



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

**La importancia del recuerdo: un diálogo comparatístico entre
“El árbol” de María Luisa Bombal y “La imitación de la rosa”
de Clarice Lispector**

TESIS

Que para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta:

Ana Lorena Martínez Peña

Asesora:

Dra. Carmen Álvarez Lobato

Toluca, Estado de México; agosto de 2024

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo 1. Fundamentación de la literatura comparada	7
1.1 El diálogo comparatístico	7
1.2 El método morfológico	19
1.3 Terminología narrativa	28
Capítulo 2. Análisis narratológico de los cuentos “El árbol” y “La imitación de la rosa”	37
2.1 La voz narrativa en “El árbol” de María Luisa Bombal	37
2.1.1 Focalización, espacio y tiempo	41
2.1.2 Teoría de la sensibilidad, sinestesia y estructura espacial	49
2.2 Dinámica narrativa en “La imitación de la rosa” de Clarice Lispector .	58
2.2.1 Juego de voces	58
2.2.2 Mímesis espacial	63
2.2.3 La configuración <i>in media res</i> del actante	66
2.2.4 El tejido temporal: diálogo entre dos mundos	68
2.3 La función simbólica de los relatos	72
2.3.1 Cristo, la rosa, la vida y la muerte	72
2.3.2 Naturaleza e identidad	76
Capítulo 3. Diálogo comparatístico entre “El árbol” y “La imitación de la rosa”	83
3.1 Transformación del espacio a través del recuerdo	83
3.2 El despertar del personaje femenino	89
CONCLUSIONES	98
BIBLIOGRAFÍA	102

INTRODUCCIÓN

*La memoria es un monstruo. Uno olvida, ella no.
Simplente archiva las cosas, las guarda, las esconde
y las trae al recuerdo con voluntad propia.
Se piensa que uno tiene una memoria... No es cierto...
La memoria lo tiene a uno.*

*-Una plegaria para Owen Meany.
John Irving.*

La evocación del recuerdo es, probablemente, la habilidad cognitiva que nos concede como humanos residir unidos a todo aquello que alguna vez fuimos y amamos; es por eso que llevé a cabo un estudio minucioso de su presencia en dos cuentos latinoamericanos.

El primer objeto de estudio, “El árbol” (1939), pertenece a la escritora chilena María Luisa Bombal quien nace el 8 de junio de 1910 en Viña del Mar y fallece el 6 de mayo de 1980. Vivió varios años en Buenos Aires donde publicó los cuentos: “Las islas nuevas” (1938), “El árbol” (1939) y “María Gricelda” (1949), y llega al epítome de su carrera al publicar las novelas *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938). Dentro de su obra existen matices surrealistas, fantasmales, figuras retóricas como símiles, metáforas, entre otras. La obra narrativa de Bombal refleja arquetipos femeninos y, a través de ello, realiza una crítica a la condición de la mujer hispana que nace dentro de una sociedad donde su existencia se encuentra subordinada por un sistema patriarcal.

El segundo objeto de estudio es “La imitación de la rosa” (1960) texto de Clarice Lispector, escritora de origen ucraniano que se trasladó a Brasil con su familia cuando era tan solo una pequeña. Nace el 10 de diciembre de 1920 y fallece el 9 de diciembre de 1977. Si bien la extensa obra de Lispector es sumamente aplaudida dentro del canon literario, las novelas más reconocidas de su autoría son: *La pasión según G.H.* (1964), *Cerca del corazón salvaje* (1944), *Aprendizaje o El libro de los placeres* (1969), *La hora de la estrella* (1977), entre otras. “La imitación de la rosa” forma parte de la obra *Lazos de familia* (1960), un compendio de cuentos que Lispector publica recién inicia su carrera como autora.

El objetivo de la presente tesis es explicar el comportamiento, función e importancia de la focalización y el espacio-tiempo en los cuentos “El árbol” (1939) y “La imitación de la rosa” (1960) con el fin de realizar entre estos un diálogo comparatístico de corte morfológico. Parto de la hipótesis que indica que el análisis de las obras y sus estructuras narrativas, permite revivir la importancia del recuerdo como despertar femenino.

Llevo a cabo la elección de ambos textos como objetos de estudio ya que las escritoras entretienen una intertextualidad muy similar en cuanto a las estructuras narrativas de sus cuentos y construyen la relación espacio-tiempo de manera cronotópica. Trabajar una perspectiva femenina desde Bombal y Lispector me parece muy importante ya que la obra de estas autoras representa un parteaguas dentro de los estudios de género actuales por la crítica social que realizan en sus obras.

“El árbol” (1939) y “La imitación de la rosa” (1960) son dos cuentos enigmáticos debido a su capacidad para adentrarse en el corazón de nosotros los lectores, quienes luego de un primer acercamiento a las obras no volvemos a ser los mismos y eso me motiva a analizarlos. Aunado a ello me interesa aprender acerca de la estructuración narrativa en dichos cuentos y la importancia del espacio-tiempo para comprobar la hipótesis inicial.

De acuerdo con la información recabada en el estado del arte he confirmado que la crítica especializada no ha realizado trabajos en torno al análisis de estructuras narrativas específicamente en estos cuentos; si bien “El árbol” (1939) es un texto bastante analizado, no se ha estudiado desde el punto de vista que en esta tesis propongo. En este sentido Zoila Clark en el artículo “Eco-feminismo en la narrativa surrealista de María Luisa Bombal” (2010) realiza un análisis del personaje femenino en la obra y su conexión con la naturaleza desde un enfoque eco-feminista.

Asimismo, en el trabajo “El vals de la enajenación: La alteridad trágica en El árbol, de María Luisa Bombal” (2013), la estudiosa Tatiana Calderón indaga los lazos entre la música, la alteridad y la alienación en el cuento de Bombal, conforme ahonda en la interacción entre la música y la literatura que constituyen la

diégesis narrativa. En “Naturalizaciones del Deseo y el Saber en los textos de María Luisa Bombal” (2012), Lucía Guerra Cunningham, especialista en la obra de la escritora chilena, realiza una propuesta de análisis en torno al deseo y el saber femenino, temáticas que Bombal emplea en la mayor parte de su obra.

Ambas autoras ya han sido confrontadas previamente por la investigadora Pérez Laborde en su ensayo “Catarsis y epifanía en la narrativa de Clarice Lispector y María Luisa Bombal” (2013); Laborde expone algunas de las temáticas utilizadas en la narrativa de Lispector y Bombal como lo son: el existencialismo, la literatura como liberación, el surrealismo, psicoanálisis; esto desde una reflexión del espacio interior que llevará a la catarsis y epifanía.

Janina Hosiasson continúa por la misma línea de análisis en “María Luisa Bombal y Clarice Lispector: Encuentro de dos trayectorias paralelas” (2013), sin embargo confronta sus obras desde un punto de vista biográfico, debido a que desarrolla su hipótesis inicial con base en la relación que Bombal y Lispector entretejen a partir de los comunes denominadores de sus narrativas.

Por otro lado, los estudios actuales de la obra de Clarice Lispector indican que el cuento “La imitación de la rosa” ha sido muy poco trabajado; aunque María José Altamirano en su investigación “El origen del autoconocimiento a través de los símbolos presentes en la cotidianidad, en tres cuentos de Clarice Lispector” (2019) interpreta y analiza tres cuentos de Clarice Lispector: “La Imitación de la Rosa”, “Amor” y “Preciosura”, para entender cómo los símbolos presentes en la cotidianidad de los personajes hacen posible una ruptura que provoca un autoconocimiento en las protagonistas. Perspectiva similar a la que llevo en esta tesis.

Además, Lispector ya ha sido comparada con otros autores en un pasado, por ejemplo, en el artículo *The Miracle of the Ordinary: Literary Epiphany in Virginia Woolf and Clarice Lispector* (1984) Terry L. Palls compara la estilística de ambas autoras, quienes a pesar de estar distanciadas en tiempo, espacio y lenguaje, comparten múltiples semejanzas; este diálogo entre autoras reafirma la riqueza que puede surgir de un ejercicio comparatístico.

La escritora Laura Freixas en su artículo “Lo femenino y lo trascendente” (2002) estudia la presencia de lo femenino dentro de la obra de Lispector como un medio hacia el monólogo interior con fines metafísicos, por lo tanto hablar de lo femenino en esta tesis resulta apropiado debido a los estudios que anteceden.

Una vez discutido y analizado el estado del arte he logrado reafirmar que mi investigación resultará en una crítica literaria innovadora que servirá como referencia a los futuros estudiantes de Literatura y a los estudiosos de María Luisa Bombal y de Clarice Lispector, respectivamente; si bien existen investigaciones en torno al ecofeminismo, el deseo, el cuerpo, la mujer, mi propuesta analítica de la forma y su importancia en la construcción del recuerdo sentará un precedente ya que estas autoras, según fue investigado, no han sido trabajadas desde lo simbólico morfológico.

Ahora bien, para la comprobación de hipótesis, el marco teórico que utilizo en la tesis apunta a la literatura comparada como teoría principal; el especialista Claudio Guillén en su obra *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la Literatura Comparada* (2005) esboza una serie de métodos a partir de los cuales es posible llevar a cabo un acercamiento entre literaturas. Su propuesta de método morfológico es el ejercicio mediante el cual realizo el diálogo comparatístico entre los objetos de estudio y las semejanzas en sus estructuras narrativas.

Para el análisis de la forma y su comportamiento en los cuentos utilizo los planteamientos narratológicos (focalización, narrador, espacio y tiempo) que el teórico Gérard Genette desarrolla en su obra *Figuras III* (1989), esto con el fin de bosquejar un diálogo comparatístico de corte morfológico.

Posterior a ello me guío a partir del enfoque teórico de Paul Ricoeur en *La historia, la memoria, el olvido* (2004) para hablar de la importancia y presencia del recuerdo en los textos; en esta tesis concibo al recuerdo como un ejercicio íntimo que la memoria lleva a cabo, resultando en una imagen mental; gracias al recuerdo se tiene el precedente de que aquello que fuimos y amamos existió, fue real. A través de este y la trascendencia simbólica, Brígida y Laura, protagonistas de los cuentos, llevan a cabo un ejercicio introspectivo pues este les permitirá revivir el pasado como guía hacia su despertar.

Si bien el despertar en cada personaje surge de manera distinta, este se encuentra orientado por la identidad, la introspección y la liberación. En esta tesis concibo al despertar femenino como una consecuencia positiva luego de permanecer Brígida y Laura cautivas en sus hogares en un rol de madresposas. El término *cautiverio* y *madresposa* lo rescato de la teoría que Marcela Lagarde (2005) propone en su obra *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Este despertar es una forma de volver a sí, de un reencuentro con el pasado que ayudará a Brígida y a Laura a retomar su verdadero destino.

En el primer capítulo realizo una breve introducción a la literatura comparada con el propósito de argumentar mi elección por el método morfológico y las formas literarias que forman parte de éste, y así ejemplificar su propósito y alcance. Además desarrollo un diálogo con la crítica especializada actual en torno a esta teoría.

En el segundo capítulo de la tesis desarrollo a profundidad las formas literarias, con base en los planteamientos narratológicos de Genette, que utilizo para el análisis individual de cada cuento. Posterior a ello, me enfoco en la presencia de figuras retóricas dentro de cada cuento y procedo a su estudio. Además discuto el significado y trascendencia de los símbolos: Cristo, rosa, vida, muerte, música y árbol, con base en los planteamientos de Jean Chevalier en el *Diccionario de los símbolos* (2009) y Ernesto De La Peña en *La rosa transfigurada* (1999), y la importancia y trascendencia de éstos en el despertar femenino, el desarrollo de la trama y el sentido de ambos relatos.

Durante el desarrollo del tercer capítulo me enfoco en el diálogo a través del método morfológico en “El árbol” (1939) y “La imitación de la rosa” (2021) donde entretejo la relación que existe entre ambos a partir de las formas que estructuran a cada cuento, de esta manera llevo a cabo un ejercicio que no se encarga únicamente de exponer similitudes y diferencias, sino del diálogo entre obras. En este capítulo, además, profundizo en el despertar de Brígida y Laura así como la importancia de los símbolos en el mismo.

En esta tesis presento una perspectiva de análisis de corte morfológico simbólico que permite revivir la importancia del recuerdo como un medio hacia el despertar femenino; con este trabajo realizo una aportación significativa a los estudios en torno a la obra de las autoras Bombal y Lispector; deseo, además, que mi análisis sirva como un puente para aquellos investigadores, lectores, estudiantes que busquen un acercamiento a estas escritoras, e inspire a la creación de diálogos entre literaturas pues de ahí emana la verdadera riqueza de la literatura comparada.

Capítulo 1. Fundamentación de la literatura comparada

1.1 El diálogo comparatístico

Debido a que la literatura comparada es la teoría que sustenta la presente tesis, resulta imperativo un recorrido a través de los métodos y diversas estructuras que la componen para señalar el camino metodológico que recorreré.

En el marco actual Jonathan Culler (2014) redacta el artículo “¡Por fin, literatura comparada!”¹, y en medio de su argumentación busca definirla como “la disciplina de un alcance tan abrumador que ya no parece en lo absoluto un área académica: es el estudio de los discursos y las producciones culturales de todo tipo en el mundo entero” (p. 28). En este sentido se aclara que la literatura comparada tiene su influencia en el cine, obras de teatro, hechos históricos, expresiones culturales e interculturales, estudios de género, entre otras manifestaciones de las artes y humanidades. Claudio Guillén (2005) insistía en que “la tarea principal de la literatura comparada [...] es la investigación, explicación y ordenación de estructuras diacrónicas y supranacionales”, por lo tanto, su área de estudio es además, el análisis y comprensión de la evolución del fenómeno literario y su contacto con otras literaturas a través del tiempo.

La historia de la literatura comparada ha ido en desarrollo con el paso de los años; su nacimiento estuvo rodeado por barreras geopolíticas, sociales y culturales que separaban a las literaturas e impedían el surgimiento de un diálogo entre ellas. En 1996 Germaine de Staël escribe en su obra *¿Qué es la literatura comparada?* “no se puede juzgar más que comparando”, para hablar de la necesidad de una biblioteca universal y así confrontar la relación entre literatura y sociedad, con el deseo de institucionalizar académicamente a la literatura comparada. Para comprender la historia y el propósito de esta, Llovet (2005, pp. 336-337) esboza que:

¹ Tomado de Villegas, I., Reyes, D., Rojas Ramírez, C., (2014) *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales* (pp. 15-20). Xalapa: Universidad Veracruzana.

La literatura comparada surge como una necesidad de Europa ante su propia transformación y el nuevo régimen de relaciones que se establece entre sus culturas, en el momento de su fragmentación definitiva más allá de los elementos que la habían mantenido cohesionada, unida [...] La literatura deja de ser *una*, sustentada firmemente por la retórica y la poética, concretada en diversas lenguas: la literatura pasa a ser *las literaturas*.

Es así que los estudios comparatísticos surgen a partir del deseo de una literatura universal que transgrediera fronteras de idioma, cultura, tiempo y lugar, además de la necesidad del hombre de compartir con otros sus vivencias, desencadenando nuevas estructuras del pensamiento que enriquecieran al ser humano y a las futuras generaciones.

En 1827 Goethe acuña el término *Weltliteratur* en el marco de una situación paradójica derivada de la constitución de los modernos estados nacionales que fomentaron el ascenso del nacionalismo; de esta manera, Goethe “plantea la necesidad de hacer a un lado el nacionalismo literario y dejar de pensar en las literaturas particulares como unas, para comenzar a reflexionar sobre este arte como un gran conjunto de textos diversos” (Llovet, 2005, pp. 340-341). Dar a luz a un mundo que permitiera el contacto de las obras literarias entre sí y reconociera las singularidades que construyen a cada una de ellas; una literatura que fuese universal y sin fronteras como un fenómeno único donde el texto fuese capaz de compartir su esencia encima de cualquier cultura, lengua, tiempo, lugar.

Para llevar a cabo una profunda comprensión de fenómenos, la literatura comparada emplea un método comparatístico que resulta en un diálogo entre obras que permite elaborar un marco de relación por cada fenómeno y exige un panorama fundado que tenga sus bases en, por ejemplo, la periodización, los géneros, las formas o los temas. Como puntalicé con anterioridad, comprendo al diálogo comparatístico a manera de un ejercicio que transgrede toda barrera de idioma, política, cultural, con la finalidad de unir obras literarias.

En este sentido, Jesús Camarero (2008, p. 11) esboza una definición del comparatismo que versa de la siguiente manera:

El comparatismo, hoy, con su dimensión culturalista incorporada en los últimos tiempos, es una disciplina científica y humanística que trata de analizar, ordenar y sistematizar un conocimiento de los textos literarios en una dimensión universal como un rigor comparatista; de tal modo que el objeto primero y principal de la literatura comparada es la relación entre los textos literarios, con sus culturas, sin fronteras, y con una intención humanista.

A partir de dichas líneas Camarero (2008) comprende a la literatura comparada como una disciplina que ignora los límites trazados por diferencias en idiomas, tradiciones culturales, distancias, logrando así una conexión entre los textos literarios que va más allá de sus diferencias y semejanzas: un diálogo donde fuese reconocida la influencia que dos obras generan entre sí, aún sin importar la distancia. El diálogo comparatístico comprende teorías como la semiótica, la recepción, la hermenéutica y los polisistemas que pueden producir un discurso teórico, a la vez que conocimiento científico y humanístico.

En *Teoría y praxis de la Literatura Comparada* Manfred Schmeling (1984, p. 199) profundiza en el comparatismo y agrega lo siguiente:

La comparación es un procedimiento de trabajo de la comparatística, y hasta un procedimiento privilegiado. [...] Es un medio para un fin y no una característica definitoria. La comparatística compara no por la comparación misma, sino porque la comparación le posibilita una exploración adecuada de su extenso campo de trabajo. La selección de los fenómenos que han de compararse es tan importante como la comparación misma.

Para Schmeling (1984) la comparatística no es una técnica que la literatura comparada deba exclusivamente utilizar ya que, al ser ésta una teoría, puede recurrir a diversos métodos para realizar el acercamiento a los textos como aquellos mencionados con anterioridad.

Si bien comparatística y literatura comparada suelen emplearse como sinónimos, la primera, a través de un diálogo de confrontación, abre el camino para fundamentar el propósito de la segunda como una teoría que comprende el fenómeno literario y lo justifica mediante el uso de otros métodos.

“Utilizar la literatura como material de reflexión teórico-metodológica es legítima siempre que la reflexión metodológica no se independice y se convierta en fin en sí misma. Pues allí se abandona el campo de la ciencia de la literatura en beneficio de la teoría de la ciencia” (Schmeling, 1984, p. 201).

En la obra *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Camarero (2008) aborda la teoría de las redes de textos como el sistema global de comprensión e interpretación de la literatura que buscó realizar avances hacia una hermenéutica de la literatura comparada; en este sentido, la teoría propone al sujeto lector como un ser capaz de interpretar grandes conjuntos o redes de obras relacionadas entre sí, para que él mismo construya relaciones entre los textos con base en su propia interpretación. Las redes de textos son el resultado de un diálogo entre textos diferentes sin importar la distancia, con el fin de que surja un fenómeno comunicativo, son el ejemplo del alcance de la literatura comparada y su propósito; Jesús Camarero (2008, p. 10) expone que:

La red de textos haría posible que la obra se convirtiera en una relación entre obras, sería una obra de obras, un texto de textos, una cultura de culturas, una lengua de lenguas, y su funcionamiento estaría basado, no ya en la invención de una historia original y única (o no solo eso), sino en la interacción textual o capacidad de relación entre textos diferentes, todo un *sistema* dado que se trata de un todo (o red) formado por elementos interdependientes en relación (intertextual) con los demás, tal como algunas teorías lo han definido al día de hoy, como los *polisistemas*.

Camarero (2008) habla de una literatura comparada que permite el intercambio entre textos y culturas a partir de una metodología que se basa en lo teórico y científico, aunado al diálogo comparatístico cuyo objetivo principal es confrontar no solo las estructuras inmanentes que pertenecen al texto como la forma, los motivos, sino que también busca una relación entre textos literarios a través de sus culturas con una finalidad humanista.

Para aterrizar el alcance de las redes de textos, resulta importante añadir lo que Jorge Luis Borges en *El libro de arena* expresa: “Ya no quedan más citas. La lengua es un sistema de citas” (2011, p. 112); de esta manera se comprende como un sistema donde existe la capacidad de relación entre textos que semejan una intertextualidad, término que Helena Beristáin definiría como: “relación de copresencia entre dos o más textos, presencia de un texto en otro” (2018, p. 271) que pasa a constituirse como una gran biblioteca donde se encuentran todas las bibliotecas virtuales unidas con todos sus textos entrelazados. Mi propósito al introducir la teoría de las redes de textos, una vez más, es ejemplificar la tarea y alcance de la literatura comparada; cabe destacar que literatura comparada e intertextualidad no son sinónimos, se trata de dos teorías distintas, sin embargo, ésta podría comprenderse como el resultado del diálogo que surge a partir del cruce entre obras desde una literatura comparada.

Según Guillén (2005) la literatura comparada es, también, una disciplina humanística si es analizada desde el diálogo comparatístico, ya que hace posible el encuentro de literaturas que antes se encontraban separadas debido a cuestiones geopolíticas, sociales o culturales. El diálogo da pie a una profunda reflexión literaria que permite ir más allá de lo que el texto muestra; trata de comprobar dependencias, convergencias, paralelos o destacar divergencias.

En esta tesis comprendo por diálogo comparatístico al punto de encuentro entre obras, que a pesar de estar distanciadas por el idioma, la época, etc., su intercambio resulta en un fenómeno comunicativo y enriquecedor. Este diálogo puede llevarse a cabo, según aquello que se desea estudiar a partir de los distintos métodos que propone Guillén (2005): *historiológico*, *estético-receptivo*, *genológico*, *tematológico* y *morfológico*. Más adelante desarrollo a profundidad.

Para llevar a cabo un diálogo comparatístico, el comparatista debe tener en claro la tarea que desarrollará a lo largo del camino y preguntarse qué terrenos tiene permitido cruzar y cuáles no. Realizar el acercamiento a dos obras literarias con el fin de enaltecer una sobre la otra resultaría en un ejercicio vacío, pues limitaría por mucho la capacidad de los textos y su verdadero potencial. Guillén argumentaba que: “no nos es dado eliminar ni la diferencia individual ni la

perspectiva unitaria; ni la emoción estética singular, basada en la percepción de lo que está ahí, ni la inquietud integradora. La tarea del comparatista es de orden dialéctico” (2005, p. 39).

La atención del comparatista debe mantenerse objetiva y permitir que las obras mantengan un diálogo que las enriquezca; “rastrear” el punto donde ambas cruzan y conectan con el fin de comprender el fenómeno comparatístico que las rodea. Si bien el comparatista busca aspirar al ejercicio de confrontar obras, no debe olvidar la autonomía y el valor intrínseco que cada una posee.

Una vez que ya establecí el propósito y significado de la literatura comparada, es importante esbozar un acercamiento a los tipos de comparación propuestos por Manfred Schmeling (1984), mismos que componen la metodología que guiará el diálogo comparatístico de esta tesis.

La visión metodológica de la literatura comparada requiere de una base lógica, coherente y sistemática; con base en ello, Schmeling explica que “toda actividad comparativa en el cuadro de la ciencia literaria supone la existencia de una base adecuada de la comparación” (1984, p. 20), y de acuerdo con la propuesta del autor, esboza cinco tipos de comparación que delimitan: qué (objeto de estudio), cómo (perspectiva/método) y por qué (con qué propósito) ha de compararse. Estos son: *monocausal*, *causal*, *analogía de contextos*, *ahistórica* y *crítica literaria comparada*².

El primer tipo de comparación es el *monocausal* “que se basa en una relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación” (1984, p. 20). Lo *monocausal* se rige por una comparación entre obras de coincidencia genética, de origen, y en palabras de Schmeling: “si la actitud empírica fundamental había obligado a la comparatística en tiempos anteriores a ser exclusivamente inventario *histórico* [...] ahora más bien proporciona los presupuestos para que ‘puedan ser captadas la condicionalidad y consecuencia de una simbiosis concreta interliteraria” (1984, p. 21). El tipo *monocausal* deriva de la necesidad de los estudios literarios de centrar su atención en las obras de arte y no en aspectos extratextuales. La noción de “simbiosis” alude a una

² Para no dar lugar a la confusión, la terminología se distinguirá a partir del uso de la cursiva.

conexión íntima entre las obras literarias que a pesar de ser distintas genéticamente pueden llevar a cabo un diálogo enriquecedor. El tipo *monocausal* busca el parentesco “original” entre las obras para establecer un canon.

Ahora bien, el segundo tipo de comparación es el *causal* donde existe “una *relación causal* entre dos o varias obras de nacionalidad diferente. Pero a eso se agrega una dimensión extraliteraria, el proceso histórico en el que se insertan los miembros de comparación” (1984, p. 21). En este tipo, Schmeling esboza que las obras comparadas se insertan en un marco histórico concreto y rigen su conexión a partir de la recepción de estas. Dicho esto, coloca en el centro de su interés cuestiones históricas, sociales, histórico-espirituales y psicológicas, al igual que la perspectiva del sujeto de la instancia receptora; se centra en las estaciones de la elaboración del texto y específicamente en la interacción concreta entre lector y texto.

El tercer tipo de comparación es *analogía de contextos*, “naturalmente predominan ahí intereses políticos, sociológicos, histórico-culturales o también generales de visión del mundo” (Schmeling, 1984, p. 23). En otras palabras, se trata de un estudio contextual de las obras estudiadas a partir de los sucesos que motivaron la inserción de motivos. Una semejanza de la realidad. [...] así también en el campo de la ideología, muestra el arte, y por lo tanto la literatura como conocimiento plástico de la realidad, analogías visiblemente claras, en pueblos diferentes que sin embargo están en el mismo grado de evolución social” (Zirmunskij, 1968, pp. 1-2). *Analogía de contextos* permite un diálogo comparativo entre obras nacidas en circunstancias históricas semejantes.

