



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
CENTRO UNIVERSITARIO UAEM AMECAMECA
LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

**ESTILO NARRATIVO EN *EL LUGAR DONDE CRECE LA
HIERBA DE LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ***

TESIS

QUE, PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LETRAS
LATINOAMERICANAS, PRESENTA:

ALANÍS LIMA DANIELA

DIRECTOR: DANIEL ROBERTO PEREGRINO ROCHA

Amecameca, Estado de México, junio 2018

A mis padres, por construir un camino para mí
amigos, por su apoyo,
maestros, por su paciencia y enseñanzas,
a todos los que me apoyaron
a lo largo de éste viaje.

A quien debió llamarse Alejandro,
te debo mucho de lo que soy ahora.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. Mundo narrado	8
1.1. Recursos temporales narratológicos.	13
1.2. Momentos de aplicación dentro de la obra	16
Capítulo 2. Tipos y clasificaciones de narradores	23
2.1. Narradores y sus diferentes clasificaciones	25
2.2. Identificación del narrador(es) dentro de la obra	29
Capítulo 3. Análisis de personajes y la protagonista a lo largo de la obra	36
3.1. Caracterización de los personajes	37
3.2. Yo, Superyó, Ello y trastornos mentales	45
3.3. Cartas a Enrique como escape de la realidad	61
3.4. Evolución de la protagonista: como personaje y como ente	66
3.5. Ámbito social	71
3.6. Religión	74
3.7. Homosexualidad	78
3.8. Matrimonio y divorcio	81
3.9. Aborto	85
Conclusiones	91
Anexos	94
Referencias	96

INTRODUCCIÓN

Luisa Josefina Hernández, quien ha pasado de la silla de escritora a docente y a llevar sus obras del papel al escenario, es autora de *El lugar donde crece la hierba*, novela que ofrece un paisaje lleno de personajes únicos con personalidades vibrantes que evolucionan a lo largo de la obra, mientras se enfrentan a retos internos y cuestionamientos morales.

La hipótesis que se plantea previa a la investigación consiste en colocar a la analepsis como un medio de reflexión característico de la protagonista, a las cartas a Enrique como un escape de su realidad propia, un narrador que se acerca al lector asemejando una confesión y la dinámica presentada gracias los saltos temporales, es así como se tiene una estructura enriquecida gracias a los recursos temporales que se manejan y que no involucran sobremanera a los cinco personajes que se presentan.

Los objetivos particulares se dispersan en identificar los momentos en que se hace uso de la analepsis, reconocer el tipo de narrador, catalogar otros recursos narrativos dentro e al obra, describir a los personajes contenidos dentro de la obra y criticar el desarrollo de la protagonista dentro de la obra, de forma más universal, el objetivo general consiste en interpretar *El lugar donde crece la hierba* de Luisa Josefina Hernández acorde al estilo narrativo que esta presenta.

La novela muestra un reflejo de una mujer que busca satisfacción propia e inmediata sin considerar el futuro de sí misma, la difusión de Luisa Josefina se concentra en sus trabajos de traducción y las obras de teatro que ha logrado llevar a escena en los últimos años, mientras que sus novelas se convierten en un punto ciego dentro de su haber literario, así como la narratología será capaz de aprovechar el funcionamiento interno del mundo presentado en la obra y los personajes.

El uso de la analepsis es una característica sobresaliente y que absorbe a la mayoría de la novela, transporta del presente de la narración al pasado de la protagonista, por medio de abundantes monólogos. Por otro lado, los personajes se condensan en un único entorno, dentro del cual sólo demuestran su calma al principio. Dichos personajes se elaboran a sí mismos y se trabajan a lo largo de la obra, mientras

que uno es invocado únicamente en recuerdos que terminan retratándolo, otro se hace presente durante lapsos muy cortos y los dos restantes, que son los principales, se consideran antagonistas morales al principio.

El lugar donde crece la hierba permite un análisis desde diferentes perspectivas y con ayuda de diversas disciplinas para abordarla y llegar a una comprensión más profunda de la misma. Retomando el tema de la analepsis, la protagonista recurre a ella en momentos de dificultad en su realidad, de tal forma que resulta ser un desahogo y un consuelo a la vez. Una característica importante de la protagonista consiste en que es actante y narrador a la vez, por lo que se asume un *narrador homodiegético*, que si bien no permite al lector enterarse de todo lo ocurrido aún lejos de su presencia, le posibilita un acercamiento semejante a una anécdota, una obra que es rica en cuanto a monólogos, permite introducirse en lo hondo de la protagonista y comprender parcialmente los motivos que la han llevado a donde se encuentra, las descripciones son en sí vagas, pero consistentes, y sólo cuando son verdaderamente necesarias.

Se cuenta con un catálogo de actantes reducido, los que interactúan en la mayoría de la obra en un tiempo presente: Eutifrón y la protagonista, la esposa del primero que sólo es mencionada cuando es requerida para alargar su ausencia; Patrick, quien es el esposo de la protagonista y le trae noticias de su caso (robo y abuso de confianza) a lo largo de algunos días, para luego desaparecer y por último Enrique, quien nunca hace acto de presencia, se le conoce por las evocaciones constantes de la protagonista y ser el refugio sentimental de la misma. Todos y cada uno de ellos, probados durante menos de un mes ante situaciones que los terminaron transformando e inclusive moviendo los cimientos de su carácter, para resultar entes diferentes al final de la obra.

La protagonista, que bien puede ser juzgada como víctima y victimaria al mismo tiempo, mujer que comienza su vida rodeada de privaciones y de Enrique, que si se encuentra confinada en casa de un desconocido es por decisiones que ella misma tomó y la acorralaron hasta ese punto, se niega rotundamente a emerger del fango donde se ha acostumbrado a coexistir con todas sus culpas, es hasta que el encierro y

la culpa la devoran por completo que se ve en la necesidad de expiar una parte lo que ha hecho.

A lo largo de esta investigación se presentan los capítulos con apoyo de una teoría literaria en particular, la narratología, que ayuda a entender la estructura básica de la novela, desde el narrador, los recursos narratológicos, los personajes y por supuesto el mundo narrado, sin el cual nuestra obra no podría desarrollarse.

Por una parte, los dos primeros capítulos versan sobre la narratología y su interacción con la obra misma, el mundo narrado que permite observar el escenario dentro del cual se desarrolla la acción de la novela, así como los recursos temporales que se utilizan dentro de la obra y los que se consideraron imprescindibles, el segundo capítulo sumerge dentro de los narradores y el impacto que estos tienen dentro de la obra, considerando que son quienes le proporcionan al receptor la información necesaria que le permite avanzar dentro de la obra y el desarrollo de la trama, también los detalles mínimos que denoten diferencias.

Un análisis más profundo de los personajes, como actantes, como seres que se desarrollan dentro del mundo narrado y evolucionan dentro del mismo, tras sufrir tanto de pruebas morales como espirituales, de enfrentar demonios propios y más importante a ellos mismos. En el tercer capítulo Freud sirve de columna al momento de rivalizar las expectativas que se colocan sobre el individuo y lo que éste es capaz de realizar, al mismo tiempo que busca satisfacerse a sí mismo. Igualmente se menciona de forma más profunda una figura recurrente, Enrique, quien es clave dentro del desarrollo y evolución de la protagonista, quien la llevó a ser quien es y la apoya para convertirse en quien termina siendo.

Finalmente el análisis se cierra con ayuda de la sociología, apartado necesario, puesto que la obra se encuentra ubicada dentro de los años 1954-55, y que permite un vistazo a las grandes diferencias que se observaban entre la sociedad de la que no fuimos testigos y la que se vive actualmente; primero debe entenderse el entorno en el cual se desarrolla la obra para después tener un mejor entendimiento de las motivaciones de los personajes y la presión social a la que estaban sujetos desde el inicio, este último capítulo se fusiona con el psicoanálisis para una perspectiva que se

adentre en la protagonista como ente que reacciona dentro de la sociedad y no la sociedad misma.

El tema tratado prometía una investigación rica, que nos permitiera abordar de forma más profunda la obra de Luisa Josefina, debido a la riqueza con la que cuenta tanto en la estructura narratológica como en los actantes que la conforman y la hacen girar, una investigación que cumple con expectativas en cuanto a revelar la naturaleza humana, que se manifiesta en los personajes, quienes después de ser puestos a prueba ante sus propios errores, enfrentan consecuencias que los transforman en seres diferentes al final de la narración, situación que no permite que se desvíe la vista pues, más allá de encontrarse reflejados dentro del entorno del individuo, se encuentran en lo profundo del individuo mismo.

CAPITULO 1. MUNDO NARRADO

Es necesario ahondar acerca de la disciplina que ayudará dentro de la presente investigación: la narratología, si bien Pimentel comenta acerca de ella es necesario retomar otros autores para que los diferentes puntos de vista permitan un acercamiento más completo al respecto. *El relato en perspectiva*, de la citada autora, es un texto que se encarga de manejar un análisis de manera completa a mi parecer, sin embargo, no cuenta con las bases necesarias para ahondar con respecto a la narratología.

En otra de sus obras Pimentel realiza un análisis más hondo con respecto a la narratología, por lo cual se retomará la obra de ella misma y algunas de otros autores: tales como Todorov, Genette y Barthes. Es pertinente comenzar por una definición clara de lo que es narratología; de acuerdo con Antonio Martín Infante y Javier Gómez Felipe en sus *Apuntes de narratología* es la “disciplina que se ocupa del discurso narrativo en sus aspectos formales, técnicos y estructurales. En definitiva, es la teoría de los textos narrativos (y de ciertos aspectos de los textos teatrales).” (2004: 2).

La cita presentada permite aclarar dentro de límites franqueables de lo que se ocupa la narratología: los textos narrativos como tales, y bien es preciso apuntar que es algo asumible por la semejanza entre los términos narrativa y narratología, sin embargo, dentro de los textos narrativos está el qué se narra y el cómo se narra: ambos aspectos que difieren y transforman a la unidad del texto en sí.

Al hablar de un qué se refiere al contenido neto de la obra, el mensaje y lo que se pretende transmitir al espectador (el cual denominaremos de esta manera, siendo a bien entenderse de igual forma como lector). Mientras que al hablar de un cómo se refiere a la forma en cómo se transmite el qué, los textos narrativos poseen la cualidad, por denominarle de alguna manera, de sufrir una metamorfosis y terminar como texto

dramático, por supuesto esto dependerá de delinear el argumento entre diálogos y narrador.

En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos lo hace conocer. Las nociones de historia y discurso han sido definitivamente introducidas en los estudios del lenguaje después de su formulación categórica por E. Benveniste. (Todorov, 1972:157)

Todorov lo remarca en un apartado del texto *Análisis estructural del relato*, la obra literaria está compuesta por sub partes que deben analizarse como tales y sin ser confundidas entre sí, ya que cada una aporta algo peculiar a la obra y se refleja de esa misma forma en cuanto al impacto que ocasiona en el receptor/ lector que disfruta de la misma y construye la trama acorde a estas peculiaridades.

Varias obras de Luisa Josefina han sido representadas, tales como *Los frutos Caídos* (pieza en tres actos), *Los caprichos de Goya*. Adaptación teatral de su libro *Caprichos y disparates de Francisco de Goya*, dirigida por Gustavo Torres Cuesta y Faustino Pérez Vidal, *Afuera llueve*, *Los huéspedes reales* y otras más. Así como su trabajo se encuentra entre novelas, ensayos, traducciones, dramas y demás, en algún punto los límites entre géneros se ven difuminados y de esa manera se facilita una transformación de una novela en una obra lista para ser presentada en teatro, como pasa con *Los caprichos de Goya*. Esto atañe al cómo se transmite la obra destinada a ser una novela, pero que sortea con el contenido su transformación a teatro.

Narrar es un acto discursivo con propiedades particulares que lo pone en una relación especial tanto con el enunciador como con el contenido y/o referente de su enunciado. La situación de enunciación del modo narrativo establece, necesariamente, una relación temporal y de interdependencia entre el acontecimiento y el enunciador que da cuenta de él. De esto derivan importantes

consecuencias para la forma misma de un relato verbal. [...]narrar implica siempre la presencia de un enunciador que funge como mediador entre el receptor y los acontecimientos relatados. Ahora bien, desde el punto de vista formal, el *discurso narrativo*, en su materialidad lingüística, se definiría frente a otras formas del discurso por su relación con los otros dos aspectos del relato: la *historia* y el acto de la *narración*. Porque, como bien lo hace notar Gérard Genette (1972, 73), “de los tres niveles [historia, discurso y narración], el del discurso narrativo es el único que se presta directamente al análisis textual, en sí el único instrumento de investigación de que disponemos en el campo de la narrativa literaria, en especial del relato de ficción” (1972, 73).

La historia y la narración no existen para nosotros salvo a través de la mediación del discurso narrativo. Pero, recíprocamente, sólo habrá discurso narrativo si éste narra una historia, de lo contrario no sería narrativo (como en el caso de la *Ética* de Spinoza, por ejemplo), y si es enunciado por alguien, de otro modo no sería un discurso en sí (como, por ejemplo, una recopilación de documentos arqueológicos). Como relato, cobra vida gracias a su relación con la historia que narra; como discurso, adquiere vida gracias a su relación con el acto de narrar que lo enuncia (Genette, 1972, 74). (Pimentel, 1986:10-12)

Retomando el tema de mundo narrado, compete mencionar que narrar es el discurso narrativo como tal, pero como se menciona con anterioridad, va aunado a un qué y un cómo, en este fragmento atañe tratar el segundo, es decir, de aquello que se ayuda el narrador para comunicar al lector lo que ocurre dentro del mundo narrado, entre ello se pueden mencionar algunos procedimientos discursivos tales como la repetición, paralelismo o bien la intertextualidad. Mientras que existen diversas estrategias narrativas, tales como el orden en el que se deciden narrar los hechos, la cantidad de detalles que se dan de una escena o lugar dentro de la narración, la información que el narrador no decide compartir por no considerarse primordial, así como la focalización del narrador. Todo lo mencionado con anterioridad genera un impacto dentro del cómo se narra y se encuentra a cargo del narrador.

El qué es presentado como la médula del relato, la historia que acontece en el mundo narrado dentro de ella son susceptibles al análisis, tanto los componentes temporales, espaciales y actorales, como el entramado de la historia. Tomando el qué y el cómo se puede entender lo siguiente, según Pimentel (1986, 5): “*Alguien narra algo a alguien*”. Donde el alguien es el narrador, el cómo se narra, el qué es algo y el alguien hace alusión al receptor del mensaje: que en caso de ésta novela es el lector.

De igual forma el narrar sugiere diferentes variables entre los tiempos que se presentan a lo largo de la obra, los tipos de narrador, los personajes y lo que se narra dentro del espacio creado por el autor a cargo de dicho narrar: aspectos cuya relevancia se abarcará de manera más detallada en capítulos consiguientes, sin embargo, se tratarán de manera superficial en este breve apartado dedicado a la narratología.

El narrador, se encarga de transmitir el acontecer dentro del mundo narrado al lector, juega el papel primordial dentro de los textos narrativos y es preciso enumerar las cuestiones esenciales que atañen al mismo, tales como si pertenece a una narración en primera (lo cual lo coloca en la posición de sujeto en el plano de la enunciación y también en el de lo enunciado, es quien narra y actúa al mismo tiempo) segunda (aparece en primera persona, sin embargo, al avanzar el relato se dirige al lector, a un personaje y hasta a sí mismo) o tercera (que cuenta en algunas ocasiones con información inclusive mayor a la de los personajes con respecto al acontecer cotidiano que se maneja dentro de la obra literaria) persona.

Más allá de la identidad del narrador, se encuentra lo relacionado con la distancia temporal entre este y los hechos relatados, posición espacial y temporal vista desde el punto en el que narra, el grado de participación que tiene, si es un único narrador o si otorga el papel a otro (sean personajes u otro narrador), así como el grado de relación que tiene con el mundo narrado, es decir, su objetividad. De esto mismo podemos observar tipos de narradores acordes a la distancia que mantienen con la historia narrada: *extradiegético* o *heterodiegético* (si no participa en los hechos relatados), *intradiegético* u *homodiegético* (si narra y participa en los hechos como personaje o testigo), *autodiegético* (si narra su propia historia) y *metadiegético* (si narra en una línea de tiempo x y comienza con otra historia al paralelo). Su objetividad dependerá del grado de inmersión con el que cuente dentro del acontecer de la obra literaria.

Con respecto a los personajes se puede acotar que son las entidades que se mueven dentro del mundo narrado y aportan el acontecer de la obra literaria, bien creaciones de la autora de (en este caso) la novela que se encuentran tintados de una

caracterización humana que les permite aportar al lector cierto sentido de pertenencia, así como facilidad de identidad y asimilación de lo ocurrido dentro de la narración. Lo que es narrado lleva a concretar la parte de historia que cuenta el acontecer de la obra literaria y el quehacer de los personajes que no se atañe a los diálogos o monólogos encontrados en la misma.

Encausaremos en la obra misma los diferentes recursos tanto temporales como narrativos que son manejados dentro de *El relato en perspectiva*, y están ubicados dentro de la narratología. Definiré ésta con palabras mismas de Pimentel dentro del texto antes citado:

Un estudio narratológico implica la exploración de los diversos aspectos que conforman la realidad narrativa [...] Los aspectos de los que se ocupa la narratología son, entre otros, la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva. (Pimentel, 2012: 8)

Se emplearán diferentes conceptos que definiré de manera adecuada para una mayor comprensión del uso de los mismos. La obra tiene recursos temporales que la convierten en un claro ejemplo del manejo de los mismos a lo largo del desarrollo, como los monólogos internos. Los monólogos de la protagonista dan saltos temporales que tienen como propósito ilustrar al lector de tal forma que los vacíos de información o dudas con respecto a la congruencia de los actos y comportamiento de la protagonista queden resueltos.

Como un paréntesis con respecto a la parte teórica y como algo que merece reconocimiento cabe mencionar grosso modo a Luisa Josefina Hernández estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, para después seguir con la maestría en letras con especialización en arte dramático, desarrollo una carrera docente, así como un trabajo de escritora y traductora. Actualmente cuenta con 89 años, es docente de arte dramático en el INBA y en la UNAM.

Por su trayectoria ha sido acreedora de diferentes becas y premios, entre los cuales destacan: becaria por la Fundación Rockefeller en 1955, así como premios tales como Premio Magda Donato en 1971, Premio Xavier Villaurrutia en 1982 y el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Lingüística y Literatura en 2002. Creadora del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, se le atribuyen más de cien obras entre novelas, obras de teatro y traducciones. Su primera obra fue publicada en 1950 y al año siguiente fue puesta en escena, en el caso de la novela *El lugar donde crece la hierba* su publicación fue nueve años después de su primera obra.

1.1 Recursos temporales y narrativos

Para poder abordar los recursos temporales y narrativos es necesario primero hablar del mundo narrado, es el universo espacial y temporal en el que los personajes y sus acciones se desarrollan: sin este universo espacial su existencia es nula. Una dualidad acompaña a este universo: la historia (el mundo) y el discurso (la parte narrada), esto queda comprendido como la constitución del libro y en este caso la novela de Luisa Josefina, que consta de momentos a cargo del narrador y por otro lado diálogos entre los personajes.

Por consiguiente el mundo narrado es el universo dentro del cual existen los personajes y el desarrollo de la novela, su burbuja de interacción dentro de la cual son capaces de interactuar de manera que la historia avance y los discursos muestren dicha interacción. Aclarado el concepto de mundo narrado abordaré el tema medular del capítulo: los recursos temporales y narrativos.

Los recursos temporales, entiéndase de estos la concepción de herramientas que permiten a la linealidad de la obra volverse didáctica saltando de un punto cero a un pasado o futuro que le da dinámica al argumento de la obra misma, presentan una dualidad: entre el tiempo de lo narrado (*tiempo diegético o tiempo de la historia*) y el discurso (*tiempo del discurso*), y estos pueden ser concordantes o no. Un primer aspecto de la temporalidad narrativa versa sobre la sucesividad entre lo narrado y el discurso que igualmente puede ser discordante, lo cual genera que el *orden*: punto

clave sobre el cual se basa un tipo de clasificación de recursos, se vea organizado de manera más entrelazada (como lo es la novela objeto de análisis). Un segundo aspecto es la *duración*, ya que los sucesos dentro del mundo narrado pueden ser definidos en un tiempo cuantificable. El tercer aspecto es la *frecuencia*, es decir, las veces que un hecho es narrado dentro del discurso: su capacidad de repetición.

Dentro de estos tres aspectos, el que me interesa abordar en específico debido a su considerable participación dentro de *El lugar donde crece la hierba* es la clasificación acorde al orden de la dualidad *T.G. (tiempo diegético)* y *T.D. (tiempo del discurso)* que como hice mención anteriormente pueden ser o no concordantes, siguen un orden lineal los relatos cortos: en cuanto a los relatos largos se usan saltos temporales, los cuales permiten que la historia tenga mayor flexibilidad.

Genette llama *anacronías* a las rupturas causadas por una relación *discordante* entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso; en otras palabras lo que se narra primero no necesariamente ocurrió primero en el tiempo de la historia. Existen dos tipos principales de anacronías (Genette 1972, 90-115):

- a) *Analepsis*. Se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo (*flash-back*, según la terminología cinematográfica).
- b) *Prolepsis*. Se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en el que se le inserta en el texto. (Pimentel, 2012: 44)

Pimentel cita a Genette en este apartado para esclarecer de manera más precisa los conceptos relacionados al orden y la sincronía entre *tiempo diegético* y *tiempo del discurso*, la *analepsis* es manejada como el retroceso del tiempo desde el punto actual o presente y la *prolepsis* es el adelanto del tiempo desde el punto inicial. De tal manera que se ejemplifica en la gráfica (Ver Anexo 1), en el objeto de estudio se realizan diferentes juegos con los recursos temporales de manera que se enriquece y complementa conforme se avanza la lectura y se llega a la culminación de la obra.

Con respecto al segundo aspecto se ahonda en la relación entre la *duración* de ciertos acontecimientos y por otro lado la que tienen dentro de la narración, cabe

destacar que son cuatro tipos de *duración* o bien dedicación entre la relación *T.G.* y *T.D.*: 1) *Pausa descriptiva*. Se recurre a ésta cuando el tiempo se detiene para realizar una descripción durante la cual no se presencia ningún cambio en el discurso. 2) *Escena*. Es posible mencionar ésta como algo que otorga parcialidad entre ambos tiempos, y le proporciona al diálogo un tinte dramático. 3) *Resumen*. El tiempo de duración de los hechos es mayor, pero son reducidos a unas cuantas líneas dentro de la narración. 4) *Elipsis*. Cuando el tiempo que transcurre se minimiza de tal manera que en ocasiones ni siquiera el lector se percata de su existencia.

Para el análisis de esta obra es importante hacer mención de igual manera de un concepto correspondiente a este apartado y que, sin embargo, no se encuentra dentro de la enumeración antes realizada: el *monólogo interior*, donde el tiempo que se ocupa en la narración es el que necesita el personaje que lo esté realizando y en su momento realiza un diálogo consigo mismo.

A continuación tocaré el tercer aspecto que se ocupa en la *frecuencia* con la que se repiten ciertos acontecimientos o momentos dentro de la narración, las figuras que destacan dentro de éste aspecto son tres.

La relación concordante establece una correspondencia unívoca: un acontecimiento que ocurre "n" veces en la historia es narrado el mismo número de veces; la forma más común consiste en relatar un suceso único una sola vez. A este tipo de frecuencia narrativa Genette le da el nombre de *narración singulativa*. En cambio, en las relaciones discordantes de frecuencia hay una correspondencia desigual en términos de repetición: cuando un acontecimiento sucede una sola vez en la historia pero es narrado más de una vez, estamos ante una *narración repetitiva*; por el contrario, cuando sucesos semejantes, que tienen lugar en más de una ocasión en la historia, se relatan solo una vez, tenemos una *narración iterativa*. (Pimentel, 2012: 55)

Como se puede observar, la importancia y el uso de los eventos en la narración está directamente relacionado con la cantidad de veces que se repite dentro de la obra misma, o en este caso de la narración. Al decir uso, me refiero a si el evento se está utilizando para que se evoquen determinados sentimientos que están ligados al evento mismo y los personajes que en éste participan o bien restarle importancia al no

profundizar en el evento, asumiendo que es bastante con mencionarlo una única ocasión.

