

La mimesis y la representación del cacique y la Historia en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes y en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta

MONICA WIESE



MÁSTEROPPGAVE VED INSTITUTT FOR
LITTERATUR OMRÅDESTUDIER OG
EUROPEISKE SPRÅK

UNIVERSITETET I OSLO

MAI 2010

© Forfatter: Monica Wiese

År: 2010

Tittel: Mimesis y la representación del cacique y la Historia en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes y en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta

Monica Wiese

<http://www.duo.uio.no/>

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a Nelson González-Ortega por el tiempo que ha dedicado a ayudarme a lo largo de esta tesis, por la orientación académica que me ha dado y por su paciencia y tolerancia en el proceso, de escribir y terminar esta tesis.

ABSTRACTO

El tema de esta tesis es la mimesis y la representación del cacique y la Historia en dos novelas mexicanas del siglo XX: *La Muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, y *Arráncame la vida*, de Ángeles Mástretta. He analizado la fusión del discurso histórico con el discurso literario y las formas narrativas que se asocian con la mimesis según Chatman, Genette y Cohn en dichas novelas. Asimismo he examinado la supremacía de los caciques en sus relaciones con los personajes femeninos. (Ver la introducción, capítulo 1) He investigado también cómo los autores han representado a los caciques y el caciquismo.

En el segundo capítulo he estudiado el uso de la focalización interna y la función de los caciques, como protagonista de *La muerte de Artemio Cruz* y como antagonista de *Arráncame la vida*. También he analizado el contexto histórico-social de las novelas, centrándome tanto en el análisis de la representación del tiempo y el espacio de las novelas como la fusión de los componentes del discurso histórico con la ficción, demostrando que tal fusión crea una ilusión de mimesis en las novelas (ver capítulo 3).

En el tercer capítulo he estudiado las formas narrativas que Chatman, Genette y Cohn asocian con la *mimesis* (*showing*) centrándome en el análisis de la modalización narrativa de las novelas. Planteo que *La muerte de Artemio Cruz* se narra en forma de un largo monólogo interior donde la *mimesis* (*showing*) caracteriza el discurso, mientras que en *Arráncame la vida*, se ha construido el discurso a partir de técnicas narrativas más tradicionales, por tanto, la *diégesis* (*telling*) predomina en el discurso literario, a través de la narración retrospectiva en primera persona. En efecto, la novela se convierte entonces en una autobiografía ficticia.

En el cuarto capítulo he estudiado la representación de la supremacía y la subordinación en las novelas de Fuentes y Mástretta, enfocando mi análisis, en las relaciones (económicas, sociológicas, y psicológicas) establecidos entre los caciques y sus esposas, pero también en las relaciones con los amantes. En mi análisis he empleado postulados de las teorías feministas de Simone de Beauvoir (*El Segundo Sexo*) y de Kate Millett (*Sexual Politics*). También he estudiado el discurso patriarcal, enfocándome en un análisis de las expresiones *chingón* y *chingada* y el verbo *chingar*.

En las conclusiones constato que existen muchas semejanzas en cuanto al tiempo y espacio y la mezcla del discurso histórico y ficticio en las dos novelas. También tienen en común el representar los personajes históricos, que se fusionan y dialogan con los personajes

ficticios, esto se aprecia en escenas, de ambas novelas, basadas en la representación de diálogos directos sin intervención del narrador. Sin embargo, he concluido que existen más diferencias que semejanzas en cuanto a los aspectos formales de las novelas. Por un lado, *La muerte de Artemio Cruz* se caracteriza por la *mimesis (showing)*, según Chatman, Genette y Cohn que asocian estas formas con la representación, sin intervención del narrador. Por otro lado, en *Arráncame la vida*, he comprobado que se encuentra que predomina la modalización narrativa más tradicional. La novela de Mástretta se caracteriza por el uso de la narración indirecta y la *diégesis (telling)*. Mi conclusión es que la novela de Fuentes es formalmente mucho más experimental que la novela de Mástretta ya que ésta se caracteriza por emplear una forma narrativa tradicional, lo cual corrobora mi segunda hipótesis. Sin embargo, hay que aclarar que en ambas novelas los caciques son personajes centrales y en ambas novelas se tematiza el caciquismo y los abusos del poder de los políticos de la época de la Posrevolución mexicana. Consecuentemente con este hecho, he concluido que ambas novelas pertenecen a la subcategoría literaria “la novela del cacique”, que se inicia con *Pedro Paramo* (1955).

CONTENIDO

1	INTRODUCCIÓN	1
1.1	INTRODUCCIÓN Y PANORAMA DE LA TESIS.....	1
1.2	LOS AUTORES Y SUS OBRAS EN SU CONTEXTO HISTÓRICO	1
1.3	EL CACIQUE, EL CACIQUISMO Y LA INSTITUCIÓN DEL CACICAZGO: DESDE LA CONQUISTA HASTA EL SIGLO XX.....	3
1.5	ESTADO DE LA CUESTIÓN CRÍTICA.....	14
1.6	HIPÓTESIS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	19
1.7	MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	20
1.8	LA DISPOSICIÓN	22
2	LOS CACIQUES Y EL CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL.....	24
2.1	LA REPRESENTACIÓN DE LOS CACIQUES EN MAC Y AV.....	24
2.2	LA FOCALIZACION INTERNA EN MAC Y AV.....	26
2.3	LAS FUNCIONES DE LOS CACIQUES: COMO PROTAGONISTA DE MAC Y ANTAGONISTA DE AV	29
2.4.	LA REPRESENTACIÓN DEL CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL EN EL ESPACIO / TIEMPO NOVELESCO DE MAC Y AV	32
2.4.1	EL TIEMPO ANACRÓNICO EN MAC.....	35
2.4.2	EL TIEMPO CRONOLÓGICO EN AV.....	39
2.5	EL CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL Y LA FUSIÓN DEL DISCURSO HISTÓRICO Y LA FICCIÓN EN MAC Y AV	41
2.5.1	TRES GENERACIONES DE CACIQUES EN MAC	47
3	LA MIMESIS Y LA DIÉGESIS	51
3.1	GENETTE, CHATMAN Y COHN: LA MIMESIS Y LA DIÉGESIS.....	52
3.2	MAC Y AV: LA NARRACIÓN, MIMESIS Y DIÉGESIS	53
3.3	MAC: EL MONÓLOGO INTERIOR Y LA MIMESIS (SHOWING).....	58
3.4	MAC: LAS ESCENAS Y LA MIMESIS (SHOWING)	65
3.5	AV: LAS ESCENAS Y LA MIMESIS (SHOWING).....	68
3.6	AV: LA DIÉGESIS (<i>TELLING</i>).....	72
4	LAS RELACIONES DE SUPREMACÍA - SUBORDINACIÓN Y EL DISCURSO PATRIARCAL Y SU MIMESIS	76
4.2	LA SUPREMACÍA – SUBORDINACIÓN ECONÓMICA.....	78
4.1	LA SUPREMACÍA - SUBORDINACIÓN SOCIOLÓGICO.....	82
4.3	LA SUPREMACÍA - SUBORDINACIÓN PSICOLOGICA	87
4.4	LA DIALECTICA DEL DISCURSO PATRIARCAL:	90
	“EL CHINGON” Y “LA CHINGADA”	90
5	CONCLUSIÓN	95

1 INTRODUCCIÓN

1.1 INTRODUCCIÓN Y PANORAMA DE LA TESIS

El tema de esta tesis de máster es la mimesis y la representación literaria del cacique. Para llevar a cabo este trabajo he elegido dos novelas; *La muerte de Artemio Cruz*¹ (1962) de Carlos Fuentes, y *Arráncame la vida*² (1985) de Ángeles Mástretta. Ambas novelas representan a dos hombres ambiciosos, “revolucionarios” de la época de la Revolución Mexicana³, los cuales se convierten en caciques; terratenientes, políticos y hombres de negocios en las décadas de la posrevolución en México. Analizaré comparativamente diferentes aspectos del discurso y la modalización narrativa y la mimesis. Fuentes es uno de los principales escritores del Boom y hoy en día, uno de los más reconocidos de México. Mástretta es una de las escritoras contemporáneas más importantes de México y una voz femenina destacada del posboom de la literatura hispanoamericana. Específicamente, el foco de este trabajo es la construcción del discurso narrativo de las novelas mencionadas a la luz de los postulados teóricos de la mimesis según Genette, Chatman y Cohn. También examinaré la figura del cacique como un fenómeno histórico y social que aparece frecuentemente en textos y en la historia de Hispanoamérica. El tema del caciquismo, que yo sepa, no ha sido estudiado en estas novelas comparativamente, solo ha sido mencionado.

1.2 LOS AUTORES Y SUS OBRAS EN SU CONTEXTO HISTÓRICO

Carlos Fuentes nació en 1928 en México, pero ha vivido en muchos países de América Latina, en los EE.UU. y en Europa, debido a la profesión de su padre que era diplomático y embajador de México. Estudió derecho en la UNAM en la ciudad de México. Fuentes fue también embajador de México, en Francia, pero dimitió en 1977, cuando empezó a dar clases

¹ En adelante emplearé la abreviatura MAC para referirme a *La muerte de Artemio* [1962] (2001) Fuentes, C. Madrid: Cátedra.

² En adelante emplearé la abreviatura AV para referirme a *Arráncame la Vida* [1986] (2002) Mástretta, A. Madrid: Alfaguara.

³ La Revolución Mexicana se define de esta manera en esta tesis: “movimiento que se inició con el derrocamiento del porfiriato en 1911, y que a través de un proceso violento de movimientos armados, en algunos casos con un carácter de guerra civil, introdujo una serie de cambios sociales, políticos y económicos que acabaron con la herencia del antiguo régimen y originaron las estructuras fundamentales del México actual. Para unos, finalización la promulgación de la Constitución de 1917, pero para la mayoría, termina en 1940, cuando expiró el mandato de Lázaro Cárdenas, que introdujo las reformas políticas y sociales que constituyeron las reivindicaciones del movimiento revolucionario y que lo institucionalizaron definitivamente a través del Partido Revolucionario Institucional (PRI) (Ortiz de Lanza 1989: 653) Ver *Historia de México* (2001), Critica Barcelona para más detalles sobre la Revolución Mexicana o *Historia de México* [1999] (2001), Hamnett, Madrid: Cambridge University Press.

en universidades como Cambridge, Harvard, Columbia y Princeton. Muchos de sus libros tratan de temas mexicanos: como la búsqueda de la identidad mexicana, las máscaras, el origen y el tiempo, la historia y la corrupción del poder. Fuentes es uno de los autores más reconocidos de México y del Boom, conocido por su estilo experimental, y por el empleo de métodos y técnicas procedentes de la vanguardia anglosajona.

Fuentes empezó su carrera literaria en los años 50. Primero publicó una recopilación de cuentos, *Los días enmascarados* (1954) y, luego, una novela, *La región más transparente*, (1958). Pero fue en la década de los 60 cuando empezó a dar a conocer su gran talento. En 1962, publicó, MAC, que según Donald Shaw (1999: 113) es: “el libro más famoso de Fuentes”. El mismo año publicó *Aura* (1962), luego publicó *Zona sagrada* (1967), *Cambio de Piel* (1967) y *Cumpleaños* (1969). En la década de los setenta, publicó la novela histórica, *Terra Nostra* (1975) y, unos años después, *La cabeza de hidra* (1978). Durante la década de los 80 publicó novelas y colecciones de cuentos como: *Una familia lejana* (1980), *Agua Quemada* (1981) y *Gringo Viejo* (1985) *Cristóbal Nonato* (1987). Además escribió sobre teoría literaria en *La nueva novela hispanoamericana* (1969) y *Geografía de la novela* (1993). Produjo además obras para el teatro, como *Orquídeas a la luz de la luna*, *Comedia mexicana* (1982) y *Ceremonias del alba* (1990). En la década de los 90, publicó la novela: *La campaña* (1990), luego escribió un ensayo de historia mexicana y latinoamericana: *El espejo enterrado* (1992) y volvió a la novela con *Diana o la cazadora solitaria* (1994), donde se pregunta si escribir le ayuda a uno a comprender la vida. Después escribió una colección de nueve cuentos que constituye la novela, *La frontera de cristal* (1995) y finalmente *Los años con Laura Díaz* (1999). Durante los últimos diez años, Fuentes que ya ha pasado la edad de 70, sigue tan productivo como de joven y ha escrito: *Instinto de Inés* (2001), *La silla y el Águila* (2003), *Todas las familias felices* (2006) y *Adán en Edén* (2009). Además escribió muchos ensayos políticos y una ópera sobre un dictador de México, y obras “ideológicas” como *En esto creo* (2002). También produjo muchos ensayos políticos. Fuentes ha recibido muchos premios y reconocimientos nacionales e internacionales por sus obras literarias: el premio Rómulo Gallegos (1977) por su novela histórica *Terra Nostra*, que es una novela que se compone de una mezcla de personajes históricos y ficticios, el Premio Nacional de Literatura de México (1984), el premio Cervantes (1987), el Premio Príncipe de Asturias (1994) y el Premio Internacional don Quijote de la Mancha (2008) para nombrar algunos de los premios más importantes. La gran variedad de géneros y formatos narrativos de su obra, es evidente.

En cuanto a la autora Ángeles Mástretta, nació en Puebla en México en 1949, en el mismo espacio donde ocurre una gran parte de la acción de AV y del MAC. Ella trabajó como periodista antes de publicar su primera novela, *Arráncame la vida* (1985), con la cual obtuvo mucho éxito y fue traducida a muchos idiomas. Posteriormente publicó *Mujeres de ojos grandes* (1990), y *Mal de amores* (1997). Mástretta también publicó varios ensayos durante la década de los 90, como “Puerto Libre”, “Mundo iluminado” y “Ninguna eternidad como la mía”. Ganó el premio Rómulo Gallegos por la novela *Mal de Amores* (1997). Mástretta es conocida por expresar los puntos de vista femeninos y los tabúes de la sexualidad femenina en sus obras. Está influenciada por los grandes novelistas realistas del siglo XIX, como, Benito Pérez Galdós, Marie-Henri Beyle Stendahl y Honoré de Balzac. También admite tener gran admiración por Martín Luis Guzmán, especialmente, por la manera como él cuenta y trivializa la política mexicana. El hecho que Mástretta fuera periodista antes de ser novelista quizás haya influido en su estilo y en su visión de la literatura, ya que en AV y, en MAC, hay una fusión de historia y ficción: el lenguaje referencial del periodismo y el discurso histórico, se mezcla con el discurso ficticio creando un discurso literario que es *semificticio*⁴.

1.3 EL CACIQUE, EL CACIQUISMO Y LA INSTITUCIÓN DEL CACICAZGO: DESDE LA CONQUISTA HASTA EL SIGLO XX

Como los conceptos de cacique y sus extensiones semánticas de caciquismo y hacienda son centrales en esta tesis, explicaré brevemente su origen y establecimiento desde el siglo XVI al siglo XX. Según Ortiz de Lanzagorta (1989) el término “cacique” y la institución del cacicazgo fueron incorporados al español del Taino, un idioma hablado por los indígenas en la isla de Santo Domingo en la época de la Conquista. El vocablo puede tener varios sinónimos: señor, rey, reyezuelo, líder o jefe, caudillo, déspota o tirano. Según Ortiz de Lanzagorta (1989) el concepto “cacique” significa:

[S]eñor de naturales o superior en alguna provincia o pueblo de indios. Los conquistadores españoles, a su llegada al continente americano, usaron este término para designar genéricamente a cualquier jefe indígena con jurisdicción y autoridad sobre un grupo étnico. La autoridad y atribuciones del cacique variaban según los pueblos; en muchos colectivos indígenas, eran solo jefes ocasionales en las expediciones guerreras o de caza [...] En otros pueblos, [...] la institución del cacicazgo estaba consolidada y era hereditaria. Los caciques de esta isla (actualmente de Santo Domingo), verdaderos soberanos, cobraban tributos, gobernaban autoritariamente a sus súbditos y patrocinaban las obras públicas. Los araucanos distinguían dos tipos de caciques: los de menor categoría podían exigir a sus súbditos el servicio de armas, pero dependían de otros caciques a los que debían asistir en la guerra.

⁴ Emplearé el término *semificticio* en esta tesis para describir un discurso donde se puede constatar que hay una fusión del discurso histórico o del uso del lenguaje referencial del periodismo, con el lenguaje ficticio, creando un discurso literario compuesto por dos géneros diferentes.

[...]Los españoles, al llegar a América, prefirieron generalmente conservar la institución como fácil intermediario en sus relaciones con los indios. El cacique estaba equiparado en categoría a un alcalde, tenía ciertas facultades jurisdiccionales, no pagaba impuestos y era el encargado de la recluta de indios para la mita. La Corona española se esforzó en varias ocasiones por mantener la naturaleza y el funcionamiento de esta institución precolombina. Así, en 1551 se ordenó a los virreyes peruanos que no intervinieran ni dejaran intervenir a los españoles en el nombramiento de nuevos caciques y que se siguieran las normás indígenas - elección o sucesión – para proveer dichos cargos (Ortiz de Lanzagorta 1989: 110-111).

El concepto de cacique y caciquismo están íntimamente vinculados, dado que caciquismo:

Procede de la palabra “cacique” en su significado de jefe de un pueblo o tribu. El gobierno español en América que se impuso a través del gobierno indirecto, utilizó a los caciques como intermediarios entre los indígenas y las autoridades españolas. Después de la independencia, el término se aplicó a cualquier personalidad fuerte que controlará la vida de la comunidad. Su poder podía estar derivado de sus hechos militares, de su carisma personal o de una tradición de poder vinculada, en general, a la posesión de la tierra...El cacique se mantiene en el poder a través de un complejo sistema de clientelismo y nepotismo que le permite la manipulación de los resortes del poder local, utilizando en muchos casos, la fuerza o la ilegalidad. Durante los períodos de consolidación de los estados, los caciques actuaron como intermediarios entre el poder local, que asumieron, y el estatal, carente de infraestructura suficiente como para prescindir de los servicios fiscales, judiciales, policiales (Ortiz de Lanzagorta 1989: 111).

Establecido el significado etimológico del concepto cacique /caciquismo pasará a trazar la evolución histórica de dicho concepto dual desde la época precolombina hasta la actualidad.

El cacique es un fenómeno profundamente hispanoamericano, que existió en la época Precolombina y cuando llegaron los conquistadores y los frailes al Nuevo Mundo. Según Hugh Hamill el caciquismo fue una forma de liderazgo común entre algunas tribus de indígenas, y los españoles incorporaron el término a su vocabulario después de la Conquista: “the Spaniards early encountered it among the Tainos and Arawaks of the Caribbean. The Arawak word *kassequa* lent itself to Spanish orthography and usage to mean, at first, local Indian chief, and later any regional strong man, regardless of race” (Hamill 1992: 10). Es importante notar que el cacique es un concepto y una institución precolombina.

El cacique existió en América antes de la llegada de los Conquistadores y aparece por primera vez en los textos escritos por los españoles (conquistadores y frailes⁵) que llegaron a América a partir de 1492. Mostraré unos ejemplos escritos por los Conquistadores, tanto en las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés y en *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz de Castillo. Hernán Cortés llegó a México en 1521 y él describe los encuentros con los caciques del Nuevo Mundo en las *Cartas de Relación* (cartas

⁵ Tanto el fraile, Bernardino de Sahagún y Juan Tovar, el hijo del capitán Tovar, escribieron sobre las culturas indígenas de la Nueva España, en la *Historia y creencias de los indios en México* de Juan Tovar (2001) y en la *Historia General de las cosas de la nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún (2001).

escritas al rey de España, Carlos V) entre 1522 y 1526. Según Cortés, algunos caciques tuvieron tanto miedo, que dejaron atrás sus pueblos y se escaparon con su gente a los montes: “los caciques de aquella isla, visto cómo los españoles se habían aportado allí, habían dejado los pueblos, y con todos sus indios se habían ido a los montes, por temor de los españoles, por no saber con qué intención venían con aquellos naos” (Cortés 2000: 54). Conforme a Cortés, hubo otros encuentros pacíficos entre los Conquistadores y los caciques del Nuevo Mundo:

[V]enía un indio principal al que les habló el dicho capitán Fernando Cortés de parte de vuestras altezas con la lengua e intérprete que traía, y le dijo que fueran a llamar a los otros *caciques* porque él no se había de partir en ninguna manera de dicha isla sin verlos y hablarlos; y dijo que así lo haría y así se partió con su carta para los otros *caciques*, y de allí a dos días vino con él el principal y le dijo que era señor de la isla y que venía a ver qué era lo que quería (Cortés 2000: 55, énfasis mío).

Según Cortés, cacique es un sinónimo de “señor de la isla”. También habla de “todos los principales” de las islas refiriéndose a los caciques y a otra gente de importancia allí:

El capitán le habló con el intérprete y le dijo que él no quería ni venía a hacerles mal alguno, sino a decirles que viniesen al conocimiento de nuestra santa fe y que supieran que teníamos por señores a los mayores príncipes del mundo[...] que el dicho capitán Fernando Cortés les dijo que quería de ellos, no era otra cosa sino que los *caciques* e indios de aquella isla obedecieran también a vuestras altezas, y que haciéndolo así, serían muy favorecidos, y que haciendo esto no habría quien los enojase. Y el dicho *cacique* respondió que era contento de hacerlo así, y envió luego a llamar a todos los principales de la dicha isla, los cuales vinieron, y venidos holgaron mucho de todo lo que el dicho capitán Fernando Cortés había hablado a aquel cacique, señor de la isla (Cortés 2000: 55, énfasis mío).

Bernal Díaz de Castillo, también describe algunos encuentros con los caciques, desde la perspectiva del soldado de Cortés. En *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* describe como el intérprete de Cortés, Jerónimo de Aguilar, sobreviviente de un naufragio en la costa de México, y Gonzalo Guerrero, otro naufragio que se quedó con su mujer indígena y con sus hijos, tenían que ir a pedirle permiso al cacique, el líder de la tribu:

[L]o llevó a **su amo el cacique** para que le diese licencia; la cual luego la dio para que se fuese adonde quisiese. Caminó el Aguilar adonde estaba su compañero, que se decía Gonzalo Guerrero, que le respondió: “Hermano Aguilar, yo soy casado, tengo tres hijos, y tiénneme por **cacique** y capitán cuando hay guerras, ios vos con Dios;...e asimismo la india mujer del Gonzalo habló al Aguilar en su lengua muy enojada... (Bernal Díaz de Castillo: 127-128, énfasis mío).

Según Bernal Díaz de Castillo, los caciques defendían la religión de la tribu indígena:

E luego mandó llamar al **cacique** e a todos los principales e al mismo papa, e como mejor se pudo dársele a entender con aquella nuestra lengua, y les dijo que si habían de ser nuestros hermanos, que quitasen de aquella casa aquellos sus ídolos, que eran muy malos e les harían errar, y que no eran dioses, sino cosas malas, y que les llevarían al infierno sus almás...y el papa con los **caciques** respondieron que sus antepasados adoraban en aquellos dioses porque eran buenos, e que no se atrevían ellos de hacer otra cosa, e que se los quitásemos nosotros, y que veríamos cuánto mal nos iba dello, porque nos iríamos a perder en la mar (Bernal Díaz de Castillo: 129, énfasis mío).

Simultáneamente a la aparición de la hacienda durante la época de la colonial la población indígena que habitaba estas zonas centrales había sido drásticamente reducida⁶. En los siglos después de la colonización, el cacique rural o feudal se desarrolla paralelamente al surgimiento de la hacienda hispánica. Normalmente, el cacique en esta época es a la vez un terrateniente⁷. Por lo tanto, se podría suponer que los conceptos cacique y caciquismo están directamente relacionados con la posesión de la tierra (i.e la hacienda) y que el cacique se desarrolló paralelamente con las grandes haciendas en Hispanoamérica. El concepto *hacienda* proviene de Europa, de la cultura latina⁸. La hacienda fue una forma de posesión de tierra muy común desde la temprana época colonial, e implicaba poseer terrenos de enormes extensiones⁹. Brian Hamnett explica que durante el siglo XVIII las propiedades podían llegar a ser inmensas, como explica Brian Hamnett, que el imperio del “Marqués de Aguayo, que aumentó, hasta un dimensión equiparable a dos tercios de Portugal” (Hamnett [1999] 2001: 107¹⁰). Fuentes también comenta sobre las extensiones de las haciendas en *El espejo enterrado*: “Solo una de ellas, la propiedad de la familia Terrazas en Chihuahua, era más grande que Bélgica y los Países Bajos juntos, y tomaba un día y una noche atravesarla en tren. Las posesiones extranjeras llegaron a ser igualmente vastas” (Fuentes [1992] 2001: 444). Según Fuentes, los grandes terratenientes crearon pequeños ejércitos para defender la hacienda¹¹.

La hacienda hispánica está íntimamente relacionada la transición de la propiedad “colectiva” y la forma de reparto de terrenos, como eran las costumbres durante la era precolombina a las grandes haciendas y latifundios privados¹² durante la era colonial. Muchos

⁶ La cultura precolombina está muy debilitada debido a las enfermedades, los duros trabajos, las matanzas y las guerras en el siglo XVII: “Entre las décadas 1590 y 1640, la hacienda hispánica consolidó su posición en las zonas centrales que antes habían estado densamente pobladas” (Hamnett [1999] 2001: 105).

⁷ Los caciques literarios, Artemio Cruz en MAC y Andrés Ascencio en AV son todos terratenientes. También Pedro Paramo en la novela de Juan Rulfo es terrateniente y cacique.

⁹ Chevalier comenta sobre la relación entre el poder y la tierra en la temprana época colonial: “In the old days the powerful men were great landlords and sometimes captains of private armies. Some of them, who had chosen the party of independence, kept the party of independence, kept their local power. In México this was reinforced by the renewed incursions of nomadic Indians and by the climate of insecurity which existed in the whole country” (Chevalier 1992: 32).

¹⁰ Se trata de *La Historia de México*, escrito por Brian Hamnett y traducida por Carmen Martínez Gimeno.

¹¹ Fuentes comenta sobre la hacienda en *El Espejo Enterrado*: “Las tierras, las aguas y los bosques fueron absorbidos por la nueva y poderosa unidad territorial, la hacienda. A medida que más y más campesinos perdieron sus tierras, se convirtieron de hecho en esclavos de los latifundios” (Fuentes [1992] 2001: 444). Además escribe que gran parte de la tierra que se podría sembrar en México estaba concentrado en las manos de unos pocos terratenientes, cuando se inició la Revolución Mexicana en 1910 (más exactamente unos dos por ciento de la tierra).

¹² Hamnett explica cómo los españoles adquirieron estas grandes haciendas: “Puesto que la adquisición de la tierra por parte de los españoles no poseía forma legal, la Corona instituyó un proceso de regularización

terratenedos o hacendados defendían sus propiedades y haciendas con un ejército privado y con mano dura: “The land being the essential source of income and prestige, the generals, caudillos, and caciques had to own haciendas or to acquire some if they had none to start with. Later Porfirio Díaz [...] integrated the proprietors into his system [...] to control local governments” (Chevalier 1992: 32). En fin, con la hacienda hispánica¹³, surgió el terrateniente y los grandes latifundios. En la América Colonial la transición de la propiedad colectiva a la propiedad privada, culmina hacia la mitad del siglo XVII cuando la población indígena está muy reducida en número, y así surgen los grandes terratenientes o hacendados que prevalecieron en todo el siglo XIX y el XX.

Después de que México se independiza de España en 1810 la historia mostró que muy pronto el caudillo¹⁴, llegó al poder. Quizás tiene que ver con el hecho que el siglo XIX en México fue una época caótica y anárquica en la que llegan los caudillos,¹⁵ al poder, como Santa Anna¹⁶, que es un prototipo de un caudillo que se convierte en un líder en México. Después de la Independencia y la con aparición de la República, el concepto del caciquismo se transforma y el cacique, el caudillo y el dictador que se convierten en los nuevos líderes de México:

conocido como *composición*, que proporcionaba títulos legales emitidos por el gobierno virreinal a cambio de un pago” (Hamnett [1999] 2001: 105-106).

¹³ Fuentes comenta en *El espejo enterrado* “La hacienda mexicana no era sino una acabada manifestación del sistema de peonaje por deuda que había sustituido, desde la época colonial, a las sucesivas formas de explotación del trabajo agrícola: la encomienda primero, el repartimiento enseguida. En efecto, la deuda fue la principal cadena del campesino [...]” (Fuentes [1992] 2001: 445).

¹⁴ Krauze utiliza la palabra caudillo en un sentido general para dirigirse a cualquier hombre fuerte con poder y comenta que la historia de México está dominada por los caudillos. Hamill, al otro lado, trata de definir algunas características específicas que separan el *cacique* del *caudillo* que es una figura “nacional” que será la definición que voy a emplear para distinguir estas dos figuras aquí: “The generic term *caudillo* has a variant or related term: *cacique*. Though less heralded, the local cacique, the Spanish American political boss, is as compelling a figure in his own jurisdiction as the national caudillo is in his” (Hamill 1992: 10). Según Hamill (1992) Porfirio Díaz en México tenía muchos caciques que colaboraron y que le apoyaron durante su época en poder.