La cuarta clase de comparación se denomina *ahistórica* y destaca entre las demás porque: “predomina un interés estructuralista, en sentido amplio, por el producto literario” (Schmeling, 1984, p. 26). El diálogo comparatístico se enfoca en las estructuras inmanentes de los textos a partir de métodos estético-formales, estructuralistas, lingüísticos, semióticos y psicológicos; este tipo de comparación no deja de lado aspectos contextuales de cada obra, pero da prioridad al conglomerado de características morfológicas (propias de las literaturas producidas en un punto específico).

El último tipo de comparación, *crítica literaria comparada*, trata de un ejercicio de valoración de las obras mediante una concepción metodológica, con relación a ello, “la comparación como procedimiento heurístico tiende, en este caso, a la confrontación de diversas actitudes críticas, a los diferentes ‘métodos’ en sentido estrecho. No está dirigido directamente a los objetos literarios mismos, sino que los capta mediatamente, es decir, en el nivel de la descripción, de la interpretación y de la valoración” (Schmeling, 1984, p. 27). En este sentido, la *crítica literaria comparada* permite observar el proceso que una obra sufrió para evolucionar hacia el canon literario.

La razón por la cual esboqué cada tipo de comparación, ha sido para que, usted como lector/a identifique hacia dónde se dirigirá este estudio y el porqué de mi elección; misma situación con los siguientes modelos de supranacionalidad.

Para la realización de esta tesis partiré del tipo de comparación *ahistórico* debido a que representa una oportunidad para analizar las obras literarias a partir de las estructuras inmanentes que ambas tienen en común, en este caso *focalización, tiempo, espacio y tema*. En el capítulo 3 llevaré a cabo el diálogo comparatístico y será desarrollado, a profundidad, mi elección del tipo de comparación. Una vez establecido este, argumentaré el modelo de supranacionalidad a utilizar.

El término *supranacionalidad* fue instituido por Guillén (2005) para designar a los tres modelos que se ofrecen al estudioso de la literatura comparada en el marco del diálogo comparatístico. Lo supranacional hace alusión al quiebre de barreras geopolíticas y sociales que conformaban a las literaturas nacionales; en este sentido regresamos al término *Weltliteratur* a partir del cual Goethe busca romper con los paradigmas nacionalistas y observar a la literatura como un fenómeno del mundo para el mundo, que a su vez se entrelaza como un puente que une obras con otras muy a pesar de las diferencias lingüísticas, temporales y de localización geográfica. Guillén (2005, pp. 68-69) esboza que:

La internacionalidad, tratándose de literatura, no significa la heterogeneidad triunfante. El fragmento A y el B, perteneciente a localidades distintas, al entrar en

contacto revelan estratos de sentido más hondos, más extensos, no reducidos a espacios y momentos íntimos, a un tiempo a y un lugar b. Apenas salimos de un ámbito nacional y nos dirigimos a otro, surge no solo la posibilidad de la diferencia sino también de la confirmación de valores o interrogaciones o voluntades comunes. Es decir, la supranacionalidad.

Dicho lo anterior, se comprende el fenómeno supranacional como aquel que rebasa ideas nacionales y engloba literaturas dentro de un sistema para analizar su funcionamiento. Guillén (2005) explica tres modelos supranacionales para fijar un punto comunicativo entre obras separadas por fronteras; estos sirven para comprender de qué manera dialogan las literaturas y cómo surge el proceso comunicativo entre ellas, incluso, fungen a manera de guía para elaborar una metodología comparatística, que, como esbozaba anteriormente, ayudará a concebir el manejo de las literaturas mundiales entre sí y el cómo funcionan a partir del fenómeno literario. Estos modelos son: *A*, *B* y *C*, si bien Guillén (2005) confirma la existencia de otros modelos como *D*, *E*, *F*, *G*, también explica que pueden crearse los necesarios con base en aquello que se desea comparar.

El modelo *A* conlleva el “estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales que *implican internacionalidad* es decir, o bien contactos genéticos y otras relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien premisas culturales comunes” (Guillén, 2005, p. 93). El enfoque de este modelo considera categorías literarias; un fenómeno que supone relación genética es el tema de don Juan, conocido por ser una figura arquetípica y un personaje presente en obras como *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, *Don Juan* de Molière o *El burlador de Sevilla* donde Tirso de Molina recoge el mito de don Juan como el personaje más universal del teatro español.

Este modelo de supranacionalidad elimina el peso de aspectos históricos y socioculturales de las obras; no precisamente significa que los rechace, sino que su enfoque recae en aspectos inmanentes de las obras. Si bien parte de premisas culturales que lo llevan al análisis, estas se subordinan ante la inmanencia.

Por otro lado, el modelo *B* “postula la existencia de procesos y desenvolvimientos socioeconómicos comunes como base que permita enlazar y

cotejar sucesos políticos pertenecientes a pueblos y civilizaciones dispares” (Guillén, 2005, p. 94). El enfoque principal son las relaciones sociohistóricas entre los textos, y los elementos contextuales poseen la mayor importancia, por encima de los literarios (aunque estos no se pierden de vista). En resumen, el modelo *B* enlaza sucesos políticos pertenecientes a pueblos y civilizaciones dispares con las obras y de esta manera, se forja su carácter histórico literario. Ejemplo de ello sería el *Fausto* de Johann Wolfgang Von Goethe y el *Fausto* de Christopher Marlowe.

El modelo *C* elimina lo histórico y aborda el elemento teórico; según (Guillén, 2005, p. 94) este implica:

Fenómenos *genéticamente independientes* componen conjuntos supranacionales de acuerdo con principios y propósitos derivados de la *teoría de la literatura*. El grado de teoricidad de este modelo es el más elevado de los tres, puesto que el marco conceptual en cuestión, más que utilitario o meramente adecuado a los datos observables, suele brindar el punto de partida de la investigación o el problema por resolver.

Este modelo involucra diálogos entre la teoría con la crítica y la historia literarias; tiende a lo universal en mayor medida que los anteriores y abarca civilizaciones, pues lo supranacional comprende círculos culturales distintos: “viene a significar que el diálogo entre unidad y diversidad que estimula el comparatismo se cifra ahora en el encuentro abierto de la crítica/historia con la teoría” (Guillén, 2005, p. 95). Si bien Guillén no considera necesaria la vinculación de este modelo a lo intraliterario, sí resulta importante la interacción con ello; el autor sugiere que el modelo *C* es una síntesis entre el *A* y el *B*, por lo tanto, este modelo permite al comparatista el uso de elementos estructurales como extraliterarios. La existencia de otros modelos como los anteriormente mencionados (*D*, *E*, *F* y *G*) siempre será determinada por el marco conceptual empleado, por ejemplo, teoría de la religión o esquemas lingüísticos.

En la presente tesis utilizaré el modelo *C* debido a que el diálogo comparatístico de las obras a estudiar tendrá su fundamentación en la

interpretación de estructuras immanentes: *focalización, espacio y tiempo*, además de los aspectos extraliterarios como el encuentro con la crítica.

Para que el comparatista entienda el fenómeno comunicativo entre obras literarias, la literatura comparada acude a otros métodos que servirán como una “guía” para profundizar en su estudio a partir del contexto bajo el cual deseen analizarse, y así, descifrar acertadamente el diálogo que surge entre obras.

La literatura comparada es una teoría que utiliza varios métodos para desentrañar la relación entre obras literarias, por lo tanto, no existe un modo específico, pero sí un proceso lógico y teórico-metodológico que debe adaptarse al propósito del diálogo comparatístico, (y considerar las obras que son objeto de estudio). Por ello la explicación anterior de los tipos, modelos y métodos. Los métodos que Guillén propone son *historiológico, estético-receptivo, genológico, temático y morfológico*.

El método *historiológico* desentraña la relación entre literaturas de corte histórico, uno de sus múltiples enfoques de estudio es la novela histórica y su propósito es subrayar la importancia de la convencionalidad de los esquemas cronológicos, por lo que presupone contactos entre lenguas y tradiciones diferentes, al mismo tiempo que son índices de épocas y tendencias históricas supranacionales. El método *historiológico* busca comprender cómo se entrelaza lo nuevo con lo viejo, reconfigura la historia difundida, así como la mutabilidad de los signos con el tiempo. Centra su interés en los procesos, escuelas y movimientos. De este método, Guillén (2005, p. 430) expone que: “El pasado es una poderosa metáfora moral de la actualidad, pues no se trata de relatar lo que sucedió como tal, sino con una posible intersección con el presente. Se enlaza, entonces, lo contemporáneo con la historia: ‘somos lo que somos y lo que hemos sido’”.

El segundo método es el *estético-receptivo* y va de la mano con la ciencia literaria, su finalidad no es la estética de los conceptos sino la recepción de la comunicación con el texto y la distancia estética que puedan cambiar el horizonte de expectativas en un público determinado; junto con el autor, obra y público, el lector se convierte en el enfoque principal del método aunado a la forma en que

éste recibe aquello que lee. El contexto social es de suma importancia debido a que cada época descubre un sentido distinto de cada obra y su propia recepción.

El tercero es el *genológico* cuyo enfoque de análisis es identificar y subrayar los principios que ayuden a determinar los elementos que caracterizan a las diversas genologías a la que pertenecen ciertos textos literarios, para así realizar puntos de vista comparatísticos supranacionales con enfoque en los géneros.

Guillén redacta una definición aproximada a éste: “Los géneros son los signos más notorios de ese entrecruzarse y superponerse de lo continuo y discontinuo que marcan el territorio peculiar de la literatura” (2005, p. 145). En pocas palabras, dicho método estudia las obras a partir de los géneros a los cuales se suscriben, aunque bien podrían pertenecer a más de uno y de esta manera hacer posible un modelo mixto puesto que los géneros no cesan de evolucionar y enriquecerse con el paso del tiempo.

El método *tematológico*, según Guillén (2005) refiere al análisis del tema, formas y motivos que conforman una obra literaria, así como la evolución de los distintos temas al pasar los años: “La condición del tema es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación, por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna. No es lo que dice, advertíamos, sino aquello con lo que dice, sea cual sea su extensión” (p. 254).

El propósito de la *tematología* recae en la identificación del complejo temático de una obra literaria que está compuesta de elementos entre los que existen relaciones directas o distancias. Comprende al tema como aquel que da cuenta de la totalidad de un texto; una idea abstracta y abarcadora, y es a partir de este que surgen los motivos (libres y asociados) subordinados al tema, el *leitmotiv* (motivo recurrente en un texto), y las formas (metáfora, analepsis, figuras, *topoi*, etc.) que no son exclusivas de un solo género y se encuentran ligadas al tema.

El teórico Franz Schmitt-Von Mühlentfels (1984) esboza el método *mixto* para exhibir la red tejida entre los códigos de la literatura y las diversas artes para denotar la influencia que comparten. Su propuesta comprende que cada arte tiene

sus códigos, en este sentido, el comparatista debe poseer un bagaje cultural amplio que le permita reconocerlos sin eliminar sus particularidades. “La iluminación recíproca de las artes puede demostrar características estructurales, exactamente definidas y relacionadas de dos o más artes, en determinados estilos de época” (Mühlenfels, 1984, p. 174). Un ejemplo de este método se encuentra en el punto de vista comparatístico entre un filme cinematográfico y obra literaria, de esta manera sería posible el intercambio entre las artes para comprender la influencia de una sobre la otra. “La comparación de obras artísticas en distintos ‘medios de expresión’ sería entonces una rama legítima de la ciencia comparada de la literatura, siempre y cuando no se compararan exclusivamente obras no-literarias (la música y las artes plásticas)” (Mühlenfels, 1984, p. 170).

El sexto y último método propuesto por Guillén (2005) es el *morfológico*. A continuación desarrollo los puntos esenciales de este, ya que se trata del método que utilizo como base del diálogo comparatístico.

1.2 El método morfológico

Para lograr una clara aproximación al método *morfológico*, resulta necesario establecer una definición que atienda a la *forma* dentro de la literatura comparada y su evolución a través del tiempo.

Con base en los planteamientos de Claudio Guillén (2005, p. 144), el camino hacia la *forma* se encuentra definido por el *género* y viceversa, por lo tanto, comenzaré por profundizar en éste, y posteriormente exhibir la línea de contacto con la *forma*; en seguida argumentaré el motivo de lo anterior:

[...] el género surge cuando un escritor «halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación». Esta estructura consta de funciones desempeñadas «por ciertos elementos significativos (personajes... comportamientos, lugares de acción, orientaciones afectivas...)». [...] el parentesco genérico de dos obras depende del uso de unas funciones comunes, no de meros parecidos temáticos o argumentales.

El *género* es una categoría literaria que se construye a partir de la organización de elementos estructurales pertenecientes a una obra en específico; encasillarlo en una estricta definición es un ejercicio vacío ya que se encuentra en constante evolución y a merced de la obra literaria. Bajtín (1986) expresa que “el género es siempre el mismo y otro, simultáneamente; siempre es viejo y nuevo. Renace y se renueva en cada etapa del desarrollo literario y en cada obra individual” (pp. 150-153). Con lo anterior afirmo el argumento del *género* condicionado por la estructura, para llegar a éste debe realizarse un análisis minucioso de categorías narrativas (si el objeto de estudio es una obra literaria) como el *narrador*, *espacio*, *tiempo*, *diálogos*, *acotaciones*, o en el caso de la lírica, de *figuras retóricas*.

Si bien la categorización del *género* se encuentra condicionada por las estructuras textuales, existen aquellos que a pesar de la evolución y el cambio en los paradigmas se mantienen estáticos a través del tiempo, por ejemplo, la narrativa, la lírica y el dramático; por otro lado, el género policiaco atiende a la temática para su aproximación, sin embargo, no profundizaré en una definición de cada género porque a este recorrido teórico le son pertinentes otras categorías, no obstante, resulta importante puntualizar en lo anterior.

El motivo por el cual elegí esbozar esta discusión genérica ha sido porque existe un camino que parte del *género* hacia la *forma* y la importancia de esta dentro de los estudios literarios, además de que, el enfoque de este diálogo comparatístico es la *forma* y sus antecedentes.

En cuanto a la permanencia de los géneros a lo largo del tiempo, Jean-Marie Schaeffer (2006) en el texto *¿Qué es un género literario?* esboza lo siguiente: “El término tragedia, por ejemplo, es el nombre de un género definido institucionalmente, es decir, de manera puramente externa, por las relaciones (diversas y no necesariamente recurrentes) entre el conjunto de las obras que la tradición histórica ha incluido en la clase dada” (p.13). El argumento de Schaeffer complementa lo que expresé con anterioridad.

El análisis estructural previamente mencionado tiene sus bases en un método lingüístico inspirado en los planteamientos de Saussure, donde las

estructuras lingüísticas que componen a un texto en particular se tornan esenciales al rastrear dicho significado con su significante, a esto volveré más adelante.

Cuando se analiza una obra literaria y se busca identificar el *género* del cual proviene, según lo que se analizará, destacan las *formas* como el *modo de enunciación*, en este sentido, Jean-Marie Schaeffer (2006) realiza un ejemplo puntual con la obra de *Don Quijote*: “[...] según el ángulo de análisis elegido, Don Quijote es un relato (si nos interesamos por las modalidades de enunciación) o una parodia (si lo que nos interesa es su dimensión sintáctica y semántica): relato y parodia son dos determinaciones genéricas independientes entre sí” (p. 49). Lo anterior sustenta la tesis que indica que el estatus de un *género* no es específico y tampoco nominal, una obra puede pertenecer a varios géneros sin encasillarse en uno solo.

Claudio Guillén (2005) en el capítulo “Los géneros: Genología”, realiza una aproximación al género a partir de cuatro conceptos importantes: *cauce de presentación, géneros, modalidades literarias y formas*.

El primer término, *cauce de presentación*, compete la evolución del arte hablado y el escrito, algunos ejemplos de ello son la carta, el diario, la crónica. Guillén (2005, p. 164) argumenta en este capítulo que del *cauce de presentación* derivan la narración³, el poema cantado y la representación o simulación.

[...] que las técnicas de presentación y comunicación no cesan de evolucionar y enriquecerse. ¿Qué cauces nuevos no habrán de derivarse de los hallazgos futuros —imprevisibles—de la tecnología? Por lo pronto no sería inoportuno reflexionar un instante acerca del espacio considerable que el actual periodismo ocupa en la sociedad y las letras, dando cabida a multitud de géneros y subgéneros: el reportaje, la crónica, el artículo de fondo o editorial, la entrevista, «la columna», el recuadro (o *billet*), la recensión.

Del *cauce de presentación* rescato el término de *narración* porque será importante para el análisis morfológico.

³ Para Guillén la narración está basada en la selección conjunta de temas y formas.

En segunda instancia, Guillén (2005) introduce a los *géneros literarios* representados por la tragedia, el poema épico, la égloga y el ensayo. Lo *temático* y *formal* nos permite esbozar una diferencia entre estos, sin embargo, el autor no les concede un valor y definición específicos debido a que los textos poseen la libertad de pertenecer a más de un *género* como se mencionaba anteriormente.

En este sentido los teóricos Claudio Guillén (2005) y Jean-Marie Schaeffer (2006) coinciden en la problemática que rodea el definir a cierto género a partir de un objeto de estudio, si existen o no los géneros, si las temáticas son determinantes para la definición, si evolucionan con el paso del tiempo, etc. El problema de los *géneros* radica en su definición, ya lo decía Guillén (2005): “los géneros son los signos más notorios de ese entrecruzarse y superponerse de lo continuo y lo discontinuo que marcan el itinerario peculiar de la literatura” (p. 145). Para el autor encontrar la respuesta a la interrogante ¿qué son los géneros literarios? Equivale a los cuestionamientos ¿qué es la literatura? ¿qué es la poesía? No existe una respuesta definitiva, ya que una etiqueta significaría su muerte; cada obra responde según las circunstancias culturales de su tiempo, en este sentido el género nace a partir de la obra y no al revés, “el género surge cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación” (2005, p. 144).

Tomando en consideración lo que estos teóricos esbozan, mi propuesta recaería entonces en que los géneros como estructuras discursivas no son etiquetas aplicadas desde el exterior hacia la historia de los textos, sino que forman parte de esa misma historia en diversos grados; atienden a la *forma* y *contenido* del objeto de estudio como Helena Beristáin (2018) y Schaeffer (2006) esbozan correspondientemente.

En tercer lugar se encuentran las *modalidades literarias* cuyo propósito no es abarcar la estructura total de una obra. “Su función suele ser temática, aunque también puede ser relevante su intención intertextual. [...] son modalidades, por ejemplo, la ironía (cualidad casi intangible de una manera de contar, del tono de un prosista, de un sistema o periodo como el Romanticismo), la sátira, lo grotesco,

la alegoría o la parodia —que se practican con motivo de distintos géneros—” (2005, p. 165).

El cuarto término son las *formas* que Guillén (2005) define como “procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura” (p. 165); las formas pueden ser: la división en capítulos, la disposición de la cronología, el uso de escenas o de sumarios en una narración, la intercalación, la repetición y las estructuras dinámicas o las circulares. De las formas realizaré un análisis a profundidad más adelante puesto que forman parte del sustento teórico de esta tesis.

El camino hacia la *forma* se encuentra trazado por el *género* y viceversa; aunque bien las *formas* no pertenecen a un *género* específico, algunos de ellos permiten observarlas como un elemento de suma importancia que atiende a su examinación a partir de estructuras formales y temáticas. En el capítulo “Las formas: Morfología”, Claudio Guillén (2005) analiza qué se entiende por *forma* y la utilidad de esta en la literatura. “Las formas no dividen sino unen. En ellas laten la historia y la evolución, como escribía Iuri Tyniánov, de la literatura” (p. 185).

La *forma* no es una estructura que salte a la vista, el encuentro con ella sucede a través del ejercicio lector, Dámaso Alonso en *Poesía española* (1950, p. 32) realiza una aproximación que tiene dos caminos opuestos: hacia la forma desde el tema, o hacia el tema desde la forma. El teórico denomina dos tipos de formas: exterior e interior.

La «forma» no afecta al significante solo, ni al significado solo, sino a la relación de los dos. Es, pues, el concepto que del lado de la creación literaria corresponde al de «signo» saussuriano. El análisis... nos permite ver en la «forma» dos perspectivas. Entendemos por «forma exterior» la relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo. Esa misma relación, pero en la perspectiva desde el significado hacia el significante, es lo que llamamos «forma interior».

Anteriormente hablé de una propuesta de análisis lingüístico que tiene sus bases en la dicotomía de Saussure significado/significante, si bien este lingüista

aplicaba estos términos a la lengua, sus alcances han influido en el discurso escrito especialmente en la obra literaria; la forma no afecta al significante solo ni tampoco al significado, sino a la relación que existe entre los dos. Este análisis no ocurre de golpe sino durante la lectura, lo cual hace del lector un personaje esencial dentro de lo morfológico pues desde su acercamiento al texto se generará esta visión doble bajo su libertad interpretativa si se concentra en fenómenos estilísticos y formales.

La cita de Dámaso Alonso (1950) permite identificar a la forma a partir del análisis lingüístico que realiza la división de unidades para reconocer de entre ellas un conjunto organizado y las relaciones que las determinan y definen. A esto Claudio Guillén (2005) dice que “[...] los componentes lingüísticos hacen posibles, pero no estructuran ni definen, los elementos formales que suscitan la reflexión crítica. Es decir, el análisis del lenguaje es también parcial, por cuanto la ordenación total de la obra enlaza con la sintaxis de la frase o el párrafo, pero no coincide con ella” (p. 188).

El análisis minucioso de estructuras lingüísticas y entre estas de elementos semánticos, resulta esencial pues es la base de una aproximación al *método morfológico* y las *formas* que lo componen. En este sentido, Guillén (2005) realiza una propuesta que esboza la relación entre el *tema* y la *forma*, así como de la *forma* al *tema*, sin olvidar, por supuesto, la importancia de los *motivos* como un conglomerado de *formas* que construyen al *tema* de una obra en específico.

Luz Aurora Pimentel (1993, p. 216) define al tema como: “asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etc. El tema tendría entonces un valor abstracto: la materia prima a desarrollar en un discurso”. Así mismo, Tomashevski (1978) desarrolla que “en el curso del proceso artístico las frases individuales se combinan entre sí según su sentido, realizando una cierta construcción en la que se hallan unidas por una idea o tema común. Las significaciones de los elementos particulares de las obras constituyen una unidad que es el tema (aquello de lo que se habla)” (p. 196). Lo anterior confirmaría el argumento de Dámaso Alonso (1950) y Guillén (2005) quienes indican un “camino” de la *forma* al *tema* y del *tema* a la *forma*; el *tema* se compone de *motivos* que se

construyen a partir de las formas presentes en el texto literario. La disposición de los elementos temáticos en una obra se encuentra dispuesta por un orden determinado: *trama* y *argumento*, a partir de Tomashevski (1978, p. 202):

Detengámonos en la noción de *trama*. Llamamos *trama* al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí comunicados a lo largo de la obra. La *trama* podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden natural, o sea el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra. La *trama* se opone al *argumento*, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan.

En este sentido, la *trama* “obedece” a una cronología, ejemplo de ello son: cuento, novela y poema épico; por otro lado, el *argumento* se presenta fuera del orden temporal, (poesía descriptiva y didáctica, lírica, relatos de viaje). Los *motivos* son una categoría sumaria, partículas pequeñas que construyen el *tema* de una obra, “en esta perspectiva, la trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto; el argumento es el conjunto de esos mismos motivos, pero dispuestos con arreglo al orden que observan en la obra” (1978, p. 204).

Tomashevski divide los motivos según la acción objetiva que describen y su importancia en el desarrollo de la trama; para realizar la división, toma en cuenta a los personajes de la historia que se encuentran vinculados por intereses comunes o por otras relaciones, mismas que constituyen una situación dentro de la trama. Basándose en ello propone que el motivo puede ser dinámico o estático según se modifique o no la situación, Tomashevski (1978, p. 206) esboza que:

Las descripciones de la naturaleza, del lugar, de la situación, de los personajes y de sus caracteres, etc. son motivos típicamente estáticos; los hechos y acciones del héroe son motivos dinámicos típicos. Los motivos pueden ordenarse fácilmente según su importancia para la trama. El desarrollo de la trama puede definirse como

el paso de una situación a otra caracterizándose cada situación por el conflicto de los intereses, por la lucha entre los personajes.

Con ello se aclara entonces que el *tema* se construye a partir de los *motivos*, mismos que deben su existencia a la *descripción* de lugares, espacios, personajes, etc. Esto lo confirma Mieke Bal (1990, p. 138) quien esboza que: “las descripciones se componen de un tema (por ejemplo, «casa»,) que es el objeto descrito, y una serie de subtemas (por ejemplo, «puertas», «techo», «habitación») que son componentes del objeto”. Luz Aurora Pimentel (2016, p. 8) define a la *descripción* como “despliegue sintagmático de los atributos y partes constitutivas de un objeto nombrado, así como de las relaciones que guarda con otros objetos en el espacio y en el tiempo”, mismos objetos que le brindan identidad dentro del espacio del universo diegético; para Pimentel (2016) describir es adoptar una actitud frente al mundo y hacer de la palabra un espejo de este. Para dar a conocer un objeto, la *descripción* dota de detalles al lector y estos le permitirán construir una imagen del objeto descrito. En el siguiente capítulo se entenderá por qué es importante puntualizar en el término *descripción*.

Dentro del amplio marco morfológico, Claudio Guillén propone un acercamiento a la forma a partir de dos conceptos: *macromorfológico* y *micromorfológico*. El autor argumenta que se entiende al primer término como aquel que tiende a la distinción entre *forma lineal* y *forma circular*; es el examen de «elementos formales», o intraformales, como la división de una novela en capítulos y secciones. La tendencia *micromorfológica* se aproxima a la contextura verbal de un poema, como lo estilístico, análisis de elementos retóricos o estilísticos contenidos en una obra, por ejemplo, *oxímoron*, *silepsis*, *amplificación*, *sinestesia*, etc. Guillén (2005, p. 192) expone que:

De tendencia más bien macromorfológica —aunque también se involucre el estilo— es el estudio de aquellas formas que tienden a marcar o hasta a abrazar obras enteras desde el punto de vista de quien se interesa por lo que llamamos en el anterior capítulo cauces de presentación. Más que de cierto género, como la novela, el cuento, la *novella*, o la novela corta, se trata de las condiciones

constituyentes de toda narración: narratología. Más que de comedias, tragedias o entremeses, de los requisitos de la presentación dramática.