Con estos conceptos expresados se puede realizar una aproximación a la obra (en cuanto a recursos temporales) de manera más precisa, tomando en cuenta la función de cada uno de los recursos y la importancia que proyectan dentro de la obra misma y el impacto posible que puedan producir en el lector. La médula de la obra en sí misma es un entretejido mundo narrado que se presenta de forma que el lector obtenga información conforme la novela avanza.

1.2 Momentos de aplicación dentro de la obra

Es imperativo mencionar que *El lugar donde crece la hierba* es una novela que se considera a sí misma como “Ficción”: lo cual a mi parecer es un tanto equivocado, ya que el argumento es algo que puede ser visto en la cotidianidad. La autora ha tejido una historia que me resultó reflexiva por el manejo de la información y que, sin embargo, puede resultar un tanto confusa: probablemente no tan entretejida como *Pedro Páramo*, pero de igual manera con cierto encanto y proporción argumentativa que me provoque pensar que es una lástima que no sea una obra altamente analizada de esta autora.

El mundo narrado de la obra se limita a la casa del anfitrión de la protagonista, debido a que las circunstancias que la llevan hasta la misma le impiden salir en varias ocasiones de ella. Bien se tiene vista a lo que las ventanas de dicha casa proporcionan, sin embargo no se desarrolla más que una acción carente de diálogos en otra que no sea la propia casa del anfitrión, de nombre Eutifrón.

El primer aspecto es uno que importante, debido a que es la forma en la que la autora proporciona al lector información que pudiese necesitar al momento de realizar conjeturas acorde a lo narrado. Realizaré una enumeración de los diferentes recursos temporales acorde al seguimiento que les di en el apartado anterior:

Acorde al *orden*, el cual considero juega un papel importante dentro de la obra completa, ya que como he mencionado con anterioridad la carga de información que la protagonista proporciona al lector, es reducida de manera considerable gracias a que

se transmite en forma de recuerdos. Si bien abundan los retrocesos dentro de la obra, los vistazos al futuro son escasos, por no decir casi nulos y ni siquiera verídicos. Son más bien imaginaciones dentro de la mente de la protagonista o de Eutifrón hacia un futuro más benevolente que el presente, que se extiende luego de un momento de reflexión por parte de ambos.

La *analepsis* es el recurso más abundante, si bien no lo aprovecha el argumento, la protagonista se encarga de hundirse en un mar de recuerdos mientras cuenta con una estancia de tres semanas aproximadamente en calidad de fugitiva y reclusión total. Situaciones que ponen a prueba su temple y la hacen desvariar de vez en cuando: lo cual propicia su costumbre de ampararse en Enrique:

Es temprano. Este día, eres tú el culpable de lo que me ha sucedido. Tuve adolescencia y te conocí. No creía en nada, no sabía qué hacer en el mundo y me encontré contigo que estabas lleno de creencias y de supuestas finalidades que resultaron falsas. Te escuché, leí tus lecturas, caminé contigo tu camino demasiados años. El daño estaba planeado pero no se había hecho porque no sabía nada de ti. Avanzábamos paralelamente, tú, muy a menudo te hacías receptor de mis secretos sin darme a cambio ninguna revelación: llegué a pensar que no existías aunque era precisamente tu presencia la que había asimilado, sin desentrañarla. Continuamente reincidía en ideas sobre libertad, sin tomar en cuenta qué era lo que tú querías que fuera. Pasé de los veinte años y aunque no maduré porque tú me mantenías estática, el tiempo fue amándome de exigencias contra tus reservas. A veces colmaba tu paciencia, contándote aventuras imaginarias y lo máximo que conseguía era una mirada y un gesto de tus labios, una mirada y un gesto de cautivo. Hasta que un día rebasé tu aparente docilidad, te hice entrega de mis recursos y me hice blanco de mis proyectiles. (Hernández, 2000: 59)

Fragmentos como el antes citado abundan dentro de la obra en cualquier momento, es una forma considerablemente correcta en cuanto a no involucrar terceros, pero al unísono transmitir lo que se necesita para conseguir una mejor comprensión entre personaje y lector, sin embargo el uso desmedido en algunos momentos resulta un problema para entender cuál es el hilo que debe llevar la historia. El tema principal es la protagonista fugitiva y su inocencia puesta en tela de juicio, pero el constante uso de *analepsis* lo convierte parcialmente en una reflexión con respecto a la relación amorosa que llevó con Enrique por un largo periodo de tiempo, y al mismo tiempo se abordan temas que permanecían confinados dentro del pensar de la protagonista, tales

como lo correcto e incorrecto que se descubren después de satisfacerse a sí misma, desde su adolescencia hasta el pasado inmediato.

Se ha detenido y ha hecho un gesto con los labios, un gesto que ha imitado de mí y que yo reconozco inmediatamente.

- ¿Qué?
- Que en este momento habláramos de esa casa pequeña, para usted sola, que será necesario alquilar cuando salga de aquí. Una casa ordenada y sencilla que usted mantuviera con su trabajo, un lugar para que usted descansara y pensara... Eutifrón ha callado porque cree que me hiere, pero yo me he sentido alegre. Es hermoso pensar que existe, aunque sea en el pensamiento de un amigo, un lugar para mí. (Hernández, 2000: 141)

De esta naturaleza se encuentra un fragmento más que puede ser mejor categorizado como un prevenir desatado por las decisiones que se tomaron con posterioridad y que de alguna forma se mezclan con el conocimiento de un suceso semejante del pasado para dar vida a ciertas especulaciones. La *prolepsis* no está dentro de esta obra, en vista de que los fragmentos que bien pudiesen tomarse como esta figura lo aparentan, pero no deben considerarse como *prolepsis*, esto sería un error bastante aceptable de no haber leído la obra completa y cerciorarse de su imposibilidad y por supuesto tomando en cuenta que el desarrollo de la novela deja bien en claro que a la protagonista nunca le favorece el destino, ni las decisiones que llegase a tomar en determinados momentos y la llevan a su presente desgracia. De haber mezclado *prolepsis* y *analepsis* se crearía un lazo más franqueable con la atención de ciertos lectores a los cuales les gustan los embrollos y los argumentos más rebuscados.

En cuanto al segundo aspecto relacionado con la *duración* y los cuatro que en ella se enumeran, considero prudente argumentar que se encuentran presentes en la obra y cumplen si bien no con los requisitos exactos en cada tipo, tienen tintes de ellos.

Era una delicada construcción de alambres finísimos y de superficies de madera muy delgadas, cortadas en forma de ave. En las alas de los pájaros había unos puntos brillantes que identifiqué como lentejuelas, todo era blanco y negro y lo peor, lo desastroso, lo infamante, era que esto se movía; no con la regularidad que

supone un mecanismo, ni siquiera hacia un solo lado. Su movimiento parecía surgir de las exhalaciones del ambiente del cuarto, era amplio, libre y desolado. Unas veces se dirigía a la izquierda y otras a la derecha y para colmo, a veces, con inusitada rapidez, los pájaros más altos giraban en sentido opuesto a los más bajos. Lo más angustioso de la pregunta que suscitaba en mí este objeto era la respuesta: ¿cómo es posible atreverse a preguntar para qué sirve? Es tan obvio que se sabe a primera vista: es para enloquecer. (Hernández, 2000: 71)

A simple vista ésta descripción es una de las más claras que caracteriza un objeto que resulta ser algo de tortuoso significado para la protagonista y de allí su importancia en cuanto a los detalles del mismo, los demás objetos que transitan dentro de la novela no cuentan con tanta suerte: ya que al ser algo fugaz no son descritos de forma tan elaborada. Y si se mencionan las decoraciones del cuarto de los niños en el que ella pasó la mayor parte de su tiempo, no se dan detalles tales como el color de las paredes, de las ventanas, la superficie del cuarto. Simplemente se limita a hablar de los juguetes, el piso, la cama y una telaraña que encuentra cerca del final de la novela. La protagonista está centrada en describir objetos y hasta situaciones con detenimiento (dichas descripciones no interrumpen el discurso porque los diálogos podrán ser variados, pero no sustanciales en su mayoría.) que le provocan una carga emocional y la turban: estas escasas descripciones embonan de manera adecuada con la *pausa descriptiva*.

La *escena*, es un recurso temporal que, como se mencionó con anterioridad, proporciona una parcialidad entre el *T.G.* y el *T.D.* y que le otorga un tinte dramático al diálogo, considero que la novela en sí cuenta con aire dramático cada vez que se propicia un diálogo entre cualquiera de los personajes, como si cada diálogo tuviera algo de épico y constatará una verdad única en el universo: aunque se esté hablando de algo trivial bien pueden generar esa impresión

Me ha asaltado, como una invasión de insectos prohibidos, la conciencia de tu ternura; la del otro día y la de siempre. No puedo olvidar el tono con que me dijiste:

– Quítate un solo guante.

Y la inquietud con que yo lo hice, esperando de aquello que no sé qué inimaginables consecuencias.

Tuve que huirte, ese último día, tuve que dejarte de pie en medio de la calle, rondado por una sonrisa socarrona, que al llegar a tus ojos se convirtió en acero y

me hizo temblar. Tuve que rechazar todas esas ofertas que yo soñé de memoria, tu voz, con la memoria de los tímpanos. Las rechace por ti, por mí, y un poco... creo que sí... por Patrick. (Hernández, 2000: 8,9)

Un poder que se le otorga a una sola frase, que termina cargada de lo que la protagonista narra: en este tipo de fragmentos está clara la mezcla de diferentes aspectos de los recursos temporales, en vista de que se maneja un recuerdo y una escena en la que el tiempo es proporcional al suceso (aunque este se encuentre en pasado). Reiterando se manejan elipsis de manera tan cargada que bien pudo ser considerado una obra de memorias y no una novela.

Los dos últimos tipos: *resumen* y *elipsis* son abordados a lo largo de la obra para hablar de los años pasados de la protagonista o la duración de sus relaciones, el tiempo se presenta de tal manera que lo narrado disminuye a sobremanera lo acontecido: tal como los lapsus semejantes a años, meses o días que quedan minimizados, y su mención sirve únicamente para dar por enterado al lector de que el suceso existió, pero no se dan más detalles, ya sea porque no son necesarios o porque simplemente no se quiere hacerlo.

Otro punto bastante destacable dentro de este aspecto es el *monólogo interior*. La protagonista, al estar en una situación de encierro, termina por recurrir bastante a su imaginación y a tener conversaciones o reflexiones en un debate interno. Dentro de éste, que puedo denominar mundo interno, el tiempo del mundo exterior es completamente indiferente, debido a que lo importante es lo que pasa por la mente del personaje: en este caso la protagonista:

He escuchado cómo despierta Eutifrón y cómo se levanta; después, cómo se baña y se viste. Puedo escucharlo todo y sentir una animosidad que no se justifica. Sería inútil tratar de explicarme qué cosa es este horror a su cuerpo de cincuenta años y a su aire de experiencia. [...] Ha recorrido la casa buscándome y no me ha hallado; pero no iba como el aire ni era fantasma, su paso era mucho más medido y cauteloso, era un paso de cazador de pájaros. Sé que deseaba sorprenderme. Llegó hasta la puerta de mi cuarto y se detuvo. Fue porque pensó que estaba dormida y luego cayó en la cuenta de que yo le escuchaba, pero que tenía asco de él y no quería verle. Salió a la calle y me dejó sola. Me acompañan los ruidos de la casa vecina, en donde hay tres mujeres morenas y redondas con las manos llenas

de cabellos desteñidos, que luego colocan en un extraño molde de donde salen peculiares cabezas sin cara, como de la forja de un verdugo. (Hernández, 2000: 30)

Considero la cita anterior no un monólogo en estricta regla, porque simplemente se limita a narrar de manera concreta y rápida los hechos detrás de la puerta, para lo que hace uso de su imaginación y el supuesto: acorde al sonido de los pasos, sin embargo, el introducir pensamientos que catalogo como debate interno entre lo que pasa dentro de su mente y el uso de su imaginación lo hacen un *monólogo interior*.

Si bien la obra es rica en cuanto a monólogos que son extensos, debido a la situación de encierro que sufre la protagonista no es necesario mencionar cada uno de ellos en vista de que se observaría como algo repetitivo y sin objeto alguno.

El tercer aspecto, la *frecuencia* tiene tres tipos diferentes de narración, es un punto que llamo bastante mi atención, debido a que tras las lecturas iniciales no me percaté de la cantidad de veces que se menciona un hecho que puede ser relevante debido a su reiteración constante. Dentro del primer tipo *singulativa* existen unos cuantos ejemplos de eventos únicos mencionados el mismo número de veces: y de igual manera pasan desapercibidos por la escasa importancia que se les otorga.

El segundo tipo: *repetitiva*, en cambio es algo común en unos cuantos casos como en el fragmento utilizado con posterioridad para ejemplificar *escena*, esa situación relacionada con el guante se repite en tres ocasiones más, no textualmente, pero sí se hace alusión a ello. De igual manera se menciona dos ocasiones la forma en la que la protagonista conoció al dueño de la casa, Eutifrón, simplemente como referencia para un *monólogo* y un *diálogo*. La repetición que más se presentaba era la correspondiente al espacio que ocupaba la protagonista a lo largo de toda la novela y a la cual se refería como “el cuarto de los niños”, debido al gran significado que mantenía para ella, así como el tiempo que estuvo en ese espacio. A continuación, algunas de las ocasiones en que se menciona: “Luego me retiré al cuarto de los niños reconfortada y segura. (Hernández: 2000, 12), “Son las ocho de la noche y escribo a la luz del anuncio callejero que he descubierto junto a la ventana del cuarto de los niños. Eutifrón no ha vuelto y sé que pasea con Patrick por las calles: han ido al cinematógrafo, han

cenado y ahora pasean.” (Hernández: 2000, 54), “He dejado de llorar instantáneamente. Tengo miedo y no puedo hacerlo. No, no. Yo quiero quedarme un poco más en este cuarto de niños y contemplar de vez en cuando las jirafas del cuadro y una sirena verde y robusta colocada estratégicamente sobre la repisa para ocultar su cola despedazada.” (Hernández, 2000: 109).

El tercer tipo *iterativo*, debo mencionar que es inexistente a mi parecer, ya que cada suceso está dotado de una particularidad que no le permite clasificarse en un conjunto. Si bien, como se ha mencionado con anterioridad, la *analepsis* juega un papel importante y eso propicia que la novela se asemeje a *El diario de Ana Frank*, debido a que en sí la obra entera es un pasado y algunos retrocesos más dentro del mismo.

Los recursos temporales tienen un papel importante en *El lugar donde crece la hierba*, porque sin ellos sería un simple cuento largo que se encontraría redactado de forma lineal, tomando como punto cero la llegada de la protagonista a la casa de Eutifrón para redactar su estadía dentro de la misma, hasta el punto de su entrega voluntaria. Y lo que se espera de cuentos más complejos es que existan saltos temporales que permitan tejer la historia para que el lector no pierda el interés en el proceso. Así mismo se juega con las emociones del lector, de tal manera que puede parecer que los personajes sufren de cambios de personalidad a lo largo de toda la obra, sin embargo, con el avance de la misma se denota que la *analepsis* tiene bastante influencia en la protagonista y por lo mismo en los detalles que se remarcan acorde a lo que ella misma menciona.

CAPÍTULO 2. TIPOS Y CLASIFICACIONES DE NARRADORES

El presente capítulo se fundamenta en la narratología, al tomar el concepto de narrador, con esto se alude al ser que se encarga de relatar la historia cuando ésta no se encuentra encasillada en ninguna de las partes a las que se hace alusión en el capítulo anterior, un papel importante debido a que es el ser que acompaña durante la obra completa y que dependiendo de su tipo bien puede conocer los pensamientos de todos los involucrados o limitarse al conocimiento personal: lo que se convierte en el visor del lector a lo largo de toda la obra. De acuerdo con Barthes

Así como existe, en el interior del relato, una gran función de intercambio (repartida entre un dador y un beneficiario), también, homológicamente, el relato como objeto es lo que se juega en una comunicación: hay un dador del relato y hay un destinatario del relato. Como sabemos, en la comunicación lingüística, *yo* y *tú* se presuponen absolutamente uno al otro: del mismo modo, no puede haber relato sin narrador y sin oyente (o lector). (1972: 32)

Dentro de la obra es primordial especificar que se trata de una novela, en tanto porque es considerada un texto de hechos ficticios que se comprometen a deleitar al lector, y debido a la extensión. Gracias a este género en el narrador recae la responsabilidad que previamente se menciona en cuanto a ser el guía del lector en el mundo fantástico. Esta importancia no es la misma dentro de un cuento corto, una fábula o algún otro texto.

Tradicionalmente se han clasificado los relatos, desde la perspectiva de la enunciación, como narraciones en primera, segunda y tercera personas. Sin embargo, como bien lo ha hecho notar Genette (1972, 252), “todo narración está hecha virtualmente en primera persona”, puesto que esa voz narra puede decir “yo” en cualquier momento. El problema respecto a la instancia de la narración es que autor y narrador no son asimilables. El narrador es una posición sintáctica, en tanto que enunciator de un acto discursivo; pero también es un rol narrativo que se

define, no sólo en la elección pronominal, sino en términos de una relación de participación con respecto a la historia que narra. Lo que habitualmente llamamos una narración en primera persona describe, en realidad, una participación efectiva del narrador en el mundo narrado, ya sea como protagonista o como observador. (Pimentel, 1986 :17)

Cabe destacar de igual manera que no debe confundirse al autor de la obra con el narrador de la misma, ya que el segundo es creación ficticia del primero por lo cual cuenta con una perspectiva interna de los hechos, no se aludirá a la autora como tal en un análisis profundo, lo que se busca estudiar a fondo es la obra.

Considero importante conocer primero el concepto de narrador para posteriormente abordar sus diferentes tipos y ejemplificaciones, por cual recurriré al diccionario de Helena Beristáin:

NARRADOR (perspectiva, visión, punto de vista, aspecto, situación narrativa, mirada narrativa, modo narrativo, estrategia narrativa, foco, focalización, voz, narrador extradiegético, intradiegético, autodiegético, metadiegético).

*Papel** representado por el *agente** que, mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar (opuesta a la descripción* y a la representación dialogada), hace la relación de sucesos reales o imaginarios; en otras palabras (de DUCROT Y TODOROV): “*locutor*”* imaginario reconstituido a partir de los elementos verbales que se refieren a él”. (Beristáin, 1995: 385)

Como puede observarse, el narrador es quien guía a los lectores a través de la obra misma y los aclimata conforme van transcurriendo los hechos, y tal como menciona Beristáin en negritas, existen diferentes modalidades en esta función. De igual manera cada uno tiene distintas particularidades que reflejan su interacción dentro del relato, así como los privilegios y las desventajas que conlleva y el nivel de interés que logra despertar en el lector.

También cabe resaltar que no es únicamente una definición de narrador acorde a un autor en específico, ya que como se menciona con anterioridad, entre más claro se tenga el termino más sencillo será el colocar atribuciones y resaltar detalles dentro de cada una de las categorías que se forman aun dentro del concepto mismo.

¿Quién es el dador del relato? Hasta aquí parecen haberse enunciado tres concepciones. La primera considera que el relato es emitido por una persona (en el sentido plenamente psicológico del término); esta persona tiene un nombre, es el autor, en quien se mezclan sin cesar la “personalidad” y el arte de un individuo perfectamente identificado, que periódicamente toma la pluma para escribir una historia: el relato (en particular la novela) no es entonces más que la expresión de un yo exterior a ella. La segunda concepción hace del narrador una suerte de conciencia total, aparentemente impersonal, que emite la historia desde un punto de vista superior, el de Dios: el narrador es a la vez interior a sus personajes (puesto que sabe todo lo que sucede en ellos) y exterior (puesto que jamás se identifica con uno más que con otro). La tercera concepción, la más reciente (Henry James, Sartre) señala que el narrador debe limitar su relato a lo que pueden observar o saber los personajes: todo sucede como si cada personaje fuera a su vez el emisor del relato. (Barthes, 1972: 33)

Dentro de las concepciones previamente citadas bien puede apreciarse a los tipos de narradores que se enumerarán a continuación, sin embargo, es necesario resaltar que la concepción de narrador varía de un autor a otro y por consiguiente sus labores y las subcategorías que en él se encuentran. De las definiciones previamente esclarecidas es necesario y más conciso retomar la hecha por Beristáin, en vista de que se encuentra especificado de una forma más clara y precisa, además de que da pie a los grupos que se subdividen del término mismo, valiéndose de las características, limitaciones y alcance del narrador dentro de la obra misma.

2.1 Narradores y sus diferentes clasificaciones

Aclarado el concepto de narrador de acuerdo con el diccionario de Beristáin, la clasificación es lo que nos atañe. Para dicha clasificación cabe mencionar que Luz Aurora Pimentel utiliza diferentes tipos, sin embargo para no crear confusión alguna es necesario hacer alusión a cada clasificación y a un breve acercamiento de cada uno de los tipos para una aplicación de los términos más adelante.

Los tipos de narradores se dividen en dos grandes grupos, de igual manera son los más manejados y conocidos dentro del campo de la literatura: *narrador homodiegético* y *narrador heterodiegético*. Como menciono con anterioridad, el

narrador es quien proporcionará la información requerida a lo largo de la obra de la manera en que mejor lo considere y hasta donde sus limitaciones (dependiendo el tipo) se lo permitan, igualmente cada tipo tiene diferentes subdivisiones.

Es importante subrayar que, si bien un narrador homodiegético participa en la acción narrada, no lo hace como narrador, sino en tanto que actor. De ahí que un narrador cumpla con dos funciones distintas: la una vocal (narrar), la otra diegética (actuar u observar). Dicho de otro modo, el “yo” que narra, en tanto sujeto de la enunciación narrativa, toma su “yo” narrado como objeto de su narración. No obstante, la libertad de desplazamiento temporal entre los dos “yo” le permite a un narrador homodiegético asumir la perspectiva de su “yo” narrado, o bien, en un acto de reflexividad, la del “yo” que narra.²⁹

Ahora bien, si el narrador homodiegético se define por su participación en el mundo narrado, el narrador heterodiegético se define por su no participación, por su “ausencia”. A diferencia del homodiegético, el narrador heterodiegético sólo tendría una función: la vocal.

Afirma Genette (1972, 253) que la ausencia es absoluta y sólo la presencia es susceptible de ser matizada en grados. No obstante, esos grados de presencia/ausencia pueden observarse en distintas zonas de un relato y no únicamente en la diégesis. Si bien es cierto que sólo el narrador homodiegético puede estar presente en el mundo narrado, no es menos cierto que un narrador heterodiegético puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del universo diegético, no necesariamente lo está del acto de enunciación que construye el mundo de la ficción. (Pimentel, 1986: 17-18)

Tal como se mencionó con anterioridad, dependiendo del tipo de narrador se cuenta con ventajas, desventajas y responsabilidades, por denominarlo de alguna forma. Esto se abordará de manera más completa en las siguientes líneas.

Comenzaré con el orden señalado con anterioridad, el *narrador homodiegético*, también conocido como en primera persona, es bastante utilizado en las obras de autobiografía, donde es tanto narrador como personaje. Al cumplir con ambos papeles se ve limitado de cierta forma, ya que sólo es consciente de lo que los demás personajes dejan entrever a lo largo de sus acciones: puede asemejarse a la narración de un hecho cotidiano, porque podemos contar lo acontecido y, sin embargo, no adivinar lo que el interlocutor o los demás involucrados estuvieron pensando.

Dentro de este tipo de narrador podemos observar variables con diferentes peculiaridades cada una: 1) *autodiegético*, que abunda en textos de autobiografía o en forma de diario, lo cual permite que el narrador tenga un acercamiento al lector. 2) *testimonial*, donde no es el personaje principal, pero sí un espectador cercano, capaz de proporcionar los hechos desde un punto de vista algo externo, que se asemeja a narrar la historia del protagonista, suele cambiar la posición de simple testigo por la de personaje secundario y hablar de primera persona (al referirse a sí mismo), así como en tercera persona (al hablar del protagonista). 3) *en segunda persona*, la cual se maneja de tal manera que dentro de la narración se apela a una tercera persona esperando una especie de respuesta. Es pertinente realizar la aclaración correspondiente en cuanto a este tipo de narración, en vista de que al ser un narrador con doble función los hechos suelen estar impregnados de ciertos juicios subjetivos y la información suele ser presentada acorde a la percepción del mismo narrador aunado a lo que los personajes dejen entrever dentro de los diálogos que el narrador es capaz de presenciar.