¹⁵ Hamill define el *caudillo* en su libro con el mismo título: “Caudillo and Caudillismo are defined in this book as the basic variants of dictator and dictatorship in the Spanish world. Many writers including some in this work, would dispute the broad meaning of caudillo that I employ [...] Only through the use of modifiers or direct application to individual leaders will it be possible to qualify and sharpen the use of caudillo” (Hamill 1992: 5). Hamill explica el origen de este concepto: “Caudillo es una palabra que proviene de latín, como el dictador: “caudillo is a generic term with its roots in the Latin *capitellum*, the diminutive of *Caput* or head, and thus is not really more precise than dictator. It does [...] have a resonance that suggests the unique milieu and conditioning elements of Spanish America” (Hamill 1992: 5).

¹⁶ Fuentes comenta sobre este personaje en *El espejo enterrado*: “Santa Anna [...] el prototipo del dictador latinoamericano [...] fue un dictador promiscuo y cómico. Pero nadie rió cuando, gracias a su ineptitud, perdió la provincia de Texas primero, y enseguida todo el alero norteño de territorios mexicanos, incluyendo Arizona, Nuevo México, Colorado, Nevada, California y partes de Utah, en aras del “destino manifiesto” del expansivo y juvenil gigante, los Estados Unidos de América, en su carrera imperial hacia el Océano Pacífico” (Fuentes [1992] 2001: 397-398). La diferencia entre estas figuras y el cacique es principalmente que el cacique es un dictador al nivel local, mientras el caudillo se convierte en un hombre fuerte que llega a controlar casi siempre militarmente extensas regiones y hasta toda la República.

El caudillo, el cacique y el dictador se convierten en los nuevos líderes de América Latina a partir de las guerras de la Independencia. El poder del caudillo, el dictador y el cacique prevalece hasta bien entrado en el siglo XX. Los dictadores salían frecuentemente de la casta de los caudillos, ambas figuras surgen en una sociedad patriarcal donde el poder está íntimamente ligado al autoritarismo: “[...] la Revolución mexicana no trajo la democracia constitucional esperada por Madero, sino que aumento el autoritarismo y el centralismo con el gobierno de un único partido. [...] En las primeras etapas, el partido oficial se asemejaba a una confederación de caciques (Hamnett 2001: 257).

Muchos caciques dependían de sus relaciones, o “amistades” con el caudillo y participaban en los círculos del poder que se basaba en el amiguismo, que Carlos Octavio Bunge describe así:

It is the best interest of the individual, who wishes to thrive in the shadow of power, to have a close personal friend for governor. It is for this reason that caciquismo sometimes produces regimes of the most shameful compliance. A cacique must have friendships before personal merits and he must maintain them in order to maintain himself in power (Bunge 1992: 171).

Otro aspecto del poder del cacique el uso de la violencia, el miedo y el terror¹⁷, en relación con los enemigos del cacique, como se verá en MAC y AV. Tanto Chevalier como Bunge explica que los caciques dependían de las lealtades y la colaboración de los “amigos”, y es la definición del concepto *amiguismo*¹⁸, que emplearé a lo largo de esta tesis.

En esta tesis, considero que el cacique es una figura con plenos poderes locales o regionales, mientras el dictador es una figura con plenos poderes nacionales, como explica Hugh Hamill y cuyo definición emplearé en esta tesis: “Whereas the cacique is a ruler among men, a caudillo is a ruler among caciques” (Hamill 1992: 10). Chevalier explica que el caudillo es superior del cacique en la jerarquía del poder¹⁹ y que los caciques solían cooperar con el caudillo²⁰. Por lo tanto, el cacique suele estar subordinado al caudillo o el dictador, y a veces coopera con los dictadores como bajo la dictadura de Porfirio Díaz²¹. Sin embargo, se parecen mucho la forma del poder del caudillo, del dictador y del cacique²². Chevalier

¹⁷ “The popularity, the ascendancy, and the prestige, absolutely necessary to start with, are never sufficient for a prolonged retention of power. To rule by fear or by terror does not last if it is impossible to create a stable community of interest with the men and the groups on which the chief leans” (Chevalier 1992: 33).

¹⁸ Chevalier comenta: “the chief who wants to stay in power forever – which is the essence of caciquismo – must be able to count on the collaboration and unconditional support of forces which he permanently attaches to his person” (Chevalier 1992: 33).

¹⁹ “If the power of the national dictator is of the same nature as that of the local cacique and they both use similar means, then between them the only difference is one of station; on the other hand, the two authorities may sometimes be at odds, and even at war” (Chevalier 1992: 38).

²⁰ “According to circumstances and his personal temperament, the caudillo either will want to destroy the provincial caciques who limit his power, or else he will cooperate with them by drawing them into his system of government” (Chevalier 1992: 38).

²¹ Hamill agrega que: “The Mexican Revolution between 1910 and 1920 produced an extraordinary number of examples of this cacique to-caudillo elevation” (Hamill 1992: 10).

²² Hamill comenta sobre la definición del cacique en comparación con el caudillo: “The value of the word cacique is that it is relatively unambiguous, whereas caudillo requires modifiers” (Hamill 1992: 11).

explica que el cacique del siglo XX se convierte en un hombre de negocios, sea un oligarca o un multimillonario como Artemio Cruz en MAC y como Andrés Ascencio en AV:

Caudillismo and caciquismo still bear the marks of a long history: the prestige of physical force, of the proud horseman, of the best shot; the semi patriarchal authority of the landed proprietor, once lord and master of extensive domains; the prowess of the military man who encounters no obstacles [...] the ostentation of the new man, who is not quite sure of himself; and, finally, the power of the businessman who succeeds in controlling the principal means of production (Chevalier 1992: 41, énfasis mío).

Como muestra la cita, el concepto *cacique* ha cambiado a través de los siglos, y el cacique del siglo XX se distingue del cacique de los siglos anteriores, como se verá en esta tesis.

Para resumir, el concepto cacique proviene de la cultura precolombina y apareció primero entre los *géneros históricos*²³, en los textos escritos por los conquistadores, como las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés y los textos de Bernal Díaz de Castillo en el siglo XVI. El cacique y el caciquismo se desarrollaron paralelamente al desarrollo de la hacienda en Hispanoamérica, y apareció en España hasta en las últimas décadas del siglo XIX²⁴. Resumido el caciquismo pasó a ser una influencia de la cultura precolombina en la cultura y la estructura de la sociedad Española.

1.4 CONTEXTO LITERARIO DE LAS OBRAS

1.4.1 LA REPRESENTACION DEL CACIQUE, CAUDILLO Y DICTADOR

Quizás la mejor manera de entender el fenómeno de los abusos del poder en América Latina es a través de su literatura. A través de los relatos literarios, el lector se entera de los abusos del poder de los déspotas y los tiranos, dentro de un contexto social y un espacio ficticio o quizás “real”. La definición del cacique que voy a emplear en esta tesis se distingue del dictador que suele ser una figura nacional, mientras el cacique tiene plenos poderes en el sentido local o regional. Antes que todo quiero aclarar, que en esta tesis considero que la representación literaria del dictador, se desarrolla paralelamente a la representación del cacique y “la novela del cacique”. Ambas figuras son importantes para la comprensión y la ejecución y el desarrollo del poder local, regional y nacional en América Latina, a partir de la

²³ Géneros históricos están definidos por Platas Tasende: “Variedad genérica de la Historia. A ellos han de adscribirse la crónica, los anales, la autobiografía, la biografía, las memorias... Muchos son híbridos entre este género, el didáctico y el épico o narrativa. Véanse Género e Historia” (Platas Tasende 2004: 353).

²⁴“Cacique was in such general use by the nineteenth century that it became common even in Spain” (Hamill 1992: 10).

Independencia. La representación literaria del cacique indica que tiene algunos aspectos del héroe²⁵, sin embargo, tiene más semejanzas con el anti-héroe²⁶ de la novela del siglo XX.

Los primeros relatos del dictador y la figura del caudillo surgen en el siglo XIX. Las primeras representaciones literarias de la figura del caudillo surgen con la Independencia y la formación de las nuevas repúblicas en América Latina y el subgénero “la novela del dictador” no surge hasta bien entrado en el siglo XX. La primera representación del poder dictatorial, que yo sepa, aparece en el cuento de Esteban Echeverría “el matadero”²⁷. Se puede decir que es el primer cuento de la figura del dictador. Echeverría representa, según algunos críticos, a Rosas, el dictador Argentino del siglo XIX, el cual se distingue del cacique por tener plenos poderes en el sentido nacional. Otro relato donde aparece el caudillo fue: *Facundo o Civilización y barbarie* escrito por Sarmiento en 1845. Estos dos escritos fueron los primeros relatos publicados sobre la figura del dictador en Hispanoamérica. En España la primera novela moderna que retrata el poder despótico del dictador fue *Tirano Banderas*, publicada por Valle Inclán en 1921. Tirano Banderas, es una especie de fusión de dos figuras: la del cacique y la del dictador de México e Hispanoamérica. Valle Inclán inició con esta novela un nuevo género: la novela hispánica del dictador moderno o del siglo XX.

Durante las pasadas décadas del cincuenta y sesenta aparecen más novelas sobre la figura del cacique y del dictador, escrita por los novelistas del boom²⁸. Hay que decir que las líneas entre el Boom y el Posboom tampoco son tan claras, porque los autores evolucionaron con el tiempo y, por tanto, muchos de los escritores del boom se convirtieron en escritores del

²⁵ El héroe: “Protagonista de un relato o de una obra dramática revestido de rasgos físicos y psíquicos por lo general positivos. Sin embargo los tipos de héroes son muy distintos [...]” (Platas Tasende 2004: 370).

²⁶ Personaje protagonista, cuyo aspecto, psicología y comportamiento son opuestos a los del héroe tradicional, valiente, apuesto, equilibrado, honesto... Los protagonistas de la picaresca son antihéroes y lo son también muchos de los personajes principales de novelas y obras teatrales del siglo XX. Lo es don Quijote [...] En general, esta figura, carente de las virtudes heroicas, aparece en la literatura de todos los tiempos, pero se hace más frecuente a partir del Romanticismo, debido a la influencia de corrientes filosóficas de signo pesimista y a la de las circunstancias sociales y políticas que han atenazado al hombre en los últimos siglos (Platas Tasende 2004: 47).

²⁷ *El matadero* (1891) es un cuento que trata del dictador en Argentina, Juan Manuel Rosas, que fue escrito por Esteban Echeverría en 1939, pero no fue publicado hasta unos 50 años después, en 1891.

²⁸ Una definición del Boom: “Denominaciones que se aplican a la evolución que en la narrativa hispanoamericana se produce de los años sesenta del siglo XX en adelante. Son evidentes las influencias de Proust, Faulkner, Joyce, Dos Passos, Gide y, en general, de los grandes renovadores de la narrativa occidental del primer tercio del siglo, aunque los latinoamericanos introducen características propias de su idiosincrasia, entre ellas el cultivo del Realismo Mágico. Adquieren gran importancia lo mítico, lo simbólico, lo irracional y lo onírico (influencia del surrealismo). En los temas, a menudo el mundo urbano sustituye al rural y los problemás existenciales se suman a los sociales. Se incorporan técnicas como el monólogo interior, el estilo indirecto libre, la novela dentro de la novela (mise en abyme), las más abruptas anacrónicas, el simultaneísmo y el contrapunto, la alternancia de focalizaciones, en definitiva todos los recursos propios de la novela experimenta, que llegan a manejarse con incomparable virtuosismo. El lenguaje, cuidadísimo y a menudo poético, no renuncia tampoco a la más osada experimentación y a una amplia variedad de registros” (Platas Tasende 2004: 88-89).

Posboom en la década de los ochenta (Shaw 1998: 3). “La novela del cacique” y “la novela del dictador” se convierten en subgéneros literarios importantes en la narrativa de Hispanoamérica.

Quizás la mejor manera de entender el cacique y el caciquismo en el siglo XX es a través de los escritores mexicanos, Juan Rulfo y Carlos Fuentes. Con la novela *Pedro Paramo* (1955) de Rulfo surgió “la novela del cacique”. Carlos Fuentes retomó el tema del caciquismo cuando publicó *MAC* (1962). Unas décadas más tarde Ángeles Mástretta retomó también este tema cuando publicó *AV* (1985). “La novela del cacique”²⁹ es menos estudiada que “la novela del dictador” y, según Bonzáles Boixo, *Pedro Paramo* es una novela central en el subgénero “la novela del cacique”: “The figure of the “cacique” conditions the entire story, and that his presence is a constant throughout the novel” (1996: 111). Pedro Páramo representa un cacique de la región de Jalisco y la historia de un pueblo, Cómala. En la novela de Rulfo se ve que el cacique es una figura local o regional en contraste con el caudillo o el dictador que es una figura nacional. Rulfo profundiza en los abusos del poder de los caciques en México, como escribe Bonzáles Boixo: “Given that Pedro Paramo is so important to the novel, his status as “cacique” should not be set aside [...] all the action originates as a result of Pedro Paramo’s status as “cacique” [...] his presence fills the entire novel” (Bonzález Boixo 1996: 111). Con esta novela se inicia “la novela del cacique”.

Parece que “la novela de la dictadura” y “la novela del cacique” evolucionan paralelamente aunque la última categoría surge unas décadas más tarde, hacia la mitad del siglo XX. En la categoría “la novela del dictador” se suele incluir novelas como: *El Señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, *Yo el supremo* (1974)³⁰ de Augusto Roa Bastos y *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier. Gabriel García Márquez es uno de los escritores del boom que se ha interesado mucho por estas figuras despóticas y

²⁹ Basándose en un análisis de *Pedro Paramo*, Bonzález Boixo comenta sobre el cacique, en *The Underlying Currents of “Caciquismo”*: “The “cacique” is a universal figure whose presence may be found in any kind of society (although the term that designates it may vary considerably). The common characteristic is that for personal benefit the local tyrant exercises immoral or illicit power over a definable social group. In the Mexican setting to which Rulfo refers, a special element of a sexual nature is also part of the picture. Traditional Mexican society is based on the hegemonic role of the masculine to the detriment of the feminine. This fact, one which is generally discernible in the majority of societies, reaches special proportions in México, where traditionally, as a result of the Spanish heritage, ‘machismo’ has been prized” (Bonzález Boixo 1996: 117).

³⁰ En el espejo enterrado Fuentes escribe: “En contraste con Francia, quien es el protagonista de una poderosa novela de Augusto Roa Bastos, nadie ha sido capaz de hacerle verdadera justicia literaria a Santa Anna, un personaje que parece escapar de las manos de la recreación literaria, por el simple hecho de que su vida es mucho más ficticia que cualquier imaginación novelística. En la bibliografía de Santa Anna, la realidad derrota a la ficción” (Fuentes [1992] 2001: 396).

patriarcales como las representadas en *El otoño del patriarca* (1975) donde el protagonista es una mezcla de un caudillo, un dictador y un patriarca.

Mario Vargas Llosa es probablemente el novelista del Boom que más se ha interesado por el tema de la dictadura. Su primera novela sobre la dictadura, *La conversación en la catedral*, (1969)³¹ está también vinculada al tema del poder despótico en Hispanoamérica. En esta novela el narrador de Vargas Llosa relata los abusos del poder y la corrupción política y social durante la dictadura de Odría en Perú. Otra novela sobre la dictadura de Mario Vargas Llosa, fue *La fiesta del Chivo* (2000). En cual se representan los abusos del poder de Trujillo y los métodos de sujeción que emplearon su régimen en la República Dominicana durante la última etapa de la dictadura. Esta novela se basa, sobre todo, en hechos históricos. Vargas Llosa admite haberse inspirado en la novela de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (1949) que retrata hechos históricos de la época de la dictadura en Haití. Con las escritoras del posboom³² de la década ochenta, empiezan a surgir una oleada de novelas que tratan de déspotas y tiranos, sean caciques, caudillos o dictadores, pero entre esta “ola” de escritoras mujeres, también perviven algunos autores del Boom³³.

El Posboom³⁴ surge en la década de los 80 y está marcado por los grandes éxitos editoriales de las escritoras mujeres. Dos escritoras importantes del posboom que representan el caciquismo y los abusos del poder en las dictaduras, son Isabel Allende, en *La Casa de los Espíritus* (1982), y Ángeles Mástretta en *AV* (1985). En el posboom la perspectiva y el estilo literario cambiaron, y los personajes femeninos empezaron a ser más fuertes y a convertirse en protagonistas, ocupando más espacio en las novelas. Las escritoras del Posboom también tematizaban el poder despótico en sus novelas desde una perspectiva feminista, representando tanto de la figura del dictador como la figura del cacique. De hecho, las novelistas del posboom introducen una nueva perspectiva y un nuevo lenguaje para retratar el despotismo y

³¹ En la novela de Mario Vargas Llosa, los dos personajes principales Santiago Zavala y Ambrosio platican en un bar, “El Catedral”, sobre los caminos que han tomado sus vidas bajo la dictadura de Odría en Perú.

³² Algunos críticos opinan que estas épocas literarias no se distinguen tanto el uno del otro, como por ejemplo S. Hart, que escribe lo siguiente en *A Companion to Spanish American Literature*: “While there is much debate about the difference between the Boom and the post-Boom novel (some critics have even gone as far as to deny that there is any difference) it is clear that the progression from Boom to post-Boom constitutes a change of paradigm” (Hart 1999: 144).

³³ Shaw comenta lo siguiente sobre el Boom y el Posboom: “the Boom itself was a very complex phenomenon with a number of contradictory creative patterns existing within it. To complicate matters further, some of the mayor Boom writers, including García Márquez, Fuentes, Donoso, and Vargas Llosa, have undergone an evolución that has brought them on occasion to some extent into line with what are often perceived to be the mayor features of the Post-Boom writing” (Shaw 1998: 3).

³⁴ Para saber más del Boom y del Posboom, sugiero Shaw (1999) *Nueva Narrativa Hispanoamericana* “Boom, Posboom, Posmodernismo” Madrid: Cátedra.

los abusos del poder en América Latina. La diferencia entre los novelistas del boom y del posboom, es que los últimos suelen representar el poder y el despotismo empleando formas más tradicionales, que los del boom, es decir, menos experimentales. Las escritoras del posboom también crearon personajes femeninos más complejos y más fuertes e independientes que los novelistas del Boom. Ellas emplearon un lenguaje más coloquial y sencillo, e incluyeron muchos elementos de la cultura popular ³⁵, dirigiéndose a un público más amplio que los novelistas del Boom en la generación del Posboom. Se puede incluir *Casa de Campo* (1978) de José Donoso y algunos otros escritores del boom, como Fuentes.

Una de las principales novelas del posboom es *La Casa de los Espíritus* (1982) de Isabel Allende. Es una novela basada en una historia del abuelo de Isabel Allende que vivió en Chile, un patriarca que llega a ser un hombre rico y poderoso y un terrateniente que se vuelve un déspota en su hacienda *Las Tres Marías*. Esteban Trueba tiene muchas características del cacique y se convierte en un hombre rico y poderoso, un oligarca de Santiago, y se mete en política. Con la llegada de la dictadura a Chile todo cambia. Allende ha representado algo como la transición del caciquismo rural al caciquismo político en Chile.

Otra novela del posboom que representa la dictadura en Nicaragua, es *La Mujer Habitada* (1988), de Gioconda Belli, considerada una novela testimonial por Shaw (Shaw 1999: 258), y pertenece al subgénero “novela de la dictadura”. En *La Mujer Habitada* también se critica el poder autoritario y patriarcal y se hace burla de los mitos machistas en general. Ambas novelas retratan el poder desde el punto de vista de los personajes femeninos. En ambas son protagonistas las mujeres, y ambas protagonistas luchan contra los valores patriarcales, y contra los mitos machistas que limitan a la mujer y no les permiten las mismas oportunidades y libertades que otorgan al hombre.

En esta tesis voy a distinguir entre las novelas que representan a los dictadores, en general, pertenecientes al subgénero “la novela del dictador”, y las novelas donde la representación del cacique es un tema central, como representantes de “la novela del cacique”. A lo largo de esta tesis planteo que MAC y AV pertenecen al subgénero de “la novela del cacique”, siguiendo al crítico Bonzáles Boixo que sugiere que *Pedro Paramo* (1955) de Juan

³⁵ Muchos escritores del Boom seguían escribiendo durante la época del posboom, como por ejemplo Mario Vargas Llosa, y Gabriel García Márquez, y como menciona S. Hart: “It is worthy to note that, during the period in which a new genre, the post-Boom novel, began to assert its dominance in the literary landscape of the 1980s and 1990s, the Boom novelists continued to write, and, in some cases, went on to write some of their best works. What is striking however is that the narrative of the Boom novelists typically alternated between two poles, that of the traditional Boom format, and a new style of writing in which some post-modern trends were assimilated. (Hart 1999: 145).

Rulfo, inicia el subgénero literario de: “la novela del cacique”³⁶ donde uno de los aspectos centrales es la figura del cacique y el tema del caciquismo.

1.5 ESTADO DE LA CUESTIÓN CRÍTICA

Hay muchos artículos escritos sobre la MAC y AV, pero, que yo sepa, todavía no hay un análisis relacionado con la representación literaria del cacique y el caciquismo en estas dos novelas desde el ángulo teórico y metodológico del empleo de la mimesis. Tampoco he encontrado un análisis donde se comparen las dos novelas, según los postulados teóricos de Genette, Cohn y Chatman, para elucidar comparativamente el tema de la supremacía *versus* la subordinación. Abundan estudios sobre los aspectos formales de la MAC. Especialmente, encontré un estudio interesante de Manuel Augusto Ossers Cabrera “Interpolación de géneros literarios en *La muerte de Artemio Cruz*: acercamiento estilístico”, (Hernández de López 1989: 135-143) donde se examina el tema del discurso multigenérico³⁷ de MAC, pero a mi parecer, superficialmente.

Existe, un análisis de la figura del cacique, en otra novela mexicana: *Pedro Paramo*. Bonzáles Boixo vincula esta novela con el subgénero de “la novela del cacique”. En el artículo Bonzáles Boixo subraya la importancia de esta figura en México y opina que es una figura central en “the society that Rulfo portrays” (Bonzáles Boixo 1996: 121). Este artículo es relevante, porque toca los temas de mi tesis, el cacique y el caciquismo y él escribe que: “the presence of “caciquismo” in Rulfo [...] is a thematic constant, even though a superficial reading might fail to detect” (Bonzáles Boixo 1996: 110). Por lo tanto es un artículo relevante, aunque no sea un análisis de MAC o AV.

Hay también un estudio muy breve sobre el feminismo en MAC: “A feminist perspective of the Latin American novel: Carlos Fuentes’ the death of Artemio Cruz” (1989) de Irvin D. Solomon. Es un estudio del rol de los personajes femeninos con respecto a

³⁶ Vanlige underbegreper i romanens historie er f.eks ridderroman, hyrderoman og pikaresk roman [...] Senere blir grensene mellom ulike romantyper mer flytende, og en må velge mellom ulike klassifikasjonskriterier. Det fører til at klassebegrepene ikke alltid utelukker hverandre [...] Det er ingenting i veien for at en og samme roman kan tilhøre alle disse tre klassene samtidig. Dermed blir tenkningen i undergenerer nokså problematisk. En har å gjøre med et sett av adjektiver som kan gjøre tjeneste når ulike aspekter av det enkelte verket skal beskrives. Det finnes unntak hvor en kan peke på forholdsvis klart definerte undergenerer – også i vår tids romanlitteratur [...] det som kan sies å være genrekonstituerende er hovedbegivenhetenes art og rekkefølge (Aarseth [1976]1991: 150).

³⁷ La definición del término discurso multigenérico como lo uso en esta tesis, implica que hay una interpolación de varios géneros, en el mismo discurso literario. En otras palabras es un discurso compuesto por elementos del lenguaje poético, dramático y épico y por lo tanto rompe con los “moldes” tradicionales de las formas literarias.

Artemio Cruz, pero es incompleto y hasta superficial ya que solo menciona las ideas de Millett: “Kate Millett pointed out in her best seller, *Sexual Politics* (1971), that literature is one of the strongest conveyors of the concept of patriarchy as male domination “(Solomon: 1997). El artículo no profundiza en las relaciones de la supremacía – subordinación que se dan en MAC y AV.

Para el estudio de la representación de las relaciones de género, entre hombre y mujer, existen unos artículos relevantes, aunque no analizan la opresión de la mujer, según *El segundo Sexo* ([1949] 2002), o *Sexual Politics* ([1969] 2000), como lo haré yo en el capítulo 4 de esta tesis. Un artículo muy relevante está escrito por Lanin Gyurko, de Yale University: “Women in mexican society: Fuentes’ portrayal of oppression” (1974-75). Gyurko analiza las relaciones entre Artemio Cruz y los personajes femeninos y la manera como Fuentes representa la opresión de la mujer en esta novela. Según la opinión de Gyurko, los personajes femeninos de la novela están deshumanizados porque siempre tienen que vivir bajo la voluntad de Artemio Cruz que ve en los personajes mujeres poco más que unos objetos sexuales. En su opinión las actitudes presentadas en esta novela es un espejo de las actitudes y de las estructuras sociales de la sociedad mexicana; aunque este crítico opina que Artemio Cruz no es el arquetipo del macho agresivo. Según Gyurko, los personajes femeninos no tienen éxito cuando se rebelan contra la opresión y la deshumanización. Mi análisis se distingue del análisis de Gyurko ya que empleo los postulados teóricos de Simone de Beauvoir y de Kate Millett en mi análisis del las formas que tiene la represión de la mujer dentro del matrimonio con los caciques en AV y MAC, lo cual implica un estudio comparativo de dicho fenómeno, dentro de una perspectiva nueva.

Tanto Ángeles Solana (1989) como Renoldi – Tocalino (1989) relacionan el supuesto machismo de Artemio Cruz con las principales ideas de *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz que opina que el machismo y la violencia tienen sus raíces en la historia de México. Solana analiza brevemente la soledad de Artemio Cruz y lo relaciona con los fracasos de las relaciones amorosas del protagonista en: “Artemio Cruz: Historia de una soledad” (1989). En su artículo, Solana analiza el fracaso de Cruz en las relaciones con las mujeres, pero no estudia las relaciones de este cacique desde la perspectiva de las relaciones hegemónicas entre el hombre y la mujer.

Magda Renoldi-Tocalino de Brown University escribe sobre la represión de los personajes femeninos en “Las mujeres en la vida de Artemio Cruz: el laberinto de la soledad” (1989) donde comenta sobre la violencia y raíces de este comportamiento machista que según

ella tiene las raíces en la época de la Conquista de México. Esta crítica comenta el origen mestizo de Artemio Cruz, como hijo de un rico hacendado y una madre violada, relacionándolo con las ideas de Paz: “laberinto de la soledad [...] cuyos fundamentos Octavio Paz creyó encontrarse en el origen bastardo de la raza y la cultura mexicanas, nacidas de la violación de la mujer y de la cultura nativas por el español” (Renoldi-Tocalino 1989: 146). En este artículo también se explica la violencia a la luz del concepto “chingar” que le ha llevado a Artemio Cruz a una eterna soledad, y que puede explicar los fracasos en las relaciones personales del cacique. Sin embargo, su artículo es sobre todo un análisis de los personajes femeninos de la novela, Regina, Catalina, Lilia y Laura, y en su artículo solo se menciona a Beauvoir y *El Segundo Sexo* (1949), pero no explica ni emplea sus teorías.

Asimismo, mi perspectiva de investigación, se distingue de la de Sharon Magnarelli cuyo artículo sobre MAC en *The Lost Rib* (1985): “The female characters in the Spanish-American Novel”, estudia MAC a la luz de las teorías de René Girard en *Violence and the Sacred* (1985). En el capítulo: “Voices from Beyond”: “Women, Death and Sacrifice in the Works of Carlos Fuentes and Juan Rulfo (Magnarelli 1985: 80) analiza como son sacrificadas las mujeres en la novela, al relacionarse con Artemio Cruz. Magnarelli opina que detrás de la aparente victimización del protagonista hombre en cuanto a sus relaciones con los personajes femeninos, muestra que es al revés, y ellas son las que en las novelas realmente son sacrificadas³⁸. Magnarelli comenta que el personaje Regina se adapta a la visión dual del mundo de Cruz, dividido entre chingones o chingadas. Regina fue violada por él durante la Revolución Mexicana. En su artículo muestra cómo la violencia y la sexualidad están unidas con el matrimonio en la novela, y como las mujeres son sacrificadas³⁹ y marginalizadas para evitar la violencia y el caos. Estos factores impiden el amor y llevan a Artemio Cruz a la constante soledad.

En el artículo “El desarrollo combinado y desigual y La muerte de Artemio Cruz” (1983) de John Sinnigen se emplean las teorías de George Lukács y se analiza la situación socioeconómica de los personajes literarios. Este artículo se enfoca en el capitalismo dependiente de México, y en el análisis de la corrupción y alienación de Artemio Cruz como

38 Magnarelli emplea las teorías de René Girard en *Violence and the Sacred* y en *Deceit, Desire and the Novel* y comenta en su artículo sobre el matrimonio, que lleva a la mujer a ser la víctima del hombre como en el matrimonio entre Catalina y Artemio Cruz en MAC: Indeed, the female characters precisely fit the role of sacrificial victims as studied by René Girard (*Violence*) in spite of the fact that none of them is sacrificed in the sense of being brutally murdered.[...] The social order is maintained in both Artemio Cruz and Pedro Paramo via the ritual of marriage (Magnarelli 1985: 92-93).