Las formas anteriores no son totalizadoras ni exclusivas, funcionan como una aproximación al análisis del objeto de estudio, en este sentido, Claudio Guillén (2005, p. 215) retoma el concepto «dinamización» que el teórico Franz Stanzel aporta a los estudios narratológicos para exponer que las formas de narrar se modifican conforme la novela avanza, brindando así una interpretación que comprende a la forma como una estructura que va de la mano con el contenido de una obra.

Lo *macromorfológico* comprende algunas categorías narrativas como *focalización, espacio, tiempo*; se enfoca en el análisis de estructuras que constituyen la narración de una obra literaria, por lo tanto la *narratología* es una de sus disciplinas base. Guillén (2005) agrega que: “verdad es que ciertos narratólogos se dedicaron a descubrir y excavar los fundamentos universales de la totalidad de los relatos, del primigenio relato; pero entonces de lo que se trataba era de estructuras o más bien de meta estructuras en el sentido «estructuralista» de estos términos, o sea, de los componentes de un repertorio mental” (p. 192).

Algunas formas presentes en el análisis narratológico son: el *discurso* como el texto narrativo significante. La *intriga* que es el significado del discurso, “quiere decir que todo es narratividad en el proceso de significación de una narración analizada como tal, y sólo como tal, por ejemplo, el sentido de los elementos figurativos o metafóricos en un relato, o el «mundo» de objetos y espacios modelados que el narrador construye” (2005, p. 194). Otros ejemplos de formas: en la *fábula, orden lógico o cronológico del relato, el modelo narrativo o modelo actancial, diálogo, acotaciones, etc.*

Claudio Guillén (2005, pp. 217-218) recopila la propuesta de Dorrit Cohn en torno a la psicología imaginada, y la divide en: *monólogo citado* (discurso citado del personaje, mental, primera persona, soliloquio). *Monólogo narrado* (discurso mental del personaje reproducido por el narrador en tercera persona). *Psiconarración* (discurso del narrador desde afuera). Elementos narratológicos (*elipsis, pausa, escena, intertextualidad, prosodia*). Elementos del verso como el

acento, tonos, entonación, rima, y, por último, elementos retóricos. Los conceptos anteriores son un ejemplo de propuestas teóricas que Guillén recopila en torno al análisis de la forma, sin embargo, no serán parte del presente estudio, su propósito es meramente explicativo.

El *macromorfológico* ubica el análisis del relato conocido como el enunciado, discurso o texto narrativo a partir de formas narrativas. Dicho análisis es dividido por Genette (1989) en *tiempo*, *modo* y *voz*. La propuesta del narratólogo francés me resulta de un interés particular para esta tesis debido a que los conceptos abordados en *Figuras III* serán la base del estudio que realizo de los cuentos.

Retomando el planteamiento anterior, el *tiempo* para Gérard Genette (1989) se estudia a partir de las *anacronías* que propone en la obra mencionada: *analepsis* y *prolepsis*, ambos términos engloban la relación de cronología entre el relato y la historia. Otras formas narrativas que Genette (1989) postula en torno al análisis del tiempo en el relato, son la *elipsis* que refiere a la cronología, la *pausa* donde el narrador habla por cuenta propia y existe una descripción sin tiempo, la *escena* que iguala el tiempo del relato y el de la historia, por último, el *sumario* que sirve de transición entre las escenas o recapitulación retrospectiva de los hechos.

El *modo* refiere al cómo se cuenta la diégesis, por lo tanto, señala al concepto *focalización* como el punto de vista, la perspectiva bajo la cual se narra el relato y se divide en 3: *cero*, *interna* y *externa*. Por otro lado, la *voz* alude a la relación entre las acciones verbales y el sujeto que los narra, Genette (1989) esboza la existencia de dos tipos de narradores: *heterodiegético* y *homodiegético*, así como tres niveles narrativos: *extradiegético*, *intradiegético* y *metadiegético*. Profundizo en su explicación en el siguiente apartado.

1.3 Terminología narrativa

Para llevar a cabo el análisis de los cuentos “El árbol” (1939) y “La imitación de la rosa” (2021) esbozaré, en primera instancia, las formas narrativas que guiarán su estudio: *focalización*, *espacio* y *tiempo*. Como puntalicé en el apartado “El

método morfológico”, los conceptos que Genette (1989, p. 83) propone en *Figuras III* para el análisis del relato son tres: *tiempo*, *modo* y *voz*. Su origen emana de los términos *historia*, *relato* y *narración*, correspondientemente; el narratólogo francés establece un límite entre estos para evitar caer en la ambigua tarea de confundir su presencia y significado en el estudio del discurso narrativo, por lo tanto, realiza la siguiente definición:

Propongo [...] llamar *historia* el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo, y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce.

La cita anterior comprende, entonces, que la *historia* es aquello que se cuenta, los sucesos lógicos de la obra; por otro lado, el *relato* consiste en el texto narrativo mismo y en el estudio de conjunto de acciones y situaciones que conforman al discurso oral o escrito; el *relato* se compone de cinco términos: *orden*, *duración*, *frecuencia*, *modo* y *voz*; por último, la *narración* es el acto de contar la diégesis. Para Genette estos conceptos (*historia*, *relato* y *narración*) guardan un estrecho vínculo, “el *tiempo* (orden, duración y frecuencia) y el *modo* funcionan, los dos, en el nivel de las relaciones entre *historia* y *relato*, mientras que la *voz* designa a la vez las relaciones entre *narración* y *relato* y entre *narración* e *historia*” (1989, p. 87).

El *orden* alude a la manera en que la *historia* se desarrolla dentro del relato. La *duración* refiere a la velocidad del tiempo del *relato* y el *tiempo* de la *diégesis*. Por otro lado la *frecuencia* en palabras de Shlomith Rimmon (1976, p. 175) es: “la relación entre el número de veces que un suceso aparece en la historia y el número de veces que se narra el relato”, una correspondencia de repetición entre el relato y la historia. Más adelante profundizo en la *frecuencia*.

El *modo* es la forma y el grado de representación narrativa; diferentes puntos de vista o ángulos que adopta el narrador para contar la diégesis. Según el narratólogo francés las perspectivas existentes en el relato se dividen en tres

clases: *omnisciente*, *equisciente* y *deficiente*. Genette (1989) se inspira en la fórmula del teórico Todorov que indica la presencia de un narrador *omnisciente* cuando este sabe más que el personaje o dice más que él; el narrador *equisciente* sabe lo mismo que el personaje, mientras que el *deficiente* sabe menos que él, existe una visión desde fuera.

Así como el *modo* concierne a la perspectiva bajo la cual se narra, el concepto *focalización* en palabras de Luz Aurora Pimentel (1994) “constituye una descripción precisa de los tipos de elecciones narrativas que se le presentan al narrador, elecciones que le permiten narrar bajo su propia perspectiva, desde la perspectiva de uno o varios personajes, o bien desde una perspectiva neutra, fuera de toda conciencia, [...] define todas las perspectivas posibles dentro de la esfera del discurso narrativo” (p. 98). Existen tres categorías: *focalización cero* o *no focalización*, *focalización interna* y *focalización externa*.

La *focalización cero* o *relato no focalizado* alude a una relación de neutralidad respecto a la identidad del narrador, ya que esta es autónoma y emite juicios y opiniones en su propia voz. Luz Aurora Pimentel (1994, p. 98) esboza que:

[...] el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos. Este modo de focalización corresponde al tradicional narrador omnisciente; aunque su “omnisciencia” es, de hecho, una libertad mayor no sólo para acceder a la conciencia de los diversos personajes, sino para ofrecer información narrativa que no dependa de las limitaciones de tipo cognitivo, perceptual, espacial o temporal de los personajes.

Por otro lado, la *focalización interna* se concentra en un personaje de manera específica, Luz Aurora Pimentel (1994) hace mención de la narración epistolar donde cada personaje se convierte en el narrador, y argumenta que “el *foyer* del relato coincide con una mente figural; es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan

entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural” (p. 99).

Finalmente, la *focalización externa* refiere a la manera en que la historia se cuenta desde afuera, para Genette (1989) “el héroe actúa ante nosotros sin que en ningún momento se nos permita conocer sus pensamientos ni sus sentimientos” (p. 245). El teórico argumenta que este tipo de *focalización* alude en ocasiones a la novela de intriga o de aventuras donde el interés nace de la existencia de un misterio, el narrador no dice todo lo que sabe. No se puede ingresar a la conciencia de ningún personaje. “[...] en focalización externa el narrador tiene la libertad de elegir el o los puntos en el espacio desde donde ha de narrar, independientemente de la ubicación espacial de los personajes, pero le es vedado el acceso a la conciencia figural” (1989, p. 100).

Dentro de la categoría *voz* se encuentran los tipos de narradores que llevan a cabo el acto de enunciación, mismos que a partir de su *voz* construyen el *universo diegético*. En *Figuras III* la propuesta de narradores se divide en: *homodiegético* y *heterodiegético*.

El *homodiegético* habla de un narrador que está participando de manera activa dentro de la *diégesis*. Los tipos de *narradores homodiegéticos* son: *autodiegético* y *testigo*; en la primer clasificación el narrador funge como un personaje, de manera que es el héroe dentro de su propio relato. Un ejemplo de este se observa en la novela epistolar, autobiográfica, diario e incluso monólogo interior. Contrario a ello, el *testigo* narra la vida de otro personaje, no posee un papel central sino como observador; un gran ejemplo de este narrador se encuentra en *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald, donde si bien Nick Carraway narra aspectos de su vida, el relato gira en torno a Gatsby y sus extravagantes aventuras.

Contrario al *narrador homodiegético*, el *heterodiegético* se caracteriza por su ausencia dentro de la *diégesis*, es decir, no participa en la historia, su función es meramente vocal. “[...] un narrador heterodiegético puede estar presente o ausente, en distintos grados dentro del discurso narrativo. A mayor presencia mejor definida estará su personalidad como narrador; a mayor ‘ausencia’, mayor será la ilusión de ‘objetividad’ y por lo tanto de confiabilidad” (1994, p. 143).

El *tiempo*, una estructura esencial del relato, es el concepto que ayudará a guiar el análisis de los objetos de estudio, por lo tanto, lo desarrollaré a profundidad. Genette define la palabra *tiempo* como una relación de cronología entre el *relato* y la *historia*, y argumenta que “estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia, en la medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir de tal o cual indicio indirecto” (1989, p. 91).

Debido a que el comportamiento temporal en el *relato* no es del todo lineal, Genette (1989, p. 95) propone denominar *anacronía* a toda discordancia entre el orden de la *historia* y el del *relato*; de esta surgen otras clases como la *analepsis*, *prolepsis*, *elipsis* y *paralipsis*.

Denominaremos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consista en evocar por adelantado un acontecimiento posterior y *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos, reservando el término general de *anacronía* para designar todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales, que, como veremos, no se reducen enteramente a la *analepsis* y la *prolepsis*.

La presencia de *anacronías* en el relato crea un “segundo” relato en correspondencia con la narración primera donde se inserta, y una vez que se relacionan, crean otros tipos de *anacronías* al mismo tiempo.

Como mencioné anteriormente, el análisis temporal del relato se divide en tres conceptos y uno de ellos es la *duración*; dicho término refiere a las relaciones entre la duración de los sucesos y la extensión de su relato en el relato, de aquí Genette (1976, p. 180) sustrae aquello que denomina *anisocronías* y se clasifican en *aceleración* y *desaceleración*:

El efecto de desaceleración se produce dedicando un segmento largo del texto a un periodo breve de la historia; y el de aceleración por el procedimiento

opuesto, sobre todo dedicando un segmento corto del texto a un periodo largo de la historia. La forma máxima de aceleración es una *elipsis* (omisión). Por otra parte, la forma máxima de desaceleración es una pausa descriptiva. [...] entre estos dos polos existe un número infinito de velocidades posibles, pero en la práctica se reducen a cuatro movimientos: *pausa*, *escena*, *sumario* y *elipsis*.

En la *pausa* se detiene la narración para contar la historia a una velocidad reducida o al mismo ritmo que esta y se enfoca en la descripción de algún objeto; la *escena* “realiza convencionalmente la igualdad de tiempo entre relato e historia” (1989, p. 151). El *sumario* es un resumen de los hechos, y se trata de una “forma de movimiento variable [...] que abarca con gran flexibilidad de régimen todo el campo comprendido entre la escena y la elipsis” (1989, p. 152).

Por último, *elipsis*, mencionada con anterioridad, refiere a la omisión de ciertos aspectos, es la “ausencia del relato sumario, ausencia de la pausa descriptiva” (1989, p. 52). Según su grado de explicitación se divide en *determinada* e *indeterminada*; dentro del primer tipo viene indicado el periodo de tiempo elidido, mientras que en el segundo no se encuentra una indicación igual.

La *frecuencia* es un factor determinante en el análisis del tiempo del relato, es aquella “relación entre el número de veces que un suceso aparece en la historia y el número de veces que se narra en el relato” (1989, p. 175).

Frecuencia son aquellas relaciones de repetición entre elementos narrados y enunciados narrativos, de esta surgen cuatro formas: *relato singulativo* que consiste en contar una vez lo que pasó una vez; el segundo tipo es el *anafórico* de *relato singulativo* donde las repeticiones del *relato* responden a las repeticiones de la *historia*, por ejemplo: el lunes me acosté temprano, el martes me acosté temprano, el miércoles me acosté temprano, como Genette (1989) apunta. El tercer tipo es el *relato repetitivo*, un mismo suceso puede ser contado varias veces con variaciones de punto de vista. Por último, el *relato iterativo* cuenta una sola vez lo que pasó varias veces, ejemplo: todos los días me he acostado temprano, implica condensación.

El relato es una “máquina” de tres palancas que se denominan *tiempo*, *modo* y *voz* (como se expresaba previamente), y gracias a estas se estructura el

texto narrativo. “[...] la función del relato no es la de dar una orden, formular un deseo, enunciar una condición, etc. sino simplemente la de contar una historia, por tanto, de referir hechos (reales o ficticios)” (1989, p. 219).

No sería posible contar una historia de no ser por la voz que se utiliza para designar las relaciones entre la acción verbal y su sujeto, “no siendo el sujeto solamente aquel que actúa o sobre quién se actúa, sino también aquel que narra o aquellos que participan en la actividad narrativa” (1976, p. 186). El *modo* es toda regulación de información narrativa a partir de dos términos: *distancia* y *perspectiva*.

Según Genette (1989) *distancia* alude a la dicotomía angloamericana contar (*telling*) y mostrar (*showing*), para sostener la hipótesis de que la narración crea una ilusión de mimesis mediante la *diégesis*; también afirma que el lenguaje no es una duplicación del mundo, y que de ser así, el término “relato” perdería su sentido, con ello da cuenta de tres grados de distancia respecto a una reproducción de la realidad pura, sin embargo no habré de profundizar en ello ya que no forma parte de la terminología que utilizo para el análisis posterior.

Por otro lado, la *perspectiva* “[...] procede de la elección (o no) de un punto de vista restrictivo” (1989, p. 241). A este concepto se le confunde comúnmente con los términos modo y voz, o sea, ¿quién ve? y ¿quién habla?, la diferencia radica en el *foco* y el *narrador*; ya expuse con anterioridad los distintos tipos de *focalización* que Genette clasifica, por lo que ahora aludiré al término *voz*.

Shlomith Rimmon (1976) refiere a este concepto como aquel que “designa las relaciones entre la acción verbal y su sujeto, no siendo el sujeto solamente aquel que actúa o sobre quién se actúa sino también aquel que narra o aquel o aquellos que participan en la actividad narrativa” (p. 187), a esta categoría corresponde la enunciación narrativa, misma que, según Genette (1989) se divide en tipos de narración, niveles narrativos y clases de narradores presentes en el discurso narrativo. Suele confundirse al narrador con el autor y el destinatario de la narración con el lector de la obra, por ello, es importante determinar la diferencia entre cada uno de estos términos.

Gérard Genette (1989) propone cuatro tipos de narración (definidos a partir de su posición en la *historia*) y son: *ulterior* (se narra en pretérito un suceso ya pasado), *anterior* (refiere a un relato predictivo, usualmente se utiliza el tiempo futuro, pero también se puede narrar en presente); Shlomith Rimmon (1976) lo ejemplifica de la siguiente manera: “por regla general, esta forma se usa dentro de una narración de segundo grado, a modo de sueño predictivo relatado por uno de los personajes” (p. 187). La tercer clase de narración es la *simultánea* (narración en presente, es contemporánea de la acción, ej. reportajes, diarios, novelas). Por último, se encuentra la narración *intercalada* (rige la duración del acto narrativo, tiene lugar entre varios segmentos de la narración que influyen en ocasiones a su desarrollo). De lo anterior Genette (1989, pp. 274-275) desarrolla:

El último tipo es *a priori* el más complejo, ya que se trata de una narración en varias instancias y la historia y la narración pueden enmarañarse en ella de tal modo, que la segunda reaccione sobre la primera [...] también puede ser el más delicado, e incluso el más rebelde al análisis [...] por último, la estrechísima proximidad entre historia y narración produce aquí, la mayoría de las veces, un efecto muy sutil de roce, por así decir, entre el ligero desfase temporal del relato de acontecimiento («hoy me ha ocurrido lo siguiente» y la simultaneidad absoluta en la exposición de los pensamientos y los sentimientos («esta noche pienso lo siguiente»).

El narratólogo francés parte del supuesto que indica como superior a cualquier hecho narrado a nivel diegético que lo produce; aunado a ello, Genette (1989) estudia la voz en tres niveles principales y cada uno de estos se concentra en la persona que narra y, posteriormente, examina el destinatario de cada nivel del discurso narrativo. En palabras de Luz Aurora Pimentel (1994, p. 148) “la relación entre un mundo narrado y acto productor de ese mundo se define entonces en términos del nivel narrativo en el que se ubican”. Estos niveles son: *extradiegético*, *intradiegético* y *metadiegético*.

El *extradiegético* es exterior al relato principal y se ocupa de su narración, el cuento “Los crímenes de la calle Morgue” de Edgar Allan Poe es un ejemplo

donde el narrador, que se encuentra fuera de la historia, habla en tercera persona. Un nivel *intradiegético* refiere a una instancia donde el personaje es narrador dentro del relato principal *El extranjero* de Albert Camus, por ejemplo, mientras que el último nivel *metadieético* alude a una narración dentro de una narración, un segundo grado de ficción, este tipo de nivel narrativo da lugar a la presencia de dicotomías en el relato, en algunos casos llegan a existir incluso tres narradores en una misma historia, “Los asesinos” de Ernest Hemingway es un ejemplo de ello. Del acto narrativo Shlomith Rimmon (1976, p. 189) esboza que:

En principio, es el acto de narración el que lleva a cabo la transición de un nivel narrativo a otro y hace al lector consciente del cambio a otro nivel de ficción. Cuando la transición no está marcada y la separación de niveles se transgrede, el efecto producido es de una excentricidad que puede ser cómica o fantástica, la cual tiende a convertir al narrador o al lector, o incluso a los dos, en un elemento de la diégesis.

Toda transgresión que involucre el orden de introducir una situación, a través de una narración, o sea, el conocimiento de otra narración en los niveles de ficción, es denominada por Genette (1989) como *metalepsis narrativa*, estos rebasan los límites de verosimilitud en la narración y representación de la misma, “lo más sorprendente de la *metalepsis* radica en esa hipótesis inaceptable e insistente de que lo extradiegético tal vez sea ya diegético y de que el narrador y sus narratarios, es decir, ustedes y yo, tal vez pertenezcamos aún a algún relato” (p. 291).

A continuación en el siguiente capítulo llevo a cabo el análisis individual de los cuentos mediante la aplicación de los términos narratológicos previamente esbozados.

Capítulo 2. Análisis narratológico de los cuentos “El árbol” y “La imitación de la rosa”

2.1 La voz narrativa en “El árbol” de María Luisa Bombal

Cuando llevamos a cabo el análisis de una obra en específico, la mente se sumerge en un mar repleto de dudas; buscamos unir las piezas de lo que parece un complejo rompecabezas, sin embargo, existe una sola certeza: nada es gratuito en la obra de arte literaria; cada estructura forma parte de un todo que se construye a sí mismo y funciona a partir de una específica sistematización.

María Luisa Bombal escribe “El árbol” (1939) en el marco histórico de Chile en los años treinta, época donde las mujeres estaban condicionadas por el sistema patriarcal que reprimía sus voces y cualquier acto de autonomía; al varón se le atribuían cualidades como inteligencia y liderazgo, mientras que a la mujer le eran impuestos roles de pasividad y docilidad, etiquetándolas como el sexo débil. Esta dicotomía resulta esencial para el análisis del cuento, más adelante explico por qué.

El espacio, el tiempo, el árbol y la música son tres ejes a partir de los cuales se rige la *diégesis* narrativa de “El árbol” (1939) y su estudio me permitirá un acercamiento sustancioso al *relato*. La historia gira en torno a Brígida, una jovencita de 18 años, la menor de seis hijas que sufría la desgracia de un padre indiferente, ausente; su pareja es Luis quien es mayor a Brígida por una diferencia de años bastante considerable, además de ser vieja amistad de su papá. Brígida no tenía amigas y se dedicaba únicamente a su pareja; su entera existencia giraba en torno a él:

Desde muy niña, cuando todos la abandonaban, corría hacia Luis. Él la alzaba y ella le rodeada el cuello con los brazos, entre risas que eran como pequeños gorjeos y besos que le disparaba aturdidamente sobre los ojos, la frente y el pelo ya entonces canoso (¿es que nunca había sido joven?) como una lluvia desordenada. Eres un collar —le decía Luis—. Eres como un collar de pájaros (2002, p. 323).

Brígida se encuentra en una sala de conciertos y escucha al pianista interpretar piezas de Beethoven, Mozart y Chopin; la misma protagonista admite no tener el suficiente conocimiento sobre música, pero eso no parece importarle, las notas le permiten viajar por su pasado, revivir emociones, lugares, personas y con eso le basta. Las luces se apagan poco a poco hasta que la sala queda sumergida en completa oscuridad, no se escucha nada más que silencio durante unos segundos hasta que Mozart suena, envolviendo a Brígida en un cúmulo de emociones que le confieren plenitud. “Y Mozart la lleva, en efecto. La lleva por un puente suspendido sobre un agua cristalina que corre en un lecho de arena rosada. Ella está vestida de blanco, con un quitasol de encaje, complicado y fino como una telaraña, abierto sobre el hombro” (2002, p. 322).

La música la transporta en automático a su pasado, de pronto se acuerda de sí misma con las trenzas castañas que al desatarlas el cabello le llegaba hasta los tobillos; aquellos grandes y oscuros ojos expresivos que decoraban su rostro, una niñez despreocupada; pequeña Brígida que había decidido tomar clases de piano aunque la memoria nunca le permitió aprender la llave de Fa, por lo tanto, se convirtió en una decepción para su padre quien la declaró retardada. Entonces ella optó por permanecer ignorante.

¿Qué hay de la voz narrativa en “El árbol” (2002)? Bien, para todos los relatos es esencial la existencia de una voz y, de no ser por esta, el *universo diegético* no podría existir. Luz Aurora Pimentel (2019) afirma que “una consecuencia importante del principio de mediación que caracteriza al relato verbal es que la información sobre el mundo construido nos viene en gran medida de la voz o las voces que narran” (p. 139), por ende, la creación de los espacios y el tiempo se debe en parte a la voz y *descripción* de estos. En el siguiente apartado hablaré acerca de ésta última.

“El árbol” (2002) es un rompecabezas cuyo juego narrativo es complejo; esto se puede observar porque no existe la presencia de una sola clase de *narrador* y *focalización* dentro del *relato*.

En primer instancia se identifica a un *narrador heterodiegético* cuya *focalización* se inclina hacia la *omnisciencia* por la manera en que este comienza a narrar la historia desde la tercera persona del singular: “el pianista se sienta, tose por prejuicio y se concentra un instante” (2002, p. 321), sin embargo, el debate entre quién posee la *voz* del *relato* se observa en cuanto inicia la música, pues a través del uso de comillas se introduce un pensamiento de Brígida, quien busca reconocer, a partir del recuerdo, al autor de la pieza que suena en la sala de conciertos. La Real Academia Española señala el uso de comillas en obras literarias de carácter narrativo cuya función es reproducir de forma directa el pensamiento del personaje, es por esto que, el *foco* narrativo se debate entre un *narrador heterodiegético* y uno de carácter *homodiegético* porque en el cuento las comillas son una herramienta que sirve para detallar si se trata o no de la intervención de algún personaje. Ejemplo de ello: “‘Mozart, tal vez’ piensa Brígida. Como de costumbre se ha olvidado de pedir el programa. ‘Mozart, tal vez, o Scarlatti’” (2002, p. 321), al estar en la sala de conciertos Brígida se cuestiona el autor de la pieza que está siendo interpretada por el pianista.

Con relación a lo anterior afirmo la presencia de un juego polifónico definido por Helena Beristáin (2018) como “pluralidad de voces independientes, de conciencias inconfundibles, aunque nunca autosuficientes, cada una combinada en una unidad en su mundo correspondiente” (p. 401). En el cuento, la *polifonía* tiene el propósito de brindar a otros personajes la oportunidad de expresarse, hay instantes donde habla Brígida, a veces su papá e incluso interviene Luis. El juego polifónico sirve para reflejar conflictos internos, Brígida, por ejemplo, entra en diálogo consigo misma, se reprocha haberse casado con Luis, no amarlo y conformarse con la vida que le había tocado: “¿Por qué se habría casado con ella? Para continuar una costumbre, tal vez para estrechar la vieja relación de amistad con su padre. Tal vez la vida consistía para los hombres en una serie de costumbres consentidas y continuas” (2002, p. 325).