El otro tipo de narrador: *heterodiegético*, suele ser conocido como en tercera persona, de tal manera que narra los hechos desde un punto de vista más objetivo que el anterior y sólo cumple con la función de ser narrador sin involucrarse personalmente con los hechos acontecidos. Este tipo de narrador cuenta con la ventaja de estar al tanto de los pensamientos de los personajes (cierto grado de omniscia), de tal manera que los hechos narrados van más allá de lo acontecido y de lo que el otro tipo de narrador sólo podría rescatar, es decir, lo observable. Puede verse involucrado hasta cierto punto con la narración de hecho, pero no hasta el punto subjetivo del cual el heterodiegético está empapado.

Y bien si el narrador en tercera persona es de tipo omnisciente, conoce todo acerca de los personajes: emociones, esperanzas, etc., no puede contar como un personaje de acción, y llega a involucrarse hasta cierto punto emitiendo juicios que pueden encaminar al lector a ciertas conclusiones en cuanto a los hechos o los personajes mismos. Por otro lado si es de tipo objetivo se limitará a narrar los hechos

sin emitir ningún tipo de juicio, y la profundidad de la psique de los personajes será injerida por los diálogos.

Los narradores, al igual que una cámara cinematográfica, pueden contar con diferentes perspectivas, las cuales les proporcionan puntos de vista e información diferente.

Y es que, para Genette, la focalización es un fenómeno eminentemente relacional (las relaciones específicas de selección y restricción entre la historia y el discurso narrativo), por lo tanto, lo que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo, o no, es el narrador. El punto focal de esta restricción puede ser un personaje, en cuyo caso se habla de un relato focalizado en algún personaje. Existen tres códigos de focalización básicos: la focalización cero o no focalización, la focalización interna y la focalización externa. (Pimentel, 2012: 98)

Tal como lo señala la previa cita, los tipos de narrador cuentan con una importancia primordial debido a que son el medio por el cual el argumento llega al lector, sin embargo, es igual de importante considerar la focalización que elige el narrador dentro de la obra. Al hablar de *focalización cero*, es claro asumir que no existe focalización alguna, pero es necesario aclarar que puede compararse con el narrador omnisciente en vista de que puede entrar a las mentes de los personajes con total libertad en referencia al pasado o presente de los mismos.

La *focalización interna* refiere al narrador limitado, por lo que conoce un solo personaje, aunque esta focalización puede variar de un personaje a otro para ser capaz de llenar un vacío de información en un momento dado. La *focalización externa*, por otro lado, puede narrar desde un punto, exista o no la presencia de algún personaje dentro de ese espacio, pero no puede entrar en la mente de los personajes de la manera en la que lo hace la *focalización cero*, por lo cual se ve limitado en cuanto a libertad cognitiva.

Aclarados los conceptos que considero pertinentes para una clara aplicación de los mismos, avanzaré a la obra misma y el análisis de los pros y contras del narrador que Luisa Josefina eligió para guiar al lector dentro de la obra.

2.2 Identificación del narrador(es) dentro de la obra

Previamente se manejó la terminología necesaria para poder hacer uso de ella en el siguiente apartado a fin de dejar primero el lado teórico para ponerlo en práctica después. El inicio de la obra tiene un impacto fuerte dentro del lector, en vista de que es la presentación que realiza el narrador y el cómo se aclimata al receptor para obtener la información.

Enrique:

Ayer mi esposo, Patrick, me ha traído a esta casa extraña a vivir con un hombre. Ha sido necesario, no podía quedarme ni un minuto más en el lugar donde vivimos.

Antes de irse, Patrick habló largamente con el dueño de la casa para que me aceptara, y él, que es un hombre gentil, íntimo amigo de Patrick y extranjero como él, dio su conocimiento. Te advierto que es afectuoso y bueno; varias veces durante el relato de Patrick, me acarició la cabeza y me apretó la mano; yo sonreía un poco tontamente.

Patrick le explicó en forma muy detallada que no podía llevarme a otro lado porque nadie era de tanta confianza como él, y sobre todo, porque su esposa está ausente en un largo viaje y no molestaré a nadie. El dueño de la casa sale a trabajar por las mañanas y regresa ya tarde; estoy segura de no interferir en sus metódicas costumbres ni en lo más mínimo y de que él será tan feliz como si estuviera solo.

Me llevó al cuarto de los niños, aunque yo hubiera preferido dormir en el escritorio. Pero sucede que hace diez años que guarda su ropa en el armario de esa habitación y hacia allá atraviesa desnudo desde el baño, que no está lejos. Además, el cuarto de los niños tiene un baño pequeño que ahora es solo para mí [...]. (Hernández, 2000: 7)

El narrador es parte del relato, por lo cual se habla de un *narrador homodiegético*, el cual resulta está narrando acontecimientos mientras se presume que los vive. En el fragmento citado se da inicio a la obra de forma epistolar, lo cual puede bien indicar que la novela se desarrollará de esa manera hasta su final, sin embargo, se cuenta con tres cartas que se ubican en la primera mitad, y la mayoría del libro

resulta encontrarse relatado de manera casual, como si se tratará de una conversación entre conocidos.

El tipo de narrador que se utiliza con frecuencia dentro de las novelas e instiga al lector para sentir una conexión más personal con la obra cuenta con las ventajas de entrar en un mundo semejante al del lector a través de las impresiones que se forman a través de toda la obra, tal como lo hace la protagonista en esta obra que cuenta con la batuta de narrador y personaje al mismo tiempo, sin embargo, se limita a hacer de conocimiento general lo que ella misma sabe sin hacer uso de ningún tipo de omnisciencia.

En las primeras líneas se presenta una introducción a los hechos que llevan a la protagonista hasta el punto en el que se encuentra de lo que será su vida cotidiana, así como las condiciones en las que se hospedarán mientras se resuelven sus problemas. Se enumeran los principales personajes dentro de esta introducción, lo cual resulta bastante útil, ya que el lector comienza a empatizar con los nombres y a realizar un esquema del papel de cada uno.

Existen ventajas dentro de un *narrador homodiegético*, como el lazo de compañerismo que se desarrolla entre el mismo y el lector en la obra puede asimilarse al narrador como un alguien y no algo que se acerca al lector para relatarle la historia de lo que ha sucedido un día mientras regresa a casa o un suceso importante. En este caso la protagonista se dirige al público a lo largo de la obra, sin embargo, al prestar atención a los detalles, es claro que se dirige a Enrique: la novela completa es en su mayoría una carta colosal a Enrique, con la excepción de las últimas páginas, donde el rol de narrador, toma una desviación del tipo *autodiegético* al tipo *en segunda persona*, y es Enrique una entidad del lado emisor y el receptor bien puede ser el lector mismo o un alter ego de la protagonista en su afán de dialogar con alguien durante su encierro.

- Límpiese los pies -dijo, y yo obedecí mientras él permanecía cerca de la puerta. Estaba mirándome como me había mirado desde la ventana, yo supe que era inútil preguntárselo porque no me quedaba la menor duda de que en mi ausencia había leído la libreta.
Escuché cómo se alejaba, recogiendo los papeles.

- Sí, Eutifrón, su casa, en cuanto a apariencia se refiere, está todavía immaculada.
Luego, he sentido que se acercaba. Tenía en las manos la libreta y el paquete rojo y pequeño que dejó caer hoy por la mañana. Me los entregó y dijo con una voz que iba entre la ironía y el dejo de un profundo sufrimiento.
- Le he comprado un frasco de tinta. Ya puede dedicarse a escribir. (Hernández, 2000: 99)

La obra que bien puede ser un mar de monólogos se divide en diferentes fragmentos que se catalogan de diferente forma entre los cuales se pueden contar, 78 diálogos aproximadamente, entre los cuales queda clara la nula omnisciencia del narrador, esto puede considerarse un impedimento porque, como se puede observar en el fragmento anterior, el narrador simplemente se basa en lo que interpreta a lo largo de los silencios de sus interlocutores, lo cual podría disminuirse si se tuviera el acceso al interior cognitivo de los mismos. Una limitante de esta magnitud repercute en el desarrollo de la obra, si bien se podría tener información gracias a la omnisciencia, se pierden estas oportunidades y se relata a ciegas dentro de las cosas que se permiten entrever gracias a los personajes.

Cabe mencionar que los diálogos se dan de forma directa, es decir, no cuentan con una interpretación del narrador ni la sustitución de palabras de forma que le parezca más conveniente para su uso dentro de la obra misma, este tipo de diálogos permiten analizar las palabras con ayuda de las escasas expresiones de cada personaje al realizar un diálogo, esto aunado a la descripción que se forma durante los primeros momentos para dar entrada al diálogo.

La *focalización interna* no permite vistazos al interior de los demás personajes, sin embargo, la carencia de esta capacidad se ve remplazada por la abundancia de monólogos resueltos a enriquecer el lazo que se crea por el tipo de narrador que se mencionó previamente. Este tipo de focalización tiene puntos fuertes al ayudar al lector a entender el trasfondo del narrador/vocal.

He esperado que el sol atravesara el corazón del muñeco de papel de china para decidirme a salir. He comido y mientras comía miraba distraídamente, con la

esquina del ojo, el calentador de gas con su pequeño resplandor azul. No sé si todavía será mi instrumento, solo sé que el día de hoy no parezco necesitarlo. La mujer que observaba con los gemelos uno de los primeros días de mi estancia aquí, está en el balcón; tiene los brazos cruzados sobre la barandilla y parece absorta. Todo adolece de una naturalidad que no me desespera. Aquí esta, en la cocina, una mujer abandonada que murmura y traga pedazos de pan; allá, en una habitación, un hombre enfermo y también abandonado. Este hombre y esta mujer son enemigos, se retuercen bajo el lazo de una persecución como si fueran personajes de un amor prohibido. (Hernández, 2000: 74-75)

Desde el inicio de la narración se puede observar un compañerismo que se sugiere por la forma en la que el narrador/ vocal se expresa de forma clara y cercana, en este punto de la obra aún se puede percibir un tinte de reclamar a Enrique como destinatario del monólogo mismo. Igualmente, el narrador relata una introducción al espacio que está habitando en el momento que sucede la descripción para así lograr aclimatar al lector para después hablar de sus ideas de suicidio acaecido a la situación de encierro y el poco trato que llega incluso a la rivalidad con su benefactor en este caso Eutifrón, debido a que como se menciona con anterioridad no es una mujer que él considere pura y buena religiosa.

Allí, en el biombo, caí en diferentes reflexiones: ¿No estaba dispuesta a soportarlo todo? ¿No habría llegado, tal vez, el momento de soportarlo todo? ¿Qué cosa era todo? En resumen, todo, era soportar las sospechas, las trampas, las calumnias, con la secreta convicción de que siempre había un hecho oculto, mucho más grave tal vez, de lo que se me suponían, al que nunca habría de llegar la imaginación de los otros. Era también el no sentirme propicia a la ofensa y el tratar de aprender a dominar ese terror intenso que se me revela en la tiesura de mi cuerpo y en una agudeza de sensibilidad para los ruidos, las formas, las personas. Soportarlo todo, era tener bajo mis ojos al mismo tiempo el abrigo de pieles, la hoja de las líneas entrecruzadas y el objeto colgante de los pájaros blancos y negros. (Hernández, 2000: 94)

Tal como el fragmento previo, se aprecia un monólogo en el cual se resuelven dudas que se generan a lo largo de la obra, tales como si ella era o no culpable de robar el dinero que se había dejado bajo su cuidado, así como el gastarlo en frivolidades. Al momento de ella mencionar la imaginación de los otros sólo se puede hacer supuestos de lo que esos otros mencionan a sus espaldas, esto debido al tipo de

narrador que se maneja en la obra, en vista de que si se tratara de un narrador *heterodieético*, la trama de la obra se ajustaría de forma más fluida e inclusive se contemplarían aspectos como el cambio interno de Eutifrón y lo que llevo a Patrick a dejar a la protagonista.

El lugar donde crece la hierba, de Luisa Josefina Hernández, cuenta con una estructura semejante a *El Diario de Ana Frank*, en tanto que se remonta a cierto pasado cercano y se relata de manera que parece estar hablando de un presente. Se asemejan el cambio y el desgaste que sufre el narrador a lo largo de la obra, como consecuencia de la situación de encierro que se presenta a lo largo del tiempo que es narrado.

Desafortunadamente no se cuenta con fechas exactas al principio de la obra, lo cual deja con un tema sin resolver hasta el final de la obra misma, donde la temporalidad en la que se encuentran los personajes pasa de ser un supuesto a una ubicación temporal un tanto más clara entre los años 1954-1955, colocando dicha fecha con un supuesto geográfico entre Nueva York y México alrededor de los años previamente mencionados y que se coloca al final como si se tratara de un sello de despedida: recordando que la obra bien podría ser una magna epístola hacia Enrique.

Un narrador como éste cuenta con una ventaja de cercanía emocional hacia el lector, pero con un impedimento de trascender más allá de relatar los hechos de forma que se entienda lo que piensan los demás personajes, lo cual hace propensas las especulaciones por parte del receptor y lo pueden inducir a interpretaciones erróneas. El otro tipo de narrador (*heterodieético*) es más versátil en cuanto a la facilidad con la que proporciona información al lector y lo guía de manera objetiva a lo largo de la obra.

Al renunciar a la omnisciencia se capta de manera diferente la atención del lector, cuyo papel pasa de ser un simple recaudador de información a un productor de la misma con base a lo que va surgiendo conforme se avanza la lectura, de tal manera que se provoca una relación didáctica con la obra misma.

La subjetividad es otro punto en contra del tipo de narrador que utiliza Luisa Josefina: éste puede influenciar y hasta manipular la percepción del lector, porque le

muestra el mundo y los sucesos desde sus ojos, sin dar pie a un contenido objetivo que sea interpretado por los receptores. En efecto, el narrador *homodiegético* en este caso peca al momento de interpretar lo que pasa por su percepción al ser sus valores, su situación y demás lo que lo mueven dentro de la obra y lo llevan a procesar la información de manera que le parece conveniente y demostrarlo en los monólogos que se repiten de forma constante en la obra.

Relacionado con el narrador y aún de forma más universal, se tiene el término de estilo narrativo, que corresponde al género narrativo que expresa sucesos dentro del mundo narrado y este mundo imaginario se encuentra habitado por los personajes que realizan acciones para dar movimiento a la trama, el narrador que es quien hace entrega de la historia imaginaria puede contar con diversas clasificaciones como se ha mencionado.

El ambiente al que pertenece la obra es el lugar físico y condiciones en los cuales se desarrolla el argumento, los acontecimientos que se estructuran gracias a las acciones de los personajes son lo que da conforma al argumento mismo, y bien, dichos acontecimientos pueden ser narrados de la forma que mejor le parezca al narrador, en cuanto a temporalidad se refiere.

Es entonces el estilo narrativo la forma en la que el narrador decide proporcionar la información al lector, es decir, el estilo de organización de la narración y representa los niveles de influencia del narrador en los hechos relatados. De este estilo se derivan tres:

- *Estilo directo*, el narrador introduce el diálogo para relatar los hechos, y así proporcionar a los personajes cierto grado de participación, así ellos narran en sus palabras lo que ocurre, sienten o piensan. Aquí se refleja la participación de los personajes por un guion.
- *Estilo indirecto*, el narrador toma la batuta y nos narra los hechos, sentimientos y pensamientos de los personajes sin darles participación alguna, ya que este interpreta todo lo relacionado con ellos.

- *Estilo indirecto libre*, donde el narrador transmite mediante su propia voz lo que el personaje ha dicho dándole una importancia mínima, sin eclipsar al personaje y sin darle el foco de atención.

El estilo narrativo y la forma en la que el narrador presuntamente proporciona la información conlleva algo más allá de los diálogos, Luisa Josefina se centra en un estilo directo, donde los personajes hablan con voz propia después de obtener el foco por parte del narrador que es la protagonista, para expresar en viva voz lo que piensan, sin ahondar en emociones o en dar explicaciones de lo que han podido realizar previamente, igualmente la autora mezcla los personajes con el rol de narrador para dar a luz una obra subjetiva que no por desistir de la omnisciencia se vuelve vulnerable, en lugar de ello se coloca como una técnica narrativa diferente que le proporciona mayor intimidad al narrador con el lector.

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE PERSONAJES Y LA PROTAGONISTA A LO LARGO DE LA OBRA

La narratología es la principal disciplina que sustenta esta tesis, sin embargo, como se mencionó con anterioridad, el psicoanálisis respaldará este apartado, ya que si bien Pimentel habla de la construcción de personajes con base a descripciones, se puede mencionar que al ser una creación literaria se comportan como un ser humano.

Para este apartado es necesario aclarar el uso de las teorías de Sigmund Freud, que es un gran aportador al psicoanálisis y trabaja con conceptos tales como el yo, el superyó y el ello: los cuales constatarán una base primordial para el apartado siguiente. Así mismo aporta elementos teóricos sobre los trastornos que hacen gala de su presencia al motivar a la protagonista a llegar al deformado ser humano que se encuentra al final del libro, lo cual demuestra que la mente de los personajes es igual de frágil y compleja que la de un ser cualquiera.

Si bien los conceptos de personaje o actante están en el centro de una controversia entre su veracidad y el rango de diferencia con el que cuentan luego de separarse del autor mismo, es posible retomar uno sólo de los conceptos que se presentan a lo largo de diferentes estudios.

ACTANTE (y circunstante, agresor o villano, héroe, objeto, objeto-modal, objeto de valor, donador, destinador, destinatario, oponente, ayudante, adyuvante, traidor, sujeto, antisujeto, sincretismo, papel, rol, esfera de acción, sujeto de estado, sujeto operador, sujeto pragmático, sujeto cognoscitivo, transformación, actante sintáctico, categoría actancial).

[...] PROPP, pionero en el análisis de la *estructura del cuento* maravilloso, intuyó la noción de *personaje* o *dramatis personae* al identificar 31 funciones o papeles que luego agrupó en 7 esferas de acción que corresponden a 7 tipos de papeles o *roles*.

Cada papel actancial es un modelo organizado de comportamiento, cuyas manifestaciones son previsible, y que está ligado a la posición, en la sociedad, del *personaje* que lo desempeña, es decir, que aparece investido por dicho papel. SOURIAU, por su parte, en sus investigaciones sobre el teatro, había llegado a conclusiones semejantes respecto a estas categorías, aunque reduciéndolas a seis. GREIMAS ha propuesto más tarde homologar las categorías actanciales a categorías lingüísticas (provenientes de la *gramática* o de la teoría de la *comunicación*). (Beristáin, 1995: 18)

Debido a que en el caso de la presente investigación es necesario recordar que serán analizados de tal forma que su apreciación los convierte en actores de la novela y no seres de papel, que son una cara diferente de la autora misma. Separando ambas partes será posible analizar los personajes de manera más objetiva, sin involucrar la vida privada de la autora. Para ahondar más al respecto de las diferentes clasificaciones.

3.1. Caracterización de los personajes

Pimentel maneja cierta categorización de los personajes en el sentido de una construcción de los mismos, conforme se avanza la lectura se acumulan virtudes y características tanto físicas como morales dentro de la imagen que se genera del personaje y que por lo tanto lleva a reflejarlo como una unidad: no bien como un ser semejante a nosotros, pero si un paralelo a ello, un personaje que es el engrane que hace girar la trama dentro de la novela.

A lo largo de toda la obra se abordan diferentes formas por medio de las cuales es posible agregar algo más al personaje, cada personaje se encuentra creado de tal forma que posea una individualidad de otro, ya sea de la misma o de diferente obra. Dicha individualidad se obtiene desde el nombre que se le coloca a cada personaje, que bien puede tratarse de un nombre alegórico a otra obra dentro del que ya se encuentran algunos atributos previos a lo que se narrará, un nombre que recuerde una virtud, un papel histórico y otras situaciones.

Cabe destacar que dentro de la novela no se maneja un nombre para la protagonista, lo cual puede ser un acierto considerando que en caso de elegir un

nombre que previamente estuviera ligado a ciertas características, tendría un trasfondo que no ayudaría a la construcción limpia del personaje, sin embargo, puede ser más un desacierto considerando de que al no existir un nombre es imposible la creación concreta del personaje principal en un sentido completo, las atribuciones que se le otorgan a lo largo de la novela quedan adheridas a la nada, al no tener un nombre propio. Dentro de la obra es posible apreciar que los principales personajes masculinos (Eutifrón, Enrique y Patrick) cuentan con un nombre a pesar de los escasos rasgos que se proporcionan. La protagonista, no tiene un nombre y los demás personajes femeninos pasan a ser “la esposa de Eutifrón”, “las vecinas” y demás, colocando a las mujeres a la deriva y como seres sin nombre, continuando la protagonista como un ella a quien se suman atributos a lo largo de la novela y a quien se refiere como personaje principal, igualmente la esposa de Eutifrón toma un lugar más en la línea de ellas, y mientras se suman las características de no gustarle vivir en México y ser una mujer mayor queda resumida a la esposa de alguien que inauditamente se menciona.

Oí mi propio nombre y acudí. Me llamaban y podía irme antes de que me sucediera algo definitivo y, sin posible reparación. Al pasar cerca de ella, la saludé con la mano y ella me contestó con una dignidad imposible de criticar; estaba sentada en un banco de cemento cerca de un hombre y tenía las manos sobre las rodillas y las piernas juntas. Pude comprender que es actitud quería decir:

- Yo no soy así, nunca lo he sido, pero ¿sabe usted? Él es la única persona capaz de... –sí, sí, se comprende no hay necesidad de justificar nada. Se comprende. Encontré a Patrick y casi no escuché las primeras frases que me dijo antes de llevarme a la casa. Frecuentemente, durante estos meses, he recordado a la mujer y me he mirado en ella como en un espejo que predice el futuro. (Hernández, 2000: 144)

El nombre de los personajes secundarios no afecta de ninguna forma el desarrollo de la obra, gracias a sus participaciones fugaces o como simple alusión de un lugar o sentimiento, como es posible dentro del fragmento previamente citado donde la mujer alude a la prisión. Si bien el nombre de la protagonista se omite por el tipo de narrador en el cual se presume un “yo” en todo momento es totalmente justificable, pero no se menciona nunca su nombre (ni siquiera mencionado por algún interlocutor

dentro de la obra) y la única ocasión que se presume la existencia de este no pasa de ser “el nombre”. Considero lo anteriormente mencionado como una desventaja al momento de construir el personaje, puesto que no queda claro a quien se alude.

Sin embargo, el nombre se convierte en el centro del personaje sobre el cual se acumulan los atributos del mismo, que bien se pueden clasificar en físicos y morales, y se acumulan a lo largo de la obra misma o se narran desde un principio para que se cuente con un antecedente mientras se desarrolla toda la trama. Como se mencionaba con anterioridad, si un nombre se encuentra relacionado previamente con algún otro personaje, el recipiente del nombre está lleno para el lector, por lo que deberá vaciarlo y llenarlo de atributos nuevos que se le indicarán a lo largo de la nueva obra que utiliza un nombre que el lector mismo relacionaba previamente con otros atributos, esto bien puede ser un impedimento al momento de identificar al personaje como una entidad individual.

Es igual de importante recalcar que un nombre que acompaña a un personaje a lo largo de la obra le permite al lector seguir el desempeño del personaje mismo, pero si el personaje cambia de nombre a lo largo de la obra variadas veces los atributos colocados al nombre en ocasiones quedan volando o terminan perdiendo la intensidad con que se concibieron al principio al pasar a ser propiedad de un nombre a otro.

De manera similar, el ser y el hacer de un personaje no deben confundirse, puesto que no es lo mismo entre lo que se describe del personaje y lo que se hace del personaje, lo primero bien puede darse de manera objetiva, directa y resumida en un principio o acumularse a lo largo de la obra tal como lo hace lo segundo, que remite a lo que ha hecho el personaje a lo largo de toda la obra y lo que esto le atribuye como ente individual.