39 Magnarelli comenta lo siguiente sobre las teorías de Girard: “I suggest, then, that sacrifice as defined by Girard is directly related to the portrayal of the female in these two novels insofar as she is related to death, metaphoric or otherwise”(Magnarelli 1985: 93).

consecuencias de la situación socio-económica del país y los intereses de los E.E.U.U. Su conclusión es que los problemas individuales de los personajes son un efecto del sistema capitalista. Tanto la deshumanización de Artemio Cruz como los problemas de su esposa Catalina proviene de la dependencia económica que influye en sus relaciones y emociones. Sinnigen opina que ambos personajes tienen que asumir máscaras bajo el sistema del capitalismo dependiente. Su estudio analiza como los efectos sociales del imperialismo extranjero influyen en la fragmentación de la identidad en las relaciones entre Artemio Cruz y Catalina que se corrompen por causa de las máscaras que el sistema económico les obliga a llevar. Los personajes se convierten en chingones o chingadas, y este círculo se perpetua eternamente debido a los intereses económicos extranjeros del sistema capitalista. El crítico analiza como el sistema económico afecta a las relaciones sociales y a la identidad de Cruz.

En cuanto a estudios críticos sobre AV solo he encontrado artículos no muy relevantes relacionados con el tema de supremacía – subordinación entre los caciques y los personajes femeninos. El artículo: “Mástretta y sus protagonistas, ejemplos de emancipación femenina” (2002) de Eva Núñez-Méndez, analiza el feminismo de AV e identifica la liberación sexual del personaje femenino, Catalina, y el humor y la ironía que Mástretta emplea cuando escribe sobre temas tradicionalmente considerados tabú. La manera como Mástretta trata la sexualidad femenina y el adulterio femenino, concluye Núñez-Méndez, es una expresión de la liberación de la protagonista Catalina. Según esta crítica, Catalina, la protagonista de AV, se ha liberado de las restricciones y de las exigencias de una cultura estrictamente patriarcal porque Catalina no puede vivir sin amor. Se ha liberado de los roles tradicionales que debe representar una mujer en una sociedad patriarcal.

Existe otro análisis relacionado con el rol de la mujer, donde se compara el discurso oficial con la visión femenina escrita por Monique Lemaître León: “La historia oficial frente al discurso de la ficción femenina en Arráncame la vida de Ángeles Mástretta” (1996). Hay también muchos que han estudiado el uso de elementos de la cultura popular en AV. Encontré el ensayo: “ambiguities and ambivalences in making the nation: women and politics in 20th-century México” (2005) de Nikki Craske, que explica un poco el contexto socio-cultural y la situación de la mujer en el México del siglo XX.

Otro análisis interesante sobre AV es el escrito por Monique Lemaître: “La historia oficial frente al discurso de la “ficción” femenina en Arráncame la vida de Ángeles Mástretta” (1996: 185-197). Se trata, sobre todo de, un análisis sobre las relaciones que hay entre el discurso literario de la novela y los personajes reales de la historia oficial de México.

Lemaître analiza el feminismo de la representación de Catalina y sus relaciones con el marido Andrés Ascencio, y como ella se desarrolla como personajes en la novela, desde que se casó a la temprana edad de quince años hasta que él marido se muere y se convierte en una viuda feliz, al final de la novela; alcanzando entonces una “estación” de la vida donde reina la libertad personal.

Existen entrevistas con el autor y artículos que corresponde a lo que Genette define como el *epitexto*⁴⁰ de la novela. Encontré artículos y entrevistas con Mástretta donde comenta sobre el proceso de escribir AV y el proceso de escribir. No obstante no encontré ningún análisis dónde analizan la modalización narrativa vinculada a la mimesis y la representación del cacique. En definitiva; que yo sepa, tampoco se ha analizado las novelas de una manera comparativa, enfocando en la mimesis y los postulados teóricos de Genette, Chatman y Cohn.

No he encontrado tampoco un estudio de la supremacía-subordinación en MAC y AV, vinculado a la representación de las relaciones entre los personajes masculinos y femeninos basadas en las teorías feministas de Beauvoir y Millett. En este sentido mi análisis tiene varias perspectivas que no han sido exploradas. Sin embargo, debo admitir que mis temas de investigación se sitúan dentro de un ámbito crítico general examinado por muchos críticos, ya que algunos de ellos han estudiado algún aspecto formal en MAC y otros han analizado alguna parte del discurso o las imágenes de la protagonista de AV, sin elaborar comparaciones temáticas y teóricas de forma sistemática.

Aunque existen análisis de los estilos narrativos en MAC y sobre los personajes femeninos y los aspectos feministas en AV, no he encontrado, insisto, un análisis donde se comparen las principales diferencias entre estas dos novelas en cuanto a la representación del caciquismo y a la modalización narrativa según los postulados teóricos de Genette, Chatman y Cohn en relación con la *mimesis*. Sin embargo, sí encontré unos artículos sobre la perspectiva feminista y la opresión de los personajes femeninos en MAC y AV. No obstante en ellos no se hace un análisis sobre MAC y AV y la mimesis basada en los postulados teóricos de Genette, Chatman y Cohn y el concepto del cacique. Solo encontré un artículo sobre la representación del caciquismo y la figura del cacique, y fue un análisis de *Pedro Paramo* y el subgénero literario “la novela del cacique”.

⁴⁰ Una entrevista con el autor de una novela sobre el proceso de escribirla o sobre los personajes literarias, pertenece según Genette al *epitexto*: “The epitext is any paratextual element not materially appended to the text within the same volume but circulating, as it were, freely, in a virtually limitless physical and social space. The location of the epitext is therefore anywhere outside the book [...] as newspapers and magazines, radio or television programs, lectures and colloquia, all public performances perhaps preserved on recordings or in printed collections: interviews and conversations assembled by the author or by the intermediary [...] proceedings of colloquia, collections of autocommentary” (Genette: [1987] 1997: 344-345).

1.6 HIPÓTESIS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Mi primera hipótesis central es que Fuentes, como exponente del Boom y Mástretta como representante del Posboom usan formas muy distintas para representar narrativamente el cacique y el caciquismo en sus novelas. Planteo que la modalización narrativa de MAC se distingue bastante de la de AV, y que los principios de la mimesis (*showing*) son más característicos en MAC, y que el discurso no sigue un orden cronológico debido al frecuente uso de la *analepsis*. Planteo, en mi segunda hipótesis que la *diégesis* y la narración tradicional de la novela realista son características de AV y que la novela se conforma a una estructura más o menos cronológica y con una forma narrativa más tradicional. Planteo que MAC como AV, pertenecen al subgénero “la novela del cacique”, ya que el cacique y el caciquismo son temas centrales en ambas novelas. Es decir, Mástretta y Fuentes incorporan diferentes tipos de lenguajes, como el discurso histórico y el ficticio con el fin de crear una ilusión de mimesis en sus novelas.

A la luz de los postulados teóricos de Genette, Chatman y Cohn propongo estudiar la diferencia de la función narratológica (i.e modalización narrativa) vinculadas por los teóricos mencionados a la mimesis en cuanto a la representación literaria del cacique y el caciquismo en MAC y AV. Profundizaré en el empleo de los tipos de modalización narrativa vinculadas por Chatman y Genette a la *mimesis*. Analizaré el uso de formas que crean la máxima ilusión de mimesis y por lo tanto corresponden a la menor intervención del narrador en la construcción discursiva del cacique. En el desarrollo de mi primera hipótesis me basaré en el estudio de la mimesis para analizar cómo se distinguen MAC y AV en cuanto a los aspectos formales y el estilo narrativo que emplean: en otras palabras cómo se representan las voces narrativas, el uso de la focalización interna, y la representación del tiempo: ¿está el discurso narrativo de MAC y AV estructurado cronológicamente?

Partiendo del análisis narratológico empleado en el desarrollo de la primera y segunda hipótesis, exploraré en la tercera hipótesis, a la luz de postulados teóricos del feminismo (Simone de Beauvoir y Kate Millet) y del discurso patriarcal, las principales expresiones y formas de supremacía – subordinación en las relaciones de poder entre los personajes masculinos y femeninos, especialmente entre el cacique y su esposa, para determinar las tres principales formas de supremacía – subordinación (económica, sociológica y psicológica) que se dan en las dos novelas.

Asimismo en el desarrollo de la tercera hipótesis, propongo estudiar la función del cacique y la representación del tiempo y el espacio del caciquismo en MAC y AV. Estudiaré

el contexto histórico-social y la mezcla de componentes del discurso histórico en el discurso literario con el fin de crear una ilusión de mimesis. Finalmente analizaré en qué grado las novelas pertenecen al subgénero narrativo “la novela del cacique”.

1.7 MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Con el fin de estudiar la modalización narrativa en MAC y AV propongo el empleo de los postulados teóricos de Gerard Genette, Seymour Chatman y Dorrit Cohn. Un tema central que emplearé a lo largo de esta tesis es el concepto *discurso*⁴¹. Emplearé la definición de Chatman, que opina que existen dos niveles en una novela, el nivel del discurso literario y el nivel de la historia⁴². La *mimesis*⁴³ proviene de la antigua Grecia y de Sócrates. Platón⁴⁴ y Aristóteles fueron los primeros que escribieron sobre la mimesis hace más que 2000 años. Además de la definición de mimesis de Genette y Chatman emplearé la definición de Wolfreys, Robbins y Womack (2002)⁴⁵. Estudiaré la *mimesis* en relación con el *discurso* (Chatman) y los diferentes aspectos de la *modalización narrativa*⁴⁶ para representar narrativamente el cacique y el contexto histórico-social⁴⁷ del caciquismo en MAC y AV. Examinaré el tiempo representado y la estructura del relato, si se trata de la representación cronológica o anacrónica⁴⁸ a través del uso de analepsis⁴⁹, o prolepsis⁵⁰. Estudiaré la función

⁴¹“En Narratología, el discurso, opuesto a historia – plano del contenido -, funciona como equivalente a trama – plano de la expresión -, y en esta acepción es término válido no solo para la narrativa, sino también para el teatro y la lírica con componentes narrativos. El discurso es la plasmación lingüística del argumento o historia (o, lo que es lo mismo, la historia convertida en texto) y suele presentar, con respecto a ella, variaciones diversas” (Platas Tasende 2004: 221).

⁴² Structuralist theory argues that each narrative as two parts: a story (histoire), the content or chain of events (actions, happenings), plus what may be called the existents (characters, items of setting); and a discourse (discours), that is, the expression, the means by which the content is communicated. In simple terms, the story is the what, in the narrative that is depicted, discourse the how (Chatman [1978] 1989: 19).

⁴³ La imitación (mimesis), la recreación de la realidad es un principio básico que, tratado ya por Platón, se toma, desde Aristóteles, como origen de todas las artes. La mimesis poética se sirve del lenguaje para mostrar la realidad del a vida, pero no trata de hacerlo de un modo verdadero o científico, sino de lograr la verosimilitud (Platas Tasende 2004: 485).

⁴⁴ La imitación (mimesis), la recreación de la realidad es un principio básico que, tratado ya por Platón, se toma, desde Aristóteles, como origen de todas las artes. La mimesis poética se sirve del lenguaje para mostrar la realidad del a vida, pero no trata de hacerlo de un modo verdadero o científico, sino de lograr la verosimilitud. (Platas Tasende 2004: 485).

⁴⁵ Una definición de la mimesis que usare a lo largo de esta tesis, distingue dos tipos de mimesis: “Mimesis can be used in two distinct ways. First, mimesis (from the Greek mimos, a mime) refers to the imitation or representation of reality in art. Mimesis can also be used to describe the process by which one writing mimics another kind: for example a fiction might pretend to be a historical document in order to gain authority for its account” (Wolfreys, Robbins, Womack 2002: 39).

⁴⁷ Platas Tasende define el contexto histórico-social: “Situación sociohistórica que, en literatura, se observa dentro de la obra” (Platas Tasende 2004: 163).

⁴⁸ Platas Tasende define *anacronia* de la siguiente manera, señalando que se distingue del orden histórico y cronológico que suele ser la forma de la representación en la novela tradicional: “Ruptura en el orden

que tiene los caciques en las novelas, como protagonistas y antagonistas, y en cuanto a la focalización interna, un tipo de focalización limitada por uno de los personajes dentro del espacio ficticio. Analizaré el tiempo y el espacio en relación con el contexto histórico-social de las novelas.

Analizaré otros aspectos de la mimesis y la modalización narrativa, y el uso de técnicas literarias asociadas con la *mimesis (showing)*. Analizaré lo que Chatman define como un tipo de narración en relación con la mimesis, que él define, como *non-narrated stories*: “the reader may prefer minimally narrated” (Chatman [1978] 1989: 147) como *monólogos interiores, pure speech records, soliloquios, written records* (Chatman [1978] 1989: 166-194). Estudiaré el tipo de narrador *homodiégetico* y *heterodiégetico* (Genette [1972] 1990: 244-245), el uso de estilos directos según la terminología de Genette; *reported speech, immediate speech* y *immediate monologue* (Genette: [1972] 1990: 161-185). Aplicaré los conceptos autobiographical monologue y memory monologue de Cohn.

Finalmente colocaré las diferentes formas de supremacía – subordinación en relación con el discurso patriarcal y la subordinación de la mujer en las novelas. Emplearé principalmente las teorías y la metodología de Kate Millett, sin embargo, mencionaré algunas ideas de Simone de Beauvoir, en sus respectivas obras teóricas, *El Segundo Sexo* (1949) y *Sexual Politics* (1970) Ambos feministas ven las relaciones entre los géneros biológicos en el mundo “real”, o “no-textual”⁵¹. Empleare los postulados teóricos de Simone de Beauvoir⁵² en *El segundo Sexo* (1949), pero basándome, principalmente la teoría de Millett y su *política*

cronológico (tiempo interior) de la trama o discurso con respecto al la de historia (tiempo exterior). Implica saltos en el tiempo hacia adelante (prolepsis) o hacia atrás (analepsis) y se aplica en la narrativa [...]” (Platas Tasende 2004: 37).

⁴⁹ Genette define la *anacronia* en *Narrative Discourse*: “An anachrony can reach into the past or the future, either more or less far from the “present” moment (that is from the moment in the story when the narrative was interrupted to make room for the anachrony): this temporal distance we will name the acachrony’s reach” (Genette [1972] 1990: 48).

⁵⁰ Genette escribe en *Narrative Discourse* sobre el uso de prolepsis, y menciona que son menos frecuentes en la literatura occidente en comparación con los analepsis que se usan más (Genette [1972] 1990: 67). El también utilizan los términos: “internal y external prolepsis” (Genette [1972] 1990: 68).

⁵¹ La visión de la literatura, de los feministas como Simone de Beauvoir y Kate Millett representa la idea de la literatura como “pura mimesis”. Es decir, que perciben las relaciones entre los géneros biológicos en el mundo “real”, o el mundo fuera del texto, de la misma forma como perciben las relaciones entre los personajes literarios. Millett y Beauvoir enfocan en el contexto social de la obra narrativa y la época representada. En esta parte de la tesis estudiare también las relaciones entre los géneros biológicos basada en la supremacía-subordinación, basándome en la idea feminista de la literatura como “pura mimesis” del mundo real y no textual.

⁵² Sus teorías filosóficas están relacionadas con las ideas filosóficas de Sartre, Merleau-Ponty, Hegel, Heidegger y la fenomenología de Husserl. Su filosofía se distingue de los otros filósofos, como Sartre, Heidegger y Marleu-Ponty debido a su capacidad de vincular lo metafísico y lo filosófico con las situaciones cotidianas de la vida, como escribe Bauer, Simone de Beauvoir ve: “[N]atural relationship between the everyday and the metaphysical” (Bauer 2001: 42).

sexual (*Theory of sexual politics*) donde sugiere que el término *politics*⁵³ debe referirse también a las relaciones entre los géneros biológicos. Millett analiza la subordinación de la mujer en el patriarcado desde las diferentes perspectivas: ideológica, económica, antropológica, biológica la psicológica y fuerza física, y voy a encontrar las tres formas de subordinación que son que predominan en las relaciones de los caciques en MAC y AV.

1.8 LA DISPOSICIÓN

En el primer capítulo he introducido los temas que voy a estudiar, además de situar las novelas de Fuentes y Mástretta dentro de un contexto literario y he reseñado la investigación más relevante y definida el estado de la cuestión crítica. He definido las hipótesis, el marco teórico y metodológico que emplearé a lo largo de esta tesis. Finalmente he aclarado lo que voy a hacer en cada capítulo de la tesis, en la disposición.

En el segundo capítulo enfocaré en la representación de los caciques y el contexto histórico- social del caciquismo. Estudiaré la función que tienen estos personajes en las obras como protagonista en MAC y antagonista en AV y en términos de la focalización interna, basándome en los postulados teóricos de Genette. Luego situaré el cacique dentro de su contexto del tiempo y espacio y el contexto histórico. Estudiaré la representación del tiempo según los principios cronológicos o anacrónicos y el uso de *peritextos* como el uso de notas al pie de la página y los títulos de capítulos o secciones. Analizaré la mezcla de componentes del discurso histórico, en el discurso literario, y el uso del lenguaje connotativo y denotativo.

En el tercer capítulo haré un estudio comparativo de la modalización narrativa de las dos novelas, en relación con la *mimesis* (*showing*) y la *diégesis* (*telling*). Basándome en las teorías de Chatman, Genette y Cohn, explicaré las principales formas de la modalización narrativa que los teóricos mencionados asocian con la *mimesis* (*showing*). Analizaré la narración de las novelas, y el uso de diferentes tipos de narradores: Genette distingue entre el narrador “homodiegetic” y “heterodiegetic” y lo que Chatman define como *non-narrated stories* (Chatman [1978] 1989: 196). Además enfocare en un análisis del monólogo interior en MAC y el uso de escenas, y el uso del diálogo directo que corresponde a la *mimesis* (*showing*).

⁵³ “The term politics shall refer to power-structured relationships, arrangements whereby one group of persons is controlled by another: The following sketch, which might be described as “notes toward a theory of patriarchy” will attempt to prove that sex is a status category with political implications (Millett [1969] 2000: 23-24).

El cuarto capítulo, es un análisis basado en las teorías feministas de Millett y Beauvoir, además de estudiar el discurso patriarcal. Estudiaré la subordinación de la mujer y supremacía del hombre en MAC y AV basándome sobre todo en las categorías definidos por Kate Millett en *Sexual Politics*. Por lo tanto este capítulo es un análisis de las tres principales formas de supremacía – subordinación en las relaciones entre los caciques y los principales personajes femeninos Se trata de las formas que tienen las relaciones entre los géneros biológicos basadas en las teorías feministas de Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo* (1949) y sobre todo las de Kate Millett en *Sexual Politics* (1970).

En mis conclusiones preliminares voy a resumir las principales semejanzas y diferencias entre MAC y AV. Finalmente voy a ver si MAC y AV forman parte del subgénero narrativo “novela del cacique” basándome en la función del cacique.

2 LOS CACIQUES Y EL CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

2.1 LA REPRESENTACIÓN DE LOS CACIQUES EN MAC Y AV

En MAC se representa el caciquismo y la corrupción del poder político y económico en México, a través de las voces y los recuerdos de la vida y la actuación del protagonista, Artemio Cruz, que se enfrenta con la eminencia de su muerte, ya que tiene un infarto al mesenterio que los médicos no descubren a tiempo. Mediante el monólogo interior del protagonista, la novela retrata la corrupción del poder durante la primera parte del siglo XX. Artemio Cruz muestra la corrupción de los líderes que surgieron después de la revolución Mexicana y que se aprovecharon de la revolución para enriquecerse y posicionarse dentro de la política Mexicana. En la novela, se narra la actuación política y pública del terrateniente y cacique Artemio Cruz. El protagonista nace en México en 1889 y se convierte en un oligarca y cacique político y se muere de un infarto en 1955. Artemio es hijo ilegítimo, no vive con su padre ni lleva su apellido y además es un mestizo: su madre, Isabel Cruz, era una negra que se quedó encinta después de ser violada por el cacique y terrateniente Atanasio Menchaca. El padre biológico, tal vez, hubiera matado a su hijo, si hubiera sabido de su existencia, pero el hermano de Isabel Cruz, y la figura paternal, Lunero, que vivió en la hacienda, lo cuidó y le crió y le enseñó a sobrevivir. Más tarde, otro personaje, Sebastián, siguió criándolo. Quizás se puede definirlo como una mezcla de héroe y anti-héroe⁵⁴.

En la novela de Fuentes Artemio Cruz se convierte en uno de los líderes de la burguesía, gracias a su matrimonio con Catalina, que es hija de un rico terrateniente, don Gamaliel Bernal. Artemio se hace latifundista, y con el tiempo compra la hacienda que una vez fue de su padre Atanasio Menchaca. Esto es una especie de recompensa para Artemio que había sido “expulsado” de la casa de su mismo padre biológico. Artemio tiene muchísimo éxito en el mundo de los negocios porque se asocia con otros caciques políticos, los gringos y con intereses extranjeros. Promueve la mentalidad del cacique que es que uno tiene que dominar y usar a los demás. Artemio se vuelve un hombre muy poderoso, es dueño de periódicos y

⁵⁴El anti-héroe surge con la novela moderna, en todos los países desde Rusia hasta México, durante el siglo XIX y sigue siendo una figura importante en las novelas del siglo XX. Platas Tasende define el anti-héroe como un: “Personaje protagonista cuyo aspecto, psicología y comportamiento son opuestos a los del héroe tradicional, valiente, apuesto, equilibrado, honesto... Los protagonistas de la picaresca son antihéroes, y lo son también muchos de los personajes principales de novelas y obras teatrales del siglo XX. [...] En general esta figura, carente de las virtudes heroicas, aparece en la literatura de todos los tiempos, pero se hace más frecuente a partir del Romanticismo, debido a la influencia de corrientes filosóficas de signo pesimista y a la de las circunstancias sociales y políticas que han atezado al hombre en los últimos siglos” (Platas Tasende 2004: 47).

terrenos urbanizables, además de consorcios industriales. Es un oligarca que mezcla la política con los intereses privados. Él vive en un mundo sin valores y traiciona todos los ideales de la revolución mexicana⁵⁵ y se traiciona a sí mismo y a su propia familia. Artemio se alía con los “gringos”, mezclando las actividades políticas, con sus negocios privados. Cruz se convierte en un oligarca, un hombre de negocios que según Chevalier (1992) es una característica del cacique moderno, que se distingue del cacique “feudal”.

La novela de Mástretta, AV, trata sobre el general, cacique y gobernador Andrés Ascencio y su matrimonio con Catalina Guzmán. Según algunos críticos (Lemaître 1996 y Lavery 2001)⁵⁶ la novela se basa en una historia real, de un matrimonio que vivía en Puebla. Los acontecimientos suceden dentro de un tiempo y un espacio histórico, la época de la Revolución Mexicana, pero, sobre todo, se enfoca en los años de la posrevolución: las décadas 1930-1940. El espacio de la acción es México, y gran parte de la acción de la novela pasa en la ciudad natal de Mástretta, en Puebla. El general Andrés Ascencio se convierte en un cacique, que entra en la política, mezclando sus negocios con el rol de gobernador de Puebla. A través del matrimonio con el cacique, Catalina narra su propia historia íntima y su evolución como persona y su descubrimiento de lo que es el caciquismo. Para Catalina, convertirse en viuda equivale a una liberación personal, al final de la novela que representa su vida desde que se casó a la edad de 16 años, con un general y cacique el doble de su edad, hasta que el marido se muere unas décadas más tarde. En AV se ve los métodos que usa el cacique Andrés Ascencio cuando mata a sus enemigos políticos o cualquier que no obedezca a sus intereses. A través de la voz de Catalina y lo que ella descubre, el lector está introducido en un mundo de la época de la posrevolución en México. Las intrigas emocionales y políticas de este matrimonio representan unas relaciones de supremacía y subordinación, ya que el cacique continuamente trata de controlar y de dominar a su esposa, la protagonista de la novela, Catalina. El cacique manipula a su entorno, empleando diferentes estrategias del poder, desde el lenguaje (el discurso patriarcal) hasta el dinero y la represión psicológica y también emplea la violencia y los asesinatos para quitar a sus enemigos.

Considerando que hay muchas semejanzas temáticas en relación con la representación del cacique, y el tiempo y espacio de las novelas, se podría pensar que Mástretta lo había

⁵⁶ Según Monique Lemaître (2001) y J.E. Lavery (2001) la novela está basada en la historia de un cacique real. Según Lemaître Mástretta tuvo como modelo Maximiliano Avila Camacho, un cacique que existió en Puebla.

hecho conscientemente. Sin embargo, Ángeles Mástretta constata que no había leído MAC antes de escribir la novela: “Mi personaje se llama Catalina y el de Fuentes se llama Catalina...Pero no es deliberada porque yo leí *La muerte de Artemio Cruz* después de escribir *Arráncame la vida*. A lo mejor si la hubiera leído antes no escribo *Arráncame la vida*” (Lavery 2001: 330). Ahora pasaré a estudiar el uso de la focalización interna en las novelas.

2.2 LA FOCALIZACION INTERNA EN MAC Y AV

El termino focalización está relacionado con la modalización narrativa⁵⁷ y Genette lo asocia con el personaje o la instancia que ve en una novela: “who is the carácter whose point of view orients the narrative perspective? – or more simple the question who sees?” (Genette [1980] 1990: 186). Él define la focalization interna: “Indeed the very principle of this narrative mode implies in all strictness that the focal character never be described or even referred to from the outside, and that his thoughts or perceptions never be analyzed objectively by the narrator” (Genette [1972] 1990: 192). Genette explica que no suele haber el mismo tipo de focalización en toda la obra narrativa, ya que suele haber alteraciones en la focalización.

La focalización es un componente importante de la modalización narrativa. MAC es, como mostraré en el capítulo 3, un largo monólogo interior basado en los pensamientos y los recuerdos del cacique. Genette opina que la focalización interna se realiza al máximo grado en el monólogo interior: “internal focalización is fully realized only in the narrative of interior monologue” (Genette [1972]1990: 193). No se trata tanto de “ver” en el sentido físico, sino de una manera mental, ya que el cacique está agonizando en el hospital. Se trata de la representación de la voz del subconsciente y la voz del ego y la imaginación: “y detrás de los ojos cerrados verás los colores de tu mente y por fin sentirás, sin ver, el origen del tacto que escuchas” (MAC: 166). Se trata también de la representación de los eventos más importantes de la vida del cacique, como perteneciente a la elite del poder y la clase alta de México. Shaw comenta: “La novela consta en realidad de un largo *flash-back* de la vida de Artemio mientras este se encuentra en su lecho de muerte” (Shaw 1999: 114) MAC se caracteriza por ser una indagación dentro de la conciencia, los pensamientos y el subconsciente de Cruz.

Las diferentes perspectivas internas corresponden los tres pronombres, “yo”, “tú” y “él” y a las asociaciones libres del personaje. Es un *montaje*⁵⁸ que es una expresión que proviene

⁵⁷ La definición del término focalización de Platas Tasende, se encuentra esta definición: “Véanse los diferentes tipos de modalización y punto de vista” (Platas Tasende 2004: 316).

⁵⁸ Platas Tasende asocia *montaje* con la novela experimental en *diccionario de términos literarios*: “Termino que se aplica al teatro y que proviene del cine y de la novela experimental fragmentada en secuencias. Señala la presentación de obras fraccionadas en cuadros o escenas yuxtapuestos [...] que no se organizan, como en la tradicional progresión narrativa, según una cronología lineal” (Platas Tasende 2004: 510-511).

del cine. A través de los ojos, la imaginación y los recuerdos de Artemio Cruz se presenta lo que es, y lo que ha sido su vida: “No quiero hablar...pero abro los ojos un poco y entre las pestañas distingo a las dos mujeres, al médico que huele a cosas asépticas...” (MAC: 14). También está allí Padilla, su mando derecha, que sabe todo de sus negocios:

Ah Padilla, no puedo abrir los ojos y verte, pero puedo ver tu pensamiento Padilla, detrás de la máscara de dolor: el hombre que agoniza se llama Artemio Cruz, nada más Artemio Cruz; solo este hombre muere, ¿eh? Nadie más. Es como un golpe de suerte que aplaza las otras muertes. Esta vez solo muere Artemio Cruz (MAC: 262).

La definición de la focalización interna de Genette es la más adecuada, ya que en ningún momento se sale del mundo mental de Artemio Cruz. García, comenta que: “Toda la acción de esta obra tiene lugar solo en la conciencia del protagonista” (García 1989: 111). Hay que recordar que la perspectiva también puede representar la misma conciencia de los personajes, y es lo que sucede con el uso de la focalización interna en MAC. Por lo tanto, se puede decir que la focalización interna caracteriza la novela, o como lo explica Platas Tasende: “una visión restringida, tomada desde dentro de los personajes” (2004: 495).