De vuelta al análisis de la *voz* narrativa sí existe un narrador *heterodiegético* que no participa en la historia y permanece ausente por instantes; es un narrador poco confiable, cuenta la historia, pero no le brinda al lector toda la información,

busca distanciarse de Brígida sin perder la empatía que siente por ella. El *narrador* brinda al lector una sola certeza: las formas y estructuras que conforman una obra la obedecen y no al revés. Ejemplo del *narrador heterodiegético*: “Él la alzaba y ella le rodeada el cuello con los brazos, entre risas que eran como pequeños gorjeos y besos que le disparaba aturdidamente sobre los ojos, la frente el pelo ya entonces canoso (¿es que nunca había sido joven?) como una lluvia desordenada. ‘Eres un collar —le decía Luis—. Eres como un collar de pájaros” (2002, p. 323).

Con relación a ello, el tipo de narración del cuento es *intercalada* porque mezcla todas las clases: *simultánea* al narrar sobre la marcha en el presente dentro de la sala de conciertos; se trata de un relato *ulterior*, pues cuenta lo ya sucedido, o sea, los recuerdos del pasado que divagan por la mente de Brígida conforme cambia la música; y, por último, aunque no precisamente en el orden expuesto, está el tipo *anterior* donde se narra en tiempo predicativo-futuro, y su función es exponer un hecho que Brígida predice que ocurrirá: “un pesado aguacero no tardaría en rebotar contra sus frías hojas. ¡Qué delicia! Durante toda la noche, ella podría oír la lluvia azotar” (2002, p. 328).

Por último, el nivel narrativo se debate entre *intradiegético* y *extradiegético*; como esboqué anteriormente, esto se relaciona con la *polifonía*: a veces el foco narrativo está sobre el *narrador* y en otras ocasiones en Brígida u otros personajes. Ejemplo de ello es el siguiente fragmento: “¡Qué agradable ser ignorante! No saber exactamente quién fue Mozart, desconocer sus orígenes, sus influencias, las particularidades de su técnica! Dejarse solamente llevar por él de la mano, como ahora” (2002, p. 322). Aquí podemos observar que habla la Brígida del pasado, mientras que en este fragmento: “—Estás cada día más joven, Brígida. Ayer encontré a tu marido, a tu exmarido, quiero decir. Tiene todo el pelo blanco” (2002, p. 322), una persona del presente se dirige hacia Brígida, pero ella hace caso omiso.

El juego de *tipos de narración* está relacionado con el tiempo; en el apartado del análisis temporal lo desarrollo a profundidad.

2.1.1 Focalización, espacio y tiempo

Todo acontecimiento, espacio narrado, entre otras estructuras del *relato*, son concebidas desde un ángulo o punto de vista, o sea, la *focalización*. A partir de esta se presenta lo que se ve o lo que se percibe en palabras de Mieke Bal (1990, p. 108). De la *focalización* surgen los términos *sujeto* y *objeto focalizado*, conceptos que guardan una relación entre sí. Del *sujeto* esboza que: “constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Ese punto puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la fábula o fuera de él. Si el focalizador coincide con el personaje, éste tendrá una ventaja técnica frente a los demás. El lector observa con los ojos del presente por medio de dicho personaje” (1990, p. 110).

Del *objeto focalizado* argumenta lo siguiente: “En principio, es importante determinar qué personaje focaliza qué objeto. La combinación entre un focalizador y un objeto focalizado puede ser en gran medida constante, o puede variar mucho [...] la imagen que recibimos del objeto viene determinada por el focalizador. A la inversa, la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo sobre el focalizador mismo” (1990, p. 112).

Es importante realizar una distinción entre ambos términos porque la imagen percibida de algún objeto viene determinada por el focalizador; lo mismo sucede cuando esta imagen del objeto presentado concibe características del focalizador. Con relación a ello, el *sujeto* sería Brígida pues de ella emana el espacio concebido en el cuento, mismo que está condicionado por su percepción que a su vez se encuentra ligado con sus sentidos y emociones, entonces el *objeto focalizado* está determinado también por la percepción de Brígida, si bien el foco narrativo no siempre está sobre ella, el punto de referencia sí, el narrador se deja llevar por ella como en el siguiente fragmento:

¡Qué agradable ser ignorante! ¡No saber exactamente quien fue Mozart, desconocer sus orígenes, sus influencias, las particularidades de su técnica! Dejarse solamente llevar por él de la mano, como ahora. Y Mozart la lleva, en efecto. La lleva por un puente suspendido sobre un agua cristalina que corre en un

lecho de arena rosada. Ella está vestida de blanco, con un quitasol de encaje, complicado y fino como una telaraña, abierto sobre el hombro. [...] ella no contesta, no se detiene, sigue cruzando el puente que Mozart le ha tendido hacia el jardín de sus años juveniles (2002, p. 322).

En el apartado anterior hablé de la *voz* narrativa y su importancia dentro de la construcción del *espacio* y *tiempo* en el relato. La *voz* que narra los sucesos en la diégesis se encuentra estrechamente relacionada con la descripción, si bien no son lo mismo, Genette (1989) enfatiza: “la descripción es más importante que la narración, puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir, quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento pero no el movimiento sin objetos” (p. 57) y Luz Aurora Pimentel (2016) secunda la propuesta del narratólogo, pues esboza que “la narración está subordinada a la descripción, es casi imposible dar cuenta de acontecimientos sin la concurrencia de un elemento descriptivo mínimo, inherente a ciertas formas lingüísticas” (p. 8).

La descripción, entonces, es la materia prima de la narración y viceversa, ambas construyen la realidad narrativa, dan pie a la creación del *universo diegético* donde los acontecimientos tienen lugar. El *acto descriptivo*, según Mieke Bal, refiere a la atribución de rasgos a objetos, y en palabras de Luz Aurora Pimentel “describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo” (2016, p. 16). El siguiente fragmento del cuento ejemplifica lo anterior:

Altos surtidores en los que el agua canta. Sus dieciocho años, sus trenzas castañas que desatadas le llegaban hasta los tobillos, su tez dorada, sus ojos oscuros tan abiertos como interrogantes. Una pequeña boca de labios carnosos, una sonrisa dulce y el cuerpo más liviano y gracioso del mundo. ¿En qué pensaba sentada al borde de la fuente? En nada. “Es tan tonta como linda”, decían (2002, p. 322)

No resulta posible la concepción del *relato* sin que este se encuentre inscrito dentro de un *lugar* y un *espacio*, y en ello recae la importancia de un

focalizador que los construye conforme va narrando, sin embargo *lugar* y *espacio* son dos términos aislados; en cuanto a su definición, Mieke Bal (1990, p. 101) expresa que: “los lugares se pueden situar, del mismo modo que se puede indicar en un mapa la situación geográfica de una ciudad o un río. El concepto de lugar se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales”, el *lugar* refiere a la posición geográfica donde se sitúan los personajes y en donde tienen lugar los acontecimientos en la diégesis. El *espacio*, por otro lado, se encuentra vinculado a la *percepción* de esos lugares, “el punto de percepción puede ser un personaje que se sitúa en un espacio. Lo observa y reacciona ante él” (1990, p. 102):

Hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: vista, oído y tacto. Todos ellos pueden provocar la presentación de un espacio en la historia. Las formas, los colores y los volúmenes se suelen percibir visualmente, siempre desde una perspectiva concreta. Los sonidos pueden contribuir, aunque en menor medida a la presentación del espacio. [...] Las percepciones táctiles no suelen tener mucho significado espacial. [...] La percepción táctil se usa a menudo en una historia para indicar el material, la sustancia de los objetos. [...] Con la ayuda de estos tres sentidos cabe sugerir dos tipos de relaciones entre personajes y espacio. El espacio en que se sitúa el personaje, o en el que no está situado exactamente se suele considerar como marco.

La terminología que desarrollé cobrará importancia en el análisis posterior. En esta tesis comprenderé el *espacio* con base en la definición que Helena Beristáin esboza en el *Diccionario de retórica y poética* (2013, pp. 197-198):

Una instancia en que se desarrolla, como un proceso, el *discurso*, conforme a dos modalidades. Por una parte, en el discurso ocurre la representación de un espacio, el de la *diégesis*, aquél donde se realizan los acontecimientos relatados. Por otra parte, los elementos de la *lengua* construyen el discurso al ser dispuestos conforme a un ordenamiento espacial. La espacialidad de la historia relatada es evocada e imaginada a partir del discurso que la sugiere, inducida por el narrador o por los personajes narradores, y relacionada con su *punto de vista*.

A manera de síntesis, el espacio como un entramado que brinda soporte a la *historia* dentro del relato; una manta que se va tejiendo con los hilos del discurso narrativo. El *punto de vista* sugerido por Beristáin guarda relación con lo que expuse en torno a la *percepción* y su importancia en la construcción del espacio.

En “El árbol” (2002) de María Luisa Bombal, el espacio representado es simbólico y metafórico puesto que la construcción de este se encuentra íntimamente ligado a la percepción y al sentido del oído: la música en la sala de conciertos que transporta en automático a Brígida por sus recuerdos.

Primero está Mozart, sus piezas son la clave que permite al lector introducirse dentro de la niñez de Brígida, la música produce una *sinestesia*, mejor definida como aquel fenómeno neurológico que involucra y estimula los sentidos, entonces Brígida escucha la pieza y se concentra en aquello que le evoca por lo tanto le es posible ver la música, no solo oírla, sino verla, construir todo un espacio a partir de ella. La música siempre lleva al espectador a otros mundos, le permite navegar a través de los torrentes del recuerdo y la agri dulce melancolía que le acompaña. Ejemplo de ello:

Puñados de perlas que llueven a chorros sobre un techo de plata. Chopin. Estudios de Federico Chopin. [...] El cuarto de vestir: la ventana abierta de par en par, un olor a río y a pasto flotando en aquel cuarto bienhechor, y los espejos velados por un halo de neblina. Chopin y la lluvia que resbala por las hojas del gomero con ruido de cascada secreta, y parece empapar hasta las rosas de las cretonas, se entremezclan en su agitada nostalgia (2002, p. 328).

Con relación a la *sinestesia* Jesús Camarero en “Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario” (2020, p. 1) argumenta que:

El espacio puede ser un objeto, pero también un fenómeno, puede ser percibido, pero también reconstruido o representado. En todo caso se trata siempre de aquello que es cercano al hombre, la cosa primera, el lugar de origen, del destino y

de la actividad del hombre. Cuando del espacio se trata, las primeras ideas que vienen a la memoria son la abstracción, la inmensidad, el infinito.

Entonces Brígida vuelve a ser una niña: “‘Mozart, tal vez’, piensa Brígida. Como de costumbre se ha olvidado de pedir el programa. ‘Mozart, tal vez, o Scarlatti’. ¡Sabía tan poca música! Y no era porque no tuviese oído ni afición. De niña fue ella quien reclamó lecciones de piano; nadie necesitó imponérselas, como a sus hermanas” (2002, p. 321).

Las luces en la sala se encienden conforme crece una ola de aplausos, Brígida vuelve al presente y de nuevo llega la penumbra y se ve envuelta en la oscuridad del lugar. Se hace el silencio. De un chispazo llega Beethoven:

Empieza a remover el oleaje tibio de sus notas bajo una luna de primavera. ¡Qué lejos se ha retirado del mar! Brígida se interna playa adentro hacia el mar contraído allá lejos, refulgente y manso, pero entonces el mar se levanta, crece tranquilo, viene a su encuentro, la envuelve, y con suaves olas la va empujando, empujando por la espalda hasta hacerle recostar la mejilla sobre el cuerpo de un hombre. Y se aleja, dejándola olvidada sobre el pecho de Luis (2002, pp. 323-324).

La música envuelve a Brígida y la lleva por su matrimonio con Luis quien al principio era muy cariñoso y cercano, sin embargo, con el paso del tiempo se vuelve ajeno a ella, la diferencia de edad entre ambos empieza a molestarle a Brígida y también el tiempo que Luis dedicaba a su trabajo.

Por otro lado ella se dedicaba a admirar al árbol pegado a la ventana del cuarto de vestir. Este cuarto representaba para ella un refugio, una esperanza, “¡Qué calor había siempre en el dormitorio por las mañanas! ¡Y qué luz cruda! Aquí, en cambio, en el cuarto de vestir, hasta la vista descansaba, se refrescaba [...] ¡Qué agradable era ese cuarto! Parecía un mundo sumido en un acuario. ¡Cómo parloteaba ese inmenso gomero! Todos los pájaros del barrio venían a refugiarse en él” (2002, p. 325). A este cuarto Brígida acudía para liberarse de todo, de todos, de los roles impuestos sobre ella, de un esposo y un matrimonio que poco a poco se le iban como agua entre las manos; el cuarto de vestir es un

espacio esencial que funge a manera de escape para Brígida, un medio de catarsis, “cuando la asediaba un deseo demasiado imperioso de despertar a Luis para pegarle o acariciarlo, se escurría de puntillas hacia el cuarto de vestir y abría la ventana. [...] No sabía por qué le era tan fácil sufrir en aquel cuarto” (2002, p. 330).

El árbol además de ser un personaje esencial en el cuento, representa para Brígida un compañero que le brindaba calma durante los momentos que le atormentaban; ella sabía que con solo voltear a la ventana el árbol estaría ahí. Del árbol como un símbolo Jean Chevalier desarrolla en el *Diccionario de símbolos*, que éste es “vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo, evoca todo el simbolismo de la verticalidad. Por otra parte, sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas” (2009, p. 175). En la vida de Brígida el árbol decoraba la calle junto al río y se asomaba por la ventana del cuarto de vestir, siempre estuvo ahí durante cada etapa; la cercanía entre ambos era tan evidente que conforme uno se transformaba el otro también.

El árbol es una representación simbólica de los cambios que va sufriendo Brígida a lo largo del *relato*, ejemplo de ello es el declive de su matrimonio con Luis que se ve representado por el silencio que Brígida decide implementar ante la falta de cariño y atenciones por parte de él, justo en ese instante el árbol hace acto de presencia “el gomero que un gran soplo de viento agitaba, el que golpeaba con sus ramas los vidrios, el que la requería desde fuera como para que lo viera retorcerse hecho una impetuosa llamarada negra bajo el cielo encendido de aquella noche de verano” (2002, pp. 327-328), el árbol acompaña a Brígida en su tristeza.

La música y el espacio en el entendido de que uno construye al otro y viceversa, se tornan melancólicos. Comienza a llover en los recuerdos de Brígida conforme suena Chopin en la sala de conciertos, las gotas de agua resbalan por las hojas del gomero, “puñados de perlas que llueven a chorros sobre un techo de plata. Chopin. *Estudios* de Federico Chopin [...] y la lluvia que resbala por las

hojas del gomero con ruido de cascada secreta, y parece empapar hasta las rosas de las cretonas, se entremezclan en su agitada nostalgia” (2002, p. 328).

Las notas tristes de Chopin marcan la etapa más importante en la vida de Brígida: el quiebre, el despertar. Con el silencio como arma, ella se aleja de Luis y en el cuarto de vestir todo permanece estático; conforme el otoño llega el pasto se seca, las hojas del gomero se desprenden una tras otra y suena *Melancolía* de Chopin, “la cima del gomero permanecía verde, pero por debajo el árbol enrojecía, se ensombrecía como el forro gastado de una suntuosa capa de baile. Y el cuarto parecía ahora sumido en una copa de oro triste” (2002, p. 330). Eventualmente Brígida rompe el silencio y vuelve a ser la esposa de Luis, pero es indiferente, algo ha cambiado dentro de ella, el árbol ha cambiado con ella. Esta transformación representa el despertar del personaje; desprenderse emocionalmente de Luis le ha permitido a Brígida observar el mundo desde otra perspectiva: “se había apoderado de ella una inesperada sensación de plenitud, de placidez. Ya nadie ni nada podría herirle. Puede que la verdadera felicidad esté en la convicción de que se ha perdido irremediamente la felicidad. Entonces empezamos a movernos por la vida sin esperanzas ni miedos, capaces de gozar por fin todos los pequeños goces, que son los más perdurables” (2002, p. 330).

La música continúa sonando y de pronto se oye un estruendo, en la calle se escucha movimiento, quieren derribar el gomero. Brígida queda atrapada en el cuarto de vestir por donde entra una luz fría que le permite observar todo con mayor nitidez; Luis no es el mismo ante sus ojos y tampoco su amor por él:

Le habían quitado su intimidad, su secreto; se encontraba desnuda en medio de la calle, desnuda junto a un marido viejo que le volvía la espalda para dormir, que no le había dado hijos. No comprende cómo hasta entonces no había deseado tener hijos, cómo había llegado a conformarse a la idea de que iba a vivir sin hijos toda su vida. No comprende cómo pudo soportar durante un año esa risa de Luis, esa risa demasiado jovial, esa risa postiza de hombre que se ha adiestrado en la risa porque es necesario reír en determinadas ocasiones. ¡Mentira! Eran mentiras su resignación y su serenidad; quería amor, sí, amor, y viajes y locuras, y amor, amor...(2002, pp. 331-332).

Por fin derriban el árbol y con ello Brígida ha quedado completamente desnuda; esto es representado por la caída del gomero y su conexión con ella, entonces termina la música y encienden la luz en la sala de conciertos, se escucha una ola de aplausos, se baja el telón y termina la sesión.

Con relación al análisis espacial del cuento, Luz Aurora Pimentel en el texto *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, esboza el concepto de *universo diegético* para referirse a este como “un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocidos como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como una ‘historia’” (2019, pp. 10-11).

Ahora bien, el *universo diegético* se encuentra estructurado por marcos espaciales, temporales e incluso un amueblado; estas características le brindan su calidad de universo. “El universo diegético de un relato, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones espaciales que sólo en ese mundo son posibles” (2019, p. 17). El *universo diegético* de “El árbol” (2002) sería entonces la sala de conciertos donde Brígida se encuentra porque es un lugar “real”, “sólo en ese mundo son posibles los acontecimientos que se producen a partir de la interrelación de todos estos actores y lugares, en un lapso que lo individualiza y lo circunscribe” (p. 17). A partir del término *universo diegético* Pimentel (2019) esboza el concepto de *mundo narrado*, y para definirlo realiza una paráfrasis del filósofo Ricoeur quien delimita este mundo como (1983, p. 87):

Un entramado significativo de acción que incluye procesos inferiores (sentimientos, pensamientos, estados de ánimo, proyecciones, motivaciones, etc.); incluyendo, por ende, las fases intelectuales de la acción, tales como la planeación, la previsión, el propósito, etc., -fases anteriores, pero indisolublemente ligadas a la acción efectiva. Por lo tanto, un mundo de acción humana necesariamente incluye su “pasión”.

El *mundo narrado* se encuentra subordinado por el *modo de enunciación*, para Luz Aurora Pimentel (2019) la *diégesis* se cristaliza en un mundo a partir de dos factores: la *historia* comprendida como el mundo y el *discurso* narrado; la impresión que tenga el lector de un mundo narrado dependerá del *modo de enunciación*, del discurso que le dé cuerpo a este. “La información narrativa es todo aquello que nos habla de ese mundo de acción humana, su ubicación espaciotemporal, sus acontecimientos, sus moradores, [...] —todo aquello que se refiere al mundo narrado, al mismo tiempo que lo instituye, es aquello que habremos de designar como información narrativa, y será ésta la que proyecte un universo diegético” (2019, p. 18).

En “El árbol” (2002) este *mundo narrado* es una construcción de las emociones que evocan la música, aunado a un conglomerado de recuerdos que representan una etapa distinta en el pasado de Brígida; ello con relación a lo anteriormente expuesto por Luz Aurora Pimentel (2019): el *mundo narrado* es una subordinación del *modo de enunciación*, por ende, su existencia es posible gracias a la imaginación de Brígida porque el *relato* se encuentra insertado desde su mente, esto con base en lo argumentado durante el desarrollo del análisis de la voz narrativa en “El árbol” (2002), la *focalización* es *omnisciente* y el *narrador heterodiegético*.

2.1.2 Teoría de la sensibilidad, sinestesia y estructura espacial

Xavier Rubert de Ventós en su obra titulada *Teoría de la sensibilidad* (1968, p. 399) argumenta que:

La obra de arte, en efecto, habla directamente a nuestra sensibilidad y puede decirse que nos despierta una sensación como se dice de lo cursi que habla a nuestra epidermis o de lo espantoso a nuestro pecho. Se dirige directamente a nuestros sentidos —sentidos, claro está, mediatizados por un saber y una cultura, por una arqueología de la que no son separables—pero sin remisión explícita y actual a ella.

Me permito introducir la cita anterior con la finalidad de esbozar la importancia de esta teoría en el análisis del cuento; más adelante explico por qué.

Para Helena Beristáin la *sinestesia* o transposición sensorial es un “tipo de metáfora que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido” (2016, p. 476). Con relación a dicha definición, la *sinestesia* es mejor traducida como un viaje que involucra directamente a los sentidos (tacto, olfato, vista, oído y gusto) a través de la sensibilidad. La *sinestesia* condiciona la percepción de cada individuo; para algunos la luz puede oírse, para Brígida la música se sentía en las fibras de su alma y era posible tocarla. Según Helena Melero investigadora en Neurociencia en la Universidad Complutense de Madrid, la *sinestesia* es una manera de percibir el mundo, de sus emociones y pensamientos. Ahora bien, ¿qué relación guarda la *sinestesia* con la estructura espacial de “El árbol” (2002)? La respuesta a este interrogante reside a continuación (2013, pp. 5-6):

Nuestro sistema perceptivo tiene la capacidad de construir una realidad atemporal que combina el contenido actualizado de la memoria con las características del presente y las posibilidades del futuro. La percepción es un proceso activo, complejo. La *sinestesia* [...] es un proceso neurológico (tiene una base neural) que sucede cuando la estimulación de un sentido, por ejemplo, el oído, desencadena una respuesta en otro, por ejemplo, la vista.

A partir de lo anterior es propio argumentar que la estructura espacial de “El árbol” (2002) se encuentra subordinada por la *sinestesia* y percepción de Brígida; en cuanto el pianista se sienta y comienza a tocar, su sentido auditivo configura la unidad espacial a partir del recuerdo que la música evoca, entonces las piezas de Mozart, Beethoven y Chopin se convierten en un elemento sensible al tacto, que trasciende de lo auditivo a una realidad espacial construida desde la memoria de Brígida y sus recuerdos del pasado.

Mozart la lleva por un puente suspendido sobre agua cristalina, Beethoven la arrastra hacia el mar y las olas poco a poco la envuelven, y por último llega

Chopin quien la sumerge en una lluvia torrencial que se convierte en una cascada que le confiere nostalgia y tristeza por su pasado. Según Helena Melero: “Un sinestésico puede también ver colores cuando huele un perfume, sentir el tacto que observa en el cuerpo de otra persona o sentir un sabor en su boca cuando alguien le toca” (2013, p. 6).

Brígida no solo escucha la música, sino que puede sentirla y tocarla; en este sentido la hipótesis de Mieke Bal (1990, p. 102) en *Teoría de la narrativa* no es del todo certera, el oído es el principal sentido que contribuye a la construcción espacial en “El árbol” (2002) y sin este no existiría tal marco. Cada individuo percibe de manera distinta los estímulos sensoriales, cada ser es un mundo y sería un error establecer una verdad definitiva.

La *sinestesia* tiene un componente emocional muy importante, la investigadora Helena Melero desarrolla que “la percepción sinestésica posee una carga emocional cuya influencia sobre el comportamiento ha sido demostrada empíricamente; podría ser el resultado de variaciones neuroanatómicas en áreas del cerebro que intervienen en el procesamiento emocional, y las emociones pueden funcionar como estímulos inductores y concurrentes” (2013, p. 8). Con relación a lo anterior me es posible reforzar lo que de manera previa argumenté: el marco espacial en “El árbol” (2002) está relacionado con la *sinestesia* y con ello, las emociones evocadas a partir de la música. Las personas sinestésicas según Helena Melero (2013) son altamente sensibles a colores, emociones, sonidos, etc., mismo que da lugar a la existencia de distintos tipos de *sinestesia* y su manifestación en cada individuo.

En el caso de Brígida las piezas clásicas son el detonante del recuerdo y ella no puede evitar dejarse llevar por el pianista y ser envuelta por la oscuridad. Una vez que la música cubre sus sentidos ella se introduce en una experiencia estética.

Con relación a ello Xavier Rubert de Ventós en *Teoría de la sensibilidad* (1968) propone un acercamiento del arte como signo artístico que genera en el espectador una mezcla de sentidos, conforme realiza una crítica a los planteamientos formalistas.

El arte es un recurso esencial para afrontar el mundo, es a través de este que el humano encuentra un lugar al cual pertenecer (1968, pp. 376-377):

La palabra y la forma artística no sólo dicen del mundo conceptual y físico, sino que dicen más y más inmediatamente. La palabra o la forma poética enriquece al objeto en el que descubre matices y ritmos desconocidos. No nos cuenta lo que conocíamos, ni nos descubre lo que desconocíamos, sino que, sorprendentemente nos descubre lo que conocíamos, lo que creíamos conocer [...] el signo estético, en efecto, nos detiene y retiene para libramos todo lo que hay en él.

La obra de arte como signo estético genera en el espectador una experiencia que lo lleva a viajar a través de los sentidos pues en ello recae su propósito; De Ventós afirma que en el arte o la poesía el contenido es elaborado de un modo especial para atraer y encantar; esto no quiere decir que el valor de la obra por sí misma se vea afectada, sino que el arte tiene una capacidad sensibilizadora que va más allá de las formas, el color, o incluso su ritmo, estas estructuras inmanentes están construidas de tal manera que los sentidos sean capaces de percibir aquello que la obra intenta decir.

La sensibilidad es una consecuencia de la percepción que permitirá al espectador, en este caso a Brígida, recibir con mayor riqueza a partir de una pluralidad de sentidos a la obra de arte, “la autonomía, la real autonomía de las formas artísticas, no nace de independizarse y librarse del mundo de los conceptos y los objetos, sino de integrar, renovar y liberar a las cosas (el *qué*) mediante un artificio formal (el *cómo*)” (1968, p. 385).