Si bien se cuenta con una descripción física del personaje, en ámbito literario conocido como “retrato”, es posible acotar que la descripción del personaje mismo depende de quien lo esté describiendo: otro personaje, el narrador, el personaje mismo, y lo que esto conlleva, es decir, el grado de objetividad y de lo que se vale el que describe (comparaciones, metáforas, etc.). También es importante mencionar que la época durante la cual se realice el desarrollo de la obra permite constatar si el

personaje es considerado estéticamente aceptable por los interlocutores, lo que resulta en lo que le parece agradable al autor mismo al momento de generar una opinión por medio de quien lo transmite al lector.

Al abrir los ojos, no me ha sorprendido encontrar a Eutifrón sentado en mi recámara, a dos metros de mí. Estaba serio, con los brazos cruzados sobre la bata a cuadros y con la mirada pareja e insoldable. Las piernas flacas descansando una junto a la otra encima de las pantuflas a medio salir. Me he quedado quieta un momento y luego he sonreído. [...] Eutifrón ha salido de su cuarto vestido y peinado, un modelo de pulcritud. Tiene el aspecto de un hombre que no se siente asaltado por ninguna duda, en cambio yo me miro como un viejo cuadro desteñido, de esos que lentamente pasan de lugar principal a una pared oculta y que luego, cuando no se sabe qué hacer con ellos, se regalan al primer desconocido que muestra un interés por cortesía. (Hernández, 2000: 91,92)

Al hablar de Eutifrón se añade al nombre un hombre pulcro, no sólo en el sentido de la vestimenta que lo caracteriza la mayoría del tiempo a lo largo de la novela, sino también de una pulcritud espiritual y moral que lo tienta a lo largo de la obra debido a que se encuentra con una mujer que no es su esposa dentro de su casa, mientras que su esposa está de viaje (de su esposa no sé sabe nada más que su talla es bastante mayor que la de la protagonista, puesto que se llega a poner ropa de la esposa en algunas ocasiones), dentro del fragmento anteriormente citado se alude a comparaciones en cuanto a la apariencia y los cuadros que adornan una casa, esto permite una imagen mental en el lector.

Tal vez él había pasado los cincuenta años de su vida escogiendo sus pensamientos y sus palabras con sin igual esmero y ahora, sin ningún derecho, vengo yo, que no he escogido ni cuidado, a mostrarle cosas que lo escandalizan y lo derrumban. [...] esta mujer que he sido ahora ha tenido 18, 20 y 22 años, y algún día, sin motivo preciso, ha salido a la calle con el rostro brillante y el cuerpo ansioso. (Hernández, 2000: 123,128)

La edad de ambos personajes se encuentra distanciada por algunos años, es importante resaltar que la juventud es, en la mayoría de los casos, algo agradable para

los involucrados, se manejan también ambos personajes como polos opuestos en cuanto al esmero de su personalidad, sus actos y palabras. Que puede deberse a la diferencia de edades o bien a la diferencia de crianza: esto no puede ahondarse porque no se habla del pasado o futuro de Eutifrón. Y el concepto de belleza dentro de la obra se puede denominar como subjetivo en vista de que la protagonista es el narrador a la vez y cualquier juicio o interpretación es narrado a través de sus ojos.

La vestimenta, así como el comportamiento, son clave dentro de una descripción de la moralidad y de lo que se atañe al nombre de cierto personaje, a su vez el entorno de la novela limita el contenido que se desarrolla dentro del mismo, ya sea por la categoría del lugar o por el significado que se le atañe dentro de la obra misma. Así mismo se tiene al entorno como una extensión del personaje sobre el cual refleja atributos tanto físicos como morales.

Esta casa se encuentra en silencio. Es una casa inexistente en cuyos ecos vibran las palabras de una vieja y repetida historia. No hay casa, no hay calles ni terrenos infestados de alimañas. Hay la explanada verde, donde desfila Patrick con el gesto absorto del sonámbulo; le sigue Eutifrón, retorciéndose los brazos porque no sabe si su ideal de fantasma tiene abiertos o cerrados los ojos, y un poco más lejos vamos tú y yo, tropezando y gritando como dos esqueletos de bufones. Esto es todo lo que se observa desde este lugar de renunciamiento donde hace años que no crece la hierba. (Hernández, 2000: 90)

El ambiente donde se desarrolla toda la novela puede limitarse a la casa de Eutifrón y bien, si tiene diferentes habitaciones y ventanas que permiten la vista hacia el exterior, como se puede apreciar en el fragmento, no desentiende el lugar con el renunciamiento o el encierro que sufre la protagonista y que a su vez la limita en su desarrollo que se ve envuelto en el círculo vicioso del mismo lugar.

Un encierro que se transforma en constantes monólogos de una conciencia que ha quedado al descubierto y se ha sensibilizado tras caer en el fondo de la desesperación moral, el estilo de Luisa Josefina, donde el narrador presenta a los personajes para dejarlos hablar, nos da una visión más clara y fiel de los mismos.

En el apartado anterior se mencionó la importancia de un narrador dentro de la obra, puesto que es quien lleva al lector de la mano por la obra misma, al igual que su importancia para el lector, lo es para los personajes, puesto que los completa al cederles la palabra en forma de diálogo o adherirles atributos que los complementa conforme se avanza en la lectura.

–Hábleme de la explanada– dijo, y se ruborizó.

Esperé un momento, luego:

–Es... grande. ¿No te parece grande?

–Sí.

–Es moderna.

–¿Qué había antes en su lugar?

–El cauce de un río.

Inmediatamente me vino a la cabeza la razón por la cual las figuras van en una sola dirección: la del agua. Y también por qué el día anterior era tan difícil avanzar. Caminaba sobre los peces y en contra de la fuerza de la corriente.

–¿De modo que yo hubiera podido ver el río desde mi ventana?

–No lo hubiera usted visto. No acostumbra acercarse a las ventanas.

–Ahora lo haré frecuentemente. (Hernández, 2000: 104)

Un diálogo que está marcado por guiones y hace fácil la comprensión y el cambio de personaje también un fragmento que es un monólogo, el cual hace una pausa a lo que está ocurriendo alrededor de la protagonista y se enfoca únicamente en lo que está reflexionando. A pesar del tipo de narrador se puede observar que no realiza muchos juicios con respecto al diálogo del interlocutor. Fuera de algunas anotaciones observables como el rubor de Eutifrón, la esencia del diálogo se mantiene intacta sin ninguna paráfrasis, dando a conocer detalles del personaje en manos del personaje mismo.

Cada actante tiene un listado de cualidades físicas, morales y demás que se reúnen alrededor del nombre, sin embargo, es importante recordar que ningún personaje debe ser colmado de atributos y rayaría en lo absurdo, dependiendo de los atributos que se exageren durante su construcción.

En cuanto a la construcción previa de Eutifrón con la edad y la pulcritud, podemos sumar un aire de religiosidad y un carácter bastante recto. Por otro lado, los

otros dos personajes principales, Patrick y Enrique, tienen edad aproximadamente semejante a la protagonista, siendo Enrique un compañero suyo desde una edad temprana.

Además, no se me ocurre nada que pueda decirse de él, como no sea lo de la juventud y la inocencia y eso es tan sabido que no vale la pena repetirlo. Son curiosas esas personas, se goza de su presencia, pero su ausencia, después de unos cuantos días, pasa inadvertida. No puedo imaginar cómo pasa sus días y he olvidado cómo reparte sus ocupaciones, aunque tengo la idea de que duerme mucho. He sonreído. (Hernández, 2000: 104-105)

En algunos apartados la protagonista describe a Patrick como alguien deslumbrante que pertenece a otra esfera social y que igualmente es más joven que ella, que le representa una bocanada de aire fresco y por eso termina casada con él. Fuera del cariño o aprecio que pudiese llegar a tenerle, es la actitud que toma hacia él, considerándolo algo novedoso, capaz de saciar su deseo de salir de la monotonía.

–Hábleme de Enrique– dijo

Ya no estaba contenta ni tenía ganas de jugar. Me agobiaba la vanidad secreta del que oculta una herida profunda y disimula sus dolores porque la lleva en un lugar vergonzoso. Una cólera repentina me hizo sentir la frente mojada y las mejillas rojas.

Era necesario hablar de ti, Enrique, y yo no quería porque algo ha sucedido que me hace sentir, al mismo tiempo, más culpable y más víctima. Creo que te detesté y traté de borrar toda impresión de que hubieras sido mi amante, quise hablar de ti solo, sin relacionarme contigo ni con nadie como si hubieras nacido de un huevo de una liebre y criado por un avestruz. Me escuché un poco sorprendida.

–Es un homosexual. (Hernández, 2000: 105)

Si bien la información sobre Enrique es poca, con las líneas donde se le describe como persona la protagonista inunda la descripción de juicios personales y esto no permite crear atributos certeros con respecto a Enrique. Como menciona ella misma,

ha tratado de enterrar en lo hondo de su memoria cualquier aspecto que la ate a Enrique, a pesar de que la novela completa es una carta hacia él donde lo invoca entre delirios y en momentos de soledad.

Dentro del discurso que compone la obra, y ayuda a la conformación del personaje, encontramos dos variantes: *enunciación dramática*, donde el personaje es quien se encuentra hablando y *enunciación narrativa*, en cuyo caso es el narrador quien toma la batuta de guiar a lector. De tal forma que la forma en la que la *enunciación dramática* rinde cuenta acerca del personaje, puesto que lo que habla el personaje como lo que se habla de él (ya sea por el narrador o por otros personajes) ayuda a la afinación al momento de moldear al personaje mismo.

Como hemos dicho anteriormente, el personaje se presenta hablando de diversas formas, las cuales tiene un impacto diferente dentro de la construcción del mismo. Cuando hablamos de un diálogo marcado como tal, podemos apreciar la esencia de lo que el personaje dice, por otro lado, cuando el narrador o algún otro personaje parafrasean lo que ha dicho, se pierde la esencia y se obtiene la idea en seco del mensaje. La tipografía y los pequeños indicios que diferencian un diálogo de cuerpo de la novela tienen bastante peso para dejarle en claro al lector a quién está leyendo.

Los diálogos de los personajes a su vez se subdividen en: *acción en proceso* (netamente el personaje hablando, con alguien o consigo mismo), *comunicativa* (mientras se genera un diálogo se acotan acciones), *emotiva* (expresión de emociones mediante el diálogo), *de caracterización* (ayuda a la construcción del personaje gracias a su estilo, evolución del personaje y diversas peculiaridades) y *gnómica o doxal* (donde el personaje emite juicios de valoración).

Dentro de los diálogos que se presentan a lo largo de la obra y se estiman alrededor de 78 que se encuentran en su mayoría en la segunda mitad podemos apreciar la esencia de los personajes en casi todas las ocasiones, puesto que la protagonista simplemente transfiere la información sin interferir en ella, sin embargo, en las escasas ocasiones en las que interfiere se pierde parte esencial del personaje que ha interrumpido.

En cuanto a los diálogos *doxales*, es importante señalar que durante la novela no se realizan muchos juicios en cuanto a opiniones respecto, puesto que la protagonista se encontraba enredada en asuntos relacionados con su conciencia y no generaba ningún juicio con respecto a nada que no tuviera íntima relación con lo que le angustiaba, fuera de asuntos de moralidad y escándalo en los años que se escribió supuestamente la carta (1954-1955), tales como la homosexualidad, el divorcio, la religiosidad y la culpabilidad por el aborto, no se ahonda en cuestiones políticas o roles de género más allá de lo superficial.

Por otro lado, los monólogos de cada personaje generan una ruptura dentro de la línea temporal del relato debido a que se centran en lo que narran interiormente y lo que sucede alrededor queda básicamente en abandono. De tal manera que provoca que la narración se encuentre en pasado la mayoría de las veces, puesto que se pierde el ritmo de discurso y sucesos.

Un discurso inicial se encuentra empapado del personaje como tal, y al ser transmitido por un tercero se convierte en un mensaje incompleto y manejado a voluntad del tercero, que en este caso es el narrador: que puede ser confundido con los personajes debido a la tipografía manejada dentro del texto, lo que ocasiona una línea casi invisible entre narrador y personaje, que por consecuencia confundiría al lector.

El discurso igualmente permite ubicar al personaje dentro del mundo narrado, así mismo el cómo interactúa con otros personajes dentro del mismo. Y tal como se menciona previamente son esos pequeños detalles lo que permiten construir al personaje alrededor del nombre que posee.

3.2. Yo, Superyó, Ello y trastornos mentales

La otra disciplina que secundará a la narratología es el psicoanálisis, en particular Sigmund Freud, quien es un principal exponente. Los conceptos que retomaremos de las investigaciones de Freud son primordiales para el análisis de los personajes como seres independientes que evolucionan y no como una extensión creativa

correspondiente a la autora, sino entes individuales que cambian conforme avanza la obra.

El yo, superyó y ello, serán los primeros conceptos que se definirán, puesto que debe comenzarse por lo particular para llegar a lo general. A su vez es importante señalar que Freud había expuesto dos modelos anteriores a la llamada “Segunda tópica: Yo, Ello, Superyó”, el primero fue expuesto en el *Proyecto de una psicología para neurólogos* en 1895, vigente de 1849-1900, mientras que el segundo ya consta propiamente como “Primera tópica”, aludiendo a dicho término de tal forma que resulta en el concepto de un lugar netamente psíquico no físico dentro del cerebro, que fue operativa durante 1900-1910.

Esta primera tópica se encuentra constituida por tres sistemas psíquicos: consciente, preconsciente e inconsciente, los cuales tienen peculiaridades entre sí y al mismo tiempo se relacionan uno con otro. Mientras que el primer término que comienza a tomar forma es el Yo a lo largo de diferentes estudios que permiten cercarlo, al principio era concebido como un operador de determinadas funciones (inhibición de la realización alucinatoria del deseo, la tarea de examen de la realidad y la función de defensa frente al peligro pulsional interno).

Después de ese punto el Yo comienza a ser relacionado con la identidad del individuo, a la vez que surgen los términos “Yo Ideal” y “Yo Real”, el segundo en constante persecución del primero, a pesar de que en la infancia el cariño estaba dirigido al segundo, con el paso del tiempo el primero toma tanto la importancia como el cariño. Es aquí donde el Superyó comienza con su aparición al denominarse como un algo que asegurará la búsqueda de la satisfacción narcisista o bien del “Yo Ideal”.

Así como se busca una satisfacción personal dentro de las teorías de Freud, también es posible señalar un impulso hacia la muerte. Es debido a este impulso, la necesidad de explicarlo y la insuficiencia de la primera tópica que nace de la segunda con puntos fundamentales del Yo y del Ello, que se presentan de principio en una conferencia de 1922. Anterior a esto hasta 1910 Freud se orientaba con tres acepciones del inconsciente: descriptiva basada en la oposición consciente/inconsciente, la de lo inconsciente como lo reprimido en base a la diferenciación entre

lo inconsciente no reprimido del sistema preconscious y lo inconsciente reprimido del sistema inconsciente, por último como instancia o sistema del aparato psíquico.

Después, al verse insuficiente la clasificación binaria de consciente e inconsciente, se desarrolla la segunda tónica, que continúa vigente e introduce los términos: *Yo, Ello y Superyó*. Lo anterior no significa un cambio muy grande a los estudios previamente realizados y lanzados a la luz, sino una especie de recopilación y a su vez una ampliación de horizonte. Sin embargo, es hasta 1932 cuando se ve completado el esquema en su totalidad en la 31ª conferencia *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*.

Es así como eventualmente funciones atribuidas con anterioridad al sistema preconscious pasan al Yo (tales como examen y principio de la realidad, introducción a la censura, memoria y ordenamiento temporal). Es prudente ahondar con respecto al principio del placer y la realidad, uno comienza donde termina el otro, es decir, el principio del placer en donde el individuo busca una satisfacción propia e inmediata, acorde a sus demandas particulares, sin dejar de tomar en cuenta su relación con el mundo exterior (la realidad).

[...] para explicar el sueño, se ve forzado a introducir una doble dinámica en los procesos anímicos y a compaginar dos principios que regulan dos tipos de procesos mentales. Por un lado, el principio del placer, el proceso primario y el funcionamiento inconsciente; por otro lado, el principio de la realidad, en conexión con la conciencia, funcionando según el proceso secundario. Entre estos dos principios es, para Freud, donde se constituye la realidad psíquica, entre alucinación y pensamiento. (Mújica, 2003; 158)

El principio de la realidad sirve como limitante, que el sujeto obtenga su satisfacción moderadamente sin intervenir abruptamente en su entorno. De igual manera, el placer se mantiene dentro de ciertos límites de forma que la excitación no sobrepase los límites establecidos, es aquí donde la conciencia toma el rol de juez para deliberar acorde a ambos principios.

El Yo, se le representa como la coherencia y depende de la conciencia, por lo que al momento de dormir queda suspendido. Lo que indica que el yo considera no solamente el existir psíquico de una persona sino también el físico, el exterior de lo que rodea al ente en sí. Esto lo coloca en una categoría de Yo- Esencia, Yo- Cuerpo, que permite relacionar el Yo con la creación de una identidad propia.

En cuanto al *Ello*, es posible explicarlo de manera más detallada:

La instancia del Ello (*das Es*), término que Freud toma de Georg Groddek –que a su vez lo hereda de su maestro Ernst Schweninger pero que, en última instancia, según Freud, remite a Nietzsche- para nombrar “eso otro que se comporta como una moción reprimida”, reúne lo que en la primera tópica era lo reprimido inconsciente y las mociones pulsionales, estén estas reprimidas o no. Del Ello parten las investiduras libidinales de objeto, sexuales o narcisistas, que son vividas por esta instancia como verdaderas necesidades. (Martínez, 2003: 478)

Si bien las necesidades del *Ello*, recaen en lo sexual o lo narcisista es necesario añadir que quedan dentro de lo reprimido de la segunda tópica, mientras que el yo se encarga de la identidad y la figuración del exterior. Por otro lado, el *Superyó* es también homologado con el Ideal del Yo, donde este se encuentra dentro del Yo. La creación del *Superyó*, es posible debido a un doble proceso: la alteración del Yo, derivada de la pérdida o renuncia al objeto amado y la necesidad de suplirlo parcialmente. El segundo proceso deriva de la transformación de libido sexual en libido narcisista, donde el Yo es tomado como objeto de amor.

Donde el Yo amado no es el actual sino el ideal, al cual se traspasan las excelencias vividas por el actual. Cabe mencionar que el *Superyó* y el Ideal del Yo no son la misma cosa, sino que el segundo es una función del primero, donde a las excelencias vividas se suman las identificaciones parentales y las de cualquier otro personaje con alta estima del sujeto. Dentro de esto el *Superyó* funge con la tarea de conciencia en base a las especificaciones del Yo Ideal, por lo que al no cumplir con las expectativas de este se obtiene el sentimiento de culpa.

Estos tres sistemas se encuentran relacionados profundamente entre sí, hasta el punto de que es difícil la separación de uno y de otro. Tal vez en primera instancia Freud concibió la idea de una oposición entre lo consciente represor y el inconsciente reprimido, mientras que después de la segunda tópica se concibe de una manera diferente donde el *Yo* se encuentra en un versus con el *Ello*, conflicto al cual se suma posteriormente el *Superyó* colocándose del lado del *Ello*.

El *Ello* puede considerarse de igual forma una especie de *Yo* Real, en vista de que no suprime ningún deseo del sujeto y por lo tanto en ocasiones tiende a abandonarse dentro del placer y la satisfacción personal, sin importar las consecuencias exteriores de su comportamiento, por lo que el *Yo* crea una serie de funciones necesarias como limitantes en esta búsqueda del placer o bien satisfacción: ordenamiento temporal de los procesos anímicos, examen de la realidad, interpolación de los procesos del pensamiento para aplazar y sopesar las descargas motrices, así como gobernar los accesos a la motricidad, y el aprovechamiento de la experiencia apoyado del *Superyó*.

Por lo que el *Yo*, debe asumir la tarea de cumplir con las expectativas del mundo exterior, las del *Ello* y las del *Superyó*. Lo cual genera en cierto punto estrés y problemas psíquicos. Dependiendo entre qué partes se genera el conflicto es el mecanismo de defensa, así como la denominación neta del mismo: cuando el *Yo* tiene un conflicto con el mundo exterior se genera psicosis donde el rechazo total actúa como mecanismo de defensa, el *Yo* contra el *Ello*, provoca neurosis y genera represión de la representación, por último, un conflicto entre el *Yo* y el *Superyó*, corresponde a la manía y melancolía, provocando así la denegación o desmentido.

Más adelante se profundiza dentro del *Yo*, que bien puede mostrarse como una unidad sólida que se mantiene firme, la posibilidad de una ruptura dentro de sí mismo (derivada de la presión ante el cumplimiento de los tres frentes), por lo cual puede elegir entre reconocer que un hecho le resulta traumático o negar que dicho hecho sucedió por completo. Tal como sucede con la protagonista dado que la acusación del robo la hace alejarse del ideal que se plantea en un principio y le ocasiona diferentes trastornos mentales.

Un trastorno mental que abunda dentro de la protagonista misma es la culpa, si bien la culpa por la imposibilidad de alcanzar el Yo Ideal que estaba impuesto sobre ella, gracias al peso de la sociedad y de ser la esposa y mujer modelo, o lo que ella concebía como prohibido.

Aunque no le resultará extraño a nadie que se relacionen la culpa y las experiencias de satisfacción, pues éstas siempre remiten a lo permitido y a lo prohibido, de ahí que lo más frecuente sea que cuando se piensa en culpa se piensa en la ley, la transgresión, la deuda, la autoridad y el castigo. (Monseny, 2003: 259)

Al hablar del supuesto robo del que se le acusa como factor detonante de todo, que la condena a vivir encerrada por un periodo no mayor a un mes, así como la desaparición del cariño de Patrick hacia ella y el tiempo que derrocha pensando en todos los errores que ha cometido a lo largo de su vida y la hacen hundirse cada vez más en la culpabilidad. Posiblemente al final cuando después de pensarlo detenidamente, decide aceptar su culpa y las consecuencias logra reclamar un poco serenidad y dominio de sí misma.

Sus sentimientos de culpa provienen netamente de los valores sociales a los que estaba impuesta, así como en primera instancia considera que la pérdida del cariño de Patrick sea culpa suya por haber dejado de realizar alguna actividad, faltarle o fallar en cuanto a ser una esposa ideal. Como se menciona en algunos apartados de la novela Patrick es menor que ella, esto puede considerarlo también como algo que la hunde, puesto que él tarde o temprano se sentirá atraído por alguien más joven que ella.

Y si bien las leyes que la retiene y encasillan como una persona “mala”, se instauran como controladores de libertinaje y marcadores de comportamiento, para que mediante proporcionar los es que más de lo considerado bueno y malo permiten manipular cierta libertad de un individuo gracias a la culpa y el no aportar nada positivo a la sociedad. Propiciando que se abandone la satisfacción personal para encajar dentro de lo que delimitan las leyes, la protagonista al sucumbir ante su propia satisfacción y al mismo tiempo infringiera una ley conoce el sentimiento de culpa como

algo arraigado dentro de sí, y que teme a las consecuencias de la falta que sabe ha cometido (con referencia al robo).

Estábamos comiendo en la cocina y en el edificio de enfrente vimos una mujer gorda y joven que nos observaba con unos anteojos de larga vista. Yo tuve que ejercer el más alto grado de dominio para no repetir el movimiento que hacía unas horas me había empujado encima de la alfombra. Iba a echarme en el suelo de la cocina gritando como loca, como una rata, como una niña, mis palabras pegajosas y cuajadas. (Hernández, 2000; 19)

Claramente es un ejemplo obvio de la necesidad de cumplir con las expectativas de su ideal dentro de dominarse y no abandonarse a la locura, sin importar que estuviera desesperada mentalmente o ese desahogo le significara un alivio a la pena de encontrarse encerrada, acusada y abandonada.