Se trata de una novela donde las líneas entre lo personal y la historia nacional se borran, como las líneas entre lo imaginario, la memoria y la realidad histórica. La perspectiva de Artemio Cruz se entremezcla con la perspectiva de la historia nacional de México, como explica Catherine Allen: “Artemio Cruz tiene el panorama, pero esta vez es mental, una cámara enfocada hacia adentro, a la mente del protagonista, que vive su vida por extensión en su lecho de muerte” (Allen 1971: 422). A través del monólogo interior representado por tres voces interiores, se conocen de los últimos estados mentales de Artemio Cruz antes de morir.

La focalización es interna a través de toda la novela: “Catalina me roza la mano con la suya. Qué inútil caricia. No la veo bien, pero trato de fijar mi mirada en la suya” (MAC: 117). Garrido Domínguez comenta lo siguiente sobre la focalización interna: “La *focalización interna* implica que el foco coincide con un personaje, que pasa a convertirse en el sujeto perceptor fundamental del relato. Genette advierte que en muy pocas ocasiones la focalización interna se aplica de modo estricto (exceptuando el monólogo interior)” (Garrido Domínguez 1996: 135). El punto de vista personal de Artemio Cruz se fusiona con el punto de vista de la historia nacional de México. Se trata de la época de la Revolución y los años de la Posrevolución. A través del uso de la focalización interna conoce el lector los eventos históricos y las relaciones y el amiguismo dentro de los círculos cerrados del poder en México durante el siglo XX.

El uso de la *focalización interna* implica que el lector “toma” la perspectiva de uno de los personajes de la novela. En AV la perspectiva del cacique es menos importante en

comparación con MAC. En AV existe solamente una analepsis que representa la historia del cacique Andrés Ascencio y los años de la Revolución Mexicana, desde la perspectiva de él:

Había conocido a su madre a principios de 1914 cuando fue a México acompañado al general Macías, un viejito que fue gobernador de Puebla tras la renuncia del gobernador constitucional, después de que Victoriano Huerta mató a Madero. Yo no sabía bien lo sucedido en esos años, pero Andrés me lo contó a saltos la noche del día en que llegaron sus hijos (AV: 42).

Por lo tanto, en AV predomina la perspectiva de la protagonista y narradora Catalina. La posición de Catalina en el universo ficticio implica que se ve el caciquismo a través de su “perspectiva”, desde el espacio de la intimidad del matrimonio con el cacique, personaje importante,⁵⁹ pero no protagonista, como en MAC. La narración autobiográfica en AV fusionada con la focalización interna, crea una fuerte ilusión de mimesis. En otras palabras, tenemos una novela donde la voz de la protagonista y perspectiva caracteriza la narración: “Yo nunca vi a Andrés matar. Muchas veces oí tras la puerta su voz hablando de muerte. Sabía que mataba sin trabajos, pero no con su mano y su pistola, para eso tenía gente dispuesta a ganarse un lugar empezando por el principio” (AV: 197). Como muestra la cita, la focalización interna incluye también el sentido del oído, y el lector nunca podrá llegar a saber más que lo que sabe el personaje focalizado, lo cual implica una visión restringida, como muestra se muestra aquí:

La primera vez que vi a Andrés furioso contra don Juan Soriano, el director del semanario Avante, fue cuando lo de la plaza de toros, la segunda cuando publicó que muchos antirrevolucionarios se habían deslizado en el gobierno de Puebla [...] que el propio gobernador había estado en La Ciudadela cuando el golpe de Estado que asesinó a Madero (AV: 69).

En la novela, Catalina emplea varias formas sensoriales para informarse en la novela, y la focalización no se restringe a la vista: “Yo nunca vi a Andrés matar. Muchas veces oí tras la puerta su voz hablando de muerte. Sabía que mataba sin trabajos, pero no con su mano y su pistola, para eso tenía gente dispuesta a ganarse un lugar empezando por el principio” (AV: 197, *énfasis mío*). Se ve que el sentido del oído también es importante, como muestra la cita. Existen otros ejemplos en AV donde se encuentra que el sentido del oído puede ser tan importante en cuanto a la focalización, como el sentido de la vista:” [...] Pasé esa mañana oyendo a mi general inventar un grupo de diputados que se llamara Renovación, planeando cómo chingarse a uno y madrearse a otro” (AV: 164, *énfasis mío*). En estos dos ejemplos se ve que el sentido del oído es tan importante para la focalización como la vista. La función del narrador autobiográfico⁶⁰ de Genette es similar al de AV y comenta sobre las novelas como

⁵⁹ *Personaje primario* implica: “Personaje que figura bien entre los protagonistas, bien entre los personajes del relato principal de una obra” (Platas Tasende 2004: 630).

⁶⁰ “The autobiographical narrator, having no obligation of discretion with respect to himself, does not have this kind of reason to impose silence on himself. The only focalization that he has to respect is defined in connection with his present information as narrator and not in connection with his past information as hero. He

AV, donde la narradora también es la protagonista, y por tanto, emplea la focalización interna, que corresponde a una visión restringida por el personaje literario⁶¹.

2.3 LAS FUNCIONES DE LOS CACIQUES: COMO PROTAGONISTA DE MAC Y ANTAGONISTA DE AV

MAC es una representación de lo que pasa por la mente del protagonista, el cacique Artemio Cruz en su agonía. El cacique Artemio Cruz, de 71 años, es el protagonista de un largo monólogo interior, donde aparecen las voces de las personas que más han influido en su vida. La familia paterna de Artemio Cruz es una familia de hombres con poder, caciques y terratenientes de México del siglo XIX. La novela representa la historia del caciquismo en México y las consecuencias psico-sociales de esta forma de poder. Al respecto Mario Merlino comenta: “La penetración en el significado del poder y sus consecuencias en el plano psicológico-social comienza por *La muerte de Artemio Cruz*” (Merlino 1977: 142). A través del monólogo interior de Cruz se representa el nuevo tipo de líder de la Posrevolución en México, un líder que es corrompido, ambicioso y egoísta, que se convierte en un oligarca:

Artemio Cruz. Así se llamaba, entonces, el nuevo mundo surgido de la guerra civil; así se llamaban quienes llegaban a sustituirlo. Desventurado país – se dijo el viejo mientras caminaba, otra vez pausando, hacia la biblioteca y esa presencia indeseada, pero fascinante - ; desventurado país que a cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores (MAC: 155).

Estoy de acuerdo con Shaw que opina que Cruz tiene aspectos tanto del héroe y del anti-héroe y por esto es una figura muy compleja: “Mucho más que una novela de la Revolución traicionada, es un estudio psicológico cabal. Artemio es a la vez un héroe y un antihéroe, un hombre complejo, atormentado, lleno de sentimientos de culpa y ansioso de justificarse a toda costa” (Shaw 1999: 114). A través de sus recuerdos personales y las memorias, la novela representa lo que pasa por su mente durante las últimas horas de su vida. Como sus múltiples voces representadas en la novela, su nombre también puede combinarse de diferentes maneras: “Pero mi voz como mi nombre que sólo tiene once letras y puede escribirse de mil maneras Amuc Reoztrir Zurtec marzi Itzau Erimor pero que tiene su clave, su patron, Artemio Cruz, ah mi nombre, me suena mi nombre que chilla, se detiene, corre en sentido contrario” (MAC: 219). La fragmentación de su nombre, en la cita representa el caos mental de Cruz:

can if he wants, choose this second form of focalization (focalization through the hero), but he is not at all required to; and we could just as well consider this choice, when it is made, as a paralipsis, since the narrator, in order to limit himself to the information held by the hero at the moment of the action, has to suppress all the information he acquired later, information which very often is vital” (Genette: 198-199).

⁶¹ Genette escribe: “The narrator almost always “knows” more than the hero, even if he himself is the hero, and therefore the narrator focalization himself is the hero, and therefore for the narrator focalization through the hero is a restriction of field” (Genette [1972]1990: 194).

“[L]a memoria es el deseo satisfecho: sobrevive con la memoria, antes que sea demasiado tarde, antes que el caos te impida recordar” (MAC: 167). Como muestra la cita, Artemio Cruz esta recordando el pasado y la novela está construida como un montaje caótico de fragmentos de los recuerdos de Artemio Cruz representado por tres voces, y tres distancias mentales.

En MAC, Artemio Cruz se convierte en el protagonista de su propio monólogo interior, caracterizado por grandes saltos en el tiempo y en el espacio. Además se encuentra la representación de las múltiples escenas compuestas por fragmentos de las conversaciones más importantes en la vida de Cruz. De esta forma la novela se convierte en un repaso de las relaciones más importantes de Cruz en su camino a la cima del poder en el mundo de la política y los negocios en México en las décadas de la Posrevolución. Lo curioso es que el gran Chingón⁶², Artemio Cruz es, en el fondo de su ser “un hijo de la chingada” un resultado de una violación, como ya se mencionó. La madre de Artemio, Isabel Cruz, era una negra cuya familia llegó a México de Cuba, y él niño Cruz, creció sin contacto con su padre biológico y se crió en una choza cerca del río, en la hacienda del padre, el terrateniente Anastasio Menchaca. Él lo hubiera matado al niño si supiera de su existencia, y fue Lunero, el hermano de la madre de Cruz, que lo cuidó de pequeño y le enseñó a sobrevivir.

El oligarca y multimillonario, Artemio Cruz tiene las características del cacique del siglo XX, como expresó François Chevalier anteriormente en la introducción y como expresa Donald Shaw: “pasa de teniente en el ejército revolucionario a cacique local, diputado y finalmente magnate industrial multimillonario” (Shaw 1999: 113). Cruz es un cacique moderno del siglo XX que se pierde en un labirinto de la soledad, sin amor y sin moral: “traiciona a sus propios ideales, sacrificando a los demás – sus compañeros en la lucha armada, Regina, su mujer Catalina, su hijo Lorenzo, su amante Laura, - a una sed insaciable de poder y de riqueza material” (Shaw 1999: 114). A medida que Cruz realiza su escalada socio-económica, se desintegra en su interior: “Este ascenso exterior va a la par con una degradación interior” (Kohut 1989: 122). Esta degradación interior es evidente en su monólogo interior, donde la voz que representa el subconsciente o su alter-ego, “le regaña”. Él protagonista, Cruz se pierde en su memoria y el lector sabe de las conversaciones con la gente que ha influido en su vida, y la gente que le ayudó en su camino al poder.

A través de la representación de la historia personal de Cruz MAC se convierte en una profunda indagación en las esferas más íntimas de la vida íntima de la vida del cacique. También muestra la corrupción del poder político y económico del caciquismo en México en la época de la Posrevolución. En efecto, a través de los pensamientos y los recuerdos del

⁶² Escribiré más sobre este concepto al final de la tesis, es un concepto central en su monólogo interior de Artemio Cruz en MAC, como en este ejemplo: “somos los meros chingones [...] este mundo se divide en chingones y pendejos” (MAC: 229).

subconsciente del cacique, se muestra la autobiografía ficticia de Artemio Cruz y la historia del poder en México: “Se nos ofrece la biografía de Artemio en el marco histórico de la Revolución mexicana, realizándose continuas comparaciones entre biografía e historia, hasta llegar a la ecuación de ambas en la identidad de Artemio con la revolución misma” (Tejerina-Canal 1991: 77). En otras palabras, Artemio representa los jóvenes que llegaron al poder durante la época de la Posrevolución, o como lo describe García: “Fuentes usa a Artemio Cruz como símbolo de tantos de aquellos líderes idealistas que se pusieron a explotar a México después de la Revolución” (García 1989: 106). A través de la representación de lo que ha sido las relaciones principales en la vida de Artemio Cruz, se presenta el amiguismo y la corrupción de la política en México, y el caciquismo desde la época de Santa Anna. A través de su historia personal está representada la historia de México, como expresa Ramírez Mattei: “Su biografía está tan ligada a los sucesos del país que se complica y se extiende cuando alude a los hechos históricos que la constituyen. De hecho, la vida de Artemio Cruz es la existencia misma del país y eso ya sí implica y adquiere una importancia significativa” (1983: 167). Coexisten las voces interiores de Cruz y de los demás personajes que conoció en su vida, en monólogo interior de Cruz. El protagonista de MAC, nació en 1889 y murió en 1959, y el momento de su muerte coincide con el fin de la novela.

Por otra parte, en AV el cacique es un personaje central, sin embargo no es el protagonista de la novela. Andrés Ascencio es el cacique y es el antagonista⁶³ de AV, mientras que la esposa del cacique, Catalina, es la protagonista. Catalina es la protagonista-narradora y el lector conoce su historia personal a través de su voz, que cuenta de sus experiencias como esposa del cacique. El estilo autobiográfico crea una situación narrativa donde el cacique se convierte en el antagonista, ya que Catalina quiere contar su versión de la historia “oficial” a través de su historia personal. Según Lavery la generación de escritoras del posboom, como Ángeles Mástretta, suelen enfocarse más en la situación de la mujer que los escritores del boom: “Their works show a clear affinity with New Historical Writing in which the repressed Other move to centre stage. Women’s sociohistorical, racial and class marginalization is analysed alongside such broad themes as the female body and sexuality (Lavery 2001: 173-174). Esto implica, en AV, que se ve la historia mexicana a través de la perspectiva de Catalina, a la vez que los problemas más íntimos del protagonista forma parte del discurso.

Mástretta cuenta en una entrevista con Lavery que experimentaba con diferentes tipos de modalización narrativa antes de encontrar que la historia de Catalina y su esposo, se representaría mejor a través de la narración autobiográfica. Mástretta admite que Catalina

⁶³ El termino literario, *antagonista*, significa, según Platas Tasende: “Personaje que en las obras narrativas o teatrales se opone al protagonista” (Platas Tasende 2004: 44).

tiene un modelo en la realidad y que la historia tiene un modelo, un matrimonio que existió en México. En el siguiente ejemplo se ve como Catalina, a través de la narración retrospectiva, representa los rumores de los abusos del poder del cacique que se ha convertido en el gobernador de Puebla: “No podía yo creer que Andrés después de matar a sus enemigos los revolvió con la mezcla de chapopote y piedra con que se pavimentaban las calles. [...] se decía que las calles de Puebla fueron trazadas por los ángeles y asfaltadas con picadillo de los enemigos del gobernador” (AV: 72). A medida que el lector avanza en la novela, entiende como Catalina se entera de lo que es el caciquismo y de los abusos del poder en México:

Al poco tiempo del mismo Avante denunció la desaparición de su director, don Juan Soriano, rogando a la opinión pública se uniera para demandar al gobierno su pronta aparición. Unos días después se encontró su cadáver tirado en la hacienda de Poloxtla cerca de San Martín. Todos los periódicos de México publicaron protestas y manifiestos en lo que se culpaba del crimen al gobernador Ascencio. Me tocó presenciar la entrevista con el enviado de Excelsior (AV: 118).

El desarrollo de Catalina, desde una chica joven e ingenua de quince años hasta una viuda feliz, muestra que la novela tiene algunas características del *bildungsroman*⁶⁴. Al final de la novela llega a un estado de la madurez personal, gracias a su “educación sentimental”. Catalina logra independizarse de su marido al final, cuando él se acerca a la muerte y cuando él cacique se muere, ella disfruta de su estado de viuda.

2.4. LA REPRESENTACIÓN DEL CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL EN EL ESPACIO / TIEMPO NOVELESCO DE MAC Y AV

México es el espacio central en ambas novelas, además tiene en común ciudades como: Puebla, La ciudad de México y Veracruz. En ambas novelas se representa la época de la Revolución Mexicana y las décadas de la posrevolución en México.

El espacio novelesco de MAC y AV es Puebla, una ciudad de México. Artemio Cruz conoce a Catalina, hija de Don Gamaliel Bernal, terrateniente de Puebla: “No había llegado de buenas a primeras a visitar al viejo. Antes, recorrió ciertos lugares de Puebla, habló con ciertas gentes, averiguó lo que era preciso averiguar” (MAC: 143). Don Gamaliel Bernal invita a Artemio Cruz a su hacienda, para hablar con él sobre el hijo, que se murió durante la Revolución Mexicana: “Él contó la historia de los últimos momentos de Gonzalo Bernal en la

⁶⁴ Aarseth define el *Bildungsroman* en *Episke Strukturer*: “En underavdeling av utviklingsromanen er det som på tysk betegnes som Bildungsroman, og som på norsk kalles dannelsesroman. Karakteristisk for denne typen er at framstillingen ikke spenner over hele heltens liv, slik andre typer av utviklingsromanen kan, men konsentrerer seg om å skildre det vi kan kalle modningsfasen i personlighetsutviklingen, fra barndom eller ungdom til manndom. Det er videre et kjennetegn på dannelsesromanen at den fører hovedpersonen fra en tilstand av naiv, ureflektert holdning til selvet og omverdenen, gjennom en fase av opprør eller åndelig rotløshet og søkende, gjerne omflakkende tilværelse, fram til en tilstand av fornyet harmoni med omgivelsene, denne gangen i reflektert erkjennelse av livets bestemmelse (Aarseth [1976] 1991: 169).

prisión de Perales y ello le abrió las puertas de esta casa” (MAC: 142). En Puebla Cruz encuentra al hacendado Don Gamaliel Bernal y su hija Catalina, hermana de Gonzalo Bernal:

Pasó seis días en Puebla antes de presentarse a la casa de don Gamaliel Bernal. La tropa fue dispersada por el presidente Carranza y entonces él recordó su conversación con Gonzalo Bernal en Perales y tomó el camino de Puebla: cuestión de puro instinto, pero también seguridad de que en el mundo destruido y confuso que dejaba la Revolución, saber esto – un apellido, una dirección, una ciudad – era saber mucho. La ironía de ser él quien regresaba a Puebla, y no el fusilado Bernal, le divertía. [...] también era un certificado de vida, de la capacidad para sobrevivir y fortalecer el propio destino con los ajenos...sintió que entraba duplicado, con la vida de Gonzalo Bernal añadida a la suya, con el destino del muerto sumado al suyo: como Bernal, al morir, hubiese delegado las posibilidades de su vida incumplida en la de él. Quizás las muertes ajenas son las que alargan nuestra vida, pensó. Pero no venía a Puebla a pensar (MAC: 148-149).

Como se ve en la cita, Puebla⁶⁵ es un lugar central en MAC. Artemio Cruz viene a Puebla porque quiere casarse con Catalina Bernal y administrar la hacienda de Don Bernal: “sintió que entraba duplicada, con la vida de Gonzalo Bernal añadida a la suya, con el destino del muerto añadido al suyo [...] pero no venía a Puebla a pensar” (MAC: 149). Como planificó, Artemio Cruz, se convierte en el administrador de la hacienda: “Don Gamaliel, enamorado de la sociedad, los paseos y las comodidades de la ciudad de Puebla, olvidó el caserón campirano y dejó que su yerno administrara todo a su gusto (MAC: 199-200) Cruz tiene las posibilidades que no tuvo el hermano de Catalina, ya que se murió durante la Revolución: “en el mundo destruido y confuso que dejaba la Revolución, saber esto – un apellido, una dirección, una ciudad – era saber mucho. La ironía de ser él quien regresaba a Puebla, y no el fusilado Bernal, le divertía” (MAC: 149). En Puebla Cruz empieza a subir el escalón socio-económico y con el tiempo se convirtió en cacique Cruz llega a Puebla en la época de la posrevolución:

Préstamos a corto plazo y alto interés a los campesinos del estado de Puebla, al terminar la revolución; adquisición de terrenos cercanos a la ciudad de Puebla, previendo su crecimiento; gracias a una amistosa intervención del Presidente en turno, terrenos para fraccionamientos en la ciudad de México (MAC: 122).

Como muestra la cita, con el paso del tiempo Cruz entra en la política en Puebla y llega a ser diputado federal en la ciudad de México⁶⁶, otro espacio importante en MAC. Por lo tanto, se puede concluir que es en Puebla dónde Cruz empieza a ascender socio-económica mente, gracias al matrimonio con Catalina. El espacio central de la política corrompida y el caciquismo son Puebla y México D.F. dónde Cruz se convierte en un diputado federal:

⁶⁵ En una nota se explica un poco más sobre esta ciudad: “Puebla, una de las ciudades de México que mejor ha conservado la arquitectura colonial, fue denominada ‘Roma mexicana’ y ‘Ciudad de las Cien Torres’. Todo el valle de una verde intenso, esta salpicado de iglesias, alrededor de 300. El color de las cúpulas proviene de la utilización de tezontle” (González Boixo 2001: 149, nota 37).

⁶⁶ En una notas al pie de la pagina se describe espacios centrales de la novela, en este ejemplo la capital de México: “México D.F.: El Distrito Federal ocupa la ciudad de México y su área metropolitana. Fue creada en 1824 como unidad administrativa de carácter supra estatal (la Constitución de 1824 aprobó el sistema republicano y la división del país en 19 estados)” (González Boixo 2001: 119, nota 2).

Él aceptó su postulación para diputado federal, arreglada meses antes en Puebla y en México con el gobierno que reconocía sus meritos revolucionarios, su buen ejemplo al retirarse del ejercito para cumplir los postulados de la reforma agraria y sus excelentes servicios al suplir la ausencia de autoridad en la comarca instaurando por su cuenta y riesgo el orden (MAC: 211).

Sin embargo, hay también otros espacios en MAC, como los espacio de los negocios de Cruz, que mueve millones de dólares por los bancos alrededor del mundo, y el flujo del dinero está representado en MAC: “quince millones de dólares depositados en bancos de Zúrich, Londres y Nueva York” (MAC: 122). El cacique Artemio Cruz, es un oligarca y multimillonario, y tiene negocios por todo México y tiene dinero en bancos de otros países:

México, Puebla, Monterrey, Culiacán, Hermosillo, Guayanas, Acapulco -, los domos de azufre en Jaltipan, las minas de Hidalgo, las concesiones maderas en la Tarahumara, la participación en la cadena de hoteles, la fábrica de tubos, el comercio del pescado, las financieras de financieras, la red de operaciones bursátiles, las representaciones legales de compañías norteamericanas, la administración del empréstito ferrocarrilero, los puesto de consejero en instituciones fiduciarias, las acciones en empresas extranjeras – colorantes, acero, detergentes – y un dato que no aparece en el cuadro: quince millones de dólares depositados en bancos de Zúrich, Londres y Nueva York (MAC: 121-122).

La cita muestra la extensión geográfica de los negocios de Artemio Cruz en México⁶⁷. La esposa de Cruz, Catalina vive en *las Lomás*⁶⁸, un barrio lujoso de la capital mexicana donde vive con su hija Teresa, que es la hija del cacique: “Tomaron sus lugares en el automóvil, y el chofer pregunto si regresaban a *las Lomás* y la hija dijo que sí, que unos perros habían asustado a su mama [...] podrían regresar al centro esa tarde porque aun les quedaban muchas compras, muchas tiendas” (MAC: 134). Por lo tanto, la familia de Artemio Cruz pertenece a la clase alta en México, y viven en México D.F.

Tanto en MAC como AV se encuentra nombres de edificios conocidos de la ciudad de México, como el edificio *Sandborn's*⁶⁹: “la hija dijo que tenía hambre y la madre contestó que después irían a desayuna algo a Sandborn's aunque ella solo la acompañaría porque había engordado demasiado recientemente” (MAC: 126). Existen muchas semejanzas en cuanto a los espacios representados en las dos novelas.

Asimismo, en AV se presenta lo que se podría considerar referencias intertextuales: “Volvimos a Puebla. Andrés andaba como pollo mojado. Yo ni le hablaba. [...]Una mañana leyendo el Avante le mejoró el humor. [...] No entendí qué le había dado gusto, porque estaba lleno de acusaciones contra él y su compadre” (AV: 117). En otra parte de AV se lee: “Fito

⁶⁷ En una nota se explica: “Lugares conocidos por su importancia a lo largo de todo el país. Guaymás es centro turístico en la costa de Sonora. *Jáltipan de Mórela* (Veracruz) es famoso por sus yacimientos de azufre [...] Tarahumara es una sierra situada entre los estados de Chihuahua y Durango, habitada por indígenas” (González Boixo: 121-122, nota 9).

⁶⁸ En una nota al pie de la página se explica: “las Lomás (de Chapultepec): el barrio residencial más elegante de la capital (González Boixo 2001: 134, nota 25).

⁶⁹ En una nota al pie de la pagina se explica: “Sandborn's: Famoso restaurante, situado en la “Casa de los Azulejos”, una mansión señorial del siglo XVIII hoy ocupada por establecimientos comerciales y restaurantes. Se encuentra al lado del Banco de México” (González Boixo: 126, nota 14).

recordó que tenía un compadre inteligente y hasta nos visitó en Puebla para hablar con él” (AV: 116). El cacique entra en la política y pronto se muestra su actitud hacia el pasado de Puebla: “Todo el archivo de la ciudad [...] Nada más dijo que esos eran puros papeles inútiles, que lo que necesitaba Puebla era futuro, y que no había dónde poner tanto recuerdo” (AV: 67). Por consiguiente: Puebla, y la ciudad de México son espacios centrales de AV.

El mismo edificio *Sanborn's* está representado también en AV (como en MAC). En esta novela el cacique compra todo el edificio *Sandborn's* a su esposa en el notario: “El hombre se colocó entre nosotros, abrió la libreta y se puso a leer: “Con fecha primero de marzo de 1941 la propiedad fulana [...] Total: Andrés me compraba el Sandborn's de los azulejos” (AV: 170). Veracruz es otro espacio en AV que también figura en MAC: “En Veracruz se reunió una junta de 24 gobernadores a su favor y Andrés tuvo que ir. Mordiéndose un huevo, como dirían los señores, pero fue” (AV: 116). Es decir que existen muchas semejanzas espaciales entre MAC y AV, y se podría argumenta si se trata de un fenómeno intertextual o quizás de elementos de parodia entre las dos novelas, pero ese no es el tema de esta tesis y quizás sea un buen tema para una tesis doctoral.

2.4.1 EL TIEMPO ANACRÓNICO EN MAC

A través del estudio la *deixis*⁷⁰ del tiempo en MAC, se sabe que, el día de “ayer” era el nueve de abril 1959. El “ahora” representa los momentos antes de la muerte del protagonista, el 10 de abril, 1959. El último viaje de Cruz, antes del infarto al mesenterio⁷¹, está definido en el discurso literario: “Ayer nueve de abril de 1959, en el vuelo regular de la Compañía Mexicana de Aviación que saldrá de la Capital de Sonora, donde hará un calor infernal, a las 9:55 de la mañana y llegará a México, D.F. (2) a las 16: 30 en punto” (MAC: 119). Por lo tanto, se sabe la fecha porque el día de “ayer”, coincide con el 9 de abril 1959 y Artemio Cruz está gravemente enfermo debido a un infarto al que los médicos no detectan al tiempo (MAC: 194). El tiempo de la novela está construido a través de *analepsis*⁷² que funciona como una serie de flash-backs donde Artemio recuerda importantes momentos en su vida. Sus recuerdos personales se entremezclan con importantes eventos de la historia oficial de México. La representación de los personajes históricos sitúan el discurso en un contexto histórico: la época de la Revolución Mexicana: “Son muchos años de pelear, desde que nos

⁷⁰ *Deixis* es un: “Concepto que designa los rasgos que en la lengua sirven para dar orientación sobre el tiempo y el lugar de la expresión” (Platas Tasende 2004: 206).

⁷¹ Su enfermedad, de lo cual se muere Artemio Cruz esta explicado en la nota 82 de la novela: “Los médicos, sin embargo, no serán capaces de percibir que es un infarto al mesenterio” (MAC: 194).

⁷² Platas Tasende asocia el *analepsis* y la *anacrónia* como una especie de *flash-back* que se suele usar en las películas: “Anacrónia que conlleva un salto temporal hacia atrás. Técnica similar a la del flash-back en cine [...] La analepsis afecta al orden del tiempo interior y se usa en la narrativa” (Platas Tasende 2004: 39-40).

levantamos contra don Porfirio. Luego peleamos con Madero, luego contra los colorados de Orozco, luego contra los pelones de Huerta, luego contra ustedes los carranclanes de Carranza. Son muchos años. Ya nos cansamos (MAC: 281-282).

Fuentes representa los pensamientos y recuerdos de Cruz, un hombre de 71 años, el mismo día de su muerte⁷³, el 10 de abril, 1959. En MAC, la anacrónia del relato es una consecuencia de la modalización narrativa. Fuentes ha empleado una técnica literaria semejante a las que se usa en el cine: el montaje⁷⁴ y, por tanto, las diferentes secciones no están organizadas cronológicamente sino como se le aparecen en su mente (mimesis) antes de morir. Por consiguiente, la “anacrónia” (Genette [1972]1990: 48), es una consecuencia de las asociaciones libres del cacique en el lecho de la muerte. Asimismo, los títulos citados abajo forman parte de lo que Genette define como peritextos (en *Paratexts*⁷⁵), y aparecen a principio de las doce secciones escritas en tercera persona y estos títulos / peritextos ayudan al lector a ubicar la acción de la novela:

(1941: Julio 6) (MAC: 124)
(1919: Mayo 20) (MAC: 142)
(1913: Diciembre 4) (MAC: 167)
(1924: Junio 3) (MAC: 196)
(1927: Noviembre 23) (MAC: 225)
(1947: Septiembre 11) (MAC: 247)
(1915: Octubre 22) (MAC: 268)
(1934: Agosto 12) (MAC: 305)
(1939: Febrero 3) (MAC: 323)
(1955: Diciembre 31) (MAC: 343)
(1903: Enero 18) (MAC: 371)
(1889: Abril 9) (MAC: 124).