Al introducir términos como *sinestesia* y sensibilidad, tengo por objetivo principal explicar, a partir de la Teoría de la sensibilidad propuesta por Xavier Rubert de Ventós, el fenómeno que envuelve a Brígida en “El árbol” (2002). La experiencia estética de Brígida se debe a la proximidad de las cosas, según De Ventós “la obra de arte tiene el doble carácter de novedad y de cercanía que explica la ambivalencia de las sensaciones estéticas por ella producidas; sensaciones en las que el placer se mezcla con la nostalgia, el sosiego con la inquietud y la alegría con la tristeza” (pp. 388-389).

La razón por la cual Brígida regresa a su infancia con la pieza de Mozart es porque esta le resulta familiar debido a las lecciones de piano que tomaba por designio de su padre, y ha creado de manera casi inconsciente una conexión entre lo que escucha y lo que vivió. La unión entre el significado y el significante que componen al signo artístico explica el efecto estético de la obra de arte y su carácter sensible y consolador.

Todo texto narrativo se construye desde una temporalidad cuya cronología es revelada al lector a partir de los verbos. Como expuse con anterioridad, para Genette (1989) el tiempo narrado constituye el *tiempo diegético* o *tiempo de la historia*, mismo que se compone de tres elementos: *orden*, *duración* y *frecuencia*.

La presencia de *anisocronías* (*escena*, *pausa*, *resumen* y *elipsis*) son una constante debido a las irregularidades temporales que caracterizan a “El árbol” (2002). Por ejemplo, existe un pequeño discurso en tiempo presente protagonizado por Brígida y un conocido suyo en la sala de conciertos: este momento donde hay concordancia entre la historia y el discurso se denomina *escena*. Su presencia en el relato es muy breve y sirve para que el lector advierta lo inmersa que se encuentra Brígida en la música, tanto, que nada logra distraerla. En “El árbol” (2002) se tienen múltiples ejemplos de escenas que están relacionados directamente con la sensibilidad de Brígida como las descripciones focalizadas en ella donde se narran las emociones evocadas por la música, y se habla del marco espacial construido a partir de estas.

Por otro lado, una *pausa* se refleja cuando el narrador detiene el tiempo de la historia y da paso a la descripción, “es éste el estatuto de las descripciones en las cuales no está implicada la conciencia o el acto de contemplación de algún personaje. [...] Son, por tanto, descripciones de filiación claramente *narratorial* que ‘detienen’ el tiempo de la historia” (2016, p. 48). Las pausas en “El árbol” (2002) son de una muy breve duración porque el relato no se detiene y cambia fácilmente de escena. Una muestra de *pausa* sería cuando el *narrador heterodiegético* describe el árbol pegado a la ventana del cuarto de vestir, y una vez hecho esto, refiere al cuarto y a su interior; posterior a ello retoma el tiempo de la historia y se abre un breve diálogo entre Luis y Brígida.

Para Genette (1989) “estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de los mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia en la medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir de tal o cual indicio directo” (p. 91).

Todo relato se encuentra inscrito dentro de un espacio y tiempo; en este apartado analizaré con detenimiento el comportamiento temporal de “El árbol” (2002) con base en las propuestas teóricas de Genette (1989) y Luz Aurora Pimentel (2019).

En el apartado 2.1.2 focalización, espacio y tiempo, argumenté que el *objeto focalizado* está condicionado por la *percepción* del *sujeto*, misma que configura espacio y tiempo en “El árbol” (2002); Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción* introduce el término *deíxis* “el punto cero del espacio, a partir del cual se organiza toda su presentación y que coincide siempre con la perspectiva de un descriptor-observador” (2016, p. 60) y propone tres categorías: *ubicua*, *móvil* o *fija*. Si bien, Pimentel utiliza este concepto para analizar el espacio en la *diégesis*, para fines de esta tesis extenderé su aplicación al análisis temporal (pp. 60-61):

La primera es prerrogativa de un narrador omnisciente que se impone a sí mismo un mínimo de restricciones y puede variar ese “punto cero” desde donde se va describiendo el espacio diegético; la segunda y la tercera pueden ser asumidas, bien por el narrador, o por un personaje, en movimiento o en posición fija [...] la posición del observador es central en la construcción del espacio diegético, porque el espacio sugerido por las palabras del relato se determina, en primer lugar, por la persona y la situación del narrador.

En “El árbol” (2002) este *punto cero*, o sea, el punto de referencia siempre es Brígida porque el *narrador heterodiegético* se deja llevar por ella en múltiples ocasiones. *Deíxis* en este cuento implica que, aunque haya saltos temporales, siempre son percibidos por Brígida como su presente en la sala de conciertos; es por ello que la *percepción* del personaje condiciona al entramado temporal del texto, pues la *deíxis* depende de cada hablante.

En palabras de Beristáin el *sumario* es “compresión del tiempo de la historia dentro del tiempo —mayor— del discurso” (2018, p. 488). Si bien un *sumario* es breve y compacta la información en un párrafo, su presencia en “El árbol” (2002) cumple otra función: el cuento completo sería entonces una suerte de *sumario* porque comprime en sus páginas toda una vida, y esto es posible gracias a la música que despliega los marcos espacio-temporales; en este sentido el *sumario* se extiende y va desde la infancia de Brígida hasta la separación con su esposo; su función es permitir al lector un recorrido muy breve por el pasado de la protagonista y la relación de este en las piezas musicales.

Por último, la *elipsis* (omitir partes de la historia), es un recurso que el narrador poco confiable utiliza constantemente a lo largo de la trama porque oculta información al lector, en este sentido, su presencia en el relato da pie a lagunas cronológicas, por ejemplo en el siguiente fragmento se encuentra una *elipsis*: “Sí; ahora que han pasado tantos años comprende que no se había casado con Luis por amor; sin embargo, no atina a comprender por qué, por qué se marchó ella un día, de pronto... Pero he aquí que Mozart la toma nerviosamente de la mano y arrastrándola...” (2002, p. 323). En cuanto el *narrador* está a punto de revelar algo importante cambia por completo el curso del tiempo de la historia y lo suprime; de esta manera genera distorsiones temporales y variaciones en el ritmo interior del discurso.

En el cuento de Bombal no existe un viaje temporal ya que todo se construye a partir del recuerdo como estrategia narrativa, con ello, el *narrador heterodiegético* se coloca en un tiempo presente; los hechos narrados sugieren que Brígida está adentro de una sala de conciertos: la función está por comenzar y el pianista se sienta, la luz disminuye lentamente y la sala queda en completa oscuridad. Una vez que los oídos de Brígida se concentran en la música, suena Mozart quien a través de la dulce melodía la lleva a caminar por su infancia, por el dulce recuerdo del pasado y de pronto vuelve a ser una niña que tomaba lecciones de piano; el *orden* del relato se ve interrumpido por la presencia de la *anacronía*: una *analepsis* que sugiere un “salto” temporal hacia el pasado, primero infancia y después adolescencia. Existe una *pausa* del presente para retomar el

pasado, el tiempo de la historia se detiene, pero continúa el discurso y con ello existe una combinación de diferentes acontecimientos.

Con relación a lo anterior, el *orden* del *relato* se altera por completo y, al contar las historias, el *narrador heterodiegético* las *intercala* (narra una adentro de otra) y *alterna* (va contando las historias simultáneamente, interrumpiéndolas y retomándolas por turnos). Cuando el narrador se interna en la consciencia de Brígida y se cuestiona porqué Luis había decidido casarse con ella en el pasado, realiza una pequeña *prolepsis* hacia el futuro y se imagina cómo sería el destino del hombre sin la mujer, eterna proveedora cuyo eje es su marido:

¿Por qué se habría casado con ella? Para continuar una costumbre, tal vez para estrechar la vieja relación de amistad con su padre. Tal vez la vida consistía para los hombres en una serie de costumbres consentidas y continuas. Si alguna vez llegaba a quebrarse, probablemente se producía el desbarajuste, el fracaso. Y los hombres empezaban entonces a errar por las calles de la ciudad, a sentarse en los bancos de las plazas, cada día peor vestidos y con la barba crecida (2002, p. 325).

Según el discurso patriarcal las mujeres fueron creadas para ser eternas cuidadoras de los hombres, este fragmento de “El árbol” (2002) esboza un futuro hipotético donde esa tradición machista, al verse amenazada, dibuja a un hombre fuera de sí, despojado que vaga por las calles sin esperanza alguna. La sociedad patriarcal no comprende al hombre y a la mujer como seres independientes, al contrario, promueve la codependencia entre ambos y hace del ente masculino una figura superior a cualquier otra, sin embargo incapaz de atender a sus necesidades por sí mismo, resulta irónico, incluso, que el hombre sea tradicionalmente un símbolo de inteligencia, liderazgo y aún así necesite de una mujer para “cuidarlo”. Es atrayente sin lugar a dudas este escenario que presenta Bombal en el cuento, pues en un par de líneas devela una problemática profunda; en el siguiente capítulo regresaré a ello.

Para finalizar el análisis temporal de “El árbol” (2002), con base en los planteamientos narratológicos de Genette, se entiende por *frecuencia* como “la repetición entre *relato* y *diégesis* [...] un acontecimiento no es sólo susceptible de

producirse: puede también reproducirse o repetirse” (1989, p. 172). Para el narratólogo francés existen tres clasificaciones de *frecuencia*: *relato singulativo*, *relato repetitivo* y *relato iterativo*.

Con base en la estructura temporal del cuento y su estudio, he llegado a la conclusión de que “El árbol” (2002) contiene dos clases de *frecuencia*: *singulativa* y *repetitiva*. El *relato singulativo* se sitúa en el inicio del concierto cuando el pianista en un tiempo presente se sienta, comienza a tocar y Brígida escucha con atención, vuelve a su pasado con los sentimientos y recuerdos evocados gracias a la música; es a partir de este suceso que la cadena de acciones relatadas se desarrolla, las *anacronías* (*analepsis* y *prolepsis*) están subordinadas a la narración principal, al *relato singulativo*, de este surge el *relato repetitivo* donde se relata varias veces lo que ocurrió una sola vez. La función de esta segunda clase de relato es para que el lector comprenda, a partir de un fluir de conciencia, aquellos sucesos del pasado que construyeron poco a poco la personalidad de Brígida: su infancia, adolescencia y matrimonio (porque se casó cuando ella tenía 18 años). El *relato repetitivo* a través de sus *anacronías*, desarrolla un viaje que tiene como base los recuerdos de la protagonista.

En el siguiente apartado realizo el análisis de perspectivas narrativas en el cuento de Clarice Lispector.

2.2 Dinámica narrativa en “La imitación de la rosa” de Clarice Lispector

2.2.1 Juego de voces

Leer a Clarice Lispector es un ejercicio emocionante, exigente, incluso, peligroso. Su obra rompe con toda estructura, tradición; en su estilo se observa el gusto por el juego constante de narradores, espacios, tiempos, actantes, mundos posibles. Para la *Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, el editor Joaquín Aguirre dedica un número especial a Lispector y agrega lo siguiente (2013, p. 4):

Los lectores de Clarice Lispector suelen manifestar una misma sensación cuando compartimos experiencias: nos ha llegado con una profundidad que causa desasosiego, nos ha dejado sembrados de inquietud. Ya no somos los mismos. [...] Lispector es un universo arriesgado, lo más opuesto al turismo literario que parece ser el signo de nuestros tiempos volátiles. Lispector es densa y requiere buenos pulmones para regresar a la superficie desde el fondo del alma. [...] Con ella se acaba la tiranía del lector, que comprende finalmente que debe ponerse a su altura o rendirse, que el arte verdadero requiere esfuerzo.

Lispector pone en jaque al lector y lo sumerge en mundos adentro de otros mundos, mueve al narrador a su gusto, y realiza un diálogo entre distintos universos. Ejemplo de ello se encuentra en el *relato* titulado “La quinta historia” (1964) donde se cuenta lo mismo desde distinta perspectiva y hay una historia adentro de otra; parece que el sello estilístico de Lispector (aunque ella misma definía su estilo como un “no estilo” para evitar caer en etiquetas), recae precisamente en lo mucho que se divierte al involucrar directamente al *narratario* y jugar con este.

En “La imitación de la rosa” (2021) no hay un solo *narrador* por excelencia ya que la narración se debate constantemente. A simple vista existe un *narrador heterodiegético* cuya *focalización* tiende a ser *omnisciente* y en ocasiones, *equisciente*, puede argumentarse, incluso, la presencia de una dicotomía narrativa

donde el narrador se mantiene como un espectador sin involucrarse en la historia, toma distancia, pero vuelve a estar cerca de los actantes y logra introducirse en sus mentes pretendiendo saber lo mismo que ellos, pero no es así. Conforme avanza la *trama* el *narrador* pasa a segundo plano y cede la voz narrativa a los actantes quienes se convierten en la estructura narrativa medular, pues desde la perspectiva de cada uno construyen el *relato*. En la obra de Lispector es común observar que los actantes tienen mayor importancia que la *historia*, por ejemplo, en “Los desastres de Sofía” (1964) los hechos que surgen en la *diégesis* se encuentran subordinados a los pensamientos de Sofía, el personaje principal del cuento, y sin ella no habría historia; caso similar a “La imitación de la rosa” (2021).

Laura, Carlota, Juan, Armando, María, cada uno de los actantes habla desde su perspectiva, desde su mundo. La multiplicidad de voces que interviene brinda al *relato* una sutil cualidad *polifónica*; cada voz funciona como un títere cuya aportación mueve los hilos de la narración, sin embargo, no se trata de una voz literal, más bien son pensamientos y dentro de ellos, recuerdos.

Con relación a ello, argumentar la presencia de un solo narrador resultaría en un ejercicio vacío porque el texto va más allá de toda etiqueta, es un ecosistema complejo, por lo tanto, el tipo de narración que posee “La imitación de la rosa” es una telaraña que se inclina hacia lo *polifónico*.

En esta tesis propongo a Laura como voz principal del cuento casi como un *narrador autodiegético*, sin embargo, ello puede variar según las distintas interpretaciones que puedan extraerse del relato. En este sentido la narración funciona como un bucle de pensamientos que Laura protagoniza a lo largo de la *trama*; es importante tener presente que, para esbozar un estudio profundo de las perspectivas narrativas, el cuento se rige según dos planos: el terrenal y el fantasmal (muerte).

Laura es un actante metódico, feliz ama de casa, sumisa, busca la perfección. Ella y Armando estuvieron casados mucho tiempo hasta que Laura fallece por una enfermedad (no revelada por el narrador), y pasan a distintos planos; Laura, al sentirse culpable por abandonar a su esposo sin antes prepararle para su muerte, cruza al plano terrenal donde él se encuentra con tal de estar

juntos y busca regresar a la rutina: “Antes de que Armando volviera del trabajo, la casa tendría que estar arreglada y ella misma ya con su vestido café para poder atender a su marido mientras él se vestía, y entonces saldrían con calma, tomados por el brazo como antes. ¿Desde cuándo no hacían eso?” (2021, p. 119). Laura refiere a un escenario hipotético que solo existe en su mente a manera de consuelo, como un pensamiento y espacio idílicos donde puede estar con su esposo una vez más.

El *relato* está configurado desde una perspectiva que se actualiza constantemente, el pasado, presente y futuro se conjuntan, esta triada natural convive en un momento específico de la *diégesis* a través de la *voz narrativa* creando así una narración *intercalada*.

Los tipos de narración en “La imitación de la rosa” (2021) son: *ulterior* pues se cuenta lo que ya sucedió en un tiempo pretérito. Esto se identifica a partir de los verbos cuando interviene el recuerdo, el pasado de Laura y Carlota en el *Sacré Coeur* cuando les dieron a leer *La imitación de Cristo*, las instrucciones del doctor “tome leche entre las comidas, no se quede nunca con el estómago vacío, porque eso provoca ansiedad. [...] Relájese, inténtelo todo suavemente, no se esfuerce por lograr. Olvide por completo lo que sucedió y todo volverá con naturalidad” (2021, p. 120). El tipo de narración *anterior* (predictivo) podría identificarse con base en los constantes escenarios hipotéticos que Laura esboza a partir del “qué pasaría si...”, qué pasaría si Carlota reaccionara de cierta manera, qué haría Armando sin ella...

Por último, el tipo *simultáneo* (narrar sobre la marcha en presente), sucede a través del plano fantasmal, cuando Laura vuelve al plano terrenal para despedirse de Armando.

Estos cambios en los tipos de narración tienen como función construir una cronología de la *diégesis* que, si bien no es lineal, dotan de dificultad al relato, en palabras de Genette, el tipo simultáneo “es a priori el más complejo, ya que se trata de una narración en varias instancias y la historia y la narración pueden enmarañarse en ella de tal modo, que la segunda reaccione sobre la primera” (1989, p. 274).

A través del *narrador* poco confiable existe información que no le está siendo revelada al lector, este reserva detalles, mantiene un secreto⁴, nunca explica la muerte de Laura, solo continúa narrando como si ya se supiera la causa de ello, se da a conocer el punto de vista de Armando cuando visitaba a su esposa en el hospital, lo que opinaba Carlota de Laura, las instrucciones del doctor para calmar la ansiedad de Laura, pero nunca de qué fallece; aunque oculta información, este narrador busca ser empático con Laura y entenderla.

La complejidad que caracteriza a “La imitación de la rosa” (2021) no recae únicamente en las voces, sino también en los niveles narrativos ya que en el relato impera más de una clase, por ejemplo, la intervención de los actantes en la narración hace posible un *nivel intradiegético* porque estos personajes se convierten en narradores del relato principal, así mismo, existe un *nivel metadiegético* que indica la presencia de un relato dentro del relato principal, como una muñequita rusa, cada actante representa un nivel narrativo pues aporta, desde su perspectiva, un relato que tiene por base al relato principal, ejemplo de ello es el siguiente fragmento:

Pero, ahora que ella estaba otra vez “bien”, tomarían el autobús, ella mirando como una esposa por la ventana, su brazo en el de él, y después cenarían con Carlota y Juan, recargados en la silla con intimidad. ¿Desde cuándo no veía a Armando recargarse con intimidad, por fin, y charlas con un hombre? [...] Los demás, por suerte, le ayudaban a sentir que ahora estaba “bien”. Sin mirarla, la ayudaban activamente a olvidar [...] o quizá habían olvidado realmente. Quien sabe. ¿Desde cuándo no veía a Armando recargarse con abandono, olvidado de ella? ¿Y a sí misma? Interrumpiendo su arreglo en el tocador, Laura se miró en el espejo: ¿y a sí misma, desde cuándo? (2021, p. 119).

En este análisis de voces narrativas, es importante agregar la presencia de un *narratario* (a quien va dirigida la narración), porque suele confundirse con la

⁴ Con relación al secreto en el siguiente capítulo profundizaré en ello como estrategia narrativa.

voz del autor; si bien la crítica comenta que esa “voz” es la misma Lispector hablando, no es así, en realidad su obra busca siempre la participación del lector, sin embargo, para fines de esta tesis entenderé esta voz como la figura del narratario y su presencia en “La imitación de la rosa” (2021). Ahora bien, con esta tesis deseo marcar un antecedente para futuros trabajos en torno a la presencia del lector en la obra de Lispector, la teoría de los Mundos Posibles, el juego actancial, entre otros puntos de análisis.

De vuelta a la figura del *narratario*, Beristáin la define de la siguiente manera: “en un cuento el autor construye al narrador quien, dentro de la ficción, comunica al narratario lo mismo que, fuera de ella, el autor comunica con el lector” (2018, p. 358). Con relación a ello, el *narrador* de “La imitación de la rosa” (2021) se dirige en múltiples ocasiones al público espectador, en este caso el *narratario* para que participe de manera activa. En *Figuras III* Genette acuña este término y desarrolla su función dentro del relato; así mismo esboza que el *narratario* no tiene un papel pasivo, no se limita a recibir un mensaje: “como el *narrador*, el *narratario* es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético; es decir, que *a priori* no se confunde más con el lector (ni siquiera virtual) de lo que se confunde necesariamente el narrador con el autor” (1989, pp. 312-313).

Genette propone dos tipos de narratarios: *presente* o *virtual* (*narratario extradiegético*). En el caso de “La imitación de la rosa” (2021) existe un *narratario virtual* con el cual se pueden identificar los lectores reales, y debido a la naturaleza heterodiegética del narrador es que solo puede dirigirse a un *narratario extradiegético* según lo esboza así el narratólogo francés.

“Pero ya sabes a qué me refiero”, (2021, p. 124) este pequeño fragmento pone en tela de juicio la presencia o no del *narratario*; el *narrador heterodiegético* se refiere a éste en primera persona y de una manera sutil como si formara parte de la historia; caso similar a la novela epistolar donde los personajes escriben para ser leídos por alguien más, sin embargo, es un ejemplo de diálogo directo entre *narrador* y *narratario* “corresponde una función que recuerda a la vez la función

fática (verificar el contacto) y la función conativa (actuar sobre el destinatario) de Jakobson” (Genette, 1989, p.309).

A continuación realizo el estudio del entramado espacial en el cuento de Lispector.

2.2.2 Mímesis espacial

“La imitación de la rosa” (2021) tiene una configuración espacial bastante particular debido a que la *trama* se desarrolla en dos planos distintos: terrenal y fantasmal. El espacio del plano fantasmal no es más que una imitación del primero, dando, así como resultado una mezcla de la realidad ficcional con la realidad ficcional de la ficción, un retrato de lo que ya “existía”. Antes de profundizar en ello en esta tesis comprenderé por *mímesis* la definición que Helena Beristáin esboza: “en la tradición retórica grecolatina, la mímesis consiste en la imitación de la realidad de la vida [...] actualmente se utiliza este término en el sentido, muy general, de relación de representación entre dos objetos de los que uno imita a otro, relación que se da, por ejemplo, entre el ícono y su objeto” (2018, p. 333).

En este *relato*, el espacio es un símbolo de mediación entre dos mundos, es mimético, busca representar, a través de la percepción y recuerdos de Laura, los espacios más importantes para ella: casa, sala, cocina, habitación. Luz Aurora Pimentel (2014) argumenta que en el *relato* existen dos clases de espacio: el espacio donde los actantes se desenvuelven y el espacio referencial. Con relación a ello, Mieke Bal esboza lo siguiente (1990, p. 103):

Los espacios pueden funcionar de dos formas en una historia. Por un lado, sólo marco, lugar de acción. En esta capacidad una presentación más o menos detallada conducirá a un cuadro más o menos concreto del espacio. El espacio puede también permanecer por completo en un segundo plano. En muchos casos, sin embargo, se tematiza, se convierte en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa entonces a ser un lugar de actuación y no el lugar de la acción.

Bal agrega que existen dos clases de espacios en el relato: *estable* y *dinámico*. El primero refiere al espacio como un marco fijo, y el *dinámico* permite el movimiento de los actantes: caminar, viajar, etc. A menudo existen novelas, cuentos, obras teatrales donde el espacio se encuentra íntimamente ligado con el actante y, por ende, influye sobre su comportamiento. “La posición espacial en la que se sitúan los personajes en cierto momento suele tener influencia en sus estados de ánimo. Un espacio elevado causa a veces una elevación del espíritu de forma que el personaje se exalta. Un espacio elevado en el que el personaje no está, pero hacia el que mira o con el que se enfrenta de alguna forma, lo puede deprimir por su propia inaccesibilidad” (1990, p. 105). La casa de Laura es una *mímesis* de ella, una extensión de sí misma que, como ama de casa debe mantener siempre en orden, pulcro y sin un rastro de polvo. La sala significa su espacio favorito, un fragmento del inmueble que le brinda consuelo.

Cuando Laura vuelve al plano terrenal se sienta en el sofá y finge como si estuviera de regreso; en el pasado había sido un espacio suyo, pero ya no sería así, le costaba desprenderse de lo que fue. “Se sentó en el sofá como si fuera una visita en su propia casa que, tan recientemente recuperada, arreglada y fría, evocaba la tranquilidad de una casa ajena [...] Laura sentía ese placer en hacer de su casa una cosa impersonal [...] Oh, qué bueno era estar de vuelta, realmente de vuelta, sonrió satisfecha [...] Ah, qué bueno era estar cansada otra vez” (2021, p. 121). Volver al plano terrenal para ella significaba un alivio enorme, ya no era “sobrehumana” y en su deseo por sentirse cansada se llenó de mil deberes con tal de sentir algo “en el cansancio había un lugar bueno para ella, ese lugar discreto y apegado del que, con tanta aflicción suya y de los otros, salió una vez” (p. 122); esa cualidad de “sobrehumana” la hacía perfecta, etérea, y eso no parecía gustarle a Laura, detestaba esa perfección, quería ver de nuevo las cosas como son y no como deberían serlo.

El espacio sufre una actualización constante ya que existe un espacio adentro de otro, que a su vez está adentro de otro debido al orden de aparición de los recuerdos de Laura y por la manera en que su mente funciona a partir de

pensamientos ansiosos; no termina una idea cuando de pronto ya inicia otra. La narración es tan compleja y metódica como Laura lo es. “Y, de vuelta en la paz nocturna de la Tijuca —ya no esa luz ciega de las enfermeras peinadas y alegres que se iban a descansar después de arrojarla como una gallina indefensa al abismo de la insulina—, de vuelta en la paz nocturna de la Tijuca, de vuelta en su verdadera vida” (p. 123). El hospital es un espacio muy importante para el desarrollo de la *diégesis*, representa para Laura un edificio frío, extraño, las instrucciones de un médico que se contradecía a sí mismo, sin embargo, las salas de espera le parecían lindas, impersonales con su jarrón de flores.

“Ah, qué bueno era volver a verlo todo ordenado y sin polvo, todo limpio gracias a sus propias manos hábiles [...] Qué rica era la vida normal, ella que al fin volvía de la extravagancia. Hasta un jarrón con flores. Lo miró” (p. 124). Laura se pierde por completo en la belleza de las rosas que decoraban el jarrón, la perfección de estas le era insoportable y quería deshacerse de ellas, regalárselas a Carlota porque solo las había comprado en un impulso por quedar bien con el vendedor. De pronto observa que estas van más allá de su perfección, las mira con detenimiento y se tiente, quiere obsequiárselas a Carlota, “no las regales, son tuyas. Laura se sorprendió un poco: porque las cosas nunca eran suyas [...] Y también porque las cosas hermosas eran para regalarlas o recibirlas, no nada más para tenerlas. Y, sobre todo, nunca para serlas. Sobre todo, no había que ser nunca la cosa hermosa” (p. 127). Mientras se debate entre qué decisión tomar, Laura imagina la reacción de Carlota y las instrucciones que le daría a María para completar la tarea, pero se veía tentada por la perfección.