Es horrible tener muerta entre las manos una cosa pequeña. Yo no puedo aparecer delante de ellos con la cosa muerta, debo guardarlo y ocultarla; creerían que la he matado y yo... tal vez la he matado al dejarla caer. Necesito que me digan que iba a morir de todos modos, pero la han encontrado y nadie me ha dicho una palabra. ¡Que por favor no vuelvan a regalarme nada! ¡No quiero tener nada que peligre y viva! ¡Quiero saber enseguida dónde están mis hijos y quién se encarga de ellos! Necesito que no sufran, que no se muevan, que no se caigan. ¡Qué segura estaría yo, visitando las tumbas de mis hijos! ¡Qué tranquilidad saber que no los he tenido, qué dicha, qué descanso... (Hernández, 2000: 53,54)

De alguna forma, su miedo a ser señalada como una persona mala o culpable la carcomía en cada instante que tenía la oportunidad, y bien tenía muchos problemas por los cuales sentirse culpables y que al instante en que el encierro ocurre no hacen nada más que apilarse y derribarse unos a otros pidiendo salir y lo hacen a manera de otros trastornos como alucinaciones y un deje de masoquismo. Tal como menciona la final de la cita, una razón más para culparse fue la pérdida de su hijo.

No he ido a estrellarme contra el piso, ni de pronto he recordado que soy una mujer sin hijos que se deshace en continuas lamentaciones de su esterilidad; tampoco se

me ha ocurrido hacer resaltar el hecho de que me veo forzada a caminar descalza. (Hernández, 2000: 143)

Tenía el vientre dolorido con la sensación de haber llevado en él ese aleteo, ese signo de vida que yo no conozco. Era el dolor acompasado de una violenta y honda compañía. Podría moverme, voltearme, mecarme y aquel hijo de plomo sabría rodearme y perseguirme. [...] He rodado, gemido, creo que he dicho palabras y lo escribo para que nadie olvide que una vez, en un sueño semiconsciente de narcótico, sentí el calor, la compañía y la tibieza. Debajo de todo esto, sin embargo, supe que mi cuerpo era una caña seca, sin curvas, sin declives y sin rincones suaves. (Hernández, 2000: 39)

Ambas citas coinciden en donde se lamenta por sí misma al no poder tener hijos, una esterilidad que puede ser proveniente del aborto que tuvo más joven por las pastillas de quinina. La mujer ha tenido el papel de procrear por lo que al ser incapaz de hacerlo, la persigue la culpa ante un fallo que ella misma valora como “fallar como mujer”, y por lo mismo en este caso sentirse culpable con no ser capaz de procrear y eso bien puede llevarla a la pérdida del amor de Patrick.

He leído el libro hasta el final me ha lastimado. Porque era la historia de una pareja que no sucumbió ante lo perverso, sino que despojada y temblorosa, supo sobrepasarlo. Era como haber presenciado una lucha entre dos animales salvajes que terminara felizmente, después de haberse pateado y arañado y que con la piel desgarrada y el ojo todavía enrojecido, se acercaran a beber en el mismo arroyo. Tú y yo, Patrick y yo, no beberemos jamás de esa agua enrarecida por espumas de ira y de perdón. Nos iremos matando hasta el final y sólo en los instantes de tregua, nos alejaremos, cada quien por su lado, disparando quejas. (Hernández, 2000: 31,32)

Sí. Sería hermoso ser libre, tenerlo todo, no avergonzarme de ninguna de las cosas que he hecho, no lamentar... sería como vivir con Patrick años, y recién nacidos en el lugar suave luminoso y mojado que me está prohibido. (Hernández, 2000: 43)

Un triángulo amoroso entre ella, Patrick y Enrique que terminó de una manera desagradable, puesto que el encierro la llevo a reflexionar lo que estaba pasando en su vida, las consecuencias de sus decisiones pasadas, y por lo tanto el impacto que tuvo dentro de la vida de los demás. De igual forma la culpa por haber sucumbido ante el deslumbramiento que tuvo cuando conoció a Patrick, por su juventud e inocencia, lo cual la convierte en una mala mujer en un sentido diferente al que mencionábamos con

anterioridad, al no contar con la nobleza, entereza y valores morales que la acosan constantemente y la sociedad calificaría como adecuados.

No, no, no he sido tu víctima. ¡Soy yo, soy yo, la que ha hecho todo! Que entren ahora los hombres y me lleven a la cárcel. No importa que salga sin zapatos y entre sollozos. Me ha poseído una repentina decisión; me he puesto de pie y he ido hasta la puerta del pasillo, pero no la he abierto y he dicho quedamente, como para ensayar en tono definitivo:

–Yo, Eutifrón, yo...

He dejado de llorar instantáneamente. Tengo miedo y no puedo hacerlo. (Hernández, 2000; 108,109)

En ese momento estaba decidida a confesar que era culpable del robo, como lo dictaban sus valores morales, sin embargo, el miedo a quedar presa, o bien perder su libertad tuvo un mayor peso que su obligación moral de confesar, por lo que decide quedarse callada y permanecer en el encierro unos días más. En este caso culpa por tener en sus manos la oportunidad de expiar una de sus razones y huir de las consecuencias de la misma.

En función del psicoanálisis, y aprovechando la triada de personajes masculinos que se revelan a lo largo de la novela, es posible equiparar cada uno de ellos con una instancia del *yo*, *superyó*, y *ello*, en este caso Eutifrón se convierte en el reflejo del *superyó*, correspondiendo a las expectativas que se tienen para el *yo* y con lo que se ve alterado, éste le proporcionó a la protagonista todas las medidas necesarias con respecto a la moralidad que después la persigue por las faltas que cometió. Después del anfitrión, Enrique, quien tiene altas posibilidades de representar al *Ello*, por ser un reflejo de lo que la protagonista deseaba y hacía, que después al entrar en conflicto con el *superyó*, termina reprimido y modificado, abriendo paso al *yo*, quien se manifiesta en el rol de Patrick, que refleja la conciencia de la protagonista, quien la coloca en lo racional, queda suprimido en los momentos de sueño de la protagonista y da paso al *ello* y al *superyó*. Cada uno con su función específica, y que al final de la novela Eutifrón convence a la protagonista de buscar una absolución moral que él considera prudente.

Hubiera podido repartir en estos casilleros diversos pedazos de culpa, hasta llegar al equilibrio.

El haber provocado a Enrique hasta llevarlo a una situación que le hizo concebir esperanzas sobre la materia de su persona, el haber terminado con sus esperanzas haciéndole comprender que no quería un hijo sólo porque era suyo, el no haberle entregado su libertad para que dispusiera de su vida a sus anchas... todo esto es un resumen de culpas que tal vez podría ir abandonando, pero no se ve que desaparezcan ni que pierdan agudeza. Esta era mi oportunidad de equilibrarme, de pagar paso por paso todo cuanto había hecho [...] Era efectivamente una oportunidad y la he perdido. (Hernández, 2000; 111)

Enrique fue el comienzo de la culpa obtenida como consecuencia de la satisfacción, el medio y probablemente de forma parcial el ejecutor, quererlo para luego despreciarlo abortando a su hijo fue un mensaje claro de que tal vez lo quería, pero no hasta ese extremo, en otras ocasiones se menciona a Enrique como un homosexual, pero esto sucedió después del aborto de la protagonista por lo que bien podría ser causado por ella. Al igual que grandes escenas de miseria en la vida de ambos, ella estando con Patrick, involucrando a uno más en la maraña de sus decisiones. Arrastras a estas dos personas en sus caprichos y falta de seguridad que terminaron lastimando no sólo a ellos sino a los que los rodeaban, el robo fue el punto culminante de una vida llena de culpas. Las cuales no la abandonaban y hacían acto de presencia en monólogos largados o bien en alucinaciones.

Cabe mencionar que después de un hecho traumático el sujeto tiene diferentes defensas que se activan, los cuales se pueden resumir en cuatro apartados y cada una cuenta con una frase que condensa su contenido: represión, “lo sabía, pero no me acuerdo”, supresión, “Lo sé, pero da igual”, desmentida/ desestimación o renegación, reconocida bajo el lema “Lo sé, pero no lo quiero saber” y forclusión o rechazo, “no quiero saber nada”. Cada una con un factor en común, “saber”, el individuo es consciente de que el hecho traumático ocurrió, pero intenta maquillarlo de diversas maneras tales como el desinterés, e inclusive el encubrirlo.

La protagonista, por ejemplo, recurre inconscientemente a la defensa de desmentida/ desestimación o renegación, reconocida bajo el lema “Lo sé, pero no lo

quiero saber”, con respecto al robo que pasa desmintiendo a lo largo de toda la obra por miedo a las consecuencias que esto traerá, pero al final cuando confiesa es debido a que no es capaz de seguir encubriendo algo que recuerda con exactitud y de lo que es consciente es culpable.

Aunado a la defensa que desarrolla se adhiere un recuerdo encubridor en el cual no se recuerda lo real, se recuerda con base a lo real, llevando a cabo un contrato ente el recuerdo autentico y el encubridor. Así el primero encamina al segundo, lo cual ayuda al sujeto a dimitir culpas. El robo es un claro ejemplo de este recuerdo encubridor donde conscientemente se encamina al hecho que da como resultado su inocencia, donde ella testifica que le devolvió intactos los \$25.000. Es hasta que su culpa la disuade que el recuerdo autentico aparece y ella confiesa.

En cuanto a Enrique que no puede ser un hecho traumático en su totalidad, sino que pasa a ser un objeto envuelto en hecho traumáticos al cual afectan dos mecanismos posibles: idealización (cuando el individuo modifica al objeto dentro de su memoria de tal forma que termina llenándolo de cualidades que satisfacen a sus necesidades y solo lo asocian con emociones agradables), el otro es la identificación (el individuo toma una parte del objeto y se apropia de ella).

La protagonista por su parte recurre a Enrique como una imagen tranquilizadora dentro del tormento del encierro, lo idealiza como una persona que le significa días mejores y un cariño sincero que desaprovecho en su momento e inclusive mato con sus propias manos. Para el momento en que se da cuenta de lo que le significa en realidad su relación con Enrique lo ha perdido (según ella) irremediamente al dejarse embelesar por Patrick.

Y si bien la culpa es el producto de no cumplir con las expectativas de un Yo Ideal y que recaen sobre un Yo Real, se presentan diversos trastornos dentro de la novela. Los cuales abordaremos en el orden previo en el que fueron mencionado: monólogos y masoquismo en una segunda instancia.

Los monólogos por su parte tienen que ver con el inconsciente de la protagonista, por cada persona hay un inconsciente diferente, afectado por el pasado,

presente y forma de procesar los sucesos cotidianos y traumáticos. En el caso de la protagonista, más allá de ser cazada por las culpas que acumuló a lo largo de su vida, es cazada por sí misma, debido a que el inconsciente busca la satisfacción del ser mismo, en una lucha entre lo bueno y lo malo con base a la moralidad, pero también la satisfacción del individuo mismo.

Entra en juego como simple ocasión de un reordenamiento afectivo entre lo bueno y lo malo, lo idealizado y lo persecutorio. En lugar de eje de ausencia de la relación primordial que pone en movimiento la tríada formada por el sujeto deseante, el objeto deseado y prohibido y la ley. (Szpilka, 2003: 85)

Al satisfacerse a sí misma termina faltando a su concepción de lo bueno y lo malo (ya sea en la sociedad o acorde a la ley), por lo que inclusive ella misma actúa como juez, al juzgarse como un ser de traición, y acusado dentro de su propia vida, la presión de no satisfacer las cualidades “buenas” estimulan a los monólogos lo que la lleva a desarrollar un juicio de una mujer de moral limpia, donde ella misma se recrimina e intenta justificarse; a las expectativas de la sociedad que la limitan se unen las que ella misma colocó sobre sí.

Afectan los hechos pasados a la reacción ante los hechos posteriores, en este caso tenemos dos detonantes que marcan su vida en un antes y un después: Enrique y el robo, la relación amorosa- tormento que llevó con Enrique y lo que le ocasionó lo lleva como un estigma a todos lados y la condiciona al tomar decisiones. En relación al robo, su vida da un giro aún mayúsculo para poder escapar de las consecuencias. Por eso mismo la protagonista regresa constantemente al pasado, a épocas que le aparecen más agradables, comparadas con el presente y estos dos sucesos marcan un antes y después dentro de su línea de vida.

Iba caminando sobre las calles y deseé una de las abundantes frutas verdes que las vecinas habían puesto en las puertas de sus casas con intención de que maduraran. La robé y la escondí con el bolsillo de mi delantal. [...] Por primera vez, desde la calle, escuché su voz, era un voz femenina, fuerte y clara... fue extraño mi comportamiento, porque yo maldecía a gritos e insultaba la voz que desde la torre

se volvía amenazadora y dispuesta a acusarme. Esta decisión, la de acusarme, de pronto tomó cuerpo y me hizo enloquecer de pánico, entonces me arrodillé y me arrastré por la calle, para pedir perdón... Pero yo no recuerdo si he pedido perdón con la suficiente elocuencia, ni recuerdo si alguien me lo ha otorgado... (Hernández, 2000; 83-84)

El robo presente en su vida e inclusive en su sueño, el fragmento previo pertenece a un sueño que la atormenta, la voz femenina que la recrimina bien puede tratarse de ella misma, mientras que los \$25.000 pesos se comparan con la fruta que pertenece a una vecina. Con respecto a los sueños, si bien el sueño fuera repetitivo se entendería como un absurdo (considerando la repetición de un mismo ciclo incesantemente), sin embargo, al ser el tiempo del encierro de menos de un mes, y los pocos sueños contados, aumenta su importancia y el impacto de éstos en la protagonista.

Los sueños se proponen librarnos del estrés que acumulamos a lo largo de la vida diaria, sin embargo, considerando que aquello que más ocupa a la protagonista es el robo, induce a los sueños a reflejar sus preocupaciones de la vida cotidiana. Y en lugar de volverse un alivio, se convierten en una forma de recalcar lo que la atormenta con cotidianeidad.

Se manifiesta un conflicto entre el mundo relajado de los sueños que bien se encuentra dentro de una burbuja y de la vida cotidiana, en este caso, el recuerdo encubridor juega un papel importante, dado que mientras éste oculta su culpabilidad, en sus sueños le viene lo contrario, ya que es bien sabido por su inconsciente. El mundo de vigilia (*yo*) y el mundo onírico (*ello*) no se encuentran del todo separados, puesto que si se refleja durante el sueño es porque se pensó durante la vigilia.

En el caso de la protagonista, su deseo en tanto el cumplimiento de su satisfacción se veía realizado en el sueño tras robarse la fruta, no se representa en sí y de forma muy literal el robo del dinero, gracias al recuerdo encubridor.

También para Hildebrandt [1875, pág. 54] vale como regla que mientras más pura la vida, tanto más puros los sueños; mientras más impura aquella, tanto más

impuros éstos. La naturaleza moral del hombre subsiste en los sueños: [...] nunca perdemos la distinción entre lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, la virtud y el vicio. Mucho de lo que nos acompaña durante el día puede retroceder en las horas del reposo; pero el imperativo categórico de Kant se ha pegado tanto a nuestros talones como acompañante inseparable que ni aún mientras dormimos nos separamos de él. (...) Ahora bien, este hecho puede explicarse porque lo fundamental de la naturaleza humana, el ser ético, está arraigado con demasiada firmeza como para participar en esa danza caleidoscópica a que la fantasía, el entendimiento, la memoria y las otras facultades del mismo rango se ven sometidas en los sueños. (Freud, 2012: 90-91)

Los sueños son un reflejo de la calidad moral del sujeto, y si la conciencia no juega un papel primordial dentro de los sueños, no está del todo cerrada, más bien sus interpretaciones se vuelven más sutiles dentro del mundo de los sueños, dejando así que el sujeto descanse de la vida diaria dentro de ellos, aislándolo de tomar responsabilidad por lo ocurrido durante sus sueños.

–Mujer, ¿qué has hecho con tu cuerpo?

–Lo he arrastrado, lo he envilecido con contactos inmundos, lo he hecho caminar por lugares indeseables, lo he hecho desafiar elementos extrañamente indecoroso y finalmente lo he hecho correr por una explanada sin final, después de mantenerlo varios días hambriento y torturado. Eso he hecho. Castígueme, pero no se me martirice más. Porque hay algo que no es mi cuerpo y que no puede localizarse exactamente. Una cosa no quiere estar tranquila. Yo desearía guardar eso en su sitio de silencio y de paz, donde pudiera permanecer imperturbable. (Hernández, 2000: 119)

Los monólogos, como anteriormente se ha dicho, son abundantes dentro de la novela y un claro momento de reflexión que es propio únicamente de la protagonista y que funciona para retroceder en el tiempo o para acusarse y disculparse consigo misma en una especie de círculo vicioso que no hace nada más que recalcar sus culpas, las cuales enumera en determinados momentos y de las cuales no es capaz de huir puesto que están adheridas a ella.

Con respecto a los hechos traumáticos que preceden la desestabilidad mental de la protagonista es posible acotar que cada uno activa un mecanismo de defensa que de cierta forma permite al sujeto protegerse del mismo hecho, ya que o no es capaz de

tolerarlos o le genera conflictos internos. La paranoia o delirios paranoicos hacen acto de presencia en este apartado dentro de los estudios de Freud, como una forma de escape a las cosas o situaciones que no tolera el sujeto, en este caso la protagonista.

Relacionado igualmente en cuanto a la lucha de la satisfacción personal del individuo en primera instancia y su concepción de esto como algo negativo, por lo cual se convierte en un conflicto que evoca una defensa. El mal que aqueja a la persona se convierte de cierta forma en su cura, por lo que se vuelve un círculo vicioso entre cura y enfermedad, intercambiando roles. En el caso de la protagonista, Enrique resulta ser tanto la razón de su tormento como su salvavidas personal, esto mismo le genera alucinaciones que la ayudan a escapar tanto de la culpabilidad que siente y sirven como mecanismo de defensa.

La defensa permite volver tolerable la realidad que el sujeto normalmente no toleraría, sin embargo, lo hace en una medida en la cual no se pierda el sentido de la realidad. Cabe citar las siguientes líneas que definen las defensas: “Las defensas son necesarias para soportar lo real, pero son también aquello que enferma y de lo que hay que curarse. Se trata de saber hacer con lo real otra cosa que no esté basada en el absoluto desconocimiento del deseo” (López, 2003; 124)

Con respecto al masoquismo, es netamente concebido como el placer dentro del dolor, sin embargo, así como existen diferentes tipos es posible señalar peculiaridades dentro del mismo, lo cual ofrece un punto de vista más completo. Más allá del dolor que puede ser comprendido como físico se amalgama el dolor que es causado mediante humillaciones, y el sometimiento.

En cuanto a los roles que se presentan dentro del concepto masoquismo, se diferencian dos: el sádico y el masoquista. De tal forma que el primero es quien infringe algún tipo de dolor o castración y el otro es quien la recibe, considerando esto ambos como una parte de un algo más placentero. Sin embargo, el sádico tiene tintes masoquistas, Enrique lastima a la protagonista y ella a él, por lo que desarrollan ambos papeles, se goza no del dolor en sí, sino del placer que éste involucra en sus diferentes aplicaciones.

Cabe mencionar que Enrique tenía predisposición al masoquismo, dado la relación que llevaba con la protagonista, es decir, a ser sometido por cierta persona, esto significa que su orientación sexual no es totalmente una consecuencia del aborto de la protagonista, sino también de su predisposición a ser sometido y mantener el papel de pasividad. Al perder a la protagonista, cuando ella elige a Patrick, lo acerca a la necesidad de ser sometido y al volverse homosexual encuentra este deseo satisfecho.

Esto se encuentra relacionado con el placer de la autodestrucción, y la necesidad de cierta forma de dolor (es decir, física, moral, emocional), en cuanto al masoquismo dentro del sadismo es posible atribuirle el placer de presenciar el dolor independientemente si es el que lo recibe o quien lo proporciona. (Ver Anexo 2)

Dentro de los tipos de masoquismo contamos tres: *masoquismo erógeno*, *masoquismo moral* y *masoquismo femenino*. De éstos los que destacan dentro de nuestra investigación son los dos últimos. El moral se refleja cuando la protagonista tiende a ser su propio verdugo dentro de sus monólogos o alucinaciones, debido a que por la culpabilidad que siente entran en conflicto el Yo con El Superyó y eso le genera una necesidad de un castigo ante lo que considera estuvo mal, y a pesar de saberlo sigue repitiéndolo internamente.

En lo que se refiere al *masoquismo femenino*, tiene una relación estrecha con la sociedad y las imposiciones de ésta dentro del carácter femenino, le otorgan la pasividad como un producto social asociado con el género, es decir, es condicionado desde el principio: lo que puede llevar al sexo femenino a contar con carácter masoquista.

En otras palabras, si el género masculino cuenta con el papel dominante, y el femenino con el pasivo, contribuye a un buen funcionamiento social. Por lo que aceptan el dolor, dentro de su masoquismo, como pago por el amor que puedan obtener, un amor que esperan sea incondicional, esto se ve plasmado dentro del abandono de la protagonista de sí misma para poder mantener a Patrick cerca de ella y que éste le corresponda con un amor incondicional que se termina poco antes del final de la novela.

- Creo que eres una mujer magnífica... te estimo mucho. Creo que tienes cualidades que...
- ¿Qué?
- Yo... ya no te quiero. Creo que eso ya pasó. (Esto lo ha afirmado con movimientos de cabeza. Ya no me quiere) No sé si te hago daño. Me he sentido inesperadamente, dueña de mí misma; dominadora también de la hipocresía y de ese afán de hacer comprender que me han querido, pero que no me han derrotado.
- Claro que me haces daño, yo sí te quiero.
- Podré venir a visitarte muchas veces, no deseo que te sientas sola porque...
- Porque me estimas. (Sentí que podía haberme revolcado de risa en la alfombra.) Pero si ya no me quieres, eso me perjudicaría en vez de ayudarme. No vuelvas a verme. Además, no quiero ser una carga para ti. (Esta frase también está matándome de risa.) No hay ninguna satisfacción en visitar a personas a quienes se estima. (Hernández, 2000: 133)

La renuencia a seguir con una relación que no satisface la necesidad de compañía, apoyo, y sobre todo entrega total que esperaba de Patrick, ya sea por el problema y tensión del robo o porque su relación surgió del deslumbramiento por parte de ella. Se encuentra desprovista del amor de Patrick, pero cuenta consigo misma y su libertad recién obtenida, se niega a aceptar las visitas de él, porque si no tiene de su parte un amor incondicional, que es lo que requiere, no quiere nada.

En cuanto a la actitud que toma la protagonista podemos asumir que es la de sádica, al disfrutar el apuro en el que coloca a Patrick al victimizarse luego de que le diga que ya no la quiere, pero no por eso no van a seguir viéndose como personas que se estiman, después ella le comenta a él que no lo estima y no la quiere por miedo a su situación.

Los personajes mencionados con anterioridad: Enrique, Patrick y la protagonista, son actantes ricos en personalidad, traumas y colmados de emociones humanas que, como fue previamente expuesto, los encaminan a diferentes decisiones, en caso de Enrique la homosexualidad y el ver ocasionalmente a la protagonista, Patrick al casarse con la protagonista apresuradamente y luego sucumbir ante la presión del robo y ansiedad, y la protagonista al robar el dinero, seguir viendo a Enrique aún después de casada y recurriendo a él en busca de consuelo y no a su esposo.

3.3. Cartas a Enrique como escape de la realidad

La novela como tal es una suerte de saltos temporales, cartas, monólogos y diálogos entrelazados entre sí y en cierta medida indistinguible unos de otros. La magna carta cuenta con un inicio, y sin embargo, no cuenta con ningún final marcado en regla. En lugar de dicho final, se encuentran dentro de ella más micro cartas que tienen un final interpretado por el comienzo de un monólogo.

Es necesario hablar de quien es Enrique, fuera de la descripción del personaje como tal, el significado que este tiene para la protagonista, de forma que se entienda por qué es tan importante para la protagonista. Considerándolo su primer amor, el padre de su hijo abortado, su mejor amigo, inclusive su apoyo moral, el causante de la mayoría de las culpas de su vida, al igual que los traumas.

Tuve adolescencia y te conocí. No creía en nada, no sabía qué hacer en el mundo y me encontré contigo que estabas lleno de creencias y de supuestas finalidades que resultaron falsas. Te escuché, leí tus cartas, caminé contigo tu camino demasiados años. El daño estaba planeado pero no se había hecho porque no sabía nada de ti. [...] Pasé de los veinte años y aunque no maduré porque tú me mantenías estática, el tiempo fue armándome de exigencias contra tus reservas. A veces colmaba tu paciencia contándote aventuras imaginarias y lo máximo que conseguía era una mirada y un gesto de tus labios, una mirada y un gesto de cautivo. Hasta que un día rebasé tu aparente docilidad, te hice entrega de mis recursos y me hice blanco de mis proyectiles. (Hernández, 2000; 59)

La protagonista conocía a Enrique desde su juventud y fue el primer amor que conoció, creció junto con él y evolucionó condicionada en él. Acorde a sus gustos y a como fue manteniéndola dentro de sus límites, siempre que ella permaneciera de la forma en la que él deseaba. Por esto mismo se convirtió en alguien recelosa de toda la atención de Enrique, esto a su vez la llevó a transmutarse con tal de conseguirlo.