Estos *peritextos*, como por ejemplo los títulos, son importantes para el lector. El uso de los títulos de las secciones (en el nivel de él) ayuda al lector a entender las complejas relaciones entre el tiempo del discurso literario y el tiempo de la historia. Sin estos títulos / peritextos creo que la novela sería difícil de entender, ya que hay grandes saltos en el tiempo y el

⁷³ A través del peritexto en MAC, en una nota al pie de la página, el lector se informa de lo que pasa con el protagonista en el hospital: “Los médicos sin embargo, no serán capaces de percibir que es un infarto al mesenterio” (MAC: 194, nota 82).

⁷⁴ *Montaje* es una palabra que proviene del cine. Platas Tasende asocia *montaje* con la novela experimental: “Termino que se aplica al teatro y que proviene del cine y de la novela experimental fragmentada en secuencias. Señala la presentación de obras fraccionadas en cuadros o escenas yuxtapuestos [...] que no se organizan, como en la tradicional progresión narrativa, según una cronología lineal” (Platas Tasende 2004: 510-511).

⁷⁵ *Paratextos*, es un término que viene de Genette, y en este capítulo me concentro sobre todo en el *peritexto*, como notas al pie de la página, y títulos. Platas Tasende define paratextos de la siguiente manera: “Concepto acuñado por G. Genette. Constituyen el paratexto y forman parte del discurso (narrativo, lírico, dramático) los elementos verbales y gráficos que se incluyen en la configuración de un libro además de su texto, tales como el nombre del autor, el título, los títulos de los capítulos, de las partes, la dedicatoria, el prólogo, las notas, las ilustraciones (Platas Tasende 2004: 609-610).

espacio⁷⁶ en MAC. Donald Shaw comenta la construcción del discurso y el uso de técnicas cinematográficas: “los métodos del *collage* y del *pastiche* narrativo, con además una influencia evidente del cine” (Shaw 1999: 111). La construcción del tiempo interior de la novela con los saltos en el tiempo⁷⁷ y el espacio en la mente de Cruz se basa en lo que Genette define como *analepsis*, y al final de la novela, a través de una *analepsis*, se ha representado hasta el nacimiento de Artemio Cruz el 9 de abril de 1989. A través del uso de *analepsis*, Fuentes representa la historia de tres generaciones de caciques en México. La novela representa caciques y el caciquismo en México desde el siglo XIX, es decir desde los tiempos de Santa Anna, un amigo del abuelo de Cruz, Ireneo Menchaca:

Y los últimos días del Imperio, cuando al viejo Ireneo Menchaca le avisaron que Santa Anna regresaba del exilio para proclamar una nueva República: salió el viejo en su carretela negra a Veracruz donde le esperaban un bote en el muelle y sobre la cubierta del Virginia, en la noche, Santa Anna y sus filibusteros alemanes hacían señales frente a San Juan de Ulúa sin que nadie les contestase (MAC: 384).

La historia del abuelo de Cruz, Ireneo Menchaca, está contada por Lunero cuando Cruz tenía 14 años, y aparece casi al final, en la penúltima sección: (1903: Enero 18) (MAC: 371). Por lo tanto, MAC se adapta a los principios anacrónicos y se basa sobre todo en el uso de lo que Genette define como *analepsis* (Genette [1972] 1990: 48). El discurso está estructurado según el flujo de los pensamientos y las asociaciones libre del moribundo Artemio Cruz y Cohn escribe: “there are fictional texts that maintain a perfectly conventional narrative presentation but that follow an order determined not by biographical chronology but by associative memory” (Cohn [1978] 1983: 182). Según Cohn, la falta de la cronología implica que el discurso se va acercando al monólogo autobiográfico (*autobiographical monologue*)⁷⁸. Escribiré más sobre esto en el capítulo 3.

Los *deícticos*⁷⁹ del tiempo son importantes en MAC, porque además de crear una ilusión de mimesis, ayudan al lector a comprender lo que está pasando en el discurso literario.

⁷⁶ En una nota se explica el aparente caos resultado de la memoria de Cruz: “En caótica enumeración se agolpan los recuerdos en la mente de Artemio Cruz. Parte de ellos se refieren a los doce episodios de su vida mencionados en la novela. Son menciones que, fuera de su contexto, resultan, de momento, enigmáticas para el lector, y que, solo en el transcurso de la lectura de la novela, se harán explícitas (MAC: 124, nota 12).

⁷⁷ Al pie de la página, en una nota se ve que: “Como en tantas ocasiones, son referencias a episodios situados más adelante en la novela. Al privilegiar, por parte del autor, el *fluir* de conciencia del protagonista sobre la convencionalidad narrativa tradicional, el lector tiene que acoplarse a estos desajustes en la “historia” narrada” (González Boixo 2001: 264, nota 161).

⁷⁸ “Such a-chronological memory narratives approach autonomous monologues along a different route, at right angles to the approach of autobiographical monologues” (Cohn [1978] 1983: 182).

⁷⁹ Deícticos son: “Elementos lingüísticos (pronombres personales, posesivos, demostrativos y adverbios del lugar y de tiempo) que sirven para determinar las coordenadas espacio-temporales de un enunciado en relación con un emisor y un receptor. Su significado cambia si cambia el contexto, y si se desconoce la situación, se ignora también el sentido del deíctico [...] Se llaman también conmutadores o shifters: su sentido varía con la situación comunicativa y no puede averiguarse más que refiriéndolo a los interlocutores (Platas Tasende 2004: 206).

Los deícticos del tiempo son importantes ya que en MAC se emplea la anacrónia y el uso de analepsis, y la representación de los eventos no sigue un orden cronológico como la historia:

Ayer ayer ayer. Ayer Artemio Cruz voló de Hermosillo a México. Sí. Ayer Artemio Cruz...Antes de enfermarse, ayer Artemio Cruz...No, no se enfermó. Ayer Artemio Cruz estaba en su despacho y se sintió muy enfermo. Ayer no. Esta mañana. Artemio Cruz. No enfermo: no. No Artemio Cruz no. Otro. En un espejo colocado frente a la cama del enfermo. El otro. Artemio Cruz está enfermo: no vive: no, vive. Artemio Cruz vivió. Vivió durante algunos años...Años no añoró: años no no. Vivió durante algunos días. Su gemelo. Artemio Cruz. Su doble. Ayer Artemio Cruz el que sólo vivió algunos días antes de morir, ayer Artemio Cruz...que soy yo...y es otro...ayer... (MAC: 118).

A través de los títulos (*peritextos*) de las secciones como este: “1919: Mayo 20” (MAC: 142), se sabe que Artemio Cruz llega a Puebla en la primavera 1919. Los títulos contienen información sobre la época representada en cada sección sirven para que el lector se informe del contexto histórico-social de la novela. Fuentes ha representado al cacique desde el interior de su mente, en los momentos antes de morir, a través de una especie de diálogo⁸⁰ entre la voz de la conciencia y el subconsciente y quizás se podría definir la voz en tercera persona como la conciencia colectiva de México.

También existen referencias a los personajes históricos en MAC, lo cual le sirve al lector para entender el tiempo representado en el discurso literario, como sucede en la siguientes citas dónde se representa a los presidentes Álvaro Obregón, y Calles de México en los años veinte⁸¹: “Mi jefe es el general Obregón” (MAC: 293). Se encuentra representado personajes de la Revolución Mexicana como Pancho Villa en MAC: “Pancho Villa no está en este pueblo” (MAC: 282). “Por qué no te pasas a Villa” (MAC: 292). (Villa, Obregón y Calles también aparecen en AV) Estos personajes históricos son planos⁸², y aparecen en el discurso sobre todo para representar una época histórica en México. En fin, a través de los títulos de las secciones, los deícticos y los personajes históricos, el lector puede comprender la construcción del tiempo en MAC que se basa en el uso de la anacrónia.

⁸⁰ “The fact that the dialogic address with the other can occur within the utterance of a single speaker, is perhaps nowhere better demonstrated than in the Modernist ‘stream of consciousness’ technique of novelists such as Virginia Woolf and James Joyce [...] Leopold Bloom’s ‘internal monologue’ is thoroughly doubled-voiced in this sense” (Allen [2000] 2005: 25).

⁸¹ En una nota a pie de la página se explica más sobre la escena, y sobre las relaciones entre los personajes ficticios e históricos: “La escena se sitúa al final del periodo presidencial de Plutarco Elías Calles (1924-1928) Artemio Cruz, diputado federal, que luchó en la Revolución bajo el mando del general Álvaro Obregón (presidente de México de 1920-1924) es, por lo tanto “obregonista”. Tanto él, como otros compañeros de armás, son presionados para que se pasen al bando de Calles” (MAC: 227, nota 119).

⁸² En el siguiente ejemplo se encuentra personajes históricos que además son ejemplos de personajes planos: “Son muchos años de pelear, desde que nos levantamos contra don Porfirio. Luego peleamos con Madero, luego contra los colorados de Orozco, luego contra los pelones de Huerta, luego contra ustedes los carranclanes de Carranza. Son muchos años” (MAC: 281-282).

2.4.2 EL TIEMPO CRONOLÓGICO EN AV

Existen pocas referencias al tiempo histórico en AV, sin embargo, la historia esta principalmente contada cronológicamente, lo cual facilita la lectura de esta novela. Debido a la representación del tiempo cronológico, resulta más fácil la comprensión de AV que de MAC. Quizás unas de los componentes más importantes del discurso histórico que indican el tiempo de la novela, es la referencia a la época en que Batista subió al poder en Cuba, porque se puede deducir que se trata de la época de la Posrevolución en México (alrededor de 1933-1934, aunque Batista volvió al poder en 1952): “Al mismo tiempo paso por la ciudad el coronel Fulgencio Batista, que acababa de subir al poder en Cuba” (AV: 116). El lector también puede inferir la época representada a partir del dato en que obtuvo el derecho al voto la mujer en Puebla: “En casi todos los estados las mujeres no tenían ni el pendejo derecho al voto que Carmen Serdán había ganado en Puebla. Por primera vez éramos la avanzada, así que el 7 de julio amanecí más elegante que nunca y fui con Andrés a caminar [...] fui hasta la urna” (AV: 137). Mástretta también comenta los eventos históricos, relacionados a la obtención del voto a la mujer en México: “Ese año la legislatura poblana a les dio el voto a las mujeres” (AV: 57). Esto es además un ejemplo de la fusión de la ficción con el discurso histórico. Las referencias a la Historia como por ejemplo la Revolución Mexicana ayuda al lector a entender el contexto histórico-social de una anécdota dentro de la novela: “El general duro enfermo tres semanas y a principios de enero de 1914 murió como era de esperarse. [...] Total, tenía 18 años y ningunas ganas de volver al pueblo” (AV: 43). Se deduciré que el cacique de AV nació en 1896, ya que tenía 18 años en 1914.

Se puede decir que la época representada en AV empieza en 1914, hasta bien entrado en la década de los cuarenta del siglo XX, como muestra la introducción de una fecha en el discurso, cuando el cacique compra el edificio *Sandborn's*: “El hombre se colocó entre nosotros, abrió la libreta y se puso a leer: “Con fecha primero de marzo de 1941 la propiedad fulana [...] Total: Andrés me compraba el Sandborn's” (AV: 170). Como se ve existen pocas referencias al tiempo histórico en AV, sin embargo, la cronología del relato facilita la lectura de esta novela y se puede concluir que se trata de las décadas después de 1914, la década veinte, treinta y cuarenta del siglo XX. No se sabe el año que se muere el cacique en AV, sin embargo se sabe que se muere, y como se siente Catalina: “Yo no quise recordar la cara de Andrés. No pude. Quise sentir la pena de no ir a verlo nunca más. No pude. Me sentí libre. Tuve miedo” (AV: 305). Por tanto, se representa hasta la época de viudez de Catalina.

Existen información indirecta también, sobre la edad de la protagonista cuando se casó y cuando tuvo su primer hijo: “Yo tenía 17 años cuando nació Verania [...]” (AV: 39). También se encuentra información de este tipo: “Virginia era unos meses mayor que yo.

Octavio nació en octubre de 1915 y era unos meses menor. Se pararon en la puerta del cuarto donde yo estaba...yo no sabía nada de la vida de Andrés, menos que tuviera hijos de mi edad” (AV: 41). Por lo tanto se puede deducir que Catalina nació más o menos en 1915, el mismo año de Octavio.

Existen muchas referencias a la historia de México, sobre todo a los años de la Revolución y a la época de la posrevolución que es la época central en la novela. En efecto, la introducción de componentes del discurso histórico sitúa el discurso en el tiempo y en el espacio. Se alude a la época de la Revolución Mexicana: “Había conocido a su madre a principios de 1914 cuando fue a México acompañado al general Macías, un viejito que fue gobernador de Puebla tras la renuncia del gobernador constitucional, después de que Victoriano Huerta mató a Madero” (AV: 42). Toda la historia de la Revolución es ficción:

El general duró enfermo tres semanas y a principios de enero de 1914 murió como era de esperarse. Andrés se quedó en México solo, sin entender una chingada de todo lo que ahí pasaba, sin trabajo y con dos monedas de plata. [...] Le gustó la ciudad. Consiguió trabajo en un establo [...] Total tenía 18 años y ningunas ganas de volver al pueblo. (AV: 43).

En AV la historia del esposo, el cacique, que le cuenta a Catalina sobre la Revolución Mexicana, resulta ser una mentira, inventada por Andrés Ascencio como comenta Monique Lemaître: “Andrés había sido no un seguidor de Madero, sino un militar bajo las órdenes del traidor Huerta [...] Así, gran parte del capítulo cuarto narra los acontecimientos históricos que tuvieron lugar en México entre 1914 y 1915” (Lemaître 1996: 192). La novela está llena de mitos y actitudes machistas, como la llegada de los hijos del primer matrimonio del cacique de la época de la Revolución Mexicana: “Virginia era unos meses mayor que yo. Octavio nació en octubre de 1915 y era unos meses menor. Se pararon en la puerta del cuarto donde yo estaba [...] yo no sabía nada de la vida de Andrés, menos que tuviera hijos de mi edad” (AV: 41). Se infiere también la edad de los dos hijos de Catalina y Andrés en esta época: “Verania tenía cuatro años y Sergio tres” (AV: 56).

Un buen día, de repente, aparecen cuatro hijos más de los tiempos de la época de la Revolución Mexicana: “Supe que tenía otras hijas hasta le cayó la gubernatura. Entonces consideró necesario ser un buen padre y se me presento con cuatro más. Marta, de quince años; Marcela, de trece; Lilia y Adriana de doce” (AV: 56). También hay referencias a las monjas y a la persecución religiosa en Tlalpan: “Adriana y Lilia eran hermanas gemelas, hijas de una novicia que estaba en el convento de Tlalpan cuando Andrés fue con el ejercito a cerrarlo durante la persecución religiosa” (AV: 56). En fin, en AV se encuentran pocas referencias al tiempo histórico; las que existen sólo están relacionadas con la edad de los hijos, o con la edad de Catalina o el cacique, o la fecha que él compró el edificio *Sanborn's*.

2.5 EL CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL Y LA FUSIÓN DEL DISCURSO HISTÓRICO Y LA FICCIÓN EN MAC Y AV

En esta sección voy a estudiar como Fuentes y Mástretta emplean un discurso multigenérico⁸³, a través de la fusión del discurso histórico y del lenguaje ficticio para crear una ilusión de mimesis en sus novelas. En el análisis del contexto histórico-social de los caciques y el caciquismo en México. Examinó la manera en que se introducen componentes del discurso histórico en el discurso literario. Planteo que coexisten diferentes tipos de lenguajes, discursos y géneros en el discurso literario de MAC y AV. Se podría dividir para su estudio esta fusión narrativa en dos partes; el lenguaje connotativo⁸⁴ que tiene que ver con la connotación: y el lenguaje denotativo⁸⁵ que tiene que ver con la denotación y el lenguaje referencial del discurso histórico y del periodismo. El lenguaje periodístico, el discurso histórico y el lenguaje ficticio se distinguen bastante entre sí: los primeros dos asociamos con el lenguaje denotativo mientras el lenguaje literario suele ser ambiguo. Por lo tanto se puede definir el lenguaje ficticio como un lenguaje connotativo. La lengua literaria se caracteriza por ser ficticia y además es más ambigua⁸⁶ en comparación con el discurso histórico. Tanto en MAC como en AV “la impureza” del discurso literario es considerable, ya que se encuentran muchos componentes del lenguaje denotativo y referencial, que son características del discurso histórico y periodístico. Hay que recordar que Mástretta fue periodista antes de convertirse en escritora. Esta fusión de lenguajes, crea un alto grado de verosimilitud y una ilusión de mimesis en MAC y en AV, donde los límites entre la historia y la ficción se borran.

Los caciques son personajes ficticios redondos⁸⁷, sin embargo, existen también muchos personajes ficticios y personajes históricos planos, conocidos a través de la historia de México. Porfirio Díaz, Carranza, Obregón, Villa, Huerta y Madero. Mostrare con algunos ejemplos en esta sección. En ambas novelas existen también unos personajes históricos

⁸³ Discurso multigenérico, es un concepto que significa, en esta tesis, un discurso que está compuesto por el lenguaje de diferentes géneros, como por ejemplo el discurso histórico y el discurso ficticio, o el discurso poético y dramático y el lenguaje denotativo o referencial que caracteriza el periodismo.

⁸⁴ Platas Tasende comenta sobre la connotación y el lenguaje connotativo: “mediante la connotación se añade, pues, una carga semántica y estilística a la denotación en los textos literarios, convirtiéndolos así en subjetivos, polisémicos, ambiguos, plurivalentes, llenos de insólitos y misteriosos significados. Entre los recursos retóricos de mayor valor connotativo figuran los tropos. La connotación alcanza su concentración más alta en los textos líricos” (Platas Tasende 2004: 161).

⁸⁵ La denotación del lenguaje implica “los significados primeros, propios de la *denotación*, que son los que tienen las palabras dentro del código de una lengua y los que usan comúnmente los hablantes” (Platas Tasende 2004: 161). También define la denotación como: “Valor informativo y objetivo de un signo, relacionado con su función referencial” (Platas Tasende 2004: 206).

⁸⁶ Según Platas Tasende, la lengua literaria “Es ambigua, tiene un gran densidad connotativa y da lugar a textos en los que se procura hacer verosímiles mundos absolutamente ficcionales” (Platas Tasende 2004: 426).

⁸⁷ Personajes redondos implica según Platas Tasende: “un personaje dinámico [...] imprevisible, psicológicamente complejo en sus reacciones y evoluciones ante los variados eventos de la obra. [...] La habilidad de un autor [...] se muestra en la acertada combinación de estos con los personajes planos (Platas Tasende 2004: 630).

planos⁸⁸ donde los autores han “prestado” componentes del discurso histórico mezclándolos con el discurso ficcional de las novelas. En ambas novelas existen tres niveles de personajes: a) “los híbridos”, según Fornet o “semi-ficticios” b) los puramente ficticios y c) los personajes históricos, representados con sus nombres “reales”, que forman parte del discurso histórico.

En las dos novelas existen muchos personajes históricos⁸⁹, lo cual crea una ilusión de mimesis y ayuda al lector a situar los personajes y la acción de la novela dentro del contexto histórico de México. Muchos de los nombres de los personajes de MAC y AV son nombres de personas reales, es decir, nombres de personas históricas. Tanto en MAC como en AV aparecen nombres de políticos bien conocidos a través de la historia oficial de México como Díaz, Carranza y Obregón. Estos personajes pertenecen a al discurso histórico, y están representados con sus nombres reales en ambas novelas. Esto es una semejanza que voy a estudiar en esta sección.

Muchos de los personajes caben dentro de la definición de Fornet, que distingue entre personajes “reales” y “ficticios” en AV. Sin embargo, según Fornet, existe también una mezcla de los dos tipos, que él define como personajes “híbridos” (Fornet 1990: 120) o que voy a llamar personajes “semificticios” en esta tesis, creado a través de un discurso multigenérico (definido al principio de esta sección, en la nota 83). Los personajes “semi-ficticios” considerando que preservan, por ejemplo, sus nombres reales y: “induce al lector a confrontar el mundo del texto con sus posibles referentes” (Fornet 1990: 121). Se ve la mezcla de personajes históricos y ficticios, como por ejemplo este ejemplo de AV: “el general Aguirre resultó electo candidato a la presidencia. Andrés fue con él a la gira por todo el país” (AV: 56) Según Fornet, este personaje, Aguirre es una representación del político Lázaro Cárdenas (Fornet 1990: 121). Es interesante notar que en MAC, Lázaro Cárdenas ha sido representado con su nombre real, mientras en AV, Mástretta ha optado por un pseudónimo:

Hay en la novela una tercera categoría de personajes, éstos que antes he llamado “híbridos”. Se trata en este caso de personajes identificables con seres reales, pero cuyos nombres están alterados. Son presidentes de la República o altos miembros de la política con los que, gracias a dicho cambio, la autora se puede permitir mayores licencias artísticas. Así, el general Aguirre – por la época de su mandato presidencial, la nacionalización del petróleo que promulgó, su contacto con los indios y su proyecto a favor del voto femenino – puede ser identificado fácilmente con Lázaro Cárdenas (Fornet 1990: 121).

⁸⁸ La introducción de personajes históricos tiene que ver con la creación de una ilusión de mimesis del discurso literario: “Otros medios auxiliares de la mimesis literaria son los personajes” (Platas Tasende 2004: 485). Los personajes históricos son planos, no son tan complejos como los personajes planos.

⁸⁹ Platas Tasende define *la Historia*, como un género “no literario” que se distingue de la literatura de esta manera: “Genero científico – didáctico que tiene como finalidad principal la relación de hechos verdaderamente sucedidos. [...] Por otro lado, componentes históricos pueden mezclarse con los más variados géneros literarios (Platas Tasende 2004: 376).

Se encuentra el uso de la misma técnica literaria en MAC, y esto es una de las muchas semejanzas entre las dos novelas. En ambas se encuentran personajes conocidos de la historia de América Latina. Tanto Fuentes como Mástretta introducen en MAC y AV políticos conocidos de la historia de México y de la historia de la política hispanoamericana. En AV como en MAC coexisten los personajes ficticios e históricos, como he mostrado. Fornet ha analizado esta mezcla del discurso histórico, y discurso ficticios en AV “Atendiendo al nivel de identificación con la realidad, la novela explota tres tipos de personajes: los “puramente” ficticios, (Catalina, Andrés), los reales (Agustín, Lara, Pedro Vargas, etc.) y los híbridos (el general Aguirre, Jiménez)” (Fornet 1990: 121). Yo utilizo el término semificticio⁹⁰ en esta tesis, para definir los personajes que Fornet define como “híbridos” (Fornet 1990: 120

En MAC se encuentra a Rafael Leónidas Trujillo de la República Dominicana. En MAC Trujillo⁹¹, es un personaje plano, y representante del discurso histórico en MAC que viene a hablar con el protagonista que es un personaje ficticio, Artemio Cruz: “Estará a verte el representante de ese benefactor latinoamericano y tú obtendrás que aumenten el subsidio a tu periódico” (MAC: 121). En AV se encuentra a Fulgencio Batista que gobernó en Cuba antes de la Revolución. Mástretta también emplea la misma técnica literaria, para crear una ilusión de mimesis. En AV se encuentra por ejemplo un personaje histórico, como Fulgencio Batista que llega a desayunar en la casa de Catalina y el cacique, como muestra la cita: “Al mismo tiempo pasó por la ciudad el coronel Fulgencio Batista, que acababa de subir al poder en Cuba. Él y Rodolfo desayunaron en nuestra casa” (AV: 116) Fornet comenta la fusión del discurso histórico y el lenguaje ficticio: “Ni los personajes ficticios lo son exclusivamente, ni los reales son sus modelos de carne y hueso [...] el ejemplo más notorio podría ser el de “el coronel Fulgencio Batista” [...] que, a su paso por Puebla, desayunó en la casa de Andrés y Catalina” (Fornet 1990: 121). Después Andrés están comentando sobre Batista en una conversación con Catalina: “¿Sabes cuándo va a dejar el poder el héroe de la democracia cubana? – me preguntó Andrés cuando se fueron - . Nunca. Ese cabrón si no lo sacan a tiros se pasa ahí cuarenta años” (AV: 116). Como se ve en estos ejemplos, la fusión del discurso histórico y ficticio en el discurso literario, crea una ilusión de mimesis, además ayudan al lector a situar los personajes en el tiempo y a veces también en el espacio.

Tanto en MAC como en AV los personajes históricos dialogan y visitan sus amigos “ficticios”. Los personajes históricos dialogan con los personajes ficticios, lo cual crea una ilusión de mimesis. Tejerina-Canal comenta: “El relato de Artemio es una historia de muerte,

⁹⁰ Un termino mio que significa lo mismo que un personaje “híbrido” (Fornet 1990: 121) que esta compuesto por el discurso histórico y ficticio, o en otras palabras; mitad histórico y mitad ficticio.

⁹¹ Las notas al pie de la página se encuentr un comentario sobre el contexto histórico-social y en este ejemplo se describe un personaje histórico que aparece en la novela: “se refiere a Rafael Leónidas Trujillo, presidente de la República Dominicana, apodado “El benefactor”. Más adelante, en la novela, se vuelve a mencionar este episodio (vid. nota 142)” (González Boixo 2001: 121, nota 7).

es decir la historia de México. Más aun, la historia de Artemio, el hombre, es la verdadera Historia de toda América, de norte al sur, la precolombina, la colonial y la ‘independiente’” (Tejerina-Canal 1991: 77). En MAC el contexto histórico-social está compuesto por una mezcla de personajes históricos y ficticios. Se representan las relaciones entre el cacique que mató al padre de Atanasio Menchaca, que era el padre biológico de Cruz que fue conocido por su crueldad, y Porfirio Díaz así:

Y por algo, al mes, el general Porfirio Díaz visitó la nueva casa grande de la región. [...] Con el cadáver mutilado de Atanasio me entregaron unos huesos de vaca, una gran calavera con cuernos: lo que el sargento traía en su mochila. Yo solo colgué aquella escopeta cargada a la entrada de la casa, ¿Quién sabe?, como un acto de homenaje al pobre Atanasio” (MAC: 392).

El lector también se informa sobre la violenta muerte sufrida por el cacique Atanasio Menchaca, y sobre las relaciones del nuevo cacique del lugar con Porfirio Díaz⁹².

Otro personaje histórico en MAC, es Lázaro Cárdenas⁹³: “Veinte años de progreso después de la demagogia de Lázaro Cárdenas, veinte años de protección a los intereses de la empresa, de líderes sumisos, de huelgas rotas” (MAC: 122-123). En MAC se trata de la representación del amiguismo y las relaciones entre hombres con poder político y económico. La siguiente cita muestra la representación de las relaciones entre Cruz y el presidente de México entre 1946-1952, Miguel Alemán⁹⁴:

Creación de empresas mixtas mexicano-norteamericanas en las que tú figuraste como hombre de paja para cumplir con la ley; hombre de confianza de los inversionistas norteamericanos, intermediario entre Chicago, Nueva York y el gobierno de México; manejo de bolsa de valores para inflarlos, deprimíroslos, vender, comprar a tu gusto y utilidad; *jauja y consolidación definitivas con el presidente Alemán* (MAC: 122, énfasis mío).

También existen escenas con diálogos en MAC donde los personajes ficticios comentan sobre sus relaciones con los personajes históricos. Cuando los personajes ficticios tienen

⁹² En una nota al pie de la página el lector tiene acceso a más información sobre Porfirio Díaz y el contexto histórico de México: “*Porfirio Díaz*: Su Presidencia cubre un amplio periodo de la historia de México, desde 1876 (poco después de la muerte de Juárez) hasta 1911, cuando estalla la Revolución encabezada por Madero. Su brillante carrera militar le sirvió para establecer una dictadura, desde la que potenció las infraestructuras del país, aunque favoreciendo los intereses de latifundistas e inversores extranjeros” (González Boixo 2001: 392, nota 286).

⁹³ Lázaro Cárdenas y su función en la novela y su relación con Artemio Cruz esta explicado en una nota al pie de la página: “Lázaro Cárdenas: Presidente entre 1934-1940. Se preocupó de llevar a cabo las reformas agrarias y laborales. Bajo la consigna de “México para los mexicanos” nacionalizó el petróleo y diversas empresas de ferrocarriles. Tomó medidas protectoras para los obreros y recibió con los brazos abiertos a los emigrantes españoles, fruto de la guerra civil del 36. Querido por las capas populares y respetadas por su honestidad por los intelectuales, no es extraño que Cruz le deteste. (González Boixo 2001: 122-123, nota 11). Artemio Cruz, que es un personaje ficticio en MAC y Lázaro Cárdenas, un personaje histórico de la historia política de México.