De pronto escucha la puerta cerrarse: María ya no estaba y se había llevado las rosas para dárselas a Carlota. La ausencia de las rosas deja un vacío en Laura, toma asiento y queda pensativa, “habían dejado un lugar claro en su interior. Uno quita un objeto de una mesa limpia y entonces, por la marca aún más limpia que queda, ve que alrededor había polvo” (p. 129), momento de realización: las rosas no estaban y como consecuencia de ello, Laura se da cuenta del falso cansancio que había sentido, poco a poco se va aclarando todo de manera

gradual, todo era falso, un escenario hipotético. Busca desesperadamente imitar a las rosas y arreglarse para que cuando llegue Armando la encuentre perfecta.

“De hecho, la llave entró con familiaridad en el hueco de la cerradura. Armando abriría la puerta. Encendería la luz. Y, de pronto, en el marco de la puerta se desnudaría esa cara expectante que el marido trataba de disimular, pero no podía reprimir” (p. 130). Esta *escena* se desarrolla en el plano terrenal, Armando entra a la casa para encontrarse con el fantasma de su esposa y queda completamente paralizado, “desde allí empezaba a no poder dejar de verla sentada, con las manos cruzadas en el regazo, con la serenidad de la luciérnaga que tiene luz [...] él siguió con la misma cara impávida, como si el fotógrafo le hubiera pedido sólo la cara y no el alma” (p. 131). Armando se encontraba paralizado, se pone a la defensiva para prepararse por si el fantasma quiere hacerle algo, pero no es así, Laura ha vuelto para despedirse de él, para dejarlo ir por completo y hacer que Armando se olvide de ella y viva como un hombre olvidado de su mujer que solo lee el periódico. Él comienza a verla con otros ojos y cede ante Laura, la observa, la deja ir.

2.2.3 La configuración *in media res* del actante

En el cuento “La imitación de la rosa” (2021) los actantes tienen una función específica y a partir de ésta realizan aportaciones sustanciales a la *trama* del relato; Antonio Garrido (1996) con base en los planteamientos de Greimas esboza la siguiente definición de *actante*:

En su interior cada agente tiene asignado un papel (o papeles) determinado, que condiciona su conducta en el marco de la estructura narrativa. Es importante señalar que no se alude aquí [...] fundamentalmente a categorías abstractas que definen los elementos de la trama narrativa a partir de su actividad, de sus cometidos. Se trata de los actantes o agentes en el sentido más general: cualquier realidad del texto narrativo –animada o inanimada, humana o animal– que asume un cometido específico en su interior. Los actantes, reducidos en cuanto al

número, forman una red o estructura funcional y constituyen el modelo abstracto del relato (que se actualiza en las diferentes narraciones concretas).

Laura, Armando, Carlota, Juan, María y el médico, son los actantes que constituyen la estructura medular de la narración, forman parte de las anécdotas que cuenta Laura, no habría trama sin su presencia, sin embargo, estos se presentan al lector bajo una configuración *in media res*, o sea, su función no está construida del todo, se encuentra a la mitad; es papel del espectador unir las piezas del rompecabezas que estos agentes representan. Para Bal, “los actores tienen una intención: aspiran a un objetivo. [...] Un actante es una clase de actores que comparten una cierta cualidad característica” (1990, p. 34), en este sentido, Carlota tiene la función de ser la antítesis de Laura, el opuesto, Carlota es arrogante, ruda, no tiene miedo y no mide el peligro, le gusta mentir y coquetear ocasionalmente con Armando (aunque este no le haga caso), despreciaba los gustos de Laura y su atención por el detalle. Una segunda función de Carlota es narrar desde su propia perspectiva a través de un diálogo indirecto, burlase de su amiga, aunque en el fondo quisiera ser como ella. Juan solo es mencionado una vez como pareja de Carlota; este actor no tiene mayor relevancia en la trama.

En la relación antitética Carlota-Laura existe lo que Greimas (1966) nombra (en términos de funciones actanciales) *adyuvante vs oponente*; mientras que el *adyuvante* auxilia al sujeto a conseguir aquello que desea, el *oponente* obstaculiza dicho anhelo, que es cómo funciona la relación entre ambas actantes, una no hace más que burlarse de la otra y criticarla constantemente.

A diferencia de su amiga, Laura, era metódica, cuidadosa, limpia, organizada, amaba contar la misma historia veinte veces y se sentía apenada cuando los demás se aburrían de ella. Su signo más arraigado: el vestido café con cuello de encaje color crema perfectamente planchado. Sumisa ante Armando, comprendía que la única función de una mujer es servir a su esposo, por eso siempre se encargaba de cada detalle en la casa, todo “debía estar perfectamente limpio”. La trama se construye a través de los recuerdos de Laura y del constante deseo de cambiar el orden de las cosas.

Con base en las funciones actanciales que Greimas (1966) propone, Laura es el *héroe* del relato, persigue el *objeto deseado*, o sea, estar con Armando una vez más, en este sentido, Greimas (1966) clasifica el objeto deseado en dos tipos: *objeto-valor* que es el objeto principal de la transformación del sujeto, y *objeto-modal* necesario para que el sujeto adquiriera la competencia necesaria con el fin de conseguir el *objeto-valor* anhelado. Laura persigue el *objeto-modal*, necesita despedirse de Armando, prepararlo para que sepa estar solo y ella por fin logre irse, convertirse en un ser astral.

Así como Juan, de María (la ama de llaves de la casa), puede agregarse casi lo mismo, si bien participa en la narración con dos diálogos, estos se encuentran subordinados a Laura; debido a que todo es un escenario hipotético creado a partir del “¿qué hubiera pasado si...?” de Laura, María solo habla porque esta le otorga voz, María es un ornamento nada más.

Respecto a Armando, él era el esposo de Laura y cuando ella estaba viva se quisieron mucho, inseparables tanto, que a veces uno adivinaba el pensamiento del otro. La función de éste era ser el apoyo emocional de su esposa, aceptar que estaba enferma y debía cuidar de ella, sin embargo, no sabía estar solo, Laura le planchaba las camisas, le hacía de comer, limpiaba la casa, se encargaba de todo. Armando era quien trabajaba, por ende, el sostén económico del hogar. La relación de ambos y el amor que se tienen es el vehículo/motivo para el regreso de Laura al plano terrenal, poco importó la muerte, ella quería estar una vez más con él.

2.2.4 El tejido temporal: diálogo entre dos mundos

Así como el espacio en “La imitación de la rosa” (2021) es mimético, también lo es el tejido temporal; mencioné anteriormente que el cuento se rige a partir de dos planos: el terrenal y el fantasmal. Ambos mundos condicionan la estructura espacio-temporal del *relato* pues crean un puente donde ambos planos se encuentran y dialogan entre sí; esto es posible ya que Laura estando en un universo alterno, cruza al plano terrenal y lograr estar con Armando una vez más.

La triada natural: presente, pasado y futuro, se actualiza de manera constante en el cuento, esto significa que la cronología no es lineal. El tejido temporal está repleto de escenarios hipotéticos que Laura ha creado en su mente a partir de lo que podría ser. Nada es real, pues cada espacio y tiempo se ha creado desde el bucle de pensamientos que ella protagoniza.

Regresando al término *anisocronía* que Genette propone para “nombrar” los desfases e irregularidades presentes en la *duración* del *discurso*: *escena*, *pausa*, *resumen* y *elipsis*. En “La imitación de la rosa” (2021) existen escenas creadas desde la imaginación de Laura, por ejemplo, “pero, ahora que ella estaba otra vez ‘bien’, tomarían el autobús, ella mirando como una esposa por la ventana, su brazo en el de él, y después cenarían con Carlota y Juan” (2021, p. 119), los verbos indican que esta *escena* es una mimesis de la rutina que Laura y Armando solían compartir y que ella retoma como escenario hipotético donde estarían juntos de nuevo.

Ahora bien, la *pausa* es una estructura cuya presencia en la historia es indispensable y sobre todo constante, el *narrador* hace uso de este recurso para destacar que la narración es un bucle de pensamientos donde Laura divaga libremente y pausa de manera repentina:

Abrió los ojos pesados de sueño, sintiendo el buen vaso sólido en las manos, pero volvió a cerrarlos con una sonrisa cómoda de cansancio, bañándose como un nuevo rico en todas sus partículas, en esa agua familiar y levemente nauseabunda. Sí, levemente nauseabunda, lo sabía. [...] en el cansancio había un lugar bueno para ella, ese lugar discreto y apagado del que, con tanta aflicción suya y de los otros, salió una vez. Pero como iba diciendo, gracias a Dios había vuelto (2021, p. 122).

En este ejemplo la *narración* y la *descripción* se encuentran a partir de una *pausa* que representa el devenir en los pensamientos de Laura que mezcla a uno con otro para al final regresar al inicio.

No existe un *resumen* breve de los hechos, un recuento, sin embargo, el narrador al final del cuento narra en retrospectiva a partir de una *escena* donde

Armando y Laura se encuentran, el último instante en que ambos coinciden en el mismo mundo para despedirse:

Como si fueran a retratar ese instante, él siguió con la misma cara impávida, como si el fotógrafo le hubiera pedido sólo la cara y no el alma. [...] La miró envejecido, curioso. Estaba sentada con su vestidito de casa. Él sabía que ella había hecho lo posible para no volverse luminosa e inalcanzable. Con timidez y respeto, la miraba. [...] Desde la puerta abierta veía a su mujer, que estaba sentada en el sofá sin recargarse, de nuevo alerta y tranquila como en un tren. Que ya había partido (2021, p. 131).

El final revela una información que había sido negada al lector en un inicio: Laura había estado muerta todo este tiempo; si bien este fragmento no devela un *resumen* como tal, explica de manera breve el estado en que ella se encontraba, esto sería un cambio en el orden de los hechos narrados.

Por último, en la categoría de *anisocronía*, se encuentra la *elipsis*: estructura que omite partes de la historia, misma que, como fue expuesto anteriormente se divide en categorías y una de ellas es la *elipsis implícita* definida por Genette como “aquellas cuya propia presencia no aparece declarada en el texto y que el lector sólo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa” (1989, p. 162), por ejemplo, en “La imitación de la rosa” (2021) el *narrador* jamás revela al inicio que Laura estaba muerta y la causa de ello; a primera lectura podría intuirse que todo está ocurriendo dentro de un tiempo “real”, pero no es así, el tiempo se encuentra estancado y no avanza. La presencia de esta *forma narrativa* en el cuento supone un absoluto reto para el lector, y a la vez funciona como un *blanco* dentro del relato, donde la percepción y los recuerdos de Laura aparentan que el tiempo transcurre, cuando en realidad no sucede así, es una especie de tiempo fantasmal y solo al final es revelada la verdad.

En “La imitación de la rosa” (2021) el *orden* de la *diégesis* se rige a partir de la combinación de historias, mismas que tienen una relación subordinante (una adentro de otra), desembocando en una *narración intercalada* y a su vez de

alternancia porque el *narrador* cuenta las historias simultáneamente, interrumpiéndolas y retomándolas por turnos. Esta discordancia en el *orden* de la narración da lugar a las *anacronías*: *prolepsis* y *analepsis*, y la función de ambas es recrear el tejido temporal a base de escenarios hipotéticos que a la vez son mímisis de aquello ocurrido en un tiempo pasado.

El narrador recurre constantemente a la *prolepsis* para esbozar estos escenarios hipotéticos de situaciones que a Laura le gustaría que sucedieran de nuevo. “Mientras tanto, ella hablaría con Carlota de cosas de mujeres, sumisa ante la voluntad autoritaria y práctica de Carlota, y por fin recibiría otra vez la desatención y el vago desprecio de su amiga, su rudeza natural, y ya no ese cariño perplejo y lleno de curiosidad, y por fin vería a Armando olvidado de su propia mujer” (2021, p. 119), es a través de la identificación de los verbos que puede ser esto deducido.

Cuando Laura medita si regalar a Carlota las rosas o no, existe otro escenario hipotético donde ella imagina la reacción de su amiga y lo que diría, “a Carlota le sorprendería la delicadeza de los sentimientos de Laura, nadie habría podido imaginar que también Laura tuviera sus pequeñas ideas. En esta escena imaginaria y apacible que la hacía sonreír, beata...” (p. 125).

Existen diversas *analepsis* en el cuento, por ejemplo, aquel instante donde el doctor le da instrucciones a Laura de tomar leche para evitar sentir ansiedad entre comidas, “ella se bebía la leche sin discutir, trago a trago, día tras día, no había fallado nunca, obedeciendo con los ojos cerrados, con un ligero ardor para no ver en sí misma ni la menor incredulidad” (p. 120), el tiempo vuelve atrás por unos instantes y retoma el hilo de la narración. Otros ejemplos de *analepsis* son las visitas de Armando a Laura mientras ésta se encontraba en el hospital, la época donde Laura y Carlota acudían juntas al *Sacré Coeur*, incluso cuando Laura y Armando platicaban de lo orgulloso que se sentía él al tener una mujer con muslos gruesos y ella le respondía que se debía a su insuficiencia ovárica. La presencia de *analepsis* en el cuento se debe a los recuerdos de Laura y además detallan la narración.

Por último, la *frecuencia* temporal del *relato* indica que este es *repetitivo* ya que narra en más de una ocasión lo que ocurrió una sola vez, por ejemplo:

[...] le decía a Armando que aquello se debía a la insuficiencia ovárica, él, que se sentía orgulloso de los muslos de su mujer, respondía con mucha audacia: ‘¿y de qué me hubiera servido casarme con una bailarina?’. Nadie lo diría, pero Armando a veces podía ser muy malicioso, nadie lo diría. De vez en cuando los dos decían lo mismo. Ella explicaba que eso se debía a la insuficiencia ovárica. Entonces él le decía así: ‘¿y de qué me hubiera servido casarme con una bailarina?’. A veces Armando era muy sinvergüenza, nadie lo diría (2021, p. 123).

Otro ejemplo de *relato repetitivo* destaca cuando el narrador cuenta más de una vez la satisfacción que a Laura le brindaba haberse cansado por planchar las camisas de Armando, calcular los gastos del mercado y las listas metódicas que elaboró para el día siguiente. Esto se repite en más de una ocasión para puntualizar que Laura había hecho rendir su “tiempo”. A continuación llevo a cabo un análisis de los símbolos presentes y su importancia en cada cuento.

2.3 La función simbólica de los relatos

2.3.1 Cristo, la rosa, la vida y la muerte

Previo al análisis de la función simbólica en los relatos, es debido definir qué es un símbolo según Jean Chevalier (2009): “El símbolo es la relación que une el contenido manifiesto de un comportamiento, de un pensamiento, de una palabra, a su sentido latente. [...] Tras la diversidad de sus formas e interpretaciones un símbolo cuenta con la sugestión de un vínculo entre lo simbolizante y lo simbolizado” (p. 23-26), de su función desarrolla que (2009, p.20):

Lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. No sólo representa, en cierto modo, a la par que vela; sino que realiza, también, en cierto modo, al tiempo que deshace. Juega con estructuras mentales [...] El símbolo supone una ruptura

del plano, una discontinuidad, un pasaje a otro orden; introduce un orden nuevo con múltiples dimensiones.

La percepción del símbolo exige la participación del actor, según desarrolla Chevalier “el símbolo sólo existe en el plano del sujeto, pero sobre la base del plano del objeto. Actitudes y percepciones subjetivas recurren a una experiencia sensible y no a una conceptualización” (2009, p. 25). Con relación a ello, en “La imitación de la rosa” (2021) se tiene la presencia de múltiples simbolismos que llevan a cabo su significación a través de Laura, el actante principal del cuento; entre ellos está Cristo que representa perfección, divinidad, vida y resurrección. De Jesucristo como símbolo Jean Chevalier (2009, p. 545) esboza que:

Varios autores han visto en Cristo la síntesis de los símbolos fundamentales del universo: el cielo y la tierra por sus dos naturalezas, divina y humana; el aire y el fuego por su ascensión y su descenso a los infiernos; el sepulcro y la resurrección; la cruz, el libro del mensaje evangélico, el eje y el centro del mundo, el cordero del sacrificio, el rey pantocrátor señor del universo, la montaña del mundo en el Gólgota, la escala de la salvación; todos los símbolos de la verticalidad, de la luz, del centro, del eje. [...] «Yo soy el camino, la verdad y la vida». Cristo goza de este privilegio único de identificar el mediador y los dos términos a unir. Dando al símbolo toda su fuerza histórica, toda su realidad a la vez ontológica y significativa, puede decirse verdaderamente que Cristo es también el rey de los símbolos.

Cristo en figura humana se vincula entre el cielo y la tierra, acción que Laura emula pues también se encuentra entre el plano terrenal y el astral; ella quiere ser como Jesús que resucitó y venció a la muerte y de esta manera ver por última ocasión a Armando, su esposo.

“Cuando le dieron a leer *La imitación de Cristo*, ella, con un ardor de tonta, lo leyó sin entender, pero, que Dios la perdonara, sintió que alguien que imitara a Cristo estaría perdido. Perdido en la luz, pero peligrosamente perdido. Cristo era la peor tentación” (2021, p. 120). *La imitación de Cristo* es un libro cristiano que tiene por objetivo instruir el alma de los creyentes hacia la perfección proponiendo como

modelo a Jesucristo; es un manual repleto de consejos, meditaciones que llevarán al cristiano a imitarlo. Cuando a Laura le dan a leer este libro en la época del *Sacré Coeur*, colegio católico donde ella estudió, se queda muy arraigado dentro de sí, pues para Laura, Cristo, la representación humana de Dios⁵, era una divinidad intangible a la que siempre debía estarle agradecida, por lo tanto, en su monólogo interior Laura repite constantemente la frase siguiente: “si gracias a Dios ella no vivía en un ambiente que le exigiera ser más perspicaz e interesante [...] en el cansancio había un lugar bueno para ella, ese lugar discreto y apegado del que, con tanta aflicción suya y de los otros, salió una vez. Pero como iba diciendo, gracias a Dios había vuelto” (p. 122).

Laura es un actante sumamente devoto de la religión cristiana, actuaba siempre con cautela, escogía bien sus palabras, su vestimenta, todo acorde a sus creencias, esto debido a que el catolicismo propone que actuar como Cristo e imitar sus virtudes significaría la entrada al cielo, y así obtener la inmortalidad y la eternidad, pues bien lo decía Jesucristo: Él es el camino, la verdad y la vida.

Cristo es un símbolo recurrente en la obra de Clarice Lispector, ejemplo de ello es la novela *La manzana en lo oscuro* (1956) en donde la autora explora temáticas como el vacío profundo del ser, la fe en Dios y si es posible vivir sin creer en Él. Una narrativa similar al cuento “Mejor que arder” (1974) cuyo personaje principal, Clara, es madre en un convento para monjas, sin embargo ella sabe que no pertenece a ese lugar, dentro de sí existe una tentación, un deseo por la carne del prójimo; circunstancias que no son aceptadas dentro del catolicismo, pues la tentación y el deseo están prohibidos.

Empero en la existencia basta de ejemplos de Jesucristo en la obra de Lispector, no obstante, regresaré al análisis del cuento primario para evitar prolongarme.

Regresando a la resurrección de Cristo, en su libro *Creo, creemos* (2013) Javier Echevarría argumenta que: “La Pasión y Muerte del Señor, así como su Resurrección, profetizadas en el Antiguo Testamento, encierran una finalidad y un sentido sobrenatural únicos. No fue un hombre cualquiera, sino el Hijo de Dios

⁵ En el entendido de lo expresado por las Sagradas Escrituras, la Santísima Trinidad conformada por Cristo, Dios y Espíritu Santo como uno mismo.

hecho hombre, el Verbo encarnado, quien se inmoló en la Cruz por todos, en expiación de nuestros pecados” (p. 27). Su muerte no fue al azar, no fue consecuencia, estaba escrito que Jesucristo entregaría su vida para salvar al mundo del pecado. Cristo conoció “el estado de separación entre su alma y su cuerpo, durante el tiempo comprendido entre el momento en que Él expiró en la cruz y el momento en que resucitó” (2013, p. 28), similar a Laura en “La imitación de la rosa” (2021), solo que a diferencia de Jesús, su alma y cuerpo no se desprenden, mas experimenta la muerte y regresa debido a que niega la idea de irse sin su amado. Vuelve a la vida por amor y por el deseo de salvar a Armando de una vida separados.

La situación amorosa de Laura y Armando es semejante al mito de Orfeo y Eurídice; al morir Eurídice, Orfeo desciende al inframundo para rescatarla desafiando de esta manera a la muerte; éste podría llevársela con la condición de no mirarla hasta salir, sin embargo Orfeo desconfía, cae en la tentación y ella desaparece para siempre. Laura también desafía a la muerte para despedirse de Armando.

De vuelta a la rosa, agrego que ésta es un símbolo de amplio espectro: trascendencia, perfección, belleza, vida, muerte. En el siguiente apartado profundizo en su importancia y significado dentro del cuento.

“Sinceramente, nunca había visto unas rosas tan bonitas’. Las miró con atención. Pero la atención no podía seguir siendo simple atención por mucho tiempo, se transformaba pronto en un suave placer, y ella ya no podía analizar las rosas, se veía obligada a interrumpirse con la misma exclamación de curiosidad sumisa: qué lindas son” (p. 125), las rosas son tan perfectas que le resultan molestas a Laura, representan el riesgo de la aspiración, del querer ser, por ello, quiere dárselas a su amiga Carlota, “las cosas hermosas eran para regalarlas o recibirlas, no nada más para tenerlas. Y, sobre todo, nunca para ‘serlas’. Sobre todo, no había que ser nunca la cosa hermosa” (p. 127). El jarrón de rosas que decoraba la mesa de la sala le brindaba a Laura satisfacción absoluta.

Laura nunca había tenido nada que fuera realmente suyo, siempre se había visto en la necesidad de ser lo que otros esperaban de ella, debía mantener un

papel sumiso, negarse a sí misma para tener que ser alguien más. “Entre otras cosas, porque tenía que ser coherente, sus pensamientos debían tener congruencia: si espontáneamente había decidido cedérselas a Carlota, tenía que mantener su decisión” (p. 128). Conforme Laura envuelve en un ramo las rosas, se pierde en ellas, en su belleza y perfección, de pronto le recorre un profundo deseo: no quiere regalárselas a nadie, mucho menos a Carlota porque nadie podría admirarlas como ella lo hacía, sin embargo, María se lleva las rosas para dárselas a Carlota y queda un silencio absoluto; la ausencia de éstas dejó un vacío en Laura, “las rosas habían dejado un lugar sin polvo y sin sueño en su interior” (p. 129).

Las ausencia de las rosas simboliza la realización, el despojo lleva a Laura a darse cuenta de que no está viva y que todo ha sido un simulacro, nunca planchó las camisas de Armando, nunca se cansó. Ya no puede aspirar a la perfección. “Una ausencia que entraba en ella como una claridad. Y alrededor de la marca de las rosas también iba desapareciendo el polvo. [...] Como cuando se vierten gotas de limón en el té oscuro y todo el té oscuro se va aclarando. Su cansancio iba gradualmente aclarándose. Sin ningún cansancio, por cierto. Así como se enciende una luciérnaga” (p. 129), este evento es una peripecia, un cambio en la suerte de Laura que sirve para recordar el propósito de su regreso al plano terrenal: despedirse de Armando.

En el siguiente apartado realizo un análisis a profundidad en torno a la influencia de los símbolos árbol y rosa en Brígida y Laura, y cómo su presencia contribuye al encuentro de su identidad.

2.3.2 Naturaleza e identidad

En los cuentos “El árbol” (1939) y “La imitación de la rosa” (2021), la naturaleza tiene un grado simbólico trascendental; las protagonistas Brígida y Laura encuentran a través del árbol y la rosa respectivamente, una manera de liberación, una especie de vínculo que las mantendrá íntimamente relacionadas con la vida, la naturaleza y consigo mismas; con relación a ello, Elga Pérez Laborde en

“Catársis y epifanía en la narrativa de Clarice Lispector y María Luisa Bombal”
esboza que (2013, p. 94):

En el cuento “El árbol”, mujer y gomero establecen un vínculo simbiótico, como un hechizo que encandila al igual que el lenguaje profuso de representaciones latentes y conduce al lector con música de fondo desde una sala de conciertos, como un mantra de meditación entre esos dos universos: la mente, el ensueño; la naturaleza animal y sus frustraciones. Los elementos, las formas y figuras vegetales, la compenetración oculta de esencias subliminales florecen, en el acto creador inconsciente pleno de epifanías e inagotable de significaciones.

Como expuse anteriormente, el árbol para Brígida es un compañero pues le brinda consuelo durante los momentos más difíciles que marcaron su matrimonio y el final de este, “fue entonces cuando alguien golpeó con los nudillos en los cristales de la ventana. Había corrido, no supo cómo ni con qué insólita valentía, hacia la ventana. La había abierto. Era el árbol, el gomero que en un gran soplo de viento agitaba, el que golpeaba con sus ramas los vidrios...” (2002, p. 327). A lo largo del cuento el árbol siempre hace notar su presencia como si estuviera recordándole a Brígida que no está sola, “durante toda la noche oiría crujir y gemir el viejo tronco del gomero contándole de la intemperie” (p. 328), parece que el árbol es la conexión entre Brígida y el mundo que le espera impaciente afuera; un mundo más allá de la indiferencia de Luis, donde sus sueños sí eran posibles y sus deseos eran válidos.

El gomero, como lo nombra Bombal, representa a Brígida, quien al principio de su relación con Luis era jovial, alegre, llena de pasión, amorosa, sin embargo conforme la trama avanza el árbol se va oscureciendo, “la cima del gomero permanecía verde, pero por debajo el árbol enrojecía, se ensombrecía como el forro gastado de una suntuosa capa de baile...” (p. 330), esto simboliza la transformación de Brígida, y poco a poco su paso a la realización que culminará en la caída del árbol.