–Estoy enamorado de usted– dijiste al terminar y yo me puse seria para actuar mi asombro. [...]

–No me exija nada porque no tengo nada que darle. Es usted una necia por no haberlo pensado antes... veo que pasa el tiempo y es la misma egoísta de siempre, goza contando todo lo que piensa y lo que cree que le sucede sin tomar de las “intensas” veinticuatro horas de sus días ni siquiera cinco minutos para fijarse cómo son los demás. Eso es estúpido porque la expone a problemas que desde luego no se imagina y que, por otra parte, no tiene habilidad para resolver. Otra cosa más: es usted ciega, que no se le ocurre que las otras personas también son capaces de sentir algo, de sufrir, por ejemplo. ¿Se imagina que yo soy de madera? Tomaste aliento y yo empecé a enfurecerme.

–No repita lo que hizo el otro día.
Tuve un repentino arranque de perversidad.

–No repita usted lo del otro día. Yo puedo besar a quien quiera.

–No quería. Lo hizo para provocarme.

–Ésas son sutilezas tuyas. ¿Dejará de pensar alguna vez que todos mis actos están dedicados a usted?

–Nunca antes he pensado eso. Es usted una mujer libre. Váyase. (Hernández, 2000: 60-61)

Y si bien tenían una relación profunda por desarrollarse como personas de manera homologada, no se convirtieron en enemigos, tomando en cuenta que los semejantes se repelen y los puestos se atraen. Enrique fue el primero en enamorarse y la protagonista, lo hizo con el tiempo, además de verlo como amigo, hermano, amante y en algunas ocasiones como captor (que la retenía ante el cambio) siempre llevo una relación estrecha con él. Por lo que al sufrir de delirios termina invocándole como un remedio, además de huir de su propia realidad mientras recordaba los momentos en los que estaba libre y no se sentía tan acosada.

Bien se puede argumentar que difuminaba de forma abrumadora el principio de su realidad con el de su placer, igualmente Enrique pasa de ser el mal a la cura y viceversa, tal como se mencionaba en el apartado anterior, lo utiliza como un mecanismo de defensa, de esta forma lo evoca como recuerdo encubridor para no entrar en detalles con respecto al robo.

Fue una de las últimas y dolorosas veces. No te había visto porque estabas de viaje, pero fundamentalmente porque me había casado con Patrick y ni siquiera te lo había dicho. [...] Alguien me dijo que al saberlo permaneciste largo rato prendido a una pared y luego saliste a la calle sin que te auxiliara ninguna de esas palabras providenciales a las que se acude en momentos así. Cuando me lo dijeron traté de actuar como si no lo hubiera oído, para no sentirme de pronto vieja y malvada. Días

después te vi y no hubo explicaciones, me tomaste del brazo como siempre, caminamos, hablamos y llegamos a la comprobación de que mi matrimonio era un hecho que podía disimularse sin esforzarnos demasiado. (Hernández, 2000: 40)

Aún a pesar de su matrimonio con Patrick, que se asemejaba con facilidad a agua fresca dentro del fango de su vida, decidió seguir viendo a Enrique, considerándolo una parte inseparable de sí misma. Igualmente, Enrique los consideraba una amalgama que no sería modificada por el hecho de que ella estuviera casada con alguien más.

Nunca he conocido mujer antes que tú... (no sé cómo me he atrevido a decirlo, tengo veinticuatro años). Quisiera que tuvieras la seguridad de que no ha sido consciente esta actitud mía que ha durado tanto tiempo. No, no ha sido una preparación intencional; no te he cultivado deliberadamente para que fueras mía alguna vez. [...] yo he sido la persona llena de recursos que tiende la mano al desvalido y me hubiera dado vergüenza tomar algo de ti. De hoy en adelante, soy el que ha tomado todo, con la alevosía de aparecer como favorecedor. (Hernández, 2000; 69-70)

Crecer juntos y que la protagonista viera a Enrique como un guía, menciona él que no merece que sea considerado como una estratagema que lo coloca en el papel de titiritero que después obtiene una muñeca hecha a medida para conseguir su completa satisfacción, sino de alguien que tenía la posibilidad de ayudar a sus semejantes y terminó involucrado emocionalmente con ella, ansioso por poseerla, algo que no contemplaba en un principio.

Es indudable que el mal puede sentirse sin que sea posible localizarlo exactamente. Sabía que tu atmósfera de papeles rotos y objetos despedazados, no era sino la negación de alguna cosa, pero nunca pude saber qué cosa era y nunca quise, porque si todo hubiera estado claro, nunca hubiera llegado la ocasión de sentir temor y vergüenza por tu hijo, ni tampoco de protegerlo tan honda y verdaderamente, que hubiera necesidad de destruirlo. (Hernández, 2000: 112)

En lo que se refiere a la protagonista, después de desengañarse de la perfección de Enrique tras sus intercambios de ira, sus humillaciones en cierto punto, y el recelo resultante del aborto comienza a ver claramente los defectos de éste y a tomar cartas en el asunto pensando a futuro acorde a lo sucedido previamente. De igual forma que los traumas, cuando un hecho pasado afecta a la recepción de los futuros y programa una respuesta de parte del individuo.

El compromiso de felicidad había terminado. Ese acto mío había sido más elocuente que ningún gesto y que las cartas que frecuentemente llegaban a tus manos después de iniciada la reconciliación. [...] A veces, una tarjeta o una casualidad nos acercaban y la tarjeta era una trampa tuya, como el día de la calle de la fuente, y la casualidad era un olvido repentino y una instantánea lucidez que nos acercaba para separarnos cada vez con la más clara seguridad de que lo más serio, lo único valioso se había perdido para siempre.

Estuve espiándote, siguiéndote los pasos, cerciorándome de lo que tú eras y sin convencerme. (Hernández, 2000: 88)

Con respecto al aborto, que tiene la protagonista por el frasco de quinina, esto le significó a Enrique un rechazo absoluto de parte de la protagonista después de vivir embelesado con la idea de que ella era el amor de su vida y viceversa, consideró la idea de mantener una relación duradera y que diera frutos. Al conocerlo realmente, con los arranques de ira y violencia, la protagonista eligió no tener un hijo suyo, el fragmento de la página 88 introduce al momento en el que la protagonista estaba en proceso de ver la realidad de Enrique.

Comienza escribiendo para salir de la rutina y también porque la calma en cierto punto, Eutifrón (quien resulta ser su anfitrión dentro de la casa) le regala papel y tinta para “que se ocupe en escribir”, es de allí donde van surgiendo más micro cartas y lo que toma la forma de un relato.

Enrique:

Ayer mi esposo, Patrick, me ha traído a esta casa extraña a vivir con un hombre. Ha sido necesario, no podía quedarme ni un minuto más en el lugar donde vivimos.

Antes de irse, Patrick habló largamente con el dueño de la casa para que me aceptara, y él, que es un hombre gentil, íntimo amigo de Patrick y extranjero como él, dio su consentimiento. (Hernández, 2000: 8)

Decir que Enrique y ella mantienen una complicidad que les permite incluso hablar de Patrick, puede ser considerado como codependencia o un amor fraternal que fue resultado de su trastornado romance. Es igual de interesante mencionar que cuenta con Patrick en un nivel moral (en un principio), pero cuando requiere apoyo emocional, o bien moral recurre a Enrique como un escudo ante todo lo malo o aquello que no quiere reconocer.

En otras palabras, la protagonista utiliza la distracción de su relación amorosa pasada con Enrique para encubrir el robo que es la principal culpa que la aqueja y por lo que incide en las alucinaciones. Es así como la regresión es un mecanismo de defensa, en cuanto a lo que la protagonista pretende omitir de su realidad.

Es uno de mis socorridos misterios el de averiguar por qué esta carta va dirigida a ti. No estamos en buenas relaciones, muchas veces al escribir olvido que estas letras son para que tú las leas. [...] Me dieron ganas de decirte, y no te lo dije, que no podíamos traicionarnos por la razón simplísima de que en ningún momento se ha suspendido nuestra lucha frente a frente. Tú no has sentido confianza entre mis brazos y yo nunca me entregué a ti verdaderamente por temor a que me recibieras. [...] Sé que te gustaría hallarme, después de algunos años, agotada por la matemática de mis repeticiones: huida –Enrique– huida – Enrique y una huida final. Quisieras que viviéramos en un infierno paralelo. (Hernández, 2000: 46)

Independientemente de su recalcada necesidad por Enrique, que al parecer es inconsciente debido a que conscientemente sabe que no están en los mejores términos y que su relación más allá de ser un beneficio le resulta en un problema que le trae traumas y demás conflictos internos. Encima de utilizar las cartas hacia Enrique, y la magna carta como escape de su realidad y comodín ante una situación incómoda le resultan en una recaída al círculo vicioso de la necesidad por Enrique y el deje de

masoquismo que esto le trae, en vista de que le recuerda varias faltas que ha cometido, entre las que destacan su aborto y la infidelidad a Patrick.

Es posible resumir la personalidad de Enrique en alguien posesivo hacia la protagonista, pero consciente de la poca significatividad que tiene en la vida de ella, un hombre que no era su amigo ni su amante del todo consumado, quien fue su cómplice y contaba con un carácter que le hacía recriminar a la protagonista el escaso interés que demostraba hacia él, aún después de haberse confesado, que recurría a arranques violentos en momentos de suma presión emocional. Tras todo lo narrado por la protagonista es posible asumir que es de temperamento volátil y susceptible a arranques de ira.

3.4. Evolución de la protagonista: como personaje y como ente

En la novela es posible observar los cambios que sufre tanto física como moralmente, a causa de un encierro de trece días, aproximadamente, y de una avalancha de culpas que la hostigan en todo momento, aunadas a las expectativas de su pulcro anfitrión. Cabe mencionar que tanto los traumas, como los recuerdos encubridores (donde ella devuelve el dinero), y los mecanismos de defensa le permiten a la protagonista, evolucionar como persona después de superar pruebas que el inconsciente y su entorno le proporcionan.

La protagonista se aísla dentro de su pasado al principio, que la mantiene en una regresión infinita dentro de la casa de Eutifrón, de igual manera que Enrique es quien le significa un punto de partida dentro de su vida, para después ser desplazado por el robo que se mantiene oculto gracias al recuerdo encubridor.

- ¿En qué ocasión le fue entregado ese dinero?
- Se iba de viaje y me dijo que tenía motivos que yo no investigué para no depositarlo en un banco. Volvió unas horas antes de partir y me lo pidió.
- ¿Qué hubiera usted hecho con los veinticinco mil pesos?

Una voz conocida mascullaba: “tantas, tantas cosas, hubiera hecho tantas cosas”. Después, la misma voz, en tono más grave: “No te hubiera sido posible hacer tantas cosas, porque de haber empleado ese dinero de forma notoria, la gente hubiera sospechado. Siempre has sido pobre y mal vestida. Hubiera sido necesario comprar algún objeto que pudiera hacerse pasar por barato y eso no te hubiera dado ningún placer”.

Eutifrón y Patrick estaban mirándome y yo tenía la frente húmeda. Como si cayera en la cuenta de que debía decirlo sin que pasara medio segundo más, contesté:

– Guardarlos. (Hernández, 2000: 52)

La voz conocida que resonaba en su cabeza en ese preciso instante, bien podría tratarse de su inconsciente que compartía el recuerdo encubridor de que devolvió el dinero a su legítimo dueño. De esa forma se justificaba su huida ante la orden de detención que fue expedida en su contra. La negación ante el robo que cometió, y que no tuviera otra opción aparte de esconderse hasta que se demostrará su inocencia. Como es característico de los recuerdos encubridores, el individuo no logra distinguir entre éstos y los verdaderos, y en cuanto su intención es recordar lo que sucedió, el encubridor entra de forma inmediata sin darle oportunidad de pensarlo en demasía.

Llevaba una vida modesta, que no le permitía ningún tipo de lujos, por lo cual cuando tuvo en su poder los veinticinco mil pesos sucumbió ante la necesidad de sentirse satisfecha y poderosa, comprar lo que quisiera, pero en este momento de la novela (el inicio), no se le ocurre que es cierto que los robó.

Patrick nos siguió después de un momento, y comenzó a recitar con los brazos, las uñas, los dientes, una conversación devastadora. Cada doce palabras repetía con su lengua torpe:

–La policía... la policía... la policía... el fraude... la acusación, de fraude... la cárcel...

Yo no quería escuchar ni escribir la palabra cárcel. Recordaba interminablemente la otra vez que yo estuve en la cárcel. Estuve, Enrique, un solo día, a causa de este mismo asunto y salí por falta de pruebas. (Hernández, 2000: 15)

Su estadía previa en la cárcel, la cual narra en otra ocasión donde nada de lo ocurrido allí le fue grato, y todas las presas que intercambiaron palabras con ella se

deshacían en esperanzas de que quien las visitaba acudía con buenas noticias sobre su liberación, la estremeció aún más y la hizo sentirse dentro de fango de desesperanza. Salió luego de poco tiempo, pero el recuerdo la perseguía aun después de tanto tiempo.

–Usted está en mi casa porque Patrick me ha dicho que es inocente del cargo... – se le olvidó como se dice “se le acusa” – bien, del cargo. Pero si usted resultará culpable, yo no la ocultaría ni un minuto más. (Hernández, 2000: 77)

Su anfitrión, un hombre de mediana edad llamado Eutifrón, que es un hombre pulcro y religioso, la ayuda como acto de buena fe en consideración a su esposo Patrick, sin embargo, su deber moral, por encima de la amistad con Patrick y la consideración que se merecía por ser una dama, lo lleva dejar en claro que su pulcritud moral lo orilla a acusarla si es necesario con tal de no infringir la ley y que ella reciba el castigo justo por su falta.

Pasados los días de su encierro, mientras reflexionaba sobre los errores de toda su vida que le han causado traumas o culpabilidad, mientras se pasa huyendo de un cargo que al principio le parecía descabellado, pero que después de una persecución realizada por ella misma sale a la luz que es cierto, se quiebra ante la presión y ante la desesperanza de hallarse inocente de algo de lo cual es culpable, al no encontrar más remedio y sentirse harta de estar prisionera tanto en forma física como de su propio inconsciente y acusaciones, libera la carga de encubrir su delito.

–Era una confesión. La del robo. Yo robé ese dinero por ambición, por desesperación. Muy probablemente, también por perversidad.

Eutifrón enrojece.

–Soy efectivamente, una ladrona.

[...]

–No solo eso. He tenido un amante antes de casarme con Patrick y jamás se me ocurrió ser sincera con él al respecto. Durante el tiempo que duró mi matrimonio, lo traicioné cada momento, me burlé de él interiormente. Si mis traiciones no pasaron

a los hechos fue porque mi antiguo amante no lo quiso. Esa persona, Enrique, para decirlo sin piedad alguna, no insistió en ello porque no es una persona sana, sino un ser torcido, sucio, abandonado. Un ser que también ha sido herido y humillado por mí en el cuerpo del hijo suyo que no quise tener y rechacé. Ésa es la historia, esa mujer soy yo, ¿comprende? (Hernández, 2000: 163)

Después de una larga tortura auto impuesta, decide revelar todo a la única persona con la que mantiene un contacto un tanto cordial, su anfitrión, aceptando no sólo la culpa del delito por el que se le acusa, cabe mencionar que dicho dinero lo gastó en un abrigo, que realmente no usó porque levantaría sospechas. Acepta sus culpas por engañar a Patrick tantos años, por lastimar a Enrique y por no ser la mujer pulcra, noble e indefensa que se esperaba que fuera.

–¿Qué quiere que haga? – me dice
–Quiero que haga el favor de delatarme.
–¿Hoy? – me mira como si ese inaudito suceso no tuviera lugar en el ya agotado día de hoy. Yo transijo.
–Mañana muy temprano.
–¿Irá usted conmigo?
–No. Quiero que vengan a buscarme. Tengo miedo de mirar la calle, de ser libre media hora más, dentro de un automóvil, son mi valija a un lado. (Hernández, 2000: 164)

Consciente de las consecuencias que le esperan luego de tomada la decisión, decide afrontar lo que sus actos han traído consigo. Deja de huir e intentar encubrirse o culpar a otros porque sus versiones no coinciden con las suyas, como persona, como ente ha cambiado, si bien se menciona que aumento un poco de peso durante su estadía en casa de Eutifrón, no es suficiente ver el cambio físico con un gran significado, sino el cambio moral en cuanto a su crecimiento como persona al aceptar que es momento de recibir las consecuencias de todo lo que ha hecho a lo largo de su vida y aún más, de dejar de esconderse a expensas de las personas que le brindan apoyo.

Su relación con su anfitrión, que al inicio de su estadía le asegura que su deber moral es delatarla en cuanto se entere que es mentira su inocencia, de repente se

muestra dubitativo, puesto que se ha encariñado con la protagonista hasta un punto algo más hondo que una simple amistad. Sin embargo, ella se encuentra decidida a afrontar su futuro como una ladrona, crece y madura como ser al hacerse responsable de sí misma y de lo que hace. Tal como lo menciona ella misma antes de narrar el cómo se imagina desde su aprehensión hasta su llegada a la cárcel. “Soy la mujer que se dispone a levantar el peso de una culpa”. (Hernández, 2000: 173). De esta manera, el sentimiento de culpa es enfrentado de manera directa: asume su responsabilidad y está dispuesta a pagarlas consecuencias de sus actos.

En otras palabras, comenzando del punto cero (considerando este como su llegada a casa de Eutifrón), cuando era una mujer ignorante de los pecados que llevaba a cuestas y lo costoso que resultaba moralmente obtener la satisfacción inmediata que llevaba consumando por varios años, se transforma después de verse enfrentada con su propio interior y la recriminación de una nueva fuerza interior que habita en ella: la conciencia, que la vuelve consciente de lo que hasta ahora no consideraba como un inconveniente a la moral, y es posible careciera de su interés. Sale de casa de Eutifrón como una mujer dispuesta a aceptar el peso de sus acciones reflejadas en la sociedad y más aún en su moralidad misma.

3.5 Ámbito social

La novela se encuentra ubicada temporalmente en el lapso de un año: 1954-1955, lo cual es posible deducir gracias al final de la misma, donde se localiza la siguiente inscripción: “México, 1954- Nueva York, 1955”. Lo que definitivamente no es imposible definir es exactamente en qué mes comienza, así como los lugares exactos a los cuales se puede aludir.

Sin embargo, es posible introducir lo más imprescindible de dichos años dentro de este espacio, que de igual forma servirá como auxiliar ante el colapso emocional que sufre la protagonista y que en un momento de lucidez decide entregarse para saldar deudas morales consigo misma.

Cabe mencionar que el monto en ese entonces se dice directamente como \$25.000, y considerando el paso de los años y el cambio de valor, actualmente se valoraría en cuarenta mil pesos aproximadamente, el precio de un abrigo de pieles de una calidad aceptable y capaz de hacer que una mujer cayera en la tentación.

El ser humano, al ser un ente social se encuentra rodeado de las condiciones que le provoca la sociedad en un conjunto de normas, limitantes y estándares con los que debe cumplir en pro de verse aceptada. Un limitante con el que se cuenta desde el nacimiento es la pertenencia a una clase social, que son estratos que permiten dividir a la población y en cierta medida establecer un régimen de privilegios dentro de la misma, y si bien existen los movimientos verticales de una clase social a otra, los integrantes de las mismas procuran que estos movimientos se susciten en la menor medida posible. Se trata de un grupo de individuos que forman un subconjunto acorde a su nivel de riqueza o de prestigio, a partir de lo cual se ubican en la escala social.

En estos casos, el ámbito profesional proporciona tanto nivel de riqueza como prestigio, y al encontrarse dentro de una alta clase social es posible el manejo de medios de comunicación, lo que les permite manipular a las clases precedentes. Dentro de esto se refleja, como factor primordial, el poder adquisitivo y lo que éste acarrea, es decir, prestigio y oportunidades.

Sin embargo, dentro de las mismas clases sociales se busca el movimiento vertical de las clases inferiores hacia un nivel mejor de vida, lo cual se ve influenciado por las oportunidades que tienen de alcanzar un mejor nivel, tanto profesional como de oportunidades de desarrollo, y por ende económico, tal como la protagonista, que comenzó viviendo en una clase baja y al casarse con Patrick, un extranjero de buena familia, adquiere un nivel social diferente: “El dejar de amar es algo inevitable, pero no gozar la compañía de quienes se estima es algo delicado, relacionable con la nobleza de los sentimientos. Tengo que demostrarle que yo no padezco de esos refinamientos.” (Hernández, 2000: 133)

La diferencia de clases, y por lo tanto de educación, entre Patrick y ella los lleva a un camino sin retorno en cuanto a la ruptura de su relación de pareja y la disolución de todo trato amable que ésta traía consigo.

El deslumbramiento, que en un principio los mantuvo unidos, se convierte en algo opaco conforme avanza el tiempo. Las diferentes costumbres, educación e inclusive ámbito en el que se han criado los lleva a separarse de forma irremediable, imponiendo el orden dentro de la pertenencia de cada uno a su clase de origen. Incluso esto se observa de manera más evidente con Eutifrón, quien es de una posición económica más elevada y por tal motivo también se considera a sí mismo de una moral más alta que la protagonista, debido a que éste posee arraigadas creencias religiosas.

Dentro de las clases sociales se cuenta con las personas que se encuentran en la cima, los que planifican el desarrollo, para luego pasar a quienes lo ejecutan. De esa misma forma, cada clase cuenta con una motivación especial, lo cual la mantiene unida y contiene la individualidad dentro de la clase misma, un sentido de identidad que les permite desarrollarse en pro de un bien común.

Obtener un buen empleo, la elección de profesión, las posibilidades, la salud y diversos aspectos, se ven influenciados por la pertenencia a cierta clase social, y la búsqueda de permanecer en ella, o bien conseguir un estilo de vida mejor. Esto no los exenta de realizar un comportamiento fuera de las normas tanto morales como legales, por lo que Patrick, a pesar de contar con un estatus alto, no podía hacer nada para escudar a su esposa de la falta de la que se le acusaba.

Al verse rodeado de lo que necesitaba, tampoco se encuentra en una postura que le haga posible entender a la protagonista, quien pasó por privaciones y tenía deseos que satisfacer, prestigio que no obtuvo y preocupación con respecto a lo que la sociedad pudiera pensar de ella por la forma en la que se encontraba viviendo.

–Usted olvida todo. Ha olvidado que el día que me conoció iba cubierta con un abrigo de pieles carísimo. Ha olvidado que iba acompañada de un joven medio imbécil que buscaba su protección y que gozaba de la peculiaridad de ser mi marido... (Hernández, 2000: 154)

Los deseos de poseer algo que le retribuyera prestigio y saciara su deseo de superioridad ante sí misma la llevó a robar el dinero y a gastarlo en un abrigo que no

tardó en presumir en las calles mientras paseaba con su entonces esposo, Patrick, quien parecía no advertir que su mujer portaba una prenda carísima, lejos de las posibilidades económicas de ambos. El abrigo, como medio de satisfacer la ambición que ella sentía por conseguir un nivel de vida mejor, que dentro de sus reflexiones le otorgaría dicho abrigo, sin embargo, finalmente la llevó a una situación peor de la que conservaba con Patrick.

Allá, en un viejo armario de la casa de Patrick, está el abrigo de pieles que compré con vergüenza, que casi no usé por vergüenza y del que ahora hablo avergonzada. Lo que me parece extraordinario a ese respecto, es que yo, antes de tenerlo, no lo deseaba; hubiera querido tener vestidos, zapatos, ir a lugares caros... no me atreví. Era demasiado visible y lo peor, demasiado vulgar. El mismo sentimiento de considerarme inferior, fue lo que me obligó a realizar el acto distinguido de comprar un abrigo de aspecto común y de usarlo sólo tres veces. Me lo imagino, allí envuelto en sus dos forros, presa del desamparo y de la humillación.