⁹⁴ En una nota del pie de la página se explica quien era este personaje histórico que forma parte del discurso literario: “Miguel Alemán: Presidente entre 1946 y 1952. Durante su mandato hubo un fuerte desarrollo económico en México, favorecido por las facilidades dadas a la privatización pero también se generó una gran corrupción” (González Boixo 2001: 122, nota 10).

conversaciones dónde mencionan los personajes históricos en sus diálogos, produce una fuerte ilusión de mimesis en el lector. Como la siguiente escena, compuesto por un diálogo entre Cruz y Gonzalo Bernal durante la Revolución⁹⁵ donde menciona a su jefe, Carranza⁹⁶:

- ¿Usted es el capitán Artemio Cruz? Yo soy Gonzalo Bernal, enviado del Primer Jefe Venustiano Carranza [...]
- ¿Que sabe usted? – preguntó Bernal y [...] las palabras salieron sofocadas.
- Nos van a tronar a todos. Pero no dicen a qué horas. [...]
- ¿No hay esperanzas de que lleguen los nuestros antes? [...]
- Más vale que sepas una cosa: nos van a fusilar (MAC: 283-84).

Como se aprecia, Gonzalo Bernal fue fusilado. Cruz sobrevivió, y después de la Revolución, Cruz se va a Puebla, y se casa con la hermana de Bernal, Catalina y se encargará de la administración de la hacienda del padre Don Gamaliel Bernal. La cita muestra además de la fusión del discurso histórico y el lenguaje ficticio, como la ascensión socio-económica de Cruz empezó con la muerte de Gonzalo Bernal, lo cual Merlino comenta “la función de los personajes como representantes de las “muertes” que necesita Artemio para su supervivencia” (Merlino 1977: 139). El uso de escenas, que proviene del drama, representan diálogos entre los personajes y el cinismo de Cruz: “como si Bernal, al morir, hubiese delegado las posibilidades de su vida incumplida en la de él. Quizás las muertes ajenas son las que alargan nuestra vida, pensó (MAC: 149). En AV se encuentra el mismo personaje: “Cuando Venustiano Carranza llegó a México y convocó una convención de gobernadores y generales con mando, [...] don Refugio vaticinó que Villa y Zapata no apoyarían al viejo Carranza (AV: 45). Es decir, que los personajes históricos aparecen a veces en las dos novelas, lo cual, se podría estudiar como un aspecto de la mimesis y quizás como un aspecto de la intertextualidad entre las dos novelas.

Existen varios casos de la fusión del discurso histórico en el discurso literario en AV: “Al joven Ascencio le gustó Álvaro Obregón. Pensó que si un día le entraba a la bola, le entraría con él. Tenía aspecto de ganador” (AV: 45). Otro caso donde figura este mismo personaje histórico: “Enero empezó con los convencionistas en el gobierno de la ciudad de México, pero a fin del mes Álvaro Obregón volvió a ocupar la ciudad” (AV: 47). Las citas revelan como Mástretta mezcla la ficción con componentes del discurso histórico. Lo interesante en este respecto es una entrevista que hizo Lavery con Mástretta, dónde preguntó a la escritora mexicana si la novela estaba basada en la historia de un matrimonio que había existido en Puebla, porque según un profesor de Puebla, existió una mujer casada con el

⁹⁵ Los títulos de las secciones, como en este caso (1915: 22 de octubre) (MAC: 268) indica que se trata de una conversación durante la Revolución Mexicana.

⁹⁶ En una nota se comenta sobre el personaje histórico que forma parte de la novela, Venustiano Carranza: “figura fundamental en el desarrollo de la Revolución Mexicana junto a Zapata y Villa, a los que, sin embargo, terminó combatiendo, poniendo fin al periodo bélico de la Revolución (episodio al que se refiere la novela). Fue presidente entre 1917 y 1920 (González Boixo 2001: 148, nota 36).

gobernador que pareció muchísimo a Catalina en AV. Lavery le preguntó si la novela estaba basada en la historia de un personaje histórico y si la novela era un testimonio personal. Mástretta respondió lo siguiente: “Yo nunca quise ni siquiera conocer a esa mujer. Estaba viva. La podría haber ido a buscar. No quise porque yo ya sabía que yo la quería inventar” (Lavery 2001: 331) En efecto, Mástretta admite que existe un modelo de Catalina en México. Mástretta cuenta en la entrevista con Lavery, que la gente le tenía miedo a este hombre:

Sí está emparentado. Es un testimonio trastocado y supongo que por esto convertido en literatura pero sí tiene que ver – y no sé cuánto de historia es cierto -. Lo que hay de cierto en este texto es que el mundo en el que ese hombre imperaba tenía miedo. A lo mejor los hechos específicos no, pero que la gente tenía miedo, que la gente vivía sojuzgada, que este hombre era arbitrario, eso es lo que es verdad. Los modos en que yo digo que era arbitrario, eso es lo que es verdad porque me lo contaron. Es cierto que algunos los recogí de las voces de otros pero no sé si eso sea verdad o no...lo que sé es que así lo vivieron (Lavery 2001: 331).

Algunos críticos, como Fornet, opinan que Catalina y Andrés son puramente ficticios, mientras otros, como por ejemplo Mónica Lemaître, opinan que la novela está basada en la historia de un cacique que vivió en Puebla, y que el cacique tiene como modelo a Maximiliano Ávila Camacho, un personaje histórico y bien conocido por su crueldad. Y esto parece tener fundamento, porque según una entrevista que le hizo Lavery (2001) a Mástretta, la escritora mexicana comentó sobre las semejanzas con los “modelos en la vida real:

De repente, Andrés Asensio es simpático porque yo no quise crear un personaje totalmente maniqueo y crear un hombre malo, malo, malo. Lo que sí sé, es que este sujeto existió o que existió un sujeto que, a pesar de ser así de arbitrario y de devastador con otros, la gente lo quería y la gente le gustaba. A una gente le gustaba y le divertía con él. O sea, no solamente era odioso, sino era como cualquier cacique y como cualquier dictador. Un tipo con matices (Lavery 2001: 332).

Monique Lemaître escribe que el modelo de este cacique era un personaje histórico de la vida real, un general militar que llegó al poder en Puebla, convirtiéndose en gobernador:

En cuanto al personaje de Andrés Asensio, su parecido con Maximino Ávila Camacho, que luchó como Andrés, contra de los cristeros y llegó a ser gobernadora de Puebla parece evidente. Los generales federales que se pelearon en esa contienda eran tristemente célebres por su crueldad (Lemaître 1996: 188)

Por su parte, Mástretta parece haberse inspirado en una historia real de un matrimonio que realmente ha existido en México, y me parece que hay muchos paralelos, como comentan algunos críticos, con unos personajes representados en la novela y un matrimonio que realmente ha existido en México. Por otra parte, Fuentes se ha centrado en la representación de las voces de la conciencia del cacique Artemio Cruz y a través de la historia ficticio del cacique, se entremezclan elementos de la historia personal de este hombre con a la historia oficial de México. Esta fusión del discurso histórico y del lenguaje ficticio en el discurso

literario aumenta la verosimilitud del discurso y también crea un efecto intertextual, que es otro aspecto de la mimesis, según la definición de mimesis que presente en la introducción.

2.5.1 TRES GENERACIONES DE CACIQUES EN MAC

Artemio Cruz nació en 1889. Cuando el niño Cruz tenía 14 años, Lunero le contó la historia de su padre biológico, Atanasio Menchaca y su abuelo biológico, Ireneo Menchaca:

-¿Te vas?

-Tú no sabes todas las historias de este lugar. En otro tiempo toda la tierra, hasta la montaña, era de los de aquí. Luego se perdió. El señor abuelo murió. El señor Atanasio fue malherido a traición y todo se fue quedando sin cultivar. O paso a otros. Solo quede yo y me dejaron en paz catorce años. Pero me tenía que llegar la hora (MAC: 375).

En este caso se trata de un *memory monologue* (Cohn [1978] 1983: 183) o en otras palabras la representación de los recuerdos de una conversación entre Artemio Cruz y Lunero en 1903⁹⁷. La historia dramática de Isabel Cruz, la madre de Artemio y de Lunero, el hermano de Isabel que escondieron al recién nacido para salvarlo de su padre biológico que lo hubiera matado: “Sí el amo Atanasio murió muy a tiempo; él hubiera mandado matar al niño, Lunero lo salvó. Pasaron los últimos campos tabaqueros a manos del nuevo cacique” (MAC: 376). Atanasio Menchaca, nunca llegó a saber del hijo, que según el monólogo interior de Cruz fue “un hijo de la chingada⁹⁸” (MAC: 243). En otras palabras el resultado de una violación del hacendado y cacique, el padre biológico de Cruz, Atanasio Menchaca. La historia de los caciques y el caciquismo en MAC se remonta a más atrás que del nacimiento Artemio Cruz en 1889. Se trata también de la dramática historia del padre biológico, Atanasio Menchaca y del abuelo Ireneo Menchaca quienes murieron violentamente.

A través de la familia Menchaca y Cruz, Fuentes ha representado la violenta historia del caciquismo en México. Son personajes de la clase alta, como constata Tejerina-Canal⁹⁹, y son amigos de Santa Anna y Porfirio Díaz. La novela tematiza la historia de los caciques, terratenientes y hacendados de México desde la época después de la Independencia. Por lo tanto, en MAC se encuentra representada tres generaciones de caciques en México desde el comienzo del siglo XIX hasta bien entrado en el siglo XX. La historia de los Menchacas está representada en una de las últimas secciones de la novela, en la que se narra que Artemio Cruz es un hijo ilegítimo, producto de una violación. El padre biológico era el cacique Anastasio Menchaca. Gracias a la muerte del padre biológico, un cacique cruel y violento, y a

⁹⁷ Los títulos que forma parte de lo que Genette define como *peritextos* (1903: Enero 18) (MAC: 371) y estas fechas ayudan al lector a entender el tiempo representado en las secciones escritas en tercera persona.

⁹⁸ Explicaré más sobre lo que significa un “hijo de la chingada” en el cuarto capítulo, al final de la tesis.

⁹⁹ The point of view of the ruling class, which is of a monolithic, unscrupulous, and decidedly masculine character, endemic to a México ruled by a “power elite”: from Montezuma to Cortés, Santa-Anna, and Porfirio Díaz; from Ireneo to Atanasio, Gamaliel, and Artemio (Tejerina- Canal 1988: 205).

Lunero que cuidó del niño, Artemio Cruz sobrevivió: “Sí, el amo Anastasio murió muy a tiempo; el hubiera mandado matar al niño, Lunero lo salvó” (MAC: 376). Artemio Cruz se crió con Lunero en una choza de la hacienda, mientras su padre biológico, Atanasio Menchaca, fue asesinado: “Con el cadáver mutilado de Atanasio me entregaron unos huesos de vaca, una gran calavera con cuernos: lo que el sargento traía en su mochila. Yo sólo colgué aquella escopeta cargada a la entrada de la casa, [...] como un acto de homenaje al pobre Atanasio (MAC: 392).

Lunero¹⁰⁰ es el tío de Artemio Cruz, cuyo familia vinieron de Cuba¹⁰¹ a México: “el padre de Lunero de Santiago de Cuba” (MAC: 377). Lunero y Isabel Cruz, la madre de Artemio Cruz son negros, provenientes de una familia que emigró de Cuba a México: “cuando estalló la guerra y las familias se trasladaron con su servidumbre a Veracruz (MAC: 377). Cruz nunca conoció a su padre biológico, un hacendado y cacique, porque lo hubiera matado y por esto Cruz se crió con su tío, Lunero. Ya muerto el padre biológico de Cruz por el nuevo cacique, Lunero tenía que emigrar y decirle adiós al niño Cruz que había “adoptado” cuándo era un niño: “Pasaron los últimos campos tabaqueros a manos del nuevo cacique [...] Tardó catorce años el cacique en darse cuenta de él” (MAC: 376). El nuevo cacique que llegó a mandar en la región, mató al padre biológico de Cruz y puso un fin al poder de los Menchaca. Sin embargo, la historia de la familia sobrevivió gracias al hijo ilegítimo, Artemio Cruz. La novela muestra la Historia de la familia de Cruz en México, desde los tiempos de la dictadura de Santa Anna¹⁰². El abuelo de Cruz, Ireneo Menchaca, era un amigo íntimo de Santa Anna:

¹⁰⁰ Se trata del *dialogismo* de MAC, donde los diferentes voces y discursos y razas y posiciones socio-económicas, cuentan sus historias de los acontecimientos históricos y ficticios de los personajes históricos y ficticios de la novela. Y por lo tanto se puede concluir que la novela se compone de una mezcla de voces y discursos, entre ellos el discurso histórico y ficticio.

¹⁰¹ En una nota se explica el contexto histórico de los cubanos que iban a México como el padre de Lunero: “Referencia a la situación cubana a mediados del siglo XIX, en el contexto de los intereses de los hacendados por conservar sus esclavos, lo que motivó una corriente “anexionista” hacia Estados Unidos, cuyos Estados sureños la apoyaban. La mención anterior a los franceses y Veracruz se refiere a la intervención francesa de 1862” (González Boixo: 377, nota 268).

¹⁰² Fowler escribe esto sobre Santa Anna en su artículo: “Santa Anna: Born in Xalpa (21 february 1794), in the province of Veracruz, Santa Anna joined the colonial Army as a cadet in 1810. Like so many creole officers, he embraced the cause of independence following the proclamation of the 1821 Plan of Iguala, and was mainly responsible for liberating his home province. After Mexican independence he led four revolts before being elected President of the Republic. Thereafter he was President on six different occasions between 1833 and 1855, although he always preferred to retire to his hacienda in Veracruz whenever he had the chance. His military victories included repulsing a Spanish and a French invasion (1829 and 1838, respectively) and slaughtering the Texan rebels at the Alamo (1836). His defeats included the battle of San Jacinto (1836), which led to the independence of Texas, and the Mexican-American War (1846-48) whereby México lost half of its national territory to the United States (today’s states of California, Nevada, Utah, Colorado, Arizona, and New México). Often branded a traitor, Santa Anna’s political views evolved from upholding a liberal agenda to supporting a conservative one as the different constitutions failed to give México a stable political system. Exiled following his 1853-55 dictatorship, he tried unsuccessfully to return to México before he was allowed back in 1874. He died impoverished and forgotten in México City on 21 June 1876” (Fowler 2005: 57).

Eran días gloriosos en México, cuando los Menchaca dejaron la hacienda en manos del hijo mayor, Atanasio, para que se hiciera hombre en el trato con los trabajadores, los bandidos, los indios y subieron al altiplano a brillar en la corte ficticia de Su Alteza Serenísima. ¿Cómo iba a vivir el general Santa Anna sin su viejo compañero Menchaca – coronel ahora [...] Los Menchacas regresaron a la hacienda a defender lo suyo: las miles de hectáreas obsequiadas por el tirano gallero y rengo; apropiadas sin pedir permiso a los campesinos indígenas que debieron permanecer como peones o retirarse al pie de la montaña; cultivadas por el nuevo trabajo negro, barato, de las islas del Caribe; acrecentadas por el cobro de las hipotecas impuestas a todos los pequeños propietarios de la región (MAC: 382-383).

Otro personaje del contexto histórico-social es la abuela Ludivina, la viuda del cacique Ireneo Menchaca, y abuela de Artemio Cruz: “Ludivinia recuerda el rostro oscuro de Juan Nepomuceno Almonte” (MAC: 380). Ludivina Menchaca es un personaje ficticio, mientras Juan de Nepomuceno¹⁰³ es un personaje histórico: “el salvador de México y gran protector de los Menchaca – vidas y haciendas – quiso volver del enésimo destierro y desembarcó y [...] renegó de sus viajes lealtades, lo hizo detener por los franceses y embarcar de nuevo: San *Juan de Nepomuceno, la monda*” (MAC: 380). Mediante una analepsis, se representa Ireneo Menchaca, Coronel, y luego cacique y hacendado e íntimo amigo de Santa Anna:

Su alteza Serenísima ¿Cómo iba a vivir el general Santa Anna sin su viejo compañero Menchaca – coronel ahora – que sabía de gallos y palenques y podía pasarse la noche bebiendo y recordando el plan de Casamata, la expedición de Barradas, El Álamo, San Jacinto, la Guerra de los Pasteles, incluso las derrotas frente al ejército invasor yanqui, a las que el generalísimo se refería con una hilaridad cínica, mientras golpeaba el piso con la pata de palo y levantaba la copa y acariciaba la cabellera negra de Flor de México la esposa niña llevada al lecho cálido aun con el último estertor de la primera mujer? (MAC: 382-383).

Como se aprecia en esta cita, en MAC, a diferencia de AV, se ha representado las raíces del caciquismo en México, desde las primeras décadas del siglo XIX. A través de la historia de la familia Menchaca, Fuentes representa la historia del caciquismo en México.

En MAC se han representado las relaciones entre los caudillos y caciques del siglo XIX, en este caso el abuelo de Cruz, Ireneo Menchaca, que era íntimo amigo de Santa Anna¹⁰⁴: “el teniente Ireneo Menchaca y sumarse a la vida y fortuna del general Antonio López de Santa Anna y obtener de su venia las ricas tierras junto al río, tierras negras y extensas colindantes con la montaña y el mar (MAC: 381). De niño, el padre biológico de Artemio Cruz, Atanasio Menchaca, recibió un caballo de Santa Anna: “Y Atanasio, [...] vestido de blanco sobre el caballo blanco, regalo también de Santa Anna, cabalgando sobre la tierra feraz con el fuate en

¹⁰³ Los abuelos de Cruz, Ireneo y Ludivina Menchaca, coexisten en el mismo espacio con unos personajes históricos: “general Nepomuceno Almonte, que primero fue amigo de la casa y compadre del difunto Ireneo Menchaca, el marido de Ludivina, y parte de la corte santanista” (MAC: 380).

¹⁰⁴ En esta nota al pie de la página se ha añadido información del contexto histórico-social, donde describe los últimos años de Santa Anna: “Santa Anna intentó desembarcar en Veracruz el 3 de junio de 1867 (San Juan de Ulúa es una fortaleza del puerto). Al no conseguirlo se dirigió a Sisal, en la península de Yucatán, siendo aprehendido y puesto a disposición de los jaristas en Campeche (también en Yucatán). Trasladado a Veracruz y sometido a un Consejo de Guerra fue condenado a destierro. Volvió a México después de la muerte de Juárez, sin reconocimientos, y casi en la pobreza murió en 1876 (MAC: 384, nota 383).

el puño, pronto a imponer su voluntad decisiva, a saciar su grueso apetito con las campesinas jóvenes” (MAC: 383). Se describen también las relaciones entre Santa Anna e Ireneo Menchaca y la muerte de Santa Anna por los seguidores de Juárez: “Ireneo Menchaca, el marido de Ludivina, y parte de la corte santanista [...] los juaristas que mataron de humillación al general Santa Anna” (MAC: 380). Se trata en estos casos de componentes del discurso histórico fusionado con la ficción:

Los manchones de humedad de las paredes agradaban a la vieja, porque le hacían pensar en otros climas, los de su niñez antes de casarse con el teniente Ireneo Menchaca y sumarse a la vida y fortuna del general Antonio López de Santa Anna y obtener de su venia las ricas tierras junto al río, tierras negras y extensas colindantes con la montaña y el mar (MAC: 381).

Fuentes ha representado también en MAC los antepasados de Cruz, los caciques y sus violentas muertes, como muestra la historia que contaron al niño Cruz de catorce años:

[Y]a no pudo ver como los cuatro hombres fueron acercándose a Atanasio y primero le cintarearon las piernas y luego lo hicieron pedazos, allí bajo la luna, para que todo fuera en silencio ¿Qué ayuda iba yo a pedir en la hacienda, si lo sabía bien muerto y además por los muchachos del nuevo cacique que necesitaba matar a Atanasio tarde o temprano para serlo de veras? Ya desde entonces ¿quien se iba a oponer a él? (MAC: 391).

Ya muerto el padre biológico de Cruz, Atanasio Menchaca, otro hombre fuerte se convierte en el nuevo cacique de la hacienda y se relaciona con Porfirio Díaz: “Los trabajadores se pasaron sin chistar a él; peor que Atanasio no debía ser. [...] Y por algo, al mes, el general Porfirio Díaz visitó la nueva casa grande de la región” (MAC: 391-392). La novela tematiza las relaciones histórico-sociales entre los dictadores de México y tres generaciones de caciques:

En la base de la pirámide social Mills coloca a las masas, privadas de toda influencia en asuntos públicos y dependientes de fuerzas fuera de su control, cual ocurre a los numerosos indios, campesinos y masa obrera controlada por *el cacique de turno, se llame este Ireneo, Atanasio, Gamaliel, Pizarro o Artemio* (Tejerina-Canal 1991: 76, *énfasis mío*).

Artemio Cruz, Ireneo y Atanasio Menchaca, como Don Gamaliel Bernal, son todos hacendados y la familia de Cruz es una familia de caciques y todos tienen amistades con los dictadores de sus épocas. También aparecen en el discurso literario de MAC conceptos históricos, como por ejemplo “santanistas”¹⁰⁵ (MAC: 380) y otros términos y referencias a la historia de México de los siglos XIX y XX. Es necesario enfatizar que Mástretta no representa en AV las raíces históricas del caciquismo del siglo XIX.

¹⁰⁵ En una nota se explica algunos conceptos de la novela, como en este caso, un término histórico: “*Santanista*: referencia a Antonio López de Santa Anna que entre 1833 y 1855 fue Presidente de la República durante periodos alternos, casi constantemente. Sus actuaciones fueron muy perjudiciales para México. Personaje megalómano, no tenía escrúpulos para cambiar constantemente de bando con tal de alcanzar el poder” (González Boixo 2001: 380, nota 274).

3 LA MIMESIS Y LA DIÉGESIS

*Mimesis*¹⁰⁶ y *diégesis*¹⁰⁷ son conceptos centrales para mi análisis de MAC y AV que proviene de la antigua Grecia, de Platón¹⁰⁸ y Aristóteles y que son tan relevantes hoy en día. Como expliqué en la introducción, en este capítulo trataré la *mimesis* (showing) y la *diégesis* (telling) dos formas básicas de contar una historia. Genette explica que estos términos vienen de Plato: “This problem was adressed for the first time in Platon, in Book III of *The Republic*” (Genette [1980] 1990: 162). Aaslestad define la *mimesis* (showing) y la *diégesis* (telling) de esta manera: “*Showing* peker mot sceniske opptinn, med personenes replikker som det dominerende, mens *telling* betegner at en forteller forteller begivenhetene – i stedet for at ”de vises frem” som i *showing*” (Aaslestad 1999: 95). Según Aaslestad los términos anglosajones *showing* y *telling* provienen de Henry James,¹⁰⁹ y el monólogo interior y la corriente de la conciencia del modernismo anglosajón.¹¹⁰ Arne Melberg considera la *mimesis* y la *diégesis* como dos conceptos centrales en el pensamiento occidental (Melberg 1992: 16), y en su obra teórico del mismo nombre, *Mimesis*, Melberg afirma que los teóricos modernos prefieren usar los postulados teóricos de Aristóteles y la *mimesis* (showing) más que los de Platón y la *diégesis* (telling): “Den moderna kritiken av berättandets konst [...] har som bekant slutit up på Aristoteles´s sida [...] Under rubrikerna *showing vs telling*” (Melberg 1992: 16). Genette también emplea los términos: *showing*¹¹¹ y *telling* (Genette [1980] 1990: 163), aunque

¹⁰⁶ Platas Tasende define la *mimesis* de esta forma: “La imitación (*mimesis*), la recreación de la realidad es un principio básico que, tratado ya por Platón, se toma, desde Aristóteles, como origen de todas las artes. La *mimesis* poética se sirve del lenguaje para mostrar la realidad del a vida, pero no trata de hacerlo de un modo verdadero o científico, sino de lograr la verosimilitud” (Platas Tasende 2004: 485).

¹⁰⁷ Platas Tasende define la *diégesis* de la siguiente forma:

La *diégesis*, para algunos autores historia o fábula, es la sucesión de acontecimientos resultantes de las acciones narradas en relato. Platón (República, 375 a.c.) identifica la *diégesis* con la narración y llama *mimesis* a la representación, que, sin embargo contienen también elementos dietéticos, pues el teatro siempre relata algo, pero sin la intervención directa de la voz narrativa. En nuestros días, sin embargo, se diferencia la *diégesis* (la historia narrada) del acto de narrar o narración llevado a cabo por un narrador. Véanse *showing*, *telling*, focalización, modalización y voz narrativa. (Platas Tasende 2004: 217).

¹⁰⁸ Aarseth comenta sobre las ideas de Platon en *Episke Strukturer*: “I 3. Bok av staten hevder han at dikterisk framstilling kan skje på tre måter, nemlig ved en enkel beretning (apangelia), ved en etterligning (*mimesis*) eller ved en kombinasjon av de to måtene” (Aarseth [1976] (1991): 10).

¹⁰⁹ Henry James’ fascinación por *showing* var viktig for den videre teoretiske diskusjonen. Senere i vårt århundrede overtok stream of consciousness-teknikken som en særlig beundret fremstillingsform, hva angikk mulighetene for å komme tett på de fiktive personene” (Aaslestad 1999: 95).

¹¹⁰ Como Fuentes, muchos grandes autores del siglo XX han experimentado con diferentes formás de la *mimesis* para representar la mente y la conciencia de los personajes literarios. Los diferentes autores han empleado diferentes formás y estilos, y se popularizaron de verdad estas formás literarias, durante el modernismo anglosajón¹¹⁰. Los escritores vanguardistas, como James Joyce y William Faulkner experimentaban con diferentes formás para representar el lenguaje interior y la vida mental de los personajes.

¹¹¹ La definición de Platas Tasende del *showing* excluye el monólogo interior, lo cual es una falta grave en mi opinión, porque ambas formás corresponden al uso del estilo directo: “Técnica narrativa en la que

prefiere usar mimesis y diégesis. Chatman, en *Story and Discourse* considera al contrario que *showing* y *telling* son expresiones modernas de la *mimesis* y la *diégesis* y opina que son conceptos equivalentes. Según Genette *showing* y *telling* surgieron como expresiones que sustituyen la *mimesis* y la *diégesis*¹¹² sobre todo para los críticos literarios norteamericanos de la época de Henry James¹¹³. Según Genette: “Showing can only be a way of telling” (Genette [1980] 1990: 167). En este capítulo mostraré como Fuentes y Mástretta emplean técnicas literarias asociadas por Genette, Chatman y Cohn con la *mimesis* (*showing*).

3.1 GENETTE, CHATMAN Y COHN: LA MIMESIS Y LA DIÉGESIS

La *mimesis* está vinculada por Genette y Chatman al *showing* y las diferentes formas de *estilo directo*,¹¹⁴ como el uso de escenas basadas en el diálogo directo y el monólogo interior y algunas otras formas donde el lenguaje del discurso es una copia del nivel de la historia. Genette explica: “The truth is that mimesis in words can only be the mimesis of words. Other than that all we can have is degrees of diégesis” (Genette [1980] 1990: 164) y agrega: “Pure narrative will be taken to be more distant than “imitation”: it says less, and in a more mediated way” (Genette [1980] 1990: 163). La *mimesis* en la novela implica que el lenguaje tiene que ser una imitación pura de sí misma, es decir, una copia del nivel de la historia en el discurso literario: “In contrast to dramatic representation no narrative can ‘show’ or ‘imitate’ the story it tells. All it can do is tell it in a manner which is detailed, precise, ‘alive’ and in that way give [...] the illusion of mimesis - which is the only narrative mimesis” (Genette [1980] 1990: 164). Genette distingue entre el lenguaje pensado y expresado verbalmente por los personajes literarios: “As to ‘outer’ speech – that is, the stance of what we traditionally call ‘dialogue’ even if it involves more than two characters (Genette [1980] 1990: 182).

Chatman asocia la *mimesis* con lo que él define como *non-narrated representación in general* (Chatman [1978] 1989: 166) Según Chatman *non-narrated representación* implica formas literarias donde el lenguaje representado son las mismas palabras que los personajes

predomina el diálogo. En la novela, el *showing* supone la cesión de la palabra en estilo directo a los personajes.” (Platas Tasende 2004: 759).

¹¹² Según Robey y Jefferson, Genette prefiere la terminología tradicional desde los tiempos de Plato y Aristoteles y no la version moderna : “Genette systematically coins new terms for aspects of narrative which have already been named [...] the opposition between *telling* and *showing* is translated back into Plato’s terms *diégesis* and *mimesis*, and so on” (Jefferson y Robey [1982] 1992: 103).

¹¹³ Genette los define como “the [...] transposed terms of showing vs. telling” (Genette [1980] 1990: 163).

¹¹⁴ Platas Tasende define *estilo directo* de esta manera: “Modalidad técnica o modo narrativo que supone la reproducción textual de las palabras de un hablante con indicaciones tipográficas y lingüísticas de que va a producirse” (Platas Tasende 2004: 289).

expresaron en el nivel de la historia. Chatman asocia la mimesis con la mínima interferencia del narrador en el discurso literario, define cuatro formas que representan la mimesis (*showing*): Written Records (Chatman [1978] 1989: 169), Pure Speech Records (Chatman [1978] 1989: 173), Soliloquy (Chatman [1978] 1989: 178), Records of thoughts i.e interior monologue (Chatman [1978] 1989: 181).