En el artículo “Eco-feminismo en la narrativa de María Luisa Bombal” Zoila Clark (2016) argumenta que: “Brígida defiende un mundo en armonía con la naturaleza y la comunicación corporal o sensorial que es negada por la sociedad patriarcal, razón por la cual se marcha cuando derriban el árbol que hacía la vida más llevadera. La protagonista siente que ni ella ni el árbol tenían cabida en ese hogar. Su identificación con la naturaleza, por tanto, es muy clara” (p. 2), en efecto el árbol al ser tan cercano a Brígida la llevará a encontrarse con su verdadera identidad, pues una vez que lo derriban todo se vuelve más claro para ella, le es posible observar el mundo que antes ignoraba:

[...] se encontraba desnuda en medio de la calle, desnuda junto a un marido viejo que le volvía la espalda para dormir, que no le había dado hijos. No comprende cómo hasta entonces no había deseado tener hijos, cómo había llegado a conformarse a la idea de que iba a vivir sin hijos toda su vida. No comprende cómo pudo soportar durante un año esa risa de Luis, esa risa demasiado jovial, esa risa postiza de hombre que se ha adiestrado en la risa porque es necesario reír en determinadas ocasiones. ¡Mentira! Eran mentiras su resignación y su serenidad; quería amor, sí, amor, y viajes y locuras, y amor, amor (2002, pp. 331-332).

En ese preciso instante Brígida se da cuenta de que sus sueños y anhelos habían estado subordinados a lo que Luis deseara, había permanecido ignorante casi durante toda su vida, pues creía que de esa manera sería feliz, sin embargo, olvidó que en medio de la ignorancia hacia la vida también se estaba ignorando a sí misma; se había perdido, pero el árbol la guio de vuelta.

Existe un caso bastante similar en “La imitación de la rosa” (2021) pues el símbolo de la rosa en Laura es tan importante como el árbol para Brígida; en cuanto observa el ramo sucede un cambio en la narrativa interna de Laura, de pronto la rosa le recuerda la brevedad de la vida y que su tiempo ya había llegado a su fin, en este sentido, Ernesto De la Peña en su obra *La rosa transfigurada*, escribe que la rosa “...es la expresión estéticamente completa, delicada y contradictoria [...] de la existencia humana; es la síntesis de la objetividad, la suma del mundo...” (1999, p. 92), una descripción que sin lugar a dudas esboza el

momento que vivió Laura, una especie de antítesis donde si bien regresa al plano terrenal, poco a poco se va marchitando.

“La rosa no es solo una flor de belleza irrefutable: es un cóncave de pétalos que nos muestran la fugacidad de la vida. [...] Su muerte, rápida y sin regreso, es nuestra muerte. Flor de contrastes, pues se diría que su hermosura cabal debería alcanzar mayor permanencia, lleva en su propia perfección la cifra de su marchitamiento” (1999, p. 7), en la rosa se encuentra la síntesis de la vida y esta imagen poética es hermosa; Lispector no emplea su figura de manera gratuita, pues a través de dicha flor resume la vida y muerte de Laura.

Ernesto De la Peña argumenta que la rosa significa trascendencia y también la representación de la vida y cómo ésta se desgrana, marchita y desaparece con el paso del tiempo, en este sentido, la rosa sirve a manera de recordatorio para Laura debido a que simboliza su mortalidad y brevedad en el mundo, por eso es que la suerte cambia cuando ella se encuentra admirando las rosas, porque significa que su tiempo en el plano terrenal ha llegado a su fin (1999, p. 8):

La flor ha significado el amor y la sangre que derrama, ha encarnado el aroma del deseo, el vuelo del espíritu, ha sido lágrimas, mensaje y mensajero, esperma, emblema de virginidad, aire encamado, etapa de la transmutación alquímica, figura heráldica, símbolo de un pueblo, contraseña de iniciados, resumen del universo, cifra del paraíso.

La rosa al ser un símbolo de amplia significación, sufre distintas metamorfosis, en este sentido se transfigura, se transforma, se modifica y altera. “Y la rosa, fantasma de sí misma, testigo de su muerte, imprime en la memoria la despedida múltiple de sus hojas, certidumbre de hermosura” (1999, p. 29). Así como la rosa es testigo de su muerte, Laura también, pues se observa a sí misma a través de sus pétalos. “[...] la rosa es el punto de intersección de la belleza y el significado. Madre de los símbolos, la flor por antonomasia no queda agotada en ellos y sigue allí, en el sitio de elección de la tierra, como rotundo indicio de la hermosura hiriente y quebradiza de la vida” (1999, p. 41).

Ernesto De la Peña (1999) esboza que para la cultura persa, la rosa representa sublimidad, agudeza y elegancia, “y servirá para designar [...] el florilegio armonioso de poemas en prosa, pensamientos, lucubraciones filosóficas, cavilaciones sapienciales acerca del sentido de la vida” (p. 52). En el cuento de Lispector, la adquisición de las rosas por parte de Laura representa un acto de rebeldía, pues su religión no le permitía el deseo de buscar la cosa hermosa, y la vanidad, además, le estaba prohibida:

Eran pequeñas rosas silvestres que había adquirido esa mañana en el mercado, en parte porque el hombre le había insistido mucho y en parte por **osadía**. [...] Las miró con atención. Pero la atención no podría seguir siendo simple atención por mucho tiempo, se transformaba pronto en un suave placer. [...] Y cuando las miró, vio las rosas. [...] No las regales, son tuyas. [...] El hecho de que no duraran mucho parecía librarla de la culpa de quedárselas, **en una oscura lógica de mujer que peca**. [...] las cosas hermosas eran para regalarlas o recibirlas, no nada más para tenerlas. Y, sobre todo, nunca para “serlas”. Sobre todo, no había que ser nunca la cosa hermosa (2021, pp. 125-127).

La vanidad y la belleza eran dos cosas negadas a una mujer como Laura quien había comprado las rosas en un intento por revelarse y pecar de egoísta al desear quedarse con ellas y no regalarlas. Cuando Laura se debate entre si regalar o no las rosas, se repite a sí misma: “Podría, al menos, tomar una rosa para sí, sólo eso: una rosa para sí. Y sólo ella lo sabría, y luego, ya nunca, oh, se prometía que ya nunca se dejaría tentar por la perfección, ¡nunca!” (pp. 128-129). Mientras Laura observa el ramo éstas la regresan a la vida, la transforman como si fueran un espejo de sí: “eran lindas y eran tuyas” (p. 127). El ramo de flores detona en Laura un monólogo interior que por medio de la introspección la lleva a la revelación, a la epifanía.

Una vez que María se lleva las rosas para entregárselas a Carlota, queda el vacío dentro de Laura, “pero, con los labios secos, intentó por un instante imitar dentro de sí a las rosas. Ni siquiera era difícil” (p. 129), ella sintió que podía volver a la vida a través de éstas, e incluso le dice a Armando que ha sido gracias a las

rosas que ella estaba viva de nuevo, pero no era así. Laura no puede imitar a la rosa porque le está prohibido algo tan lleno de belleza, perfección, deseo. Durante el último y único diálogo que intercambian en el tiempo real de la *historia*, él acepta que es momento de la despedida:

La miró envejecido, curioso. Estaba sentada con su vestidito de casa. Él sabía que ella había hecho lo posible para no volverse luminosa e inalcanzable. Con timidez y respeto, la miraba. [...] Desde la puerta abierta veía a su mujer, que estaba sentada en el sofá sin recargarse, de nuevo alerta y tranquila como en un tren. Que ya había partido (2021, p. 131).

Jean Chevalier (2009, p. 33) argumenta que uno de los papeles del símbolo es religar y armonizar hasta los contrarios y agrega lo siguiente:

C. G. Jung llama *función trascendente* (una función de las más complejas, y de ninguna manera elemental; trascendente en el sentido de pasaje de una actitud a otra, por el efecto de esa función) a esa propiedad de los símbolos de establecer una conexión entre fuerzas antagonistas y, en consecuencia, de superar oposiciones y abrir así la vía a un progreso de la conciencia. Algunas de las páginas más sutiles de su obra describen la manera en que, por esta función trascendente de los símbolos, se desanudan, se desatan, se despliegan fuerzas vitales, antagonistas, pero de ninguna forma incompatibles, y que sólo son capaces de unirse en un proceso de desarrollo integrado y simultáneo.

Un claro ejemplo de esta *función trascendente* se observa en la importancia de los símbolos Cristo y rosa, que al ser vinculados con la vida, en este *relato* encuentran la manera de establecer una conexión con fuerzas antagonistas, en este caso la muerte de Laura, y al unirse la llevan hacia la realización. En ese tenor Cristo y rosa son de una importancia crucial, pues a través de su significación Laura se dibuja y recrea como mujer, logra darse cuenta de que ya no está viva y que su tiempo había llegado a término pues debía caminar hacia la eternidad incluso sin su amado.

Con relación a ello, tanto Brígida como Laura guardan una especial conexión con la naturaleza ya que a través de ésta es posible para ellas encontrar su identidad y lugar en el mundo; la trascendencia simbólica del árbol, la rosa y Cristo, guiará a estos actantes hacia la realización, y posteriormente la liberación de su verdadero ser. En el siguiente capítulo desarrollo esto a profundidad.

Capítulo 3. Diálogo comparatístico entre “El árbol” y “La imitación de la rosa”

3.1 Transformación del espacio a través del recuerdo

En el presente capítulo llevo a cabo un diálogo comparatístico a partir del *método morfológico* de Claudio Guillén (2005) con base en el modelo de supranacionalidad C y el tipo de comparación *ahistórico* según Schmeling (1984), entre los cuentos “El árbol” (1939) de María Luisa Bombal y “La imitación de la rosa” (1960) de Clarice Lispector; dicho ejercicio confronta las estructuras inmanentes: *focalización*, *espacio* y *tiempo*, previamente analizadas, así como un diálogo con la crítica.

El enfoque comparatístico no conlleva una comparación o un listado porque su alcance se vería limitado; su propósito es el estudio minucioso del diálogo que dos obras intercambian entre sí y la riqueza de este encuentro; en este sentido, “El árbol” (2002) y “La imitación de la rosa” (2021) coinciden en múltiples estructuras y una de ellas es la voz narrativa que proviene de un *narrador heterodiegético*; si bien ambas obras se rigen por la misma clase de voz, el tipo de *focalización* es distinto, en “El árbol” (2002) destaca la *omnisciencia* ya que el punto de vista del narrador no se encuentra instalado en ningún personaje, sin embargo, hay ocasiones donde la voz de Brígida toma protagonismo a partir del uso de comillas para indicar que de ella emana el diálogo expresado. Con relación a ello, “La imitación de la rosa” (2021) es un juego de focalizaciones, un cambio constante de punto de vista entre las tres clases que Genette (1989) estipula en *Figuras III* porque cada *actante*, como se observaba anteriormente, da su versión de los hechos, pero lo hace de manera indirecta, sin cruzar diálogo alguno.

El *narrador heterodiegético* en ambos cuentos tiene la función de conocer los pensamientos de cada personaje sin intervenir de manera directa en la *diégesis*, habilidad que lo convierte en un narrador empático por su capacidad de sentir lástima por los actantes y las circunstancias en las que se encuentran. Un *narrador heterodiegético* tiene la característica de saber absolutamente todo lo

que sucede dentro de la historia, aunque en ambos cuentos reserva información convirtiéndose en un *narrador* poco confiable y esto da lugar al secreto, pues no revela datos al lector sino más bien lo lleva a deducir por sí mismo lo que sucedió, además de ello, su función es brindar suspenso e intriga a la narración, por ejemplo, en “El árbol” (2002) nunca revela del todo por qué Brígida decidió un día dejar a Luis, sin embargo, esconde sutilmente pistas a lo largo de la *trama*. En “La imitación de la rosa” (2021) este secreto es más evidente aún porque no se sabe de qué murió Laura o qué enfermedad padecía en vida; el narrador menciona que a Laura mientras estaba en el hospital le suministraban insulina, quizá padecía diabetes y eso ocasionó su muerte prematura. El *narrador* poco confiable juega con la percepción del lector y le hace dudar de su propio juicio, para esto Lispector y Bombal poseen una maestría impresionante, el secreto es una cualidad que caracteriza a su obra y prosa poética.

Con relación a la voz en los cuentos, existe una fuerte presencia polifónica en ambos como estrategia narrativa persistente, en “El árbol” (2002) la presencia de distintas voces destaca a través de los diálogos que comparten los actantes entre sí, el diálogo es hablado, directo, pero hay instantes donde la voz de Brígida interviene para narrar desde su propia percepción; lo interesante es que la *polifonía* se da desde distintas ramas espaciotemporales, por lo que no poseen linealidad. En “La imitación de la rosa” (2021) la *polifonía* alude más bien a la diversidad de consciencias y visiones del mundo a través de los actantes, pero su intervención es posible gracias a Laura quien a través de su consciencia es capaz de darle voz a aquellos que solo existen en su recuerdo, más no en su realidad y esto es importante tenerlo en cuenta siempre.

El papel del narrador en la historia y los *tipos de narración* en los cuentos son semejantes porque presentan un tipo de *narración intercalada* entre las clases *ulterior*, *anterior* y *simultánea*, ya que no existe linealidad en la manera de narrar los hechos de la *diégesis*, por lo tanto hay fragmentos que pertenecen al pasado, presente o futuro. De ello deriva el juego de *niveles narrativos* que se debate entre *extradiegético*, *metadiegético* e *intradiegético*, porque la voz narrativa no pertenece únicamente al *narrador heterodiegético* como expresó con anterioridad.

En “El árbol” (2002) y “La imitación de la rosa” (2021) el recuerdo representa un refugio para ambas protagonistas debido a que lo encuentran reconfortante. La importancia de este recae en ser el principal constructor del espacio y el tiempo en las obras, sin embargo, su manifestación es distinta en cada obra, por ejemplo, Brígida se encuentra en una sala de conciertos cuando de pronto el pianista comienza a interpretar una pieza de Mozart, misma que la lleva a navegar por su infancia y las primeras lecciones de piano. Posterior a ello, la sensibilidad de Brígida a causa de la música y su capacidad para materializarla le permitirá construir un espacio en torno a los sentimientos evocados gracias al fenómeno de la *sinestesia*, entonces, recuerdo, música y *sinestesia* son los principales agentes a partir de los cuales se estructura el espacio y tiempo, aunque debemos tener en cuenta que estos agentes están subordinados a la percepción de Brígida y a sus emociones, y es a través de las piezas que ella recrea todo un espacio con tan sólo sentir la música, sensación que nosotros los mortales también compartimos.

Existe una composición similar en “La imitación de la rosa” (2021) ya que la construcción del espacio es también una estructura basada en el recuerdo, aunque cada habitación, sala, cocina, es una *mímesis* ficcional de la realidad ficticia del cuento, o sea, un encuentro entre dos mundos paralelos: plano fantasmal y plano terrenal. Cuando Laura muere, desea regresar al mundo terrenal para despedirse de Armando, estar con él una vez más; cuando vuelve recuerda poco a poco la rutina que hacían juntos, las listas metódicas que ella preparaba para tenerlo todo en orden, las cenas con Carlota y Juan, imitando de esta manera la vida que tenía. Los espacios, tiempos y actantes dentro de la *diégesis* que Laura ha recreado a partir de su recuerdo, existen porque ella así lo ha otorgado, ya que todo es una imitación, por ejemplo, cuando jugamos a la casita de muñequitas recreamos todo un mundo alrededor, inventamos una historia e incluso le damos una voz a los actantes para que estos desempeñen su rol, mismo caso en “La imitación de la rosa” (2021), todo es una imitación cuya base es la realidad ficcional de la vida pasada de Laura.

En ambos cuentos la construcción espacio-temporal se caracteriza por tintes fantasmales, ensoñación, mismos que provienen de un ejercicio introspectivo que involucra al recuerdo, y por ende, escenarios del pasado. En este sentido, el recuerdo es mecanismo de construcción del espacio en los cuentos, y para comprender esto es preciso abandonar todo conocimiento previo ya que se convierte en una absoluta transgresión de lo ordinario.

El recuerdo crea una yuxtaposición entre fantasía y realidad que podría incluso ser interpretado desde una perspectiva surrealista⁶, de manera que en “El árbol” (2002), en una primer lectura, es difícil comprender si los espacios evocados a partir de la música son reales o no. Con relación a ello, Rosalba Campra argumenta que: “en el mundo representado en el relato mismo, ciertas cosas no entran en el orden de lo natural. Los muertos no transitan por el espacio de los vivos, los sueños pertenecen a la esfera mental, el recuerdo no tiene espesor ni consistencia” (1951, p. 51), por lo que refiere a un mundo donde la intrusión de lo fantástico en la realidad hace posible la creación de un mundo inexplicable e irracional.

Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* (2004) remite a la herencia de los filósofos griegos quienes “tenían dos palabras, *mnéme* y *anamnésis*, para designar, por una parte, el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo, en definitiva, hasta el punto de caracterizar como afección *-pathos-* su llegada a la mente, y por otra parte, el recuerdo como objeto de una búsqueda llamada, de ordinario, rememoración, recolección” (pp. 19-20); en este sentido Ricoeur concibe el recuerdo como una re-presentación de la memoria, y la memoria como un ejercicio individual. Con relación a ello, Ricoeur regresa a Platón quien esboza que el recuerdo es la representación en tiempo presente de una cosa ya ocurrida, e indica la ausencia de algo irrecuperable (pp. 23-26).

En ese tenor, Ricoeur argumenta que “...la memoria entra en el ámbito del lenguaje: una vez expresado, pronunciado, el recuerdo es ya una especie de discurso que el sujeto mantiene consigo mismo” (2004, p. 168). Para el autor la

⁶ Confróntese a Gerald Langowski en *El surrealismo en la ficción hispanoamericana* (1982).

memoria es un puente que nos conecta con el pasado y sirve para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello (p. 23).

El recuerdo sería entonces un ejercicio íntimo que la memoria lleva a cabo y resulta en una imagen que se queda en nuestras mentes; a través del recuerdo realizamos una mirada a nuestro interior y bailamos con los fantasmas de nuestro pasado.

En este sentido, la importancia del recuerdo recae en ser el principal constructor del espacio y el tiempo en ambos cuentos. Por ejemplo, el mundo de Brígida se estructura con base en la música y los cambios de estación que representan una etapa distinta de su vida; recordemos, además, que los espacios dependen de su percepción, emociones, etc. A diferencia de Brígida, el mundo de Laura es una extensión de sí misma y su mente, la casa debe estar tan limpia y ordenada como ella siempre sentía que debía estarlo, el vestido café debidamente planchado y el cuellito bien colocado.

Los espacios que predominan son su habitación, la sala, cocina, mismos que, como destacó en el capítulo anterior, son miméticos, o sea una reproducción de los originales donde Laura habitó en vida. En “El árbol” (2002) el espacio y el tiempo duran tanto como dura el concierto en que se encuentra Brígida físicamente, la división de los espacios resulta más sencilla de identificar por la linealidad que mantiene, a diferencia de este, en “La imitación de la rosa” (2021) cambian de manera constante debido a que un recuerdo se encuentra adentro de otro, por lo tanto, es difícil saber con certeza cuánto tiempo transcurre o si el tiempo está transcurriendo realmente ya que la relación espacio-temporal funciona como lo hacen los pensamientos de Laura y se fragmenta del mismo modo.

Me gustaría atraer ahora el hilo argumentativo hacia un ejercicio con la crítica, pues ello significaría un diálogo enriquecedor para esta tesis. Como mencioné anteriormente, María Luisa Bombal publica “El árbol” en 1939 para la *Revista Sur*, y Clarice Lispector escribe “La imitación de la rosa” en su obra *Lazos de familia* en 1960. Si bien estos cuentos vieron la luz con 21 años de diferencia, mantienen grandes semejanzas; esto resulta peculiar debido a que Bombal se

decanta en mayor medida por las estructuras tradicionales, mientras que Lispector por la experimentación de éstas.

Con relación a ello, en el artículo “María Luisa Bombal y Clarice Lispector: Encuentros de dos trayectorias paralelas” la autora Laura Janina Hosiasson comparte que entre ellas “hay un diálogo casi mágico, una atmósfera poética similar, una afinidad temática que se combina con un estilo familiar, una sensibilidad y una postura estética que las aproxima irremediabilmente. [...] Ambas leyeron a Joyce, a Faulkner, a Kafka, a Woolf, a Mann, a Proust, Poe y Mansfield” (2013, p. 3), aunque nacieron en épocas distintas parece como si Lispector hubiese leído a Bombal y viceversa. El diálogo que ambas recogen de estos autores y sus lecturas, nos habla de su habilidad para utilizar la percepción de sus personajes y crear a partir de ésta un ejercicio introspectivo que involucra un monólogo interior y, por ende, un *fluir* de conciencia; dicha función puede observarse también en los objetos de estudio ya que en ambos casos la *focalización* permanece subordinada a la percepción de las protagonistas, quienes realizan este ejercicio introspectivo que les permite analizar su entorno y a ellas dentro de él.

En este sentido concuerdo con Laura Hosiasson (2013), ambas mantienen una intertextualidad similar, y los alcances de su influencia se observan en sus obras. La investigadora Elga Pérez Laborde en “Catarsis y epifanía en la narrativa de Clarice Lispector y María Luisa Bombal” desarrolla un argumento muy parecido al de Hosiasson, pues considera que “se trata de dos autoras de aliento rupturista y semejantes motivaciones intertextuales, que elegimos en una intención comparativista para rescatar la fuente de sus revelaciones literarias y explicar su evolución e influencia en la producción posterior de corte feminista” (2013, p. 3).

Si bien existen teóricos e investigadores que enfatizan en que la obra de Bombal y Lispector nada tiene que ver con feminismo, esto no es verdad, ya que su trabajo ha sido un *parteaguas* dentro de los estudios de género, ellas escribieron la pregunta y nosotras hemos conseguido con su ayuda la respuesta. Estas autoras han construido mundos donde las mujeres existimos y pertenecemos, importamos y somos nombradas, por ello, Laborde elabora que

Bombal y Lispector “nos desafían para un camino de reflexión a través de la teoría literaria de autoría femenina en la vanguardia feminista latinoamericana” (2013, p. 3). Crearon personajes femeninos transgresores que buscaban plenitud a través de la liberación, personajes con sueños y aspiraciones más allá de la figura masculina a la que siempre se habían visto subordinadas; denuncian la importancia y existencia del deseo sexual femenino una vez que la mujer logra tener conciencia sobre su cuerpo. Esto lo desarrollo a profundidad en el siguiente apartado.

3.2 El despertar del personaje femenino

Algunos de los personajes femeninos de Bombal y Lispector se caracterizan por vivir en un conflicto existencial, relaciones amorosas inestables, pérdida y búsqueda de un propósito de vida, entre otras circunstancias. En este apartado planteo el despertar del personaje femenino a través del silencio, el fluir de conciencia y la introspección.

Brígida y Laura son dos mujeres muy compatibles en algunas cuestiones, aunque a estas alturas del análisis es evidente que una vive y la otra es un fantasma, ambas son figuras estereotípicas al principio: amas de casa siempre arregladas y perfectas para sus maridos, Laura se resignó a serlo porque nunca le fue enseñada otra cosa, pero a Brígida su padre la denominó una retardada y esto le lleva a sentirse como una buena para nada, por lo que el matrimonio sería su única opción:

No voy a luchar más, es inútil. Déjenla. Si no quiere estudiar, que no estudie. Si le gusta pasarse en la cocina oyendo cuentos de ánimas, allá ella. Si le gustan las muñecas a los dieciséis años, que juegue. Y Brígida había conservado sus muñecas y permanecido totalmente ignorante [...] Es tan tonta como linda, decían. Pero a ella nunca le importó ser tonta, ni planchar en los bailes. Una por una iban pidiendo en matrimonio a sus hermanas. A ella no la pedía nadie (2002, pp. 322-333).

Cuando Brígida decide contraer matrimonio con Luis, un hombre mayor que ella y amigo de su padre, siente que es su deber casarse, como nunca fue buena para nada, quizá como esposa lo haría bien. “Porque al lado de aquel hombre solemne y taciturno no se sentía culpable de ser tal cual era: tonta, juguetona y perezosa. Sí; ahora que han pasado tantos años comprende que no se había casado con Luis por amor” (p. 323), se había casado con él más por obligación porque era la única de sus hermanas sin un marido. En este sentido se interpreta que Brígida lo hacía más por deber, por el qué pensaría la gente al ser ella una solterona a su edad.

En el caso de Laura ser mujer venía relacionado con sumisión al esposo, como si las cosas tuvieran que ser de esa manera y no hubiera lugar para el cuestionamiento, a diferencia de Brígida, a ella sí le gustaba la vida doméstica y para evitar sentir ansiedad y tener pensamientos intrusivos, se llenaba de pendientes durante el día, iba al mercado y para ella saber escoger un buen corte de carne significaba un gran tema de conversación; disfrutaba de planchar las camisas de Armando y de otras actividades para cansarse. Y eso la hacía feliz. Ninguna de las dos tuvo hijos sin embargo deseaban hacerlo en un futuro, Brígida eliminó por completo el deseo de ser madre porque su esposo Luis no quería primogénitos, y a Laura la vida le quedó lamentablemente muy corta para lograrlo.

Atendiendo ahora al análisis del despertar del personaje femenino. Este se desarrolla de distinta manera en cada cuento, pero el camino hacia ese “despertar” está marcado por la presencia e importancia del silencio que llevará a Brígida y a Laura hacia un ejercicio introspectivo para encontrarse consigo mismas.

En “Catarsis y epifanía en la narrativa de Clarice Lispector y María Luisa Bombal”, Elga Pérez Laborde (2013) esboza que: “se puede observar que la conciencia de Brígida sufre las limitaciones que le impone el patriarcado desde fuera; y la auto represión que siente se convierte en una opresión internalizada. Es en el momento en que la alineación de los mundos exterior e interior coinciden cuando Brígida toma la firme decisión de abandonar a su esposo, y así se libera de su condición sofocante de mujer marginada” (p. 98). En la mente de Brígida el

despertar se va construyendo poco a poco; desde el inicio se observa en ella una mujer que se ha conformado con su vida, finge amar a su esposo Luis, ocasionalmente son felices y el árbol frente a su ventana le brinda compañía y consuelo.