También me imagino a Patrick, tirado en su cama, envuelto en sus dos cobijas y presa del desamparado y de la humillación, Lo adquirí con menor convencimiento que el abrigo y lo utilicé menos. El abrigo será vendido con el tiempo, Patrick permanecerá olvidado, a menos que haga algún violento esfuerzo por diferenciarse y tenga éxito. (Hernández, 2000: 158)

Su libertad, a cambio de un abrigo de pieles que usó escasas veces en un intento de liberarse de un sentimiento de inferioridad, que en lugar de entregarle lo que tanto anhelaba la volvió presa de su mentira, su falta a la ley y a la moralidad, la arrinconó en casa de Eutifrón y le privó del amor de Patrick. Sumiéndola en un torbellino de culpas, remordimiento y decepción de sí misma, presa de encontrarse en una clase social que no quería y además al entrar en el círculo social de Patrick y su intento por encajar dentro de la misma, sólo terminó probando su inferioridad moral al enfrentarse con sus valores.

4.2. Religión

La religión como un mecanismo de regulación del comportamiento de los individuos, actúa otorgándoles un ideal, el cual veneran e intentan alcanzar por medio de

conductas determinadas, es decir, una forma determinada de comportarse, de sentir, de pensar. El ideal a su vez es el responsable de los acontecimientos cotidianos de la vida de sus seguidores e inclusive desastres naturales, así como la organización de la sociedad y los fenómenos sociales que en ella acontecen.

De esta forma la religión genera una moral colectiva que les permite identificarse como un grupo, respetar las normativas que éste proporciona en pro de acercarse al ideal que se les enseña. Dichos grupos se envuelven dentro de cuestiones económicas, políticas y división de sociedad en grupos, que son igualmente influenciados por la religión de los individuos y lo que esto conlleva. Cumpliendo con expectativas colocadas en ella, tal como lo hace con las expectativas que el *superyó*, coloca en el *Yo Real*, en este caso Eutifrón quien simboliza esta faceta se ve profundamente ligado de igual forma con la religiosidad que él emplea como medio para considerar acciones positivas y negativas que se relacionen con su fe.

Acorde a los valores, moral y lineamientos que proporciona la religión, el individuo crea una personalidad que le ayuda a evolucionar (al hacer mención de una evolución se entiende de una forma moral, o bien espiritual que llega al individuo luego de acatar las normas que la religión que profesa le proporciona), a ser controlado y en cierto punto controlar a quienes se encuentran por debajo de él mismo, surge como una necesidad colectiva.

La idea de la evolución de las especies proporcionó un nuevo punto de vista que es antagónico a la religión, cediendo la creación y los fenómenos sociales y naturales, del poder de un ser divino, a las ciencias naturales y una explicación científica en todo su esplendor. Esto provocó debilitación de las normas impuestas por la religión, lo que orilla a los antiguos creyentes a buscar nuevos horizontes, así como cambiar de religión, en busca de una mejora en su calidad de vida.

Si bien, el estado primitivo de la humanidad otorgaba el carácter de razón de ciertos fenómenos a la magia, y creía que podía manipularlo acorde a su beneficio, con el tiempo abandona la idea de hacerse responsable de su suerte y la otorga a seres divinos que le proporcionan consuelo y normativas que le permiten la vida cotidiana, al igual que esta sucesión en busca de una satisfacción espiritual a la religión la precede

la ciencia que proporciona la justificación que esta primera deja como designios incógnitos que recaen en manos de seres superiores al ser humano, sin embargo, la religión no puede desaparecer debido a su función como reguladora de comportamiento y señalización de lo bueno y lo malo dentro de la sociedad.

El hombre honesto debe dormir desvestido y con la puerta cerrada. Eutifrón no tiene derecho a salirse de su definición y eso me indigna, sobre todo, porque estoy aquí para interpretar sus actos. Con franqueza, esto que ha hecho, me parece inmoral y descarado. Estoy alarmada y más incómoda de lo que he estado nunca. (Hernández, 2000: 65)

Eutifrón, al ser un hombre mayor de cincuenta años y con una moral que él mismo llamada intachable, así como temeroso de los designios de Dios, se manejaba de forma que no violara las expectativas que él mismo había puesto sobre sí de ser un hombre cabal, justo y pulcro moralmente.

Yo he provocado la ira de los dioses y la he soportado sin estoicismo, pero también sin dejar de ser como soy: Eutifrón, en este caso, iría predicando por los montes, con la cabellera larga y enfurecida y el puño cerrado contra el pecho; Patrick entornaría los ojos y se declararía arrepentido. Sólo tú y yo no hemos tomado aspecto profético, ni nos hemos acongojado profundamente; nos hemos conformado con dividir los días fastos y nefastos: para el júbilo y para el lamento. (Hernández, 2000: 66)

Consciente de que no es el ideal de una persona bajo la gracia del señor, se apega a su suerte y a tener en claro que tanto ella como Enrique deben pagar por las faltas que han cometido a lo largo de su vida, mientras que Eutifrón y Patrick se encuentran aún a tiempo de corregir sus errores y enmendar las faltas que han cometido para conseguir el perdón. Considerando de esta forma a los dioses como una presencia superior que es capaz de infligir un castigo con base a los comportamientos que ellos consideren como faltas morales y que sean enseñanzas dentro de su doctrina.

Quisiera poseer ahora aquella palabra cualquiera pero grande, para llenar mi boca, porque padezco de un pudor inexplicable para nombrar a Dios y los significados van agotándose tan rápidamente como los escribo. Sé que quedan pocas palabras a las que recurrir. (Hernández, 2000: 74)

Avasallada por las culpas, las faltas a la moral y el miedo a cierto castigo divino que se hace presente dentro de su imaginación, se escuda en el miedo para poder seguir escribiendo, no se cree digna de siquiera mencionar a Dios, considerando que entonces faltará aún más a éste.

La religión, como un medio de control masivo, resulta ser un arma de parte de los que someten y una herida por parte de los que son sometidos. Al mismo tiempo, resulta ser una necesidad para ambos, de forma que se convierte en un opio para la cotidianeidad, determinando a ésta como la causante de los fenómenos económicos y naturales, la muerte de un familiar o una mala racha, convenciéndose a sí mismos que en algo han fallado acorde a los lineamientos religiosos y por eso sufren de un castigo.

Un presentimiento me impedía la entrada, y no era el suponerme indiscreta lo que me detenía, era el miedo de someterme a una nueva tortura. Recordé a las heroínas de la Biblia y de algunas historias orientales a quienes todo estaba permitido menos el hecho clave, la prohibición ilógica que eternizaba su desobediencia. (Hernández, 2000: 93)

Remitiendo al sentimiento profano y a lo antes mencionado con respecto a recibir un castigo (según el creyente) merecido a cambio de una falta contra el ser superior, que lo limpie de culpas y lo coloque en gracia de nuevo.

Así mismo la religión, al ser un medio de control y hasta de supresión que moldea al individuo de tal forma que sea cómodo manejarlo, condiciona para comportarse dentro de los índices de correcto e incorrecto, a desaprobar las conductas que no le han sido enseñadas y a menospreciar las creencias que no son semejantes a las suyas, puesto que su religión es la correcta, la verdadera y única.

Eutifrón cree que sólo se peca con la voz y esa es una idea muy cómoda, muy sencilla por lo menos. Así como los pecados del hombre reducirse a la enciclopedia: veinte tomos de calumnia y bajeza. (Hernández, 2000: 107)

Eutifrón, que se tenía a sí mismo en una estima muy alta y que consideraba a la protagonista como una pecadora y en ningún instante una mujer justa o digna de compadecer, se encuentra en una encrucijada en la cual él menciona que juzgar a sus semejantes o sospechar de ellos de forma no intencional lo redime de todas las culpas, la protagonista observa que si sólo fueran conocidos como pecados o como faltas a aquellos comportamientos que son 100 por ciento intencionales, los pecados y por lo tanto los castigos serían mucho menores.

Acosada por quien es un hombre santo que bien podría convertirse en un pastor de causas perdidas y su consideración propia como alguien blasfemo que ha faltado debido al robo, infidelidades y atentados contra la ley de Dios la someten a un peso bajo el que las alucinaciones, recuerdos encubridores y monólogos, que hacen de las suyas con tal de quebrar su voluntad y su paz en menos de medio mes.

4.3. Homosexualidad

La homosexualidad ha sido desde siempre motivo de escándalo dentro de la sociedad, con los preceptos antes establecidos por la religión o por el entorno y condiciones a los que se expone el ser humano dentro de las clases sociales, se le considera como un pecado o inclusive como motivo de aislamiento. En el caso de la protagonista, al ver a Enrique como un hombre homosexual, lo coloca en una posición que ensambla el desinterés de Enrique en ella después de un tiempo, con el cambio de su orientación sexual. Un miedo ante el cambio de él, y al mismo tiempo una razón que la ayuda a mantener su autoestima y su valoración como mujer.

Enrique, quien en un principio era pareja de la protagonista, que paso a ser su amante y al final el recuerdo de quien más la atormentaba, describe su situación con respecto a ella, como la única mujer que conoce en toda su vida. Ella, por otro lado,

menciona que algo le indicaba que Enrique había sufrido una transformación mientras ellos se alejaron por el matrimonio de ella, él era un artista que contaba con algunas presentaciones en galería de arte y cierto reconocimiento que propiciaba fiestas después de dichas presentaciones.

Sin ningún sonido anterior que me preparara, escuché nítidamente el ruido de una llave que conoce la cerradura. Me aterroricé y tú arrugaste los labios. Habías cerrado por dentro y no era posible entrar, pero empezaron a golpear con los puños y hubiera podido decirse que a mordiscos y a cabezazos. Me senté en la cama y me abrazaste. Yo estaba al borde del sollozo y tú a la mitad de la ternura. Nos hallábamos solos en el mundo.

El ruido se apagó; escuchamos unos pasos que bajaban cada escalera como el restallar de un látigo y yo sorprendí una mirada pensativa que me hizo ponerme en pie. (Hernández, 2000: 28, 29)

Después de varios encuentros, el anteriormente mencionado con particularidad sembró la duda en la protagonista ante el comportamiento un tanto sospechoso de Enrique, ellos tenían una historia retorcida, con bastantes altibajos e insana en cierto punto, siendo su primer pareja, la persona con la que creció, quien le enseñó a apreciar el mundo con los mismos ojos e inclusive por quien decidió seguir la misma carrera profesional en artes, se encontraban ahora en una relación de amantes, que nunca fue descubierta sino hasta que ella decidió hablar al respecto.

Al conocerlo de forma tan íntima fue capaz de percatarse de los leves cambios que en él aumentaban con el paso de sus esporádicos encuentros, cuando llega el momento en el que Eutifrón encuentra el nombre de Enrique siendo invocado por la protagonista, se convierte en una duda latente, al cuestionarle sobre él, ella responde que es un homosexual, revelación que marca una diferencia dentro de la obra.

–Hábleme de Enrique– dijo

[...]

–Es un homosexual.

Eutifrón recibió la noticia sin aspavientos. Pero sintió la compasión más profunda que he de inspirar en mi vida. Su rostro decayó un poco y envejeció un momento. Parecía tener muchas cosas que decir y haber perdido la palabra. Ahora, con los ojos arrugados y el corazón a pleno galope, Eutifrón también buscaba una palabra

[...] No se me ocurre como consolar a Eutifrón y empiezo a actuar como si él no hubiera entendido y yo tuviera que explicarle, paso a paso, un fenómeno físico. (Hernández, 2000: 105,106)

Eutifrón, al ser una persona de moral estricta y religiosa, queda pasmado ante la afirmación de la protagonista y se queda sin palabras que pudieran reflejar lo que su moral y crianza le permitían solucionar en ese momento ante lo que acababa de descubrir, mientras que ella, tratando de aligerar el impacto causado por la simple palabra que había emitido, busca formas de aclararlo de forma más simple a forma de obtener una respuesta por parte de su casero.

Inclusive en cierto punto la protagonista llega a relacionar la homosexualidad de Enrique con el aborto que ella tuvo cuando eran jóvenes y una pareja relativamente feliz, al considerarlo como una afrenta hacia su hombría y que esto le brindará un camino directo a cambiar su orientación sexual por los estragos que el daño colateral del frasco de quinina provocaron, así como la clara señal que envió la protagonista al demostrar con hechos que no quería tener un hijo suyo, ante el peso de culparse por la “desviación” de Enrique y demás culpas relacionadas con su persona comienza a oír voces y a sentir movimientos en el vientre donde ella sabe perfectamente que no hay nada.

Sí, yo estaba en la calle, a unos metros de ti, cuando te encaminabas a tu casa con un hombre. Vi cómo abriste la puerta e imaginé cómo subiste las escaleras y las pensé vivas, corriendo bajo tus pies y los del otro. Vi una luz que se encendió un minuto. ¿Para qué encendieron la luz? No puedo creer que haya necesidad de mirarse antes de cometer un crimen; eso aminoraría la perfección de la hazaña. Hay que pecar a ciegas, sin mirarse, son observar los gestos de la boca, porque podría haber una palabra o un destello descuidado en el ojo que lo impidiera todo.

Aquella última noche que estuvimos juntos, un poco de casualidad y como al descuido, sabía que el que tocaba la puerta era un hombre. Fue por eso que no dijimos nada y porque tú has renunciado a toda rebeldía y te has acostumbrado a los sucesos incontables.

El día de la cita fallida, en la galería de pintura que anticipaba una estatua y una fuente, también supe que un ser de saco a cuadros y rostro transparente, era a ti a quien esperaba y que aunque tu intención no hubiera sido humillarme, hubieras preferido su conversación monosilábica y perpleja a mi viejo mundo de histeria. (Hernández, 2000: 112,113)

La protagonista suponía que Enrique estaba conviviendo de forma más que amistosa con hombres dentro de su departamento y después de sus presentaciones, más tarde y después de maquillar lo que en un principio se negaba a aceptar, se encontró sin ninguna forma de seguir eludiendo la realidad a la que había sido expuesta de forma brutal y con sus propios ojos, en un principio una actitud que resuena en el tinte de la humillación le sirve para poder librarse del fantasma de Enrique debido a que ya no se encontraba tan enamorada de él, al pasar la etapa del enamoramiento y la idealización del ser amado, para verlo con ojos claros que dejan al descubierto todos los desaciertos de Enrique, así como sus equivocaciones, su mal carácter, su tendencia a la violencia, y el querer acapararla, para después darse cuenta que ella elegía a Patrick, luego de salir de su ensimismamiento y el colocarlo en un ideal que desapareció cuando aceptó las diferencias de su ideal y la realidad de Enrique. El Enrique imaginario que ella creó en su mente a lo largo de la novela, tomaba vida propia cuando ella recordaba los defectos que había pasado por alto con anterioridad y que ahora entendía hilando su orientación sexual con su cambio de actitud.

4.4. Matrimonio y divorcio

El matrimonio, para “las buenas costumbres”, tiene como fin formar una familia, y dentro de la sociedad funge como una institución que conforman dos individuos con el objetivo de compartir cargas, tanto económicas como morales o bien es una familia de individuos de mismo sexo, pero con relación sanguínea, es decir padre e hija, madre e hijo.

La protagonista, como se ha mencionado con anterioridad, paso sus años mozos en un ambiente donde se encontró rodeada únicamente por la influencia de Enrique,

quien la moldeo a su conveniencia en cierto punto. Si bien no se menciona a sus padres con mucho ahínco, pueden contarse dos ocasiones memorables en las que recurre a ellos:

Pero sí me recuerda a la mía, esa casa en que vivo con Patrick y aquella otra en que conocí a mi familia, ese grupo de personas que me han comprobado la teoría de que todo puede olvidarse. Se puede recordar por vergüenza de algo, y yo pienso en esa casa porque era tristonera y porque ninguna cosa parecía conformarse con su sitio, sino ser vanidosa y querer intentar alguna semejanza más amplia y más pulida. Nada lo lograba, todo provocaba una sonrisa burlesca.

He sentido un descanso infinito al pensar que muchos de los que habitan aquella casa están muertos. Ya no me esperan, ya no me sufren, ya no me comentan. (Hernández, 2000: 23,24)

Sé que dije “madre”, “padre”, “entierro”, “corazón”, sin que aquello se agotara de sentido y sin lograr decir lo que esperaba. No sé qué abecedarios complicados y magníficos habrán de necesitarse para ocultar una palabra de verdad, pero sé que he recurrido a ellos. (Hernández, 2000: 85)

Tras la pérdida de sus padres, sus guías de vida, los que debieron inculcarle tanto los valores morales como el respeto a las normas de la sociedad, y debieron darle una estabilidad emocional y psicológica que le permitiera moldear una identidad, se halló desprotegida y a la deriva, dependiente únicamente de sí misma. Cuando narra su casa, el lugar que debió llamar hogar, se refiere con tristeza, vergüenza y estándares que nunca fueron satisfechos sin importar el esfuerzo que se pusiera en cumplir con ellos.

Una familia que se establece con el vínculo del matrimonio o de la convivencia de individuos en un mismo espacio, también es una forma de regulación dentro de la sociedad, ya que permite inculcar valores y restringir el comportamiento de los individuos que integran la familia.

Hubiera podido albergar un hijo de Patrick sin resentimiento, como si fuera un ser venido del aire y entregado a mis cuidados para que tuviera un motivo. Pero el niño

no quiso nacer, ni comprender, ni pasar por alto un momento de lucha que no era privativo de mi persona, sino que se hubiera repetido en su carne muchas veces, y que él, probablemente, hubiera resuelto de la misma manera. (Hernández, 2000: 89)

Una finalidad de dicha institución es la procreación, sin embargo, podemos observar que la protagonista se culpa en repetidas ocasiones ante su infertilidad y cómo nunca pudo darle un hijo a Patrick, en el lapso que permanecieron juntos. La familia que ellos conformaban se veía afectada por el desinterés de ella en llevar un trato cariñoso y en cierta medida la aceptación de Patrick ante dicha situación.

El vínculo del matrimonio les ayuda a alcanzar a los individuos cierto status y les otorga facilidades emocionales, un matrimonio con hijos es más valioso que uno sin hijos a los ojos de la sociedad, en tanto la situación en la que los coloca debido a esto, convirtiendo a los hijos en un motivo de convivencia, y un fin en común entre los adultos que conviven como cabezas de familia.

Otorgando de esta manera una división de funciones en pro de una convivencia efectiva que les permita funcionar de forma agradable y realizar una apreciación positiva por parte de su entorno y la sociedad. Así como la formalidad de una familia mantiene el orden social, en la época en la que la protagonista contrajo matrimonio la pureza de una mujer es un tema delicado y que permitía en cierta medida colocar un valor moral tanto a la mujer como al hombre para después otorgárselo a su matrimonio.

De allí surge la otra clase de traición, la que lleva a una mujer contaminada por un hombre, a casarse con otro. Ésas han sido mis traiciones: parcialidad de entrega. [...] Pienso en los dos últimos años y los encuentro llenos de pacientes trabajos. Hemos traducido cuentos para revistas, hemos corregido pruebas en diferentes editoriales, casi hemos mendigado... A los ojos de Eutifrón aparentábamos una prosperidad inexistente, que él nunca creyó. (Hernández, 2000: 73,74)

La infravaloración que ella misma siente debido a que al llegar al altar no se consideraba como casta y por lo tanto se entregó a medias y con reserva desde el principio hacia Patrick, por querer mantenerlo a él y a Enrique al mismo tiempo, para

después abrir paso a su estatus económico una vez casada con Patrick y la imagen que ellos proyectaban en tanto que se mostraban a la sociedad como una amorosa pareja con pocos años de matrimonio que en cualquier momento tendrían un hijo.

El apoyo emocional que forma parte de las funciones de la familia y un propósito de un matrimonio, se refleja dentro del apoyo que Patrick le proporciona a la protagonista, y que sin embargo no logró que ella perdiera el recelo de entregarse por completo y como un libro abierto ante él, tal como ella menciona, concluyendo que no se entregó a Patrick por miedo a que él no la aceptará.

Complementándose en el ámbito económico y trabajando por un bien común, más allá de las apariencias, la familia como una institución proporciona los elementos necesarios para establecer los valores que apoyan al sujeto a lo largo de su vida, al igual que las normas que los condicionan dentro de la convivencia sana al formar parte de la sociedad.

Con respecto al divorcio, si el matrimonio es el inicio de una familia y lo que la sociedad promueve como institución que favorece a los individuos que la conforman, es entonces éste el opuesto, cuando dicha institución no funciona dentro del acoplamiento de los individuos, de manera que todo se ve resuelto con la disolución del matrimonio en aras de encontrar la paz.

Patrick, tras los problemas ocasionados por el encierro de la protagonista y la presión ante las acusaciones y el intento de solucionar algo, al investigar el avance del caso en contra de su acostumbrada vida pacífica fue llevado a la conclusión de que el cariño que en alguna vez lo unía a ella se terminaba y no había remedio alguno para que quisiera seguir con la familia que conformaban únicamente ellos dos y que a pesar de los altibajos que en algún momento enfrentaron ahora se rendía al ver imposible una solución ante el problema que enfrentaba.

¿Patrick? Pero si yo hace muchos días que no pienso verdaderamente en Patrick. Es indudable que he mostrado sorpresa. Además, no se me ocurre nada que pueda decirse de él, como no sea lo de la juventud y la inocencia y eso es tan sabido que no vale la pena repetirlo. Son curiosas esas personas, se goza de su presencia, pero su ausencia, después de unos cuantos días, pasa inadvertida. No puedo

imaginar cómo pasa sus días y he olvidado como reparte sus ocupaciones, aunque tengo la idea general de que duerme mucho. He sonreído. (Hernández, 2000: 104,105)

La inocencia de Patrick lo convirtió en alguien incompatible desde el principio con la protagonista, quien se consideraba alguien manchada por la relación que llevó con Enrique y la vida que llevó antes de él, aunado a las diferencias de educación y clases sociales sólo tenía un futuro. El cariño o bien el amor de Patrick era lo que los mantenía juntos, hasta que él renunció a una posibilidad de seguir juntos fue que la protagonista se anima a confesar que en ningún momento estuvo del todo convencida de que estar con él era lo apropiado, sino que se casó con él como una prueba y no por amor. Bien pudo ser la expectativa de la sociedad puesta en ella o la urgencia de casarse debido al paso de los años.

A la protagonista no le preocupaba el divorcio en sí, puesto que alrededor de esos años era motivo de escándalo, y quedaba reducida a una paria social, sino que Patrick había dejado de quererla y él se convertía en lo único puro que se encontraba alrededor de su vida. Abandona fácilmente su antigua confianza y dependencia en Patrick, para abandonarse parcialmente en los brazos de Eutifrón y los recuerdos de tiempos mejores.

Otro matrimonio que se enfrenta a un conflicto durante la novela que puede pasar desapercibido, dado que no es claro, es el de Eutifrón, su esposa se retira de México, a lo que él argumenta que a ella le hará feliz, puesto que no le agrada el país. Con el paso del tiempo y la estancia de la protagonista en su casa, le pide prolongar su viaje. Posiblemente no se presente como un conflicto ante el desinterés de la esposa de Eutifrón, sin embargo, cuando él comienza a tener cierto interés romántico en la protagonista, coloca su matrimonio en una encrucijada que no se resuelve dentro de la novela y queda como incógnita, proporcionando la única información de él, ofreciendo su ayuda para saldar la deuda de la protagonista y convirtiéndose posiblemente en un futuro benefactor.

4.5. Aborto

El aborto es un tema delicado debido a su concepción desde diferentes perspectivas, y si bien actualmente es debatido de forma más abierta, en el año que transcurre la novela se abordaba de forma diferente. La huella psicológica que coloca a la protagonista en una situación en la cual se convierte en la victimaria de su propio hijo, al elegir no darlo a luz, y la de Enrique al provocar un cambio drástico en su orientación como consecuencia de no querer concebir a su hijo. Esto conlleva diferentes momentos de alucinaciones de ella dando a luz, o con un niño en brazos, un ser que necesitaba su protección y que esto mismo le otorgaba a ella un poder más allá de una mujer sola y desamparada, como ella se considera, al no ser capaz de sustentar vida ni de tener bajo sus protección a un ser que la necesitará en todos los sentidos.