Para describir la representación de los pensamientos y el lenguaje no verbalizado o no expresado en voz alta. Genette define paralelamente diferentes formas de *reported speech* (Genette [1980] 1990: 172), como *immediate speech* e *immediate monologue* (Genette [1980] 1990: 173) que son sinónimos para Genette. Cohn por su parte, utiliza una terminología propia y también crea sus propias definiciones. Los términos más relevantes para mi estudio de la mimesis (*showing*) son: *memory monologue*, *autónomos monologue* y *narrated monologue*. Como se ve, ninguno de los tres teóricos emplea los mismos términos literarios, ni las mismas definiciones, por tanto, emplearé aquí las definiciones pertinentes de cada autor. En esta tesis estudiaré el uso de la *diégesis*¹¹⁵ en relación con el uso del estilo indirecto y la representación indirecta del lenguaje de los personajes. Sin embargo profundizaré más en los diferentes tipos de modalización que vinculan Chatman, Cohn y Genette al máximo grado de mimesis. La *mimesis* asociada con *showing* implica que el lenguaje de los personajes literarios se representa directamente sin intervención del narrador en el nivel del discurso literario.

MAC tiene una forma muy experimental y hay muestras de una complejidad narrativa que no he visto en ninguna otra novela. Por lo tanto las definiciones generales de los teóricos que he estudiado no abarcan la complejidad de los aspectos formales de esta novela. Se trata de formas de representación donde hay una imitación o copia del lenguaje de los personajes literarios. Específicamente se trata de copiar imitar el lenguaje de los personajes en el discurso literario en comparación con el lenguaje del nivel de la historia, y según Chatman es: “the pole of “pure” mimesis- is represented by narratives purporting to be untouched transcripts of characters’ behaviour” (Chatman [1978]1989: 166).

3.2 MAC Y AV: LA NARRACIÓN, MIMESIS Y DIÉGESIS

Chatman distingue entre *covert* y *overt* narración. Genette distingue entre el narrador que forma parte de la historia que cuenta y el narrador que esta ausente, y define estos tipos de

¹¹⁵ En cuanto a Genette, y los modos que el vincula al máximo grado de *diégesis* (Genette [1980] 1990: 163) es el término *narratized speech* o *narrated speech* (Genette [1980] 1990: 171) y el concepto *análisis* (Genette [1980] 1990: 171). Según su teoría, *análisis* es una forma de *narratized speech* “the term analysis, a form we can consider to be like a narrative of thoughts, or narratized inner speech” (Genette [1980] 1990: 171).

narradores como *homodiegetico* y *heterodiegetico*. Genette explica el papel de los dos tipos de narradores: “We will therefore distinguish here two types of narrative: one with the narrator absent from the story he tells [...] the other with the narrator present as a character in the story he tells [...] I call the first type [...] heterodiegetic, and the second type homodiegetic” (Genette [1972] 1990: 244).

Un examen del narrador de MAC muestra que, a primera vista, parece ser Artemio Cruz, el protagonista de la novela, ya que la novela esta construida como un largo monólogo interior. Sin embargo, MAC no es tan fácil de analizar como parece a primera vista, se trata de una novela con una gran complejidad narrativa: “*La muerte de Artemio Cruz* [...] una novela que marca las mayores costas de experimentación formal en el contexto de la narrativa hispanoamericana” (Ordiz 1996: 121). No cabe duda de que es una novela experimental.¹¹⁶ Artemio Cruz es el protagonista de MAC. Sin embargo, en mi opinión, el protagonista Cruz no es el narrador¹¹⁷ de la novela como se concluye en muchos de los análisis que he leído, como se ve en el artículo de Glaze: “Ya que él mismo es el narrador, el lector sólo puede percibir lo que esta a su alcance” (Glaze 1985: 116), y en el artículo de Tejerina-Canal: “The narrator – protagonist’s vision [...] the only apparently “limited” narrator that is Artemio himself” (Tejerina- Canal 1988: 203). Tejerina-Canal además comenta la posición de Artemio como el único narrador:

Artemio as sole narrator recaptures his own life and justifies himself in the fiction of his memory. Nobody else within the novel exists as an autonomous narrator; rather, they are part of this narrator’s fiction. Consequently, as the narrator is one, so is the resultant “point of view”. In the first-person

116 Platas Tasende define la novela experimental vinculándolo a la representación del monólogo interior: “La denominación abarca un amplio espectro de novelas que se cultivan a lo largo del siglo XX y que introducen y difunden diferentes técnicas de experimentación tanto en su estructura como en la variedad de materiales que, hasta el momento insólitos en el género, se acumulan en un texto como fruto del ansia renovadora sembrada por las vanguardias y como manifestación del deseo de originalidad del escritor...En cuanto a la estructura, las diferencias entre los puntos de vista, los nuevos tratamientos del tiempo y del espacio, el estudio del subconsciente de los personajes (monólogo interior) el protagonismo múltiple o el nuevo protagonismo único son novedades derivadas, en especial, de la Teoría de Relatividad de Einstein, las doctrinas sociales de Marx y el psicoanálisis de Freud” (Platas Tasende 2004: 556).

117 Primero, en este caso, quizás sería útil presentar una definición del narrador, según Platas Tasende: “Ente de ficción que funciona como un personaje esencial en las obras narrativas (véanse géneros épicos), sin que ello quiere decir que ha de participar forzosamente de la acción, pues su misión es relatarla, ubicando a los personajes en el tiempo y en el espacio. En el narrador delega, también ficcionalmente, el escritor o autor – persona real de quien todo surge – la responsabilidad de contar la historia, de organizarla internamente e incluso de valorarla o comentarla [...]El narrador usa el estilo indirecto [...] para describir los ambientes, el aspecto y los sentimientos de los personajes y narrar sus reacciones y los acontecimientos que hacen progresar la acción, pero igualmente puede utilizar el estilo directo en diálogos y monólogos, cuando se oculta y deja fluir las palabras de boca de las criaturas (véanse estilo indirecto libre, estilo directo libre y monólogo interior) Según su posición y participación en los hechos relatados, el narrador será autodiegetico, homodiegetico, o heterodiegetico (G. Genette); según el punto de vista desde el que cuenta y el tipo de información que da. [...] Según su intrusión en lo narrador, implicado y subjetivo – intrusivo – o bien objetivo – no intrusivo” (Platas Tasende 2004: 521-522).

sections Artemio is at once protagonist and narrator [...] YOU's unconscious, and HE's memory of the distant past (Tejerina- Canal 1988: 205).

Por consiguiente, trataré de mostrar, basándome en los postulados teóricos de Chatman, que Artemio Cruz no es el narrador del texto, sino el protagonista del monólogo interior¹¹⁸ de MAC. Según los postulados teóricos de Chatman¹¹⁹ se puede concluir que se trata de lo que él define como “the non-narrated story” (Chatman [1978]1989: 169), donde el narrador no deja ningún “rasgo” en el discurso literario. Si se analiza la novela basada en los postulados teóricos de Chatman¹²⁰, el narrador de MAC está totalmente “ausente” de la historia que narra. Chatman explica la ausencia del narrador en el monólogo interior: “The non- or minimally- mediated narrative records nothing beyond the speech or verbalized thoughts of characters.” (Chatman [1978]1989: 166).

Según García el discurso literario de MAC se acerca a la novela psicológica: “Fuentes usa el monólogo interior y así permite que sus protagonistas expresen esa región oscura del subconsciente que es donde se ocultan las pasiones y deseos del ser humano” (García 1989: 109). Hay que tomar en cuenta la información que figura al final de la novela: “Yo no sé...no sé...si él soy yo...si tú fue él...si yo soy los tres...Tú...te traigo dentro de mí y vas a morir conmigo...Dios...Él...lo traje adentro y va a morir conmigo...los tres que hablaron...Yo...lo traeré adentro y morirá conmigo...sólo...” (MAC: 404). Efectivamente, Artemio Cruz muere al final de la novela. Surge, entonces la pregunta ¿cómo podría este personaje narrar su propia “autobiografía” desde la tumba?

Por consiguiendo considero basándome en las teorías narratológicas de Chatman que Artemio Cruz no es el narrador de la novela, sino el protagonista del monólogo interior. El protagonista se muere al final de la novela, y es difícil imaginar que él haya podido narrar su propia historia. En mi opinión, el narrador de MAC, según los principios de la pura mimesis, cede la palabra al protagonista y no interviene en el texto, y por esto se ve el uso de la representación directa de los pensamientos de Cruz sin intervención del narrador, lo cual corresponde a la *mimesis* (*showing*). Por lo tanto el narrador es una instancia narrativa que no

¹¹⁸ Chatman escribe: “What absolutely distinguishes interior monologue from other representations of consciousness is its prohibition of expressing statements by a narrator that the character is in fact thinking or perceiving (Chatman [1978]1989: 185). Chatman agrega que las palabras del monólogo interior equivalen a la pura mimesis (*showing*) es decir que deben ser una imitación exacta del discurso interior del personaje literario: “The words purport to be exactly and only those that pass through his or her mind” (Chatman [1978]1989: 185).

¹¹⁹ Chatman comenta: “to understand the concept of narrator's voice (including its absence) we need to consider three preliminary issues: the interrelation of the several parties to the narrative transaction, the meaning of “point of view” and its relation to voice, and the nature of acts of speech and thought as a subclass of the class of acts in general. These topics form a necessary prolegomena to the analysis of narrator's voice, upon which any discussion of narrative discourse rests (Chatman [1978] 1989: 147).

¹²⁰ Chatman comenta: “the more identifying features, the stronger our sense of a narrator's presence. The “non” – or minimally narrated story is simply one in which no or very few such features occur” (Chatman [1978]1989: 196).

está “presente” en MAC, sino que me parece que esta “ausente”. Podría ser interpretada como la voz de la conciencia eterna de Artemio Cruz o en términos estrictamente literarios la voz del “alter ego” del narrador protagonista, o la voz del subconsciente colectivo de México. No se sabe nada de éste personaje o instancia narrativa.¹²¹ Sin embargo, Chatman¹²² alerta sobre la equivocación de emplear el término *narrador* en relación al protagonista de un monólogo interior: “The impropriety of assigning the term “narrator” to the characters own mental voice in interior monologue” (Chatman [1978]1989: 197-198). Chatman emplea los términos “non – or minimally narrated story” (Chatman [1978]1989: 196), que sería un termino adcaudo para definir la narración de MAC basada en el monólogo interior.

Chatman comenta la equivocación que cometen algunos teóricos que consideran que el narrador equivale al protagonista en novelas basadas en monólogos interiores, como es el caso de A. Cruz: “The terrain of covert narration is bewildering [...]. I was disconcerted to hear in a lecture recently that Joyce’s “narrators” included most of his major characters – Eveline, Lenehan, Gabriel, Stephen Dedalus, Leopold and Molly Bloom” (Chatman [1978]1989: 199). Asimismo, Cohn arguye sobre el problema que aparece en cuanto al génesis¹²³ del texto: “When a first-person text contains no evidence of writing activity or of fictional listeners present on the scene, and yet adopts a distinct tone of oral colloquy, the narrative presentation itself becomes mysterious” (Cohn [1978] 1983: 177-178). En MAC, el narrador es un misterio¹²⁴, por lo menos para mí. El silencio o la “ausencia” del narrador en MAC, o la representación de la voz narrativa del alter ego del narrador-protagonista, sea lo que sea, MAC corresponde a la novela dialógica, ya que se encuentra muchas voces dentro del monólogo interior de Artemio Cruz, lo cual corresponde a la teoría de la polifonía de Bakhtin. Toda la novela es un largo monólogo interior compuesto por tres distintas voces interiores (yo, tú y él) del personaje, y de otros personajes. La novela que representa quizás lo que Allen define cómo “Bakhtin’s dialogic vision of human consciousness, subjectivity and communication is based, then, on a vision in which language embodies an on-going dialogic clash of ideologies, world-views, opinions and interpretations” (Allen [2000] 2005: 28).

¹²¹ Opino que esta instancia narrativa no es un personaje dentro del mundo ficticio, y, por tanto, se puede definirlo como un narrador *heterodiegetico*, según la definición de Genette.

¹²² Cohn parece estar de acuerdo con Chatman cuando escribe: “the autonomous interior monologue is, paradoxically, a non-narrative form of fiction” (Cohn [1978] 1983: 174).

¹²³ “[...] this realistic motivation of the text’s origin is canceled out by the very nature of the genre: it can create the illusion that it renders an unrolling thought only if it effaces the illusion of a causal link between this language and a written text” (Cohn [1978] 1983: 175).

¹²⁴ En este sentido las voces que constituyen el monólogo interior en MAC corresponden al dialogismo y la situación de una novela polifónica, según Bakhtin. Allen comenta: “There is no objective narratorial voice to guide us through the vast array of voices, interpretations, world –views, opinions and responses presented in the novel [...] Bakhtin’s doses not seek to announce the death of the Author. The author for Bakhtin, we might say, still stands behind his or her novel, but s/he does not enter into it as a guiding authoritative voice” (Allen [2000] 2005: 24).

En contraste con MAC, en AV predomina la *diégesis (telling)* desarrollada por la protagonista y narradora. Catalina que a la vez es un personaje creado dentro del espacio ficticio y, por tanto, forma parte del mundo ficticio de la novela. Puede ser definida como una narradora implicada¹²⁵ o como *heterodiegetic narrator* (Genette [1972] 1990: 244). La protagonista de AV forma parte de la historia que narra, además la narración se caracteriza por el uso de la primera persona gramatical y por eso, Mástretta define la novela como “una autobiografía ficticia” (Lavery 2001: 82). En una entrevista con Reina Roffé en 1999, Mástretta habló del proceso de encontrar la voz narrativa cuando escribió la novela,:

[E]s una novela autobiográfica, escrita en primera persona[...]Había comenzado a escribirla en tercera persona, con una voz mucho más omnipotente que la de Catalina. Pero cuando me di cuenta de que había muchas cosas que yo no sabía y que no las iba a saber nunca, empecé a probar la primera persona, y di con Catalina, y Catalina, la protagonista, se volvió la voz que narra esa historia (Roffé 1999: 82).

Mástretta inscribe a la mujer en la historia mexicana, al contar la historia del caciquismo en México, paralelamente a la historia de Catalina a través de su voz y perspectiva: “La obra de Ángeles Mástretta se incorpora así, a una larga serie de narradoras que interpretan el mundo a través de esta “nueva perspectiva” [...] la voz marginal de la mujer se alimenta y se nutre de una conciencia que es “otra” y “distinta”, opuesta a la voz convencional” (Llarena 1992: 468). El proceso de escribir la historia de un cacique a través de una protagonista –mujer es descrito por Mástretta así:

[L]o que me había propuesto era contar la historia del general Andrés Ascencio. Porque lo que a mí me intrigaba era el modo en que había ejercido el poder un cacique en una ciudad como Puebla, pero entonces me di cuenta de que lo que yo sabía sobre el cacique eran puras anécdotas oídas a unos y otros. En consecuencia, me pregunté: ¿Quién puede saber mucho y, al mismo tiempo, nada de un hombre; quien puede desconocerlo pero saber de su intimidad? Y me dije: su mujer. Por lo tanto inventé a Catalina; y Catalina, con el paso del tiempo, se fue volviendo más fuerte que Andrés y más importante para el libro. La novela que empecé para hablar de Andrés Ascencio, acabó siendo la novela de Catalina (Roffé 1990: 79-80).

La novela muestra las consecuencias psico-sociales del caciquismo, dando voz a las víctimas de los abusos del poder. La narración indirecta implica que la información que el lector reciba, está filtrada a través de la mente del narrador: es decir *diégesis (telling)*. Según Chatman: “At the positive pole of pure diégesis, on the other hand, the narrator speaks in his proper voice, uses the pronoun “I” or the like, makes interpretations, general or moral observations, and so on” (Chatman [1978]1989: 166). Como sucede en AV “Tantas eran mis ganas de compañía que acabé necesitando a Andrés [...] me volví inútil, rara. Empecé a odiar

¹²⁵ En la novela hay lo que Plata Tasende llama un narrador implicado o subjetivo. Un narrador implicado es un narrador que forma parte del mundo ficticio, y una consecuencia directa de este tipo de narrador es el uso de la focalización interna. Plata Tasende escribe lo siguiente sobre el narrador implicado, como Catalina en AV: “Narrador entrelazado con su propio relato, que resulta por ello fuertemente manipulado, subjetivizado por sus comentarios, opiniones, valoraciones, sentimientos, pensamientos [...] (Plata Tasende 2004: 522).

los días que él no llegaba [...] quien sabe por qué empezó a resultarme tan angustioso” (AV: 143).

En AV la diégesis y el estilo indirecto confluyen: “En cambio me propuse conocer los negocios de Andrés en Atencingo. Empecé por saber que el Celestino del que oyó Checo era el marido de Lola y que su muerte fue la primera de una fila de muertos” (AV: 89). Platas Tasende define *telling*¹²⁶ de esta manera: “Técnica mediante la que un narrador relata en estilo indirecto [...] Es propia de la novela, en la que suele mezclarse con la técnica del showing” (Platas Tasende 2004: 821). Por lo tanto, compruebo en esta última cita de AV que la diégesis está vinculada al *telling* y el uso del *estilo indirecto*¹²⁷.

3.3 MAC: EL MONÓLOGO INTERIOR Y LA MIMESIS (SHOWING)

El *monólogo interior*¹²⁸ y la *corriente de la conciencia* son dos términos literarios que los teóricos no distinguen muy claramente,¹²⁹ pero no voy a entrar en este tema, por su extensión, pienso que sería un buen tema para otra tesis o para una tesis doctoral. Planteo que en MAC el protagonista, Artemio Cruz, está en el lecho de muerte¹³⁰ y la novela se compone de un largo monólogo interior que corresponde a la *mimesis* (*showing*). Como expresa Abrams, el monólogo interior equivale a la ausencia de interferencia del narrador: “Artemio

¹²⁶ Platas Tasende define la historia de la diégesis que está íntimamente vinculada al término *telling*:

“Platón (*República*, 375 a.C) identifica la diégesis con la narración y llama mimesis a la representación, que sin embargo contiene también elementos diegéticos, pues el teatro siempre relata algo, pero sin la intervención directa de la voz narrativa. En nuestros días sin embargo, se diferencia la diégesis (la historia narrada) del acto de narrar o narración llevado a cabo por un narrador” (Platas Tasende 2004:217).

¹²⁷ Platas Tasende escribe: “Modalidad técnica o modo narrativo que supone la reproducción no textual, en tercera persona, de las palabras o del pensamiento de un hablante. En la novela, el narrador, desde la primera o la tercera personas que venga usando, subordina el discurso del personaje al suyo propio. [...]El estilo indirecto del narrador reproduce indirectamente los hechos y los pensamientos de los personajes mediante la técnica del *telling* (narración, descripción) y rehuendo la del *showing* (diálogos, monólogos)” (Platas Tasende 2004: 290).

¹²⁸ Chatman distingue entre el *monólogo interior perceptual* y el *monólogo interior conceptual*, porque, como él comenta: “Without plunging into psychology, one can separate two kinds of mental activity: that which entails “verbalization”, and that which does not – roughly, the distinction between cognition and perception” (Chatman [1978]1989: 181). No son útiles para mi tesis la definición del monólogo interior de Chatman, porque, según él se caracteriza por el uso de la primera persona, y por lo tanto no es útil para analizar a MAC: “Interior monologue is marked by syntax: it ascribes present tense verbs and first person pronoun-reference to the thinking character...Stream of consciousness, as used here, goes beyond syntax: it constrains the arrangement of semantic elements according to the principle of free association. There is no reason why the two must co-occur (though they usually do)” (Chatman [1978]1989: 189).

¹²⁹ Chatman comenta: “What of the term “stream of consciousness”? How shall it be defined? [...] Shall it be treated as a simple synonym for interior monologue? [...] The terms were first treated as synonyms (and still are by many critics)” (Chatman [1978]1989: 186-187). Algunos usan el término “corriente de la conciencia” sustituyendo el monólogo interior con este concepto como Abrams: “The interior monologue, in its radical form, is sometimes described as the exact presentation of the process of consciousness” (Abrams et.al: [1971] 1991: 202).

¹³⁰ Chatman describe: “The immersion in a mind can only be complete when the character’s physical situation is absolutely fixed and changes in the ambiance unimportant (Chatman [1978]1989: 186).

Cruz repasa mentalmente por los momentos más importantes de su vida antes de morir, y el monólogo interior representa sus pensamientos a través de la *mimesis* (*showing*) lo cual corresponde con *la mínima interferencia del narrador*” (Abrams et.al: [1971] 1991: 202, énfasis mío). Se ve la relación entre el monólogo interior y diferentes formas del estilo directo¹³¹, como lo ve Platas Tasende. Cohn escribe que es normal que los monólogos interiores incorporen el lenguaje referencial y comenta que también caben las generalizaciones¹³² como si se tratara de una teoría. Esto sucede en la forma de narrar en MAC, donde Artemio Cruz está recordando y reflexionando:

Dicen que las células de la esponja no están unidas por nada y sin embargo la esponja está unida: eso dicen, eso recuerdo porque dicen que si se rasga violentamente a la esponja, la esponja hecha trizas vuelve a unirse, nunca pierde su unidad, busca la manera de agregar otra vez sus células dispersas, nunca muere, ah nunca muere (MAC: 129).

Tierra que puede traducirse en dinero. Terrenos cuadrículados de la ciudad sobre los que empieza a levantarse el bosque de varillas de la construcción. Terrenos verdes y amarillos del campo, siempre los mejores, cerca de las presas, recorridos por el zumbido del tractor. Terrenos verticales de las montañas mineras, cofres pardos. Máquinas: ese olor sabroso de la rotativa que vomita sus hojas con un ritmo acelerado (MAC: 204).

Como muestran las citas anteriores, el moribundo Cruz crea, en el interior de su mente, teorías sociológicas. Cohn escribe que es normal que los protagonistas del monólogo interior se vuelven “part-time essayist [...] fictional philosophers” (Cohn [1978] 1983: 190). Se trata de un monólogo interior y la *mimesis* (*showing*). Las reflexiones de Cruz han sido representadas sin intervención del narrador en el monólogo interior. Es una forma del “estilo directo”. Surge esta pregunta ¿se puede emplear los postulados teóricos de Genette a un monólogo interior? Genette vincula la *mimesis* (*showing*) a la novela moderna¹³³ y emplea el término del *immediate monologue* (Genette [1972] 1990: 174) para referirse al monólogo interior que es una modalización narrativa y técnica literaria relacionada con la *mimesis* (*showing*)¹³⁴, que equivale a lo que Chatman llama *non-narrated representation* (Chatman [1978] 1989: 166).

Por lo tanto, se puede afirmar que la modalización narrativa de MAC corresponde a la definición de *immediate monologue* (Genette [1972] 1990: 173.) que él también define como *immediate speech* (Genette [1972] 1990: 173). En términos de Genette: “the most exact

¹³¹ Platas Tasende relaciona el *monólogo interior*¹³¹ con el uso del *estilo directo*¹³¹, y con la mínima intervención del narrador. Según la definición de Platas Tasende del *estilo directo*, se trata de la pura imitación del lenguaje de los personajes literarios como, como, a través del uso de los diálogos directos donde el narrador deja hablar los personajes, sin intervenir.

¹³² Chatman comenta: “Generalizations become highly arbitrary” (Chatman [1978] 1989: 244).

¹³³ Genette comenta lo siguiente en *Narrative Discourse*: “Curiously, one of the main paths of emancipation of the modern novel has consisted of pushing this mimesis of speech to its extreme, or rather to its limit, obliterating the last traces of the narrating instance and giving the floor to the character right away” (Genette [1972] 1990: 173).

definition of what has been quite unfortunately christened “interior monologue”, and which it would be better to call *immediate speech*” (Genette [1972] 1990: 173-174). Lo que es importante para Genette es que el lector no se da cuenta de que existe el narrador.¹³⁵ Genette define la máxima ilusión de mimesis (*showing*), y una forma de reported speech es *immediate speech*¹³⁶ (Genette [1972] 1990: 173) que está definido por Genette de esta manera: “In *immediate speech*, the narrator is obliterated and the character substitutes for him” (Genette [1972] 1990: 174). También usa el término *immediate monologue* (Genette [1972] 1990: 174) como un sinónimo¹³⁷. En *immediate speech* las palabras son las del personaje¹³⁸ y no están filtradas por el narrador. Normalmente corresponde al uso de los *estilos directos*.

Genette también usa el término *reported speech*¹³⁹ (Genette [1972] 1990: 172) para explicar lo que Chatman define como *pure speech record* (Chatman Chatman [1978]1989: 173) que corresponde al uso del estilo directo para representar una conversación y equivalen a la pura *mimesis* (*showing*): “The most mimetic form is obviously that rejected by Plato, where the narrator pretends literally to give the floor to his characters” (Genette [1972] 1990: 172). Cohn comenta sobre la mimesis (*showing*)¹⁴⁰ del interior monologue¹⁴¹:

monologues takes of mimetic reproductions of figural language [...] as a rule interior monologues are therefore quite as closely bound to the norms of psychological realism as fictional dialogues: just as dialogues create the illusion that they render what characters “really say” to each other, monologues create the illusion that they render what a character “really thinks” to himself (Cohn [1978] 1983: 76).

¹³⁵ Genette comenta: “the main point [...] is not that the speech should be internal, but that it should be emancipated right away [...] from all narrative patronage, that it should from the word go take the front of the ‘stage’” (Genette [1972] 1990: 173-174).

¹³⁶ Genette define *immediate speech* y *immediate monologue* cómo una forma de *reported speech* que se distinguen el uno del otro de esta forma: “[...] *immediate speech* and “reported speech”, which are formally distinguished from another only by the presence or absence of a declarative introduction (Genette [1972] 1990: 174).

¹³⁷ “The monologue does not have to be coextensive with the complete work to be accepted as “immediate”; it is sufficient, whatever the monologue’s extent may be, for it to happen on its own, without the intermediary of a narrating instance which is reduced to silence” (Genette [1972] 1990: 174).

¹³⁸ Genette escribe: “the essential difference between immediate monologue and free indirect style, which are sometimes erroneously confused or improperly put together: in free indirect speech, the narrator takes on the speech of the character, or, if one prefers, the character speaks through the voice of the narrator, and the two instances are then merged” (Genette [1972] 1990: 174).

¹³⁹ Genette explica: “*reported speech*, dramatic in type, has been adopted since Homer as the basic form of dialogue (and of monologue) in the “mixed” narrative first in the epic and then of the novel” (Genette [1972] 1990: 172).

¹⁴⁰ Cohn asocia este estilo con la *mimesis* de un lenguaje que se conoce poco: “Stylistically, at any rate, interior monologue is interesting only to the degree that it departs from the colloquial model and attempts the mimesis of an unheard language” (Cohn [1978] 1983: 90). Cohn comenta que el monólogo interior es la imitación de un lenguaje nunca oído, y nunca visto. El autor conoce este lenguaje a partir de la introspección.

¹⁴¹ Cohn caracteriza el lenguaje del monólogo interior como: “A language which no audible model exists” (Cohn [1978] 1983: 91). Cohn explica que hay por lo menos dos principales teorías sobre la relación entre el lenguaje y la conciencia. Una escuela opina que hay una estrecha relación entre los pensamientos y el lenguaje (Cohn [1978] 1983: 79) y la otra opina que uno puede pensar independientemente del lenguaje: “The phenomenon that interior monologue imitates is [...] neither the Freudian unconscious, nor the Bergsonian inner flux, nor even the William Jamesian stream of consciousness, but quite simply the mental activity psychologists call interior language¹⁴¹” (Cohn [1978] 1983: 77-78).

El monólogo interior de Artemio Cruz, que se convierte en un tipo de *diálogo interior*¹⁴² compuesto por las tres voces interiores de Artemio Cruz, sobre todo el uso de la segunda persona muestra esto: “Oh misterio, oh engaño, oh espejismo: crees que con ella caminarás hacia adelante, te afirmarás: ¿a cuál futuro? No tú: nadie quiere caminar cargado de la maldición, de la sospecha, de la frustración, del resentimiento, del odio, de la envidia“(MAC: 245). El término *memory monologue* de Cohn sería quizás la más pertinente por lo menos para las secciones escritas en tercera persona: “The memory monologue is the variant of the autonomous monologue that comes closest to autobiography, while at the same time creating the illusion of the “uninterrupted unrolling” of a thought process” (Cohn [1978] 1983: 185). Se podría discutir si el monólogo de MAC también podría ser definida como una mezcla de *autonomous monologue*, y *memory monologue* ya que Fuentes emplea muchos estilos y aspectos narrativos diferentes en la modalización del monólogo interior de MAC.

Se podría también emplear la definición del *autobiographical monologue* (Cohn [1978] 1983: 182) de Cohn, que ella define como una forma de *autonomous monologue*¹⁴³ (Cohn [1978] 1983: 182). Fuentes ha representado tres “niveles mentales” del protagonista usando diferentes voces en diferentes secciones. En las secciones de MAC escritas en tercera persona se podría emplear la definición del *memory monologue*, de Cohn. Según Chatman y Genette y Cohn el monólogo interior equivale a la más pura forma de la mimesis (*showing*).

MAC se compone de una convergencia de varios estilos literarios, que podríamos definir como un *discurso multigenérico*,¹⁴⁴ influido por el lenguaje poético, dramático y el lenguaje ensayístico y las diferentes técnicas del cine. La representación del lenguaje interiorizada de Cruz, implica que el lenguaje del protagonista no está exteriorizada o verbalizada en ningún momento. En MAC, Artemio Cruz reflexiona diferentes perspectivas y distancias interiores, y esto lo considero como una consecuencia del uso de los tres pronombres “yo”, “tú” y “él”:

El gemelo reflejado se incorporará al otro, que eres tú, al viejo de setenta y un años que yacerá, inconsciente, entre la silla giratoria y el gran escritorio de acero: y estarás aquí y no sabrás cuáles serán callados, escondidos. No lo sabrás. Son datos vulgares y no serás el primero ni el único con semejante hoja de servicios (MAC: 123).

¹⁴² Diálogo interior es un termino mio, y significa que se trata de un diálogo entre las diferentes voces interiores, y como tiene a veces la forma de un diálogo pienso que este término podría encajar mejor que monólogo interior.

¹⁴³ “Autobiographical monologues shares with other autonomous monologues only one characteristic feature: the annulment of a realistic narrative presentation, a feature that is necessary, but not sufficient for creating the illusion of random thought on which the autonomous monologue depends” (Cohn [1978] 1983: 182).

¹⁴⁴ Un término que he definido anteriormente. El *discurso multigenérico* significa que el discurso está compuesto por diferentes estilos y aspectos formales provenientes de diferentes géneros literarios y no literarios, como por ejemplo el discurso histórico, el discurso poético, el discurso prosaico y otros como el uso del lenguaje referencial.

En MAC hay 12 secuencias escritas en tercera persona, y trece en primera y segunda persona. En total se encuentran 38 diferentes secciones que componen el monólogo interior de MAC y al respecto Kohut comenta: “A cada persona corresponden, en la novela doce secuencias que se alternan según una estructura inmutable: Yo, Tú, Él. La novela termina con dos cortas secuencias más, que corresponden al Yo y al Tú” (Kohut 1989: 117). En MAC, la construcción del monólogo interior de Artemio Cruz es muy experimental. Los tres pronombres “yo, tú y él” corresponden a diferentes voces mentales o aspectos de la psicología de Cruz. Se podría también analizar este fenómeno como un aspecto del dialogismo¹⁴⁵ en MAC: “Tú y él son generados del Yo del protagonista y se refunden en una sola persona en el instante mismo de la muerte” (Kohut 1989: 116). Fuentes ha explicado en una entrevista que “el tú representaría el subconsciente” (Kohut 1989: 116). También se podría pensar que el nivel de “él” podría ser la voz de Dios, en un sentido de un Dios panteísta¹⁴⁶: “vivir es traicionar a tu Dios; cada acto de la vida, cada acto que nos afirma como seres vivos, exige que se violen los mandamientos de tu Dios” (MAC: 180-181).

Las secciones escritas en tercera persona corresponden a la forma que Cohn llama *memory monologue* (Cohn [1978] 1983: 183), o como una mezcla de *autonomous monologues* y *memory narrative*¹⁴⁷: “El despertó al escuchar el murmullo del mulato Lunero – Ah borracho, ah borracho [...] No hablaban. Pero el mulato y el niño sentían esa misma gratitud alegre de estar juntos que nunca dirían, que nunca, siquiera, expresarían en una sonrisa común” (MAC: 371-372). Fuentes usa formas gramaticales pasadas en estas secciones en tercera persona, y la perspectiva cambia, como la distancia hacía él mismo. Cohn explica que la anacrónia del relato es una consecuencia en la modalización narrativa

¹⁴⁵ Cohn escribe sobre el *dialogismo* del discurso interior y comenta que un lingüista de Praga, Jan Mukarovskí, explica que este lenguaje interiorizado frecuentemente tiene un aspecto de un diálogo con un personaje interiorizado. Según Cohn, Jan Mukarovskí ha estudiado “the dialogic pattern of monologues” (Cohn [1978] 1983: 92) y él dice que frecuentemente los monólogos interiores tienen la forma de un diálogo con un personaje interiorizado. Cohn comenta: “Monologues generally contain flurries of unanswered questions, exclamations, invocations, invectives, or curses adressed to various absent persons, human and divine” (Cohn [1978] 1983: 92). En la opinión de Mukarovskí hay varias voces reprimidas dentro de la mente de una persona, y Cohn escribe que están compitiendo: “Vying for simultaneous linguistic expression, these many voices are forced by the temporal dimension of language to wait and take their turns. They cancel, support, variouly interrupt, or interfere with each other” (Cohn [1978] 1983: 92).

¹⁴⁶ Encontré una indicación de que podría ser la voz de Dios, porque en un otro libro de Fuentes, *En esto Creo* (2002) el escritor comenta sobre la cita de Gorostiza que está colocado al principio de la novela (*el peritexto*), como paratexto al principio de la novela: “Siempre tres, dijo el poema de José Gorostiza, “Muerte sin fin”. Tú y yo, sitiados en nuestra epidermis, llenos de nosotros. ¿Quién es el tercero? ¿Es el semejante? Es Dios? ¿Es el otro?” (Fuentes 2002: 59). Y la respuesta de Fuentes, a esta pregunta es: “Supongamos que es Dios” (Fuentes 2002: 59).

¹⁴⁷ A luz de los postulados teóricos de Cohn, las secciones escritas en tercera persona corresponden a su definición *del memory monologue*, y *autobiographical monologue*: “Autobiographical monologues share with other autonomous monologues only one characteristic feature: the annulment of a realistic narative presentation, [...] creating the illusion of random thought on which the autonomous monologue dependes” (Cohn [1978] 1983: 182).

basado en las libres asociaciones, como la representación del pasado en el monólogo interior de Artemio Cruz, y que en algunos casos se convierten en *autobiográfica monologues*¹⁴⁸. Es decir, basándome en los postulados teóricos de Cohn propongo varias formas de existencia del *autónomos monologues* y uno de estas corresponden con las secciones en el nivel de “él” que están exclusivamente enfocadas en el pasado. Cohn explica la existencia del *memory monologue*¹⁴⁹. Una característica de esta forma es el uso de formas gramaticales pasadas, lo cual coincide con el monólogo interior de Artemio Cruz, que repasa los recuerdos de su vida:

The only temporal continuity that memory monologues present is the continuity of the spontaneously remembering mind. Since in this variant of the autonomous monologue the mind is trained exclusively on the past, the remembered events are tied only to each other, and not to a chronologically evolving time-span of silent locution. In their temporal structure, therefore, memory monologues are not only freer than other retrospective fictions but also freer than autonomous monologues, which focus on simultaneous experience. This accounts for their supremely difficult readability (Cohn [1978] 1983: 184-185).

Quizás también se podría ver la relación entre estas secciones en tercera persona y las experiencias del nivel *transpersonal* que Stanislav Grof¹⁵⁰ define como un estado mental caracterizado por alteraciones de la conciencia y en la alteración en la percepción del tiempo y espacio. Se trata de unas experiencias excepcionales donde el sujeto va “más allá de las fronteras del ego” (Grof [1988] 1998: 60). Dentro del monólogo interior, de repente, están representados los pensamientos y el monólogo interior de Catalina, la esposa de Cruz. Debido a esto pienso que se podría tratar de la representación del *nivel transpersonal* que define Stanislav Grof, como cuándo Cruz de repente tiene acceso a los pensamientos de Catalina que compara su felicidad de niña, con el estrés y la infelicidad como esposa del cacique: “Comparaba los día felices de la niñez con este galope incomprensible de rostros duros,

¹⁴⁸ “Conversely, there are fictional texts that maintain a perfectly conventional narrative presentation but that follow an order determined not by biographical chronology but by associative memory...Such a –chronological *memory narratives* approach autonomous monologues along a different route, at right angles to the approach of *autobiographical monologues*” (Cohn [1978] 1983: 182).

¹⁴⁹ “the special variant of the autonomous monologue where the monologist focuses exclusively on past experiences...Such *memory monologues*, as I will call them, are typologically an exact cross between autobiographical monologues and memory narratives, combining the monologic presentation of the former with the mnemonic a-chronology of the latter” (Cohn [1978] 1983: 183).

¹⁵⁰ *En Psicología transpersonal: “Nacimiento, muerte y trascendencia en psicoterapia”* Grof escribe: “El mayor desafío al modelo mecanicista del universo newtoniano-cartesiano procede de la última categoría de los fenómenos psicodélicos, toda una gama de experiencias que he optado por denominar transpersonales. El común denominador de este grupo copioso y ramificado de experiencias inusuales lo constituye la sensación individual de expansión de la conciencia, más allá de las fronteras del ego, superando las limitaciones del tiempo y del espacio. Muchas de las experiencias que pertenecen a esta categoría pueden interpretarse como regresiones en el tiempo histórico y exploraciones del pasado biológico, cultural o espiritual, por parte del propio sujeto [...] En otros fenómenos transpersonales son las barreras espaciales, en lugar de las temporales, las que se superan. A esta categoría pertenecen las experiencias de conciencia de otra persona” (Grof [1988] 1998: 60).

ambiciones, fortunas derrumbadas o creadas de la nada, hipotecas vencidas, intereses caducos, orgullos sometidos” (MAC: 152).

En el discurso interior de Artemio Cruz hay referencias a “las diferentes voces” del protagonista y la novela esta compuesta por el “sonido” de muchas voces diferentes: “¡- abran paso [...]! gritan *las mil voces* de ese hombre. La voz del dolor y del deseo, la voz de la pistola, [...] las voces perdidas del pueblo, en la campana que comienza a repicar en la torre rojiza de la iglesia, en el latir [...] de la caballería revolucionaria [...]” (MAC: 188).

En cuanto a las tres voces¹⁵¹ del protagonista, Artemio Cruz, se podría definir la voz de la segunda persona como la voz de la autocrítica que viene del subconsciente del protagonista, o quizás sería mejor llamarlo la voz del “alter ego” del protagonista-narrador, que le induce a recordar su pasado: “te reconocerás a los demás y dejarás que ellos - ella - te reconozcan: y sabrás que te opondrás a cada individuo, porque cada individuo será un obstáculo más para alcanzar las metas de tu deseo” (Fuentes [1962] 2001: 92). Artemio Cruz no se siente culpable por la moral: “tú rechazarás la culpa; tú no serás culpable de la moral que no creaste, que te encontraste hecha” (Fuentes [1962] 2001: 182). La modalización y el dialogismo del discurso interior en MAC es un fenómeno muy común en la literatura, según Cohn: “The second-person form in fictional monologues accords, at any rate, with a phenomenon widely known from self-observation and noted by many psychologists: that the self tends to take itself for an audience” (Cohn [1978] 1983: 91). Cohn afirma que es muy frecuente que los monólogos interiores alternan entre el uso de primera y de segunda persona¹⁵², como si fuera un diálogo entre dos personas, la diferencia es que es *un diálogo interior*¹⁵³ (*termino mío*) entre las tres diferentes voces mentales del protagonista en este inmenso monólogo interior.

¹⁵¹ Se pueden encontrar paralelos entre el monólogo interior de MAC con el de Leopold Bloom: “Bloom’s thoughts comprise a network of utterances, texts and cultural commonplaces. His thoughts are not simply his own, they emerge from his dialogic place within spoken and written culture” (Allen [2000] 2005: 25). Lo mismo se podría decir de los pensamientos y las voces de Artemio Cruz, una novela compuesto por las voces de muchos personajes diferentes.

¹⁵² Cohn comenta sobre lo que yo define como *diálogos interiores*: “a frequently noted semantic pattern peculiar to self-address: the free alternation of first and second person pronouns in reference to the same subject [...]Paradoxically, therefore, when the grammar of monologue most resembles dialogue, its semantics are most characteristically monologic. This structure is most clearly in evidence when an interior monologue takes the form of a dialogue with an internalized partner” (Cohn [1978] 1983: 90).

¹⁵³ Este término *diálogo interior* es una invención mía. Lo inventé porque en muchos casos el monólogo interior tiene la forma de un diálogo y por lo tanto, el término *diálogo interior* esta basado en el hecho que el monólogo interior con frecuencia tiene la forma de un diálogo con un “otro”, que quizás es lo que Freud bautizó “el superego” o ¿Dios? que hemos interiorizado, como explica Cohn en *Transparent Minds* y como se ve en *La muerte de Artemio Cruz*, donde los tres voces están “conversando” sobre lo que ha pasado en la vida de Cruz.

3.4 MAC: LAS ESCENAS Y LA MIMESIS (SHOWING)

Se puede encontrar un extenso uso de escenas¹⁵⁴ constituidos por diálogos entre los personajes literarios e históricos en el monólogo interior de Artemio Cruz. La *mimesis* (*showing*) y el uso de escenas a través de diálogos entre los personajes es una técnica literaria que corresponde al *showing*, en contraste con el *telling* y que crea una ilusión de *mimesis*. La escena construida a través de diálogos, proviene del drama y del cine a la novela del siglo XX. Platz-Waury comenta el uso del diálogo directo en el drama: “Direkte tale er fremherskende ytringsform i dramaet – i monolog så vel som dialog [...]figurene uttaler seg i overensstemmelse med sin karakter og livsanskuelse. Takket være bindingene til figurene [...] kan vi slutte oss fra talen til personenes karakter” (Platz-Waury [1980] 1992: 102).

En MAC el narrador cede la palabra directamente a los personajes. Es decir que no hace más que imitar el discurso de los personajes directamente y esto es lo que Chatman y Genette define como *showing*. La representación de los recuerdos de las conversaciones más importantes que tuvo Artemio Cruz en su vida, es decir conversaciones que tuvieron un gran impacto y que influyó en la dirección que tomó su vida forman parte del monólogo interior. Los diálogos directos entre Cruz y los personajes literarios, y con los personajes históricos son ejemplos de la *mimesis* (*showing*) y corresponde a la mínima intervención del narrador en el discurso literario. Tejerina – Canal escribe comenta sobre la *mimesis* (*showing*) en MAC:

Dialogue and scenes, these passages might well be labeled “dramatic method or mode” [...] in the more dramatic method or mode an author – Fuentes in this instance – narrows the gap between the reader and story thereby drawing the reader, who senses a sharp immediacy, into the fictional event (Tejerina-Canal 1988: 202).

Las escenas y los diálogos en MAC corresponden con la *mimesis* (*showing*), y muestran como el amiguismo y los favores mutuos son un aspecto del caciquismo. En la cita Fuentes ha representando una conversación de Artemio Cruz, por entonces diputado federal en México (1927: Noviembre 23) (Fuentes: 225) que tiene relaciones con el Presidente.

- Bueno
- Ya lo tenemos en la comandancia, señor diputado
- ¿Sí?
- El señor Presidente está enterado.

¹⁵⁴ Platas Tasende comenta sobre las relaciones entre el uso de *escenas* y *diálogos* y *el showing* en la narrativa, en su definición de *escena*: “Técnica temporalizadora que se usa en las obras narrativas. Se caracteriza porque en ella predomina el *showing* y porque se produce isocronía debido al uso del diálogo. La *escena* en la novela y en el cuento puede ser más o menos viva, según el tipo de diálogo que en ella se use, pero siempre demora el avance de la acción y ralentiza el ritmo, pues es más rápido resumir un diálogo que dejarlo fluir textualmente en toda su extensión. El concepto de *escena* como técnica que supone el predominio del diálogo y la aproximación a los métodos teatrales” (Platas Tasende 2004: 272).

- Entonces...
- Tú sabes. Un gesto. Una visita. Sin necesidad de decir nada.
- ¿A qué horas?
- Cáete por aquí a eso de las dos.
- Nos vemos (Fuentes [1962] 2001: 236).

Los diálogos directos son una fuente importante de información sobre la corrupción del poder en México. Fuentes muestra a través de la representación de las escenas, la red de contactos de Artemio Cruz dentro de la política y en el mundo de los negocios con los extranjeros¹⁵⁵. El uso de diálogos dentro de un monólogo interior muestran que: “theatrical mimesis is at the bottom of the sense of self. Like theatre, selfhood is a product of the relationship between actor and audience, not an autonomous material reality [...] the sense of an inner self is a copy generated by social performances (Potolsky 2006: 90). Algunos de los personajes de los diálogos representan personajes históricos conversando con personajes ficticios, como mostré en el capítulo 2, creando una ilusión de mimesis.

El uso de escenas y diálogos¹⁵⁶ dentro de la mente de una persona y entre el protagonista y otros personajes crea lo que Platas Tasende define como *dialogismo*.¹⁵⁷ Los diálogos directos introducen las voces de los otros personajes de la novela, de forma directa y esto crea un efecto *polifónico*¹⁵⁸ y una consecuencia es el dialogismo y la mimesis (showing) del monólogo interior. El uso del *dialogismo narrativo*¹⁵⁹ implica que la novela que contiene muchas voces dialogantes, que articulan diferentes voces y posiciones socio-culturales dentro de la sociedad Mexicana.

El *dialogismo*¹⁶⁰ de MAC, implica además que el protagonista esta “dialogando” consigo mismo¹⁶¹, y que está recordando las conversaciones que tuvo con otros personajes en su vida.

¹⁵⁵ En MAC, Artemio Cruz se convierte en un “hombre de paja” para los intereses extranjeros.

¹⁵⁶ Chatman comenta sobre Bakhtin, y su posición como el gran teórico de los diálogos: “Of all narrative theoreticians, Bakhtin has been most concerned with questions of dialogue. Though he often used the word in a very expanded sense (for example, the “dialogue” of the author with society), he also studied the ordinary intradiegetic situation closely. He recognized a wide range of effects possible in the dialogue (Chatman [1978]1989: 176-177).

¹⁵⁷ Dialogismo es un termino que implica un: “Procedimiento literario que consiste en reproducir textualmente el diálogo de un personaje consigo mismo; como se ve, es una forma de monologo autorreflexivo o tú autorreflexivo. Igualmente se llama dialogismo a la reproducción en estilo directo que un personaje hace de sus conversaciones con personas o cosas” (Platas Tasende 2004: 212).

¹⁵⁸ *Polifonía narrativa* significa más o menos lo mismo como *dialogismo narrativo* y tiene que ver con la modalización del discurso, según Platas Tasende (2004: 664)

¹⁵⁹ El dialogismo narrativo: “Según M. Bajtin, el dialogismo es una característica del discurso narrativo, que resulta de la interacción de diferentes puntos de vista, diversas voces (heterofonía), distintos registros lingüísticos (heteroglosia) y variedades lingüísticas individuales (heterología) [...] La novela [...] es “dialogica” incorpora muchos estilos o voces diferentes que, por así decirlo, hablan unos con otros [...]” (Platas Tasende 2004: 213).

¹⁶¹ Quizás se podría definirlo cómo una forma de *heteroglossia*: “We can define heteroglossia as language’s ability to contain within it many voices, one’s own and other voices” (Allen [2000] 2005: 29).

Chatman comenta que el lector de las narrativas que se basan en los diálogos¹⁶² tiene que analizar e interferir más (Chatman [1978]1989: 175), por ejemplo en las primeras frases de la siguiente cita, el lector tiene que adivinar primero, quien está hablando con quien, y en qué contexto aparece esta conversación y además faltan información o comentarios sobre el tipo de voz y la actitud de los hablantes:

- ¿A poco no somos los meros chingones? ¿Sabes? Escoge siempre a tus amigos entre los grandes chingones, porque con ellos no hay quien te chingue a ti. Vamos a beber.
Brindaron y el gordo dijo que este mundo se divide en chingones y pendejos y hay que escoger ya. También dijo que sería una lástima que el diputado – él – no supiera escoger a tiempo, porque ellos eran muy reatas, muy buenas gentes y le daban a todos la oportunidad de escoger (MAC: 229).

A través de las escenas y los diálogos entre los personajes, se presentan además de los personajes, las relaciones entre los personajes de MAC. Cruz conversa con el terrateniente Don Gamaliel, en 1919, (1919: Mayo 20) (MAC: 142), durante su visita en Puebla:

- A veces, me parece que la falta de sangre y de muerte nos desespera. Es como si sólo nos sintiéramos vivos rodeados de destrucción y fusilamientos – continuó con su voz cordial el viejo -. Pero nosotros seguiremos, seguiremos siempre, porque hemos aprendido a sobrevivir, siempre [...]
- Pero hay que pagar un precio para sobrevivir – dijo el huésped con sequedad.
- Siempre se puede negociar el precio más conveniente
Al llenar la copa de su hija, don Gamaliel le acarició la mano (MAC: 148).

En esta cita, el lector se informa de las relaciones entre los personajes, en este caso, la relación entre Don Gamaliel Bernal, su hija Catalina que se va a casar con Artemio Cruz. El resultado de las conversaciones es el matrimonio con Catalina, lo cual es un arreglo, y el cargo de administrador de la hacienda de la familia en Puebla (1919: Mayo 20) (MAC: 142):

-Usted mismo lo ha dicho, don Gamaliel – dijo el huésped cuando regresó, la mañana siguiente - . No se puede detener el curso de las cosas. Vamos entregándole esas tierras a los campesinos, que al fin son tierras de temporal y les rendirán muy poco. Vamos parcelándolas para que sólo puedan sembrar cultivos menores. Ya verá usted que en cuanto tengan que agradecernos eso, dejarán a las mujeres encargadas de las tierras malas y volverán a trabajar nuestras tierras fértiles. Mire no más: si hasta puede usted pasar por un héroe de la reforma agraria, sin que le cueste nada.
El anciano lo observó, divertido con una sonrisa oculta por el vello grueso de la barba:
¿- Ya habló usted con ella?
-Ya hablé.... (MAC: 159).

A través de la representación de escenas basadas en diálogos entre los personajes, o mejor dicho, las memorias de las conversaciones, el narrador de Fuentes representa un aspecto del caciquismo que es el amiguismo. Las conversaciones de la cúpula del poder político y económico es una fuente importante de información del caciquismo, como por ejemplo, esta

¹⁶² Chatman escribe lo siguiente sobre las narrativas que se basan en el uso de diálogos: “Stories that are uniquely dialogic or rely heavily on it require the implied reader to do more inferring [...] the reader must divine for himself the illocutionary force of the sentences spoken by characters to each other” (Chatman [1978]1989: 175).

conversación entre Cruz y Díaz que muestra que no había libertad de prensa en México en la época representada:

“ - Toma asiento, pollita. Ahora te atiendo. Díaz: tenga mucho cuidado que no se vaya a filtrar una sola línea sobre la represión de la policía contra estos alborotadores.

“ - Pero parece que hay un muerte, señor. Además, fue en el centro mismo de la ciudad. Va a ser difícil...

“ - Nada, nada. Son órdenes de arriba.

“ - Pero sé que una hoja de los trabajadores va a publicar la noticia.

“ - Y en que estás pensando? ¿No le pago yo para pensar? ¿No le pagan su “fuente” para pensar? Avise a la Procuraduría para que cierren esa imprenta” (Fuentes [1962] 2001: 190).

En esta sección me he centrado en el uso de lo que Chatman define como *pure speech records* (Chatman [1978]1989: 173) que forman parte de lo que Genette define como *immediate monologue* (Genette [1972] 1990: 174), y que Cohn llama *memory monologue* y *autonomous monologue*. Todas las citas de MAC referentes a las escenas basadas en el uso de diálogos directos representan la pura mimesis (*showing*) y lo que Chatman llama *non-narrated representation* (Chatman [1978]1989: 146).

3.5 AV: LAS ESCENAS Y LA MIMESIS (SHOWING)

En AV Catalina tiene miedo de quedarse sola sin su marido ya que hay acusaciones contra él por los supuestos crímenes que ha cometido, incluso un asesinato. En el siguiente *soliloquio* (Chatman [1978]1989: 179) se muestra a Catalina rezando en la iglesia, pidiendo a Dios que no cogen preso a su marido: “Yo también susurré: Que regrese Andrés, que no lo encierren, que no me deje sola” (AV: 30). Esta escena corresponde con lo que Chatman define como *soliloquio*, que es una forma proveniente del drama, y se distingue del monólogo interior en MAC debido a lo que comenta Chatman: “The character does in fact speak” (Chatman [1978]1989: 179). Por lo tanto, una de las características de los *soliloquios* según la definición de Chatman, es que los personajes expresan en voz alta sus pensamientos: “that must be recognised unambiguously as speech, not thought” (Chatman [1978]1989: 180) Si solamente se tratara de pensamientos sería un ejemplo del monólogo interior. En esta citase ve que se trata de la representación de las muertes que surgen como consecuencia de los abusos del poder y el caciquismo. En AV, los discursos en el funeral del personaje Carlos Vives son ejemplos de lo que Chatman llama *dramatic monologue*, en los dos ejemplos siguientes:

- Compañeros trabajadores, amigos: Carlos Vives murió víctima de los que no quieren que nuestra sociedad camine por los fructíferos senderos de la paz y la concordia. No sabemos quiénes cortaron su vida, su hermosa vida que les pareció peligrosa, pero estamos seguros de que habrán de pagar su crimen. La pérdida de un hombre como Carlos Vives no es sólo una pena para quienes como yo y mi familia y sus amigos tuvimos el privilegio de quererlo, sino que es principalmente una pérdida social irreparable (AV: 238-239).

Durante el funeral del amante de Catalina, Carlos Vives, otro personaje atribuye el asesinato del músico y dirigente a los abusos del poder de los caciques, déspotas en México:

- Carlos – dijo-, siempre tendremos una ayuda en el recuerdo de tu honradez, tu inteligencia y tu valor. No vamos a pedir justicia, ya la buscamos. Ayudándonos a dar con ella perdiste la vida. Sabemos quiénes te mataron: te mataron los poderosos, los que tienen armas y cárceles. No te mataron los pobres, ni los trabajadores, ni los estudiantes, ni los intelectuales. *Te mataron los caciques*, los déspotas, los opresores, los tiranos, *los que explotan* (AV: 239, énfasis mío).

La voz de Carlos Vives, el amante de Catalina, asesinado, está representada a través de lo que Chatman llama: “written records” (Chatman [1978]1989: 169) Por una nota escrita por él, el lector sabrá de la pasión que sienten Catalina y su amante, Carlos: “Mi muy querida: Esperaba que vinieras pronto, aunque fuera vestida. Tuve que salir porque recibí un recado de Medina pidiendo verme a las seis en la puerta de San Francisco. Me llevé a los niños y la evocación exacta de tus redondas nalgas. Besos [...] YO” (AV: 226). En la última cita se muestra que, aunque la forma predominante de AV es la *diégesis*, existen formas que Chatman y Genette asocian con la *mimesis* (*showing*) entremezclada con la *diégesis* (*telling*).

La representación de la voz de Andrés Ascencio y el lenguaje patriarcal del cacique aparece en los diálogos directos. A través del empleo del estilo directo, y el uso de diálogos directos entre los personajes literarios, Mástretta ha introducido un elemento de *mimesis* (*showing*) en la modalización narrativa que está caracterizado por la *diégesis* (*telling*), correspondiente a la narración autobiográfica. Mástretta da relieve a las voces de las víctimas del caciquismo transcribiendo las conversaciones entre Catalina y las víctimas. Estas conversaciones muestran los abusos del poder en México bajo el caciquismo. Es sobre todo, a través de las conversaciones con la gente del pueblo, que Catalina, y el lector, se enteran de los abusos del poder. Los personajes que dialogan en estilo directo, cuentan sus penas y sus experiencias traumáticas, como víctimas de los abusos del poder en México:

Quando me acerqué a preguntarle quién era el muerto, ella alzó la cara:

- Era mi señor –dijo - ayúdenme usted porque si me quedo aquí me matan también y quién ve por los niños (AV: 90).

Las historias referidas son frecuentemente dramáticas. A través de las conversaciones con la gente, y el uso de *pure speech record*¹⁶³, Catalina se entera del caciquismo. Las voces de las

¹⁶³ *Pure speech record* (Chatman [1978]1989: 173) es un concepto de Chatman que he usado también en la sección anterior sobre MAC. Puede ser un diálogo entre dos personajes literarios o un monólogo, según Chatman. Los monólogos se distinguen del monólogo interior, en el sentido de que se trata de la pura expresión verbal de palabras y no las palabras pensadas o discursos imaginados. Chatman opina que los diálogos que estén representados sin intervención del narrador corresponde a la más pura forma del *mimesis*: “The record of speech can be that of a single character, the classic dramatic monologue, or of two or more, that is unmediated dialogue.” (Chatman [1978]1989: 173). *Pure speech record* es una de las formas que el asocia con la *mimesis* en *Story and Discourse*, una forma de *non-narrated representation* (Chatman [1978]1989: 173). Según Chatman el uso de diálogos entre los personajes literarios es la forma más común de *pure speech record*: “pure dialogue between characters is more common than dramatic monologue” (Chatman [1978]1989: 175).

víctimas de los abusos del