Conforme avanza la *trama*, el matrimonio parece encarecerse de manera gradual, él se aparta de ella al momento de dormir y se refugia en el trabajo para no lidiar con Brígida, mientras que a la pobrecita solo le queda esperarlo en casa. La dinámica continúa hasta que Luis rompe la promesa de pasar unas vacaciones juntos y dentro de ella algo también se quebró, “por primera vez él la había llamado desde el Club a la hora del almuerzo. Pero ella había rehusado salir al teléfono, esgrimiendo rabiosamente el arma aquella que había encontrado sin pensarlo: el silencio” (2002, pp. 326-327).

A partir de ello comienza a alejarse poco a poco, casi como si en medio del silencio Brígida se encontrara a sí misma y la claridad se colara por su ventana, una claridad que la llevaría a darse cuenta de que ya no quería estar con Luis y de pronto la vida de casada le quedara muy grande y le pesara, el silencio, entonces, lleva al “darse cuenta” y con la caída del árbol brindan el cierre final al cuento, “¡Mentira! Eran mentiras su resignación y su serenidad; quería amor, sí, amor, y viajes y locuras, y amor, amor...” (2002, p. 332). Por supuesto que una jovencita como Brígida querría vivir, conocer el mundo y enamorarse de verdad de un hombre que no fuera amigo de su papá, después de todo, merece ser feliz.

Me gustaría agregar además que en “El árbol” (2002) silencio y flujo de conciencia son, en efecto, agentes que ayudan a la construcción del espacio-tiempo, esto se debe a que ambos surgen del ejercicio introspectivo de Brígida a través de sus emociones y recuerdos. Con relación a ello, Ana María Llurba en “El mundo mágico de María Luisa Bombal” (2002, p. 6) escribe que:

El juego de planos imbricados que presenta, nace de la interioridad de la conciencia contemplativa, que los selecciona y recompone, a manera de una perspectiva mutable, según sus preferencias, para ofrecer la visión retroalimentadora y constante de un mundo real y evanescente, casi mágico. Mundo etéreo y sólido que se sustenta en la reflexión de la conciencia del

personaje y en un presente que se desplaza acorde con las modificaciones inmediatas de su fluir, actualizando el pasado.

La cita anterior ayuda a comprender que la importancia del recuerdo también se construye a partir del silencio, mismo que encamina a las protagonistas hacia el despertar. Con relación a ello Pérez Laborde (2013) esboza la importancia del silencio como un elemento que guía al personaje hacia la realización: “el silencio del mundo íntimo es el camino de la epifanía, un camino de revelaciones, el *awariness*, es decir, de un ‘darse cuenta’, de un descarrilamiento de la conciencia en el cual el alma se manifiesta diferente y a través del lenguaje hay una evocación que hace surgir los fantasmas. [...] equivale al monólogo interior, al júbilo por la palabra, a la narrativa íntima, al flujo de conciencia, a lo más apartado, a lo más secreto” (2013, p. 91).

Una vez que derrumban el árbol, para Brígida no existe nada que la mantenga atada a Luis; cuando ella se da cuenta de que todos sus sueños y anhelos le habían sido negados al no ser los mismos que tenía su marido, despierta su verdadero ser, se libera de la opresión sistemática bajo la cual había vivido durante mucho tiempo y a través del silencio encuentra la salvación.

Según desarrolla Brenda Ríos en su tesis *Del amor y otras cosas que se desgastan con el uso. Ironía y silencio en la narrativa de Clarice Lispector*, “el silencio será una presencia constante y aludida a lo largo de su obra, como una reflexión constante y certera sobre lo que el silencio es y en dónde se presenta” (2004, p. 38). La presencia del silencio en la obra de Lispector ha sido analizada por expertos durante mucho tiempo como una expresión del ser, por lo que analizar su comportamiento en el objeto de estudio, resulta preciso.

En “La imitación de la rosa” (2021) el despertar femenino surge de una manera bastante peculiar y totalmente opuesto al de Brígida. Como puntualicé anteriormente, Laura es un fantasma que decidió regresar al plano terrenal para despedirse de su esposo, sin embargo, todo los espacios que se desarrollan en su mente son miméticos e hipotéticos y forman parte del “como si” que Laura ha construido. Si bien Laura está muerta, ella no lo sabe o al menos no termina de

procesarlo aún; esto puede interpretarse debido a que busca continuar su rutina de antes y fingir que nada nunca pasó.

El silencio literal está presente durante todo el *relato* ya que no existe ningún diálogo que suceda en tiempo real entre los actantes, cada escenario se desarrolla en la mente de Laura, por ende se permite controlar casi todo lo que hay en ella. Hay una escena casi al final del cuento en donde Armando se encuentra con el espectro de Laura, cruzan muy pocas palabras, solo se observan: “como si fueran a retratar ese instante, él siguió con la cara impávida, como si el fotógrafo le hubiera pedido solo la cara y no el alma [...] la miró envejecido, curioso [...] él sabía que ella había hecho lo imposible para no volverse luminosa e inalcanzable [...] desde la puerta veía a su mujer, que estaba sentada en el sofá sin recargarse, de nuevo alerta y tranquila como un tren. Que ya había partido” (2021, p. 131).

Así como para Brígida la caída del árbol la lleva a la realización, para Laura las rosas acompañan su despertar. Cuando Laura acude al mercado a comprar la comida de la cena, un florista se acerca a ella y le ofrece un ramo de rosas y las acepta porque se ha quedado eclipsada con la belleza que estas emanan. Una vez que regresa a casa las coloca en un florero y las admira por un momento, “eran unas cuantas rosas perfectas, varias en un mismo tallo. [...] ¡Hasta parecen artificiales! Dijo con sorpresa. [...] Pero, sin saber por qué, estaba un poco incómoda, un poco turbada. Oh, nada grave, solo sucedía que la belleza extrema era molesta” (2021, p. 125).

Ya que Laura y Armando acudirían a cenar con Carlota y su esposo, a ella se le ocurrió la idea de regalarle las rosas porque le parecían muy hermosas y a la vez representaban un riesgo, una advertencia por su perfección y carácter etéreo, sin embargo entra en conflicto, no quiere regalar sus rosas, “no las regales, son tuyas. Laura se sorprendió un poco: porque las cosas nunca eran tuyas” (2021, p. 127). Ella se sentía sumamente tentada a quedárselas, pero termina cediendo y María, el ama de llaves, sigue la instrucción de llevarle las rosas a Carlota. Una vez que se cierra la puerta, Laura siente el vacío que estas han dejado tras su partida, “y las rosas le hacían falta. Habían dejado un lugar claro en su interior.

Uno quita un objeto de una mesa limpia y entonces, por la marca aún más limpia que queda, ve que alrededor había polvo. Las rosas habían dejado un lugar sin polvo y sin sueño en su interior” (2021, p. 129).

En la ausencia de la rosa sucede una clase de peripecia, un cambio en la suerte, un momento de realización donde Laura se da cuenta de que nada en ese mundo mimético le pertenecía, que en realidad nunca había hecho sus mandados ni planchado las camisas de Armando, “como cuando se vierten gotas de limón en el té oscuro y todo el té oscuro se va aclarando. Su cansancio iba gradualmente aclarándose” (p. 129), en este momento se suspende el tiempo, cada detalle de ese día pasa por su mente a manera de *analepsis*, y Laura se confirma que está muerta, que no puede jugar a imitar a Cristo en su resurrección y que su tiempo en la tierra ya había llegado a su fin (2004, p. 37):

El silencio dice lo que quiere decir aun cuando no está ahí la palabra, y en este voluntario no estar, la forma se disuelve un instante, y queda el intersticio entre una línea y otra que nos hace preguntarnos qué se quiso decir aquí y por qué. [...] Las formas que parecen ocultas y cerradas entre sí como eternas elipsis van dejando espacios para seguir la huella, van dejando entrever que lo cerrado no está siempre cerrado o que el cerrarse es una manera de mantenerse abiertos así como el silencio es otra forma de comunicar.

Posterior al análisis del despertar femenino en los cuentos, comprobé que, en efecto, Brígida y Laura llegan a la realización, como resultado de su despertar, desde un ejercicio introspectivo a través del silencio y logran, así, un reencuentro consigo mismas.

Como esbocé anteriormente el árbol y la rosa juegan un papel crucial en el despertar de los personajes debido a su alto grado simbólico; el árbol fue para Brígida un íntimo acompañante, cualquier emoción que ella sintiera se veía reflejada en el árbol, e incluso es posible observar el camino de Brígida hacia su despertar por medio de éste. Para Brígida, la realización significó tocar fondo porque la vida que llevaba no la hacía feliz, se dio cuenta de que siempre había

vivido bajo los designios de Luis por el amor que le tenía, sin embargo esto la tenía infeliz. Entonces decide abandonarlo e ir en busca de su plenitud.

Por otro lado, para Laura la realización y por ende el despertar surge a través de la rosa, misma que simboliza la vida y cómo pétalo tras pétalo se va desgastando; esta antítesis de vida/muerte que significa trascendencia, le permite a ella darse cuenta de que su tiempo había llegado a su fin y debía despedirse de todo aquello que conocía incluso de Armando quien la mantenía en el plano terrenal por temor a abandonarlo. Ninguno de los dos quería aceptar la inminente despedida, aunque al final del relato cruzan miradas y admiten el adiós.

Brígida y Laura son dos mujeres que se encuentran cautivas en una rutina de amas de casa; un cautiverio impuesto por presión social y familiar, que Marcela Lagarde (2005, pp. 36-38) define como:

Síntesis del hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal. El cautiverio define políticamente a las mujeres, se concentra en la relación específica de las mujeres con el poder y se caracteriza por la privación de la libertad, por la opresión. Las mujeres están cautivas porque han sido privadas de autonomía vital, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger y de la capacidad de decidir sobre los hechos fundamentales de sus vidas y del mundo.

En este sentido Marcela Lagarde (2005) elabora una serie de cautiverios en los que se encuentran las mujeres, mismos que surgen a partir de estereotipos impuestos por la sociedad. “Ser madrecosa es un cautiverio construido en torno a dos definiciones esenciales, positivas, de las mujeres: su sexualidad procreadora, y su relación de dependencia vital de los otros por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad” (pp. 38-39).

Para Brígida el cautiverio significaba esperar en casa durante largas horas por la llegada de Luis; una situación muy similar al encierro, pues ella no tenía amigas y ocasionalmente veía a su familia. Lagarde menciona la casa como “presidio, encierro, privación de libertad para las mujeres en su propio espacio vital” (2005, p. 40).

A Brígida le fue impuesto el matrimonio por su padre quien la declaró muy tonta para cualquier otra tarea, entonces no le quedó más opción que aceptar su unión con un hombre 20 años mayor que ella y además emocionalmente ausente. Con ello inicia su cautiverio a partir de un rol obligado de madrespasa; en su falta de cariño por parte de Luis se preguntaba: “¿por qué se habría casado con ella? Para continuar una costumbre, tal vez para estrechar la vieja relación de amistad con su padre. Tal vez la vida consistía para los hombres en una serie de costumbres consentidas y continuas” (2002, p. 325).

Si bien ella no era feliz adentro de la casa, encuentra en una de las habitaciones refugio y de alguna manera, plenitud. “Sus despertares. ¡Ah, qué tristes sus despertares! Pero —era curioso— apenas pasaba a su cuarto de vestir, su tristeza se disipaba como por encanto” (2002, p. 324).

Para Laura el cautiverio también era un rol de madrespasa, ella se encargaba de todo en el hogar, de planchar las camisas de Armando, de los gastos, la comida, y organizar junto a Carlota cada cena los fines de semana. Laura en su rol de mujer cautiva, cree que el placer está prohibido, que es algo oscuro y la alejaría de Dios, por ello toma la decisión de regalar las rosas debido a que su belleza le producía molestia:

Nunca había visto unas rosas tan bonitas, pensó con curiosidad. [...] Las miró con atención. Pero la atención no podía seguir siendo simple atención por mucho tiempo, se transformaba pronto en un suave placer, y ella ya no podía analizar las rosas, se veía obligada a interrumpirse con la misma exclamación de curiosidad sumisa: qué lindas son. [...] Y también porque esa belleza extrema era molesta. ¿Era molesta? Era un riesgo. Oh, no, ¿por qué un riesgo? Sólo era molesta, era una advertencia (2021, pp. 124-125).

Para una mujer como Laura, creyente y conservadora, el placer estaba negado y a la perfección sólo podría aspirar Cristo, más ella no. Su cautiverio era, además de físico, mental, sus pensamientos se encontraban condicionados por sus creencias y su fe hacia Dios; por esta razón siempre tenía cuidado de no hablar de más, de decir las palabras correctas y vestir apropiadamente.

Con relación a lo anterior, Marcela Lagarde (2005) elabora que “cada mujer, como particular única, es síntesis del mundo patriarcal: de sus normas, de sus prohibiciones, de sus deberes, de los mecanismos pedagógicos (sociales, ideológicos, afectivos, intelectuales, políticos) que internalizan en ella su ser mujer. [...] Cada mujer es también la expresión de lo que no puede ser” (p. 43). La importancia y trascendencia de los símbolos (árbol, rosa y Cristo) es tal, que pese a su cautiverio, Brígida y Laura encuentran por medio de los símbolos: árbol y rosa, una liberación y con ello el despertar de sus personajes.

No obstante la teoría que Marcela Lagarde (2005) propone en *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, es moderna, me interesa debido a que en los cuentos de Bombal y Lispector es posible observar a partir del análisis, que ambas autoras transforman el cautiverio en la liberación a través del símbolo. Estas escritoras esbozan el significado de ser mujer como una experiencia humana y vulnerable a la vez que desarrollan una crítica social en torno a los roles de género que ha establecido la sociedad patriarcal, por lo cual, estudiarlas desde un enfoque feminista teniendo como base los tiempos actuales, es necesario y urgente.

CONCLUSIONES

María Luisa Bombal y Clarice Lispector exploran los límites de lo femenino a través del deseo, el cuerpo y el recuerdo como el camino hacia una liberación mediante la trascendencia simbólica de los relatos. La creación de un diálogo entre ambas escritoras ha resultado en un ejercicio enriquecedor a pesar de la diferencia de épocas que mantienen las obras; la construcción de un puente que tiene por cimientos la morfología de sus cuentos, me permite observar las múltiples semejanzas que “El árbol” (2002) y “La imitación de la rosa” (2021) guardan entre sí.

Para la comprobación de esta hipótesis desarrollé un análisis a profundidad de las perspectivas narrativas, función e importancia de éstas en cada cuento; esto concluyó en que ambos objetos de estudio tienen una configuración narrativa bastante similar, puesto que llevan a cabo un juego de voces, focalizaciones y clases de narrador, y *polifonía* como un recurso que sirve para introducir a los actantes. Los dos textos se rigen por un *narrador heterodiegético* de foco *omnisciente*, sin embargo, recurren al devenir constante de este.

Posterior a ello, estudié minuciosamente el espacio y su estructura y la conexión de éste con el tejido temporal; el análisis de ambos cuentos me permitió determinar que el recuerdo es principal transformador del tejido espacio-temporal. En “El árbol” (2002) observé que el espacio y el tiempo se estructuran con base en la percepción de Brígida y su sensibilidad ante las piezas de piano, puesto que en conjunto creaban una *sinestesia* que llevó a la protagonista a fabricar todo un espacio y un tiempo según las emociones evocadas a partir de la música.

En “La imitación de la rosa” (2021) la configuración espacio-temporal también se estructura a partir del pasado, ya que Laura se instala en sus recuerdos y al hacerlo, reproduce en su mente la rutina que llevaba a cabo cuando vivía, reconstruye la sala, su habitación, la cocina y la casa de Carlota; cada espacio es una mimesis, una representación de aquello que fue.

Posteriormente confronté ambos objetos de estudio a través del diálogo morfológico, de esta manera expuse sus analogías y divergencias para lograr el cometido principal de la literatura comparada: el encuentro entre literaturas. En cuanto a esta teoría puedo concluir que de ella aún hay mucho por hacer en un futuro, sus alcances son múltiples; si bien existen diversos teóricos que consideran a la literatura comparada una teoría obsoleta, yo no creo que sea del todo cierto, basta ampliar su capacidad pues su aplicación daría pie a un diálogo sumamente enriquecedor entre literaturas y obras de arte.

Los alcances de la literatura comparada como una disciplina humanística se observan gracias al análisis entre los cuentos que si bien están separados por una cantidad considerable de años, fueron redactados en idiomas distintos, y están geopolíticamente distanciados, lograron un encuentro gratificante.

Me fue posible observar, además, ambos cuentos convergen en el sentido poético de su prosa, misma que me permite contemplar la presencia de símbolos como Cristo, la rosa, la vida, la muerte, la música y el árbol, además de figuras retóricas: metáfora, símil, antítesis, alegoría, *sinestesia*.

En torno a la *sinestesia* comenté anteriormente que a través de la música Brígida construye todo un espacio; no sólo le es posible escuchar las notas musicales, sino verlas debido a la *sinestesia* y su combinación de sentidos; Brígida es un personaje emotivo que disfruta de la música ya que esta toca las fibras más sensibles de su alma conforme la lleva a navegar por los torrentes de su pasado. Las notas de Mozart representan su niñez, las de Beethoven la etapa adulta y parte de su relación con Luis, y por último Chopin que simboliza el declive de ésta.

El despertar femenino se encuentra vinculado a lo íntimo y poético; me fue posible llegar a la conclusión anterior debido a que Brígida y Laura en el cautiverio de sus casas, logran la liberación por medio de la trascendencia de los símbolos (árbol, rosa y Cristo), ya que las actantes llevan a cabo un ejercicio introspectivo que posteriormente las llevará a la realización.

En “La imitación de la rosa” (2021) Cristo tiene un gran peso simbólico. Según las Sagradas Escrituras, Jesucristo venció a la muerte y resucitó; acción que Laura busca imitar al volver de la muerte y cruzar al plano terrenal para estar

con Armando una vez más. Cristo simboliza la inmortalidad, la divinidad que Laura no puede alcanzar sin embargo anhela. Ella busca la inmortalidad de Jesús en un intento por ignorar que está muerta. No obstante surge un cambio de suerte cuando Laura se encuentra con las rosas.

En ese tenor, la rosa significa belleza, perfección, trascendencia, y a su vez antítesis de la vida y finitud; vida que se consume poco a poco a la par de los pétalos de una rosa. Cuando Laura contempla el ramo de rosas se contempla a sí misma y la felicidad que le brindaban al ser suyas pues bien agrega el narrador: “las cosas nunca eran suyas” (2021, p. 127), pese a ello tiene la idea de regalarle el ramo a Carlota y una vez que ya no las tiene en sus manos, el arrebató y la ausencia, le recuerdan que siempre estuvo muerta.

La trascendencia simbólica y poética de Cristo y de la rosa sirve de recordatorio a Laura de que ya no está viva; cuando ella se da cuenta todo esclarece alrededor suyo: había llegado la hora de partir. Observa a Armando quien la mira perplejo, sin embargo ambos asienten aceptando la partida de Laura y ella se va.

Para Brígida el árbol representaba un compañero de vida, permanecían íntimamente relacionados, cualquier emoción que experimentase Brígida, el árbol también lo hacía; estuvo presente durante cada etapa de su vida y matrimonio como un espectador. Cuando el árbol es derribado algo despierta dentro de Brígida y por fin toma la decisión de dejar a Luis para buscar su felicidad. Como la rosa, el árbol también simboliza trascendencia, vida, y al estar cerca del cielo representa la aspiración y el deseo de Brígida por algo más, por una vida mejor. La presencia de la naturaleza en ambos relatos es de una relevancia crucial pues en conjunto con la identidad, la introspección y la liberación, encaminan a los personajes hacia su despertar. La emancipación del cautiverio en el que Brígida y Laura se encontraban en su rol de madresposas, se logra también a partir del símbolo, su trascendencia y significación en los cuentos, como puntalicé anteriormente.

Según los resultados obtenidos compruebo que el análisis de las obras permite, en efecto, revivir la importancia del recuerdo como un medio hacia el despertar de los personajes femeninos. Gracias a ello observo que la *focalización*,

espacio y tiempo, son tres estructuras narrativas que se sustentan a partir del recuerdo; la importancia de éste transgrede y transforma las normas espacio-temporales por medio de la añoranza, la sensibilidad por la música, la cercanía con la naturaleza, el silencio y el descubrimiento de la identidad, además de ser estos agentes cruciales en el despertar de cada personaje.

Fue posible llegar a la conclusión anterior gracias al análisis del comportamiento, función e importancia de la *focalización* y el *espacio-tiempo* en los cuentos “El árbol” (2002) de María Luisa Bombal, y “La imitación de la rosa” (2021) de Clarice Lispector por medio del diálogo comparatístico de carácter morfológico.

Estos cuentos poseen una extensión de análisis inagotable; si bien la capacidad de esta tesis no permitió abordar más teorías, dejo a consideración del lector estudiar estas obras desde la teoría de los Mundos Posibles, el juego actancial, el surrealismo, lo fantástico, lo fantasmal, e incluso el enfoque tematólogo debido a su similitud temática. Además, dejo a su consideración la posibilidad de analizar estas obras desde una perspectiva femenina y feminista pues Bombal y Lispector a través de su escritura criticaban el sistema patriarcal y la manera en que la mujer es concebida dentro de este; impero que en los tiempos actuales es urgente y necesario analizar sus obras dentro de los estudios de género para continuar con su legado.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Beristáin, H. (2018). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bombal, M.L., (2002). “El árbol”. En *Última niebla; El árbol; Las islas nuevas; Lo secreto. Textos completos María Luisa Bombal* (pp. 321-333). 9ª ed. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Borges, J. L. (2011). *El libro de arena*. México: Debolsillo.
- Calderón, T. (2013). “El vals de la enajenación: La alteridad trágica en ‘El árbol’, de María Luisa Bombal”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, volumen 42, pp. 73-86. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4718220> [Consultado 13-09-2023]
- Camarero, J. (2008). *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Camarero, J. (2020). “Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario”. Universidad del País Vasco: Biblioteca Virtual Universal.
- Campra, R. (1991). “Los silencios del texto en la literatura fantástica”. En *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (pp. 49-79). Madrid: Quinto Centenario.
- Clark, Z. (2016). “Eco-feminismo en la narrativa de María Luisa Bombal”. *Delaware Review of Latin American Studies*, volumen 9, pp.2-8. Disponible en <https://www1.udel.edu/LAS/Vol9-1Clark.html> [Consultado 05-01-2024]
- Chevalier, J. (2009). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Dámaso, A. (1950). *Poesía española*. Madrid: Gredos.
- De la Peña, E. (1999). *La rosa transfigurada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Staël, G. (1996). “De la Literatura”. *Revista IUS-Humanidades*, volumen 28, pp.32-42 Disponible en <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistahumanidades/article/download/1862/2238/5058> [Consultado 20-11-2022]
- De Ventós, X.R. (1968). *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Ediciones Península.

- Freixas, L. (2002). "Lo femenino y lo trascendente". *Espéculo, Revista de Estudios Literarios Universidad Complutense de Madrid*, volumen 51, pp.66-68. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/337347> [Consultado 29-07-2023].
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Guerra Cunningham, L. (2012). "Naturalizaciones del Deseo y el Saber en los textos de María Luisa Bombal". *Anales de literatura chilena*, volumen 17, pp.133-146, Disponible en <https://analesliteraturachilena.cl/wp-content/uploads/2012/08/133-146.pdf> [Consultado 19-08-2023]
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Grijalbo.
- Greimas, A.J. (1966). *Semántica estructural*. París: Larousse.
- Janina Hosiasson, L. (2013). "María Luisa Bombal y Clarice Lispector: Encuentros de dos trayectorias paralelas". *Anales de Literatura Chilena*, volumen 20, pp.91-100. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4811434> [Consultado 18-11-2023]
- Lamizet, B. (2010). "Semiótica del espacio y mediación". *Tópicos del seminario*, volumen 24, pp. 153-168. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/594/59418542009.pdf> [Consultado 13-05-2023]
- Lagarde y de los Ríos, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 4ta. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lispector, C. (2021). "La imitación de la rosa". En *Cuentos Completos Vol. 1 Clarice Lispector* (pp. 119-131). México: Fondo de Cultura Económica.
- Llovet, J., Caner, R., Catelli, N. et al. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- Llurba, A. M. (2002). "El mundo mágico de María Luisa Bombal". *Revista Gramma*, volumen 14, pp.6-13. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6084284> [Consultado 21-12-2023]

- Melero, H. (2013). "Sinestesia. ¿Cognición corporeizada?". *Átopos. Salud Mental, Comunidad y Cultura: Psicopatología de los sentidos*, volumen 14, pp. 5-14. Disponible en http://www.daysyn.com/melero_2013.pdf [Consultado 14-07-2023]
- Palls, T. L. (1984). "The Miracle of the Ordinary: Literary Epiphany in Virginia Woolf and Clarice Lispector". *Luzo -Brazilian Review*, volume 21, pp.63-78, Disponible en <https://www.jstor.org/stable/3513078?read-now=1> [Consultado 17-02-2024]
- Pérez Laborde, E. (2013). "Catarsis y epifanía en la narrativa de Clarice Lispector y María Luisa Bombal". *Revista Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, volumen 29, pp.89-101. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4805751> [Consultado 10-01-2024]
- Pimentel, L. A. (1993). "Tematología y transtextualidad". *Nueva Revista De Filología Hispánica*, volumen 41, pp. 215-229. Disponible en <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931> [Consultado 29-07-2023]
- , (2014). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.
- , (2019). *El relato en perspectiva. Estudio de la teoría narrativa*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ríos, B. (2004). *Del amor y otras cosas que se desgastan con el uso. Ironía y silencio en la narrativa de Clarice Lispector*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Schaeffer, J. M. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Ediciones AKAL.
- Schmeling, M. (1984). *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona: Alfa.
- Schmitt-Von Mühlenfels, F. (1984). "La literatura y las otras artes". Barcelona: Alfa
- Todorov, T. (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 3ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores.

Villegas, I., Reyes, D., Rojas Ramírez, C., (2014). *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*. Xalapa: Universidad Veracruzana.