Esperando cumplir con su papel de mujer, y dar a luz a los hijos que le otorgarían valor a su matrimonio con Patrick, lo volverían uno consumado, y de mejor calidad a los ojos de la sociedad, cumplir con las expectativas colocadas en ellas por contraer matrimonio, por la religión y por el *superyó*, que convertía en un conjunto todo lo anterior.

La concepción más abrumadora aún hasta la actualidad es la que proporciona la religión, que considera que es el ser celestial quien otorga la vida y decide cuándo quitarla, el ser humano atenta contra los designios divinos al abortar una vida que ya se ha decidido entre a habitar este mundo.

La verdad es que yo he pecado vulgarmente con una repetición de hechos erróneos y tú lo has hecho con un refinamiento que nunca podrá compaginarse con el arrepentimiento y el castigo.

Creo que de nuevo he pecado y olvido que en todas las angustias de estos trece días, me parecía haber sido perdonada por haberte forzado a quererme, por haber perdido al hijo nuestro y por haberte abandonado. (Hernández, 2000: 108)

Quien protagoniza la novela y realiza monólogos como medio de escape de la realidad, tiene el tiempo suficiente para atormentarse a sí misma, dentro de este

fragmento podemos observar que se menciona una cantidad específica de días de encierro, mientras que conforme avanza la novela sólo se menciona un aproximado de tres o cuatro semanas, también ver en sí misma los pecados que le son demostrados por Eutifrón, una mujer que no es justa, que miente y engaña. Los apegados a la religión se sienten reticentes ante la idea del aborto por la abominación que éste significa para sus creencias, aún más para los valores, los cuales les fueron inculcados desde la cuna de la Iglesia.

En lo que se refiere a Enrique, menciona la cantidad de pecados que cada uno ha acumulado a lo largo de su vida y cómo cada uno de ellos lo disimula de forma diferente, se arrepiente de las decisiones que ha tomado con respecto a su vida como su mujer y su situación sentimental. Si bien Patrick le resulta un consuelo suave, Enrique representa para ella toda la pasión y necesidad que acumuló por años a su lado, mientras que su hijo, al ser una consumación del hecho de haber estado juntos, sufre el destino de no nacer.

Con el pasar de los años, y a pesar de que se ha visto que sin importar la religión en circunstancias específicas se lleva a cabo el aborto como una forma de solucionar lo que la mujer no tenía planeado, no es algo novedoso el tema en sí, sino el debate que éste genera. Bien podemos mencionar a las poquianchis y los diversos métodos que anteriormente se utilizaban y que eran más rudimentarios.

No te quería ni te deseaba pero era tuya. Esa misma noche a las tres de la mañana me tomé un frasco de cápsulas de quinina. A las doce del día, desperté en medio de un charco de sangre y completamente ensordecida. Habías salido mezclado con mi sangre, pero ya no estabas allí. Me había revelado. Ni en el momento de dolor más lúcido, ni cuando, el día anterior, había ido a la biblioteca para ver en la enciclopedia la palabra "aborto" se me ocurrió que perdía las paredes a listas, las sirenas de barro y las jirafas. ¡Eutifrón, quiero morirme, quiero que no me salve nadie, quiero que mis perseguidores no me encuentren vibrando, saltando, sacudiéndose como un pescado que necesita dos horas para contemplar su muerte!, ¡quiero que no sea necesario, salir de aquí entre sollozos y bajo las miradas de nuestras vecinas! ¡Eutifrón, abandóneme, desampáreme, olvide su piedad cristiana que yo se lo agradeceré con tanta o más fruición que si viviera toda la vida! (Hernández, 2000: 87, 88)

Retomando el tema de los métodos diversos que antes se utilizaban para abortar, la quinina se conocía por poseer este tipo de cualidades, lo cual solamente resulta efectivo si se toma en dosis elevadas. Ella, al tomar un frasco entero con todo el afán de abortar al hijo de Enrique, esperando que cumplieran su cometido. Para cuando despertó su cuerpo ya había escupido al hijo que no quería, mezclado con parte suya. Parcialmente ignorante de cómo sería un aborto, se vio envuelta en soledad y culpa, debido en parte a que todo su encierro lo vivió dentro del cuarto de los niños, adornado hasta el último detalle de objetos, paredes y muebles que le recordaban al hijo que no quiso tener.

Cuando piensa en alguien a quien dirigirse dentro de sus monólogos anteriormente lo hacía con Enrique en mente, pero en ocasiones como ésta lo hacía con Eutifrón, a sabiendas que su fe le haría recriminarle, sin embargo, por la creciente amistad o camaradería que se había desarrollado entre ellos, se vio en la necesidad de rogarle que la abandonara para que pudiera pagar por sus pecados o faltas. En tanto que se rinde ante sus perseguidores imaginarios, quienes han de castigarla por los fallos dentro de su comportamiento y en obediencia a la moralidad.

Porque en el único momento de mi vida que supuse que iba a tener un hijo sentí odio por él y lo negué con mi cuerpo y con todas las fuerzas de mi espíritu.

Era verdad. Tú te me habías entregado en todas las formas posibles y yo luchaba por no recibirte, lo mismo en un regalo, que en una caricia que aventurabas como si fuera la primera. Cuando pensé que al fin te habías metido dentro de mí en un hijo tuyo, me entregué frenéticamente a toda clase de actos. Entre sueños me golpeaba el vientre con los puños y buscaba una manera física y salvaje de extraerte, de expulsarte de mí para demostrar que había lugares vedados, sitios secretos que tú nunca podrías traspasar. (Hernández, 2000: 87)

Aterrada ante la idea de convertirse en madre, se tornó en alguien frenética que buscaba hasta inconscientemente obligarlo a salir de sí misma. Enrique, por su parte, se había entregado gustosamente a ella en todas las formas que le eran posible, ella menciona el júbilo que él experimentó cuando ella se lo mencionó y la ruptura en la relación que surgió cuando ella gritó de forma muy escandalosa en sentido negativo

ante el gozo que no sentía. En un intento de demostrarle que existía un límite entre ambos que no podría ser superado en ningún momento, decidió expulsar lo que se había colado dentro suyo y que no pertenecía, como resultado secundario hirió a Enrique y transformó su relación en algo amorfo que los mantenía unidos por la complicidad, pero no por una entrega total de parte de ninguno.

Cuando ella se plantea haber tenido un hijo de Patrick, reconsidera la situación al argumentar que éste nunca le habría permitido tener un hijo suyo, y que ella no era capaz de albergarlo. El frasco de quinina que anteriormente se menciona, y a ella buscando en la biblioteca la palabra aborto, denotan que inclusive de forma automática no deseaba tener a ningún hijo dentro suyo durante sus años tempranos.

No he ido a estrellarme contra el piso, ni de pronto he recordado que soy una mujer sin hijos que se deshace en continuas lamentaciones de su esterilidad; tampoco se me ha ocurrido hacer resaltar el hecho de que me veo forzada a caminar descalza. (Hernández, 2000: 143)

Según narra ella, tras su aborto perdió la capacidad de tener hijos y se acongoja cada que tiene la oportunidad, dado que cuando abortó no se sentía en pleno gozo de estar embarazada, sino que buscaba formas de expulsarlo de su cuerpo, mientras que con el pasar de los años y en compañía de Patrick llegó a contemplar que tener un hijo dentro suyo no sería una situación tan desagradable como lo contempló su yo pasada.

En la misma línea, se ve atormentándose a sí misma por todas sus culpas, la presión de no tener la vida que le hubiera gustado y en cierta medida haber fallado en uno de los propósitos del matrimonio, encaminado a formar una familia, una pareja sin hijos es menos valorada socialmente que una con hijos.

Por lo que respecta a otra forma de abordar el aborto, se contempla a la sociedad como tal, el entorno en el que se encontraba, sus amistades y por supuesto su futuro, se verían afectados por la decisión de tener o no al hijo. La sociedad juzga desde un banquillo que los exenta de ponerse en el lugar del otro, ella era joven, bien podría tener alrededor de 19 años, y Enrique igualmente, al mencionar el aborto, no se

penaliza al aborto como tal, sino a lo que llevó a la mujer a abortar, se le juzga por la infamia de ser una mujer fácil que se entrega a cualquiera y ni siquiera tener la precaución de cuidar de sus deslices, si el círculo que frecuentaba se enterara de su decisión se vería sumida en la vergüenza y las miradas de todos ellos.

A lo largo de la novela no menciona a amigos o amigas cercanas, es hasta el fin de la novela que realiza una llamada diciendo que se irá de viaje para encubrir que será llevada a prisión y pagará por el crimen que ha cometido, esta amiga es la única mujer que obtiene un nombre: Clara Prendes, para sólo tener una aparición fugaz de la protagonista despidiéndose de su vida maquillada.

Tengo un íntimo regocijo de sentirme quebrada, de estar debatiéndome en este cuarto que no es de mi casa, poblado de figuras entre las que me pierdo como si luchara por pasar adelante en medio de la oscuridad de un viejo guardarropa.

El hijo inexistente que llora desolado, es hijo tuyo y yo voy a mecerlo entre mis brazos y a contarle una vaga historia de sorpresas y reconocimientos. (Hernández, 2000: 42)

Más allá de la huella física que le dejó, la huella psicológica que la atormenta a cada segundo la retiene en el hecho de su pasado que la ha dejado marcada para su futuro. El cuarto de los niños se convirtió en una enorme fosa de fango que la retiene en las profundidades, mientras ella lucha por salir a flote de alguna forma.

Permanece invocando a Enrique en los momentos difíciles al inicio de su encierro, cantándole al hijo imaginario que ahora la acompaña y tratándolo como un hijo real al que debe tranquilizar tras una larga pesadilla, que bien puede ser ella misma asustada de lo que le depara el futuro ante el crimen que cometió y el castigo que le espera.

Y yo podría tener un hijo de cinco años. Un hijo con voz, con ojos, con perversidades sutiles. Un niño que se tendiera sobre mis brazos con los ojos cerrados y jugara a la muerte para aterrorizarme. El mismo niño perdido, desaparecido y que yace sin oraciones ni epitafio. Yo pude darle mucho. Es irónica la idea de que yo pudiera querer dar algo o tener algo que dar, yo que he estado

inevitablemente desposeída; sin embargo, buscando en lo más hondo, en lo más agotado y maltrecho, tal vez se encuentre un lugar de abundancia y de jugo, donde prosperen las intenciones desvalidas y los niños frustrados. (Hernández, 2000: 159,160)

La edad exacta del hijo no nato que la persigue, y que ahora se encuentra deseando tener entre sus brazos para hallar consuelo dentro de su miseria, al ser un feto de apenas unas semanas, y un secreto para los no involucrados, se encontraba únicamente descansando en su memoria, sin ningún lugar en donde llorarle o llevarle flores a manera de disculpa por haber fallado en ser su madre.

Se ofrece ella misma para llenar al niño de comprensión y amor, cosas que ella no tenía previstas para él cuando lo tuvo dentro suyo. Abandonada de amor incondicional, recurre a un hijo que expulsó en busca de amor, ternura y compañía grata. Se consuela pensando que se encuentra en un lugar mejor, donde le es otorgado todo aquello que pudiese necesitar en algún momento de su existencia.

CONCLUSIÓN

La investigación cumplió con los objetivos que se mencionaron al inicio de la misma (identificar los momentos que hacen uso de analepsis; que se delimitan dentro de los recuerdos de la protagonista, reconocer el tipo de narrador; Luisa Josefina proporciona un narrador que asemeja una plática con un conocido, catalogar otros recursos narrativos dentro de la obra; tales como descripción en cuanto al lugar donde se desarrolla espacialmente la mayoría de la obra, describir a los personajes contenidos en la obra; los tres hombres con nombre propio y las mujeres que son referidas acorde a su relación con los hombres y criticar el desarrollo de la protagonista a lo largo de la obra; quien comenzó la novela como una mujer absuelta de los pecados y maldades del mundo, no por no cometerlos sino por no ser consciente de que lo hacía a una mujer consciente de sus equivocaciones y consecuencias acarreadas en busca de un placer inmediato).

Cada uno dentro de los capítulos que se encargaban de estudiarlos profundamente, luciendo a la analepsis como recurso principal, a los personajes como bailarines que cambiaban conforme su entorno lo hacía y una narradora que relata la obra como si estuviera contando su vida, en ocasiones buscando consuelo, en otras perdón y ocasionalmente castigo.

El lugar donde crece la hierba lo refleja con un tinte distinto, gracias a la introducción de la protagonista de todos los saltos temporales como anécdotas que buscan justificar su comportamiento o ajustar cuentas consigo misma, dado que su conciencia se veía envuelta en una controversia donde las expectativas que se acumulaban en ella no se veían satisfechas por los actos correspondientes a su pasado, una obra que la narratología aprovecha y ayuda a relucir debido a los tejidos que ofrece al unir mundo narrado y personajes.

El psicoanálisis, siempre diferente al ser distinto el individuo a analizar, que respalda al momento de estudiar a la protagonista y de verla evolucionar a lo largo de

la obra, torturada por sí misma, por los fantasmas de su pasado, por su antiguo amante, por su hijo no nato y por la presión religiosa de Eutifrón. Por otro lado, explota las descripciones y comportamientos reflejados en un hombre de buena fe, temeroso de lo incorrecto, pero ansioso por salir de la rutina y a una mujer en comparación a él joven, que contrasta con sus valores, su punto de vista y todo aquello a lo que estaba acostumbrado, transformándose uno y otro al tener interacción cotidiana.

A su vez, el estudio de esta novela proporciona un nuevo matiz con respecto a autores que no son tan reconocidos dentro del campo de la literatura. Y aunque Luisa Josefina ha recibido diferentes premios, su obra no ha recibido la difusión de otros autores. Más allá de la autora y su trayectoria, la obra permite reflejar la evolución de los seres que interactúan en ella y que conforme van cambiando las bases de sí mismos logran completar una metamorfosis.

Las analepsis entretienen la trama en su totalidad lo cual deja con una novela que se asemeja a una reflexión compleja de la protagonista preguntándose y respondiéndose cómo fue que llegó al punto en donde se encuentra rodeada por las consecuencias de los actos que previamente narra, la prolepsis como un vistazo al futuro de su detención próxima y la calma que se presenta en dicho momento tras razonar las consecuencias de lo que en algún momento ella considero como algo satisfactorio y de forma instantánea.

El psicoanálisis por otra parte presentó diversos aspectos que al principio permanecían ocultos o bien no se aprovechaban de forma adecuada, los personajes como seres que evolucionan después de atravesar diversas pruebas tanto en su carácter como en su fe, la protagonista quien después de conocer a Eutifrón comienza a considerarse una mujer mezquina que no pensaba más allá de su placer sin considerar las consecuencias de esto o el cómo podría afectar esto su relación consigo misma y con la perspectiva de lo bueno y malo acarreado a una conciencia que hasta ese punto permanecía muda.

Personalmente, la investigación se presenta teniendo como motivo personal a la protagonista, en cuyo caso no mereció un nombre y se refiere a sí misma como yo a lo largo de toda la obra (sólo se sabe que es ella por la narración en primera persona del

singular), mientras que se ve rodeada de todo lo que la acosa a lo largo de los años que ha acumulado. Patrick, su esposo, se muestra cariñoso en una medida marital, sin embargo, desconoce el sufrimiento de su esposa y lo que la ha llevado a refugiarse entre sus brazos tras cansarse de su relación con Enrique, personaje que inspira los cambios en la protagonista, además de ser algo semejante a una voz en su cabeza que sólo resulta un trauma del pasado y el afán de ella por aferrarse.

Sufrió a lo largo de su vida, perdiendo a sus padres, siguiendo a Enrique como consuelo, viviendo en un constante hacer daño y recibirlo mientras permanecía con él, para luego sucumbir ante la necesidad de sentirse poderosa y contar con algo que le permitiera alcanzar prestigio a los ojos de los demás, situación que la llevó a sufrir delirios y a consumirse a sí misma dentro de un cuarto que le recordaba uno de los hechos que más la hacían arrepentirse: no ser madre, decisiones pasadas que resuenan en su presente en forma de alucinaciones y de dolor.

Mientras que se encarga de luchar contra el Enrique de su cabeza, el hijo no nato de su vientre que aún en ocasiones siente, Patrick y su cariño medido, y Eutifrón y sus recriminaciones de no ser una buena mujer, aún sin saber de todos los pecados que ella cometía, para cuando la obra está en su fase final, la mujer sucumbe ante las culpas y ansiosa por limpiar su conciencia y en una sutil esperanza por recibir perdón se entrega por el crimen que la ha llevado a mantenerse encerrada y prófuga de algo que ella misma afirmaba no era cierto, termina convirtiéndose en su propio verdugo y entregándose ante la justicia en un grito de auxilio para recobrar algo de la bonanza que perdió con todas sus faltas.

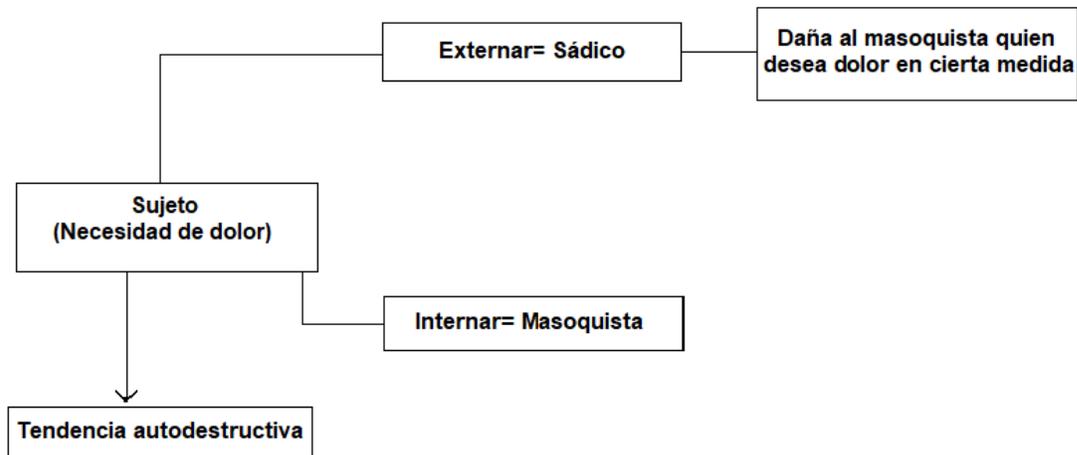
ANEXOS

Anexo 1. Anacronías



La novela se encuentra enriquecida con analepsis las cuales se reflejan con el pasado de la protagonista y sus recuerdos con Enrique, el punto cero o bien presente se ubica en la llegada a casa de Eutifrón, dado que de allí parte la narración y la prolepsis sólo se presenta al narrar el momento de su detención tras confesar su culpabilidad del delito que se le acusaba.

Anexo 2. Sadismo, masoquismo y autodestrucción



La tendencia autodestructiva del ser humano deriva en dos vertientes: el ser sádico, provocar dolor al masoquista en cierta medida y así satisfacer su necesidad de verse envuelto con el dolor (en este caso la protagonista es quien le ocasiona dolor a Enrique y se siente satisfecha con ello, sin embargo, ella se convierte en masoquista al recibir dolor provocado por Enrique, invierten roles en cierta medida conforme avanza su relación), mientras que el masoquista satisface su necesidad de dolor gracias al sádico.

REFERENCIAS

- AMORES, Raúl, (2016), *Desde qué punto de vista se narra el relato. Focalización de la narración. Tipos de narradores.*, Lengua y literatura, publicado el 25 de enero de 2016, consultado 03 de mayo de 2017, disponible en [http://lenguayliteraturap.blogspot.mx/2016/01/desde-que-punto-de-vista-se-narra-el- html]
- BAGÚ, Sergio, (1989), *Tiempo, realidad social y conocimiento*, 13ª edición, México, Editorial Siglo XXI, 207p.
- BARTHES, Roland, et. al., (1972), *Análisis estructural del relato*, 2ª edición, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 208 p.
- _____, (1977), *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 56 p.
- BERISTÁIN, Helena, (1995), *Diccionario de retórica y poética*, 7ª edición, México, Editorial Porrúa, 508 p.
- CERVANTES, Freja, (2009) "Colección y formación de gustos literarios en México", *Andamios*, vol. 6, núm. 12, diciembre, pp. 279-298, [http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62815957013]
- CHURCHILL LIVINGSTONE, (2000), *Clasificación de los trastornos mentales y del comportamiento*, 10ª edición, España, Editorial Médica Panamericana, 315 p.
- DURÁN, Francisco, (2002) "Reseña de "Páramo de espejos. Personajes de la Comarca Lagunera" de Saldaña María Isabel", *Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle*, vol. 5, núm. 18, junio-julio, 2002, pp. 107-108, [http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34251813]
- Editado por MIRA V, RUIZ P, GALLANO C, (2003), *Conceptos Freudianos*, 1ª edición, España, Editorial Síntesis, 556 p.
- FREUD, Sigmund, (1923), *El Yo y el Ello*, España, 33 p.

_____, 1991, *La interpretación de los sueños (primera parte)*, vol. IV, 6ª edición, Buenos Aires, Emorrortu editorios, 343 p.

_____, 1991, *La interpretación de los sueños (segunda parte) sobre el sueño*, vol. V, 6ª edición, Buenos Aires, Amorrortu editores, 663 p.

GALLINO, Luciano, (2008), *Diccionario de sociología*, 5ª edición, México, Editorial Siglo XXI, 983 p.

GARCÍA, José Ángel, (2012), *Los conceptos básicos de la narratología*, [en línea] disponible en <
https://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/basicos.html> [consultado 24 diciembre 2017]

HERNÁNDEZ, Luisa Josefina, (2000), *El lugar donde crece la hierba*, 2ª edición, México Universidad Veracruzana, 174 p.

INFANTE, Antonio, *Apuntes de narratología*, Huelva, Colegio Marista, 15 p.

LA REDACCIÓN, *Con Ruíz Cortínez, devaluación de 1954: el dólar a \$12.60*, [en línea] disponible en <<https://www.proceso.com.mx/122007/con-ruiz-cortines-devaluacion-de-1954-el-dolar-a-1260>> [consultado 26 marzo 2018]

LEÓN, Margarita, (2013), “Los frutos de Luisa Josefina Hernández. Aproximaciones. Escritos de teoría dramática”, UNAM, *Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, Facultad de Filosofía y Letras*, 2011 (Ediciones Especiales, 60). *Literatura Mexicana*, vol. XXIV, núm. 2, 2013, pp. 217-223. disponible en [<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358233188013>]

LÓPEZ, Néstor, (2017), *Luisa Josefina Hernández*, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, consultado 06 de mayo de 2017, disponible en [<http://www.filos.unam.mx/sobre/emeritos/luisa-josefina-hernandez/>]

MARTÍNEZ, Alegría, (2014), “Cuando escribo no pienso en géneros: Luisa Josefina Hernández”, Milenio, disponible en <<http://www.milenio.com/cultura/escribo->

generos-Luisa- Josefina-Hernandez-Laberinto_0_275372462.html> [consultado 24 diciembre 2017]

MERTON, Robert, (2002), *Teoría y estructura sociales*, 4ª edición, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 294 p.

Paridad peso/ dólar, [en línea]

<http://www.colson.edu.mx:8080/barco/Databases/Economicas/M_tipoCambio.htm> [consultado 26 marzo 2018]

PIMENTEL, Luz Aurora, (2006), *Teoría narrativa*, México, 27 p.

_____, 2012, *Relato, estudio de teoría narrativa en perspectiva*, 5ª reimpresión, México, Siglo XXI editores, 185 p.

ROMERO, Leticia, (2015) “El canon literario y las escritoras mexicanas. Entrevista a Luz Elena Gutiérrez de Velasco”, *Andamios*, vol. 12, núm. 27, enero-abril, 2015, pp. 195- 199, disponible en [<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62841659009>]

TALAVERA, Juan C, (2016), “Luisa Josefina Hernández, revelan secreto literario”, *Excelsior*, 30/05/2016, disponible en [<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/05/30/1095638#view-1>]

TRIGLIA, Adrián. (2017), *El ello, el yo y el superyó según Sigmund Freud*, Psicología y mente., consultado 03 de mayo de 2017, disponible en [<http://psicologiaymente.net/psicología/ello-yo-superyo-sigmund-freud#!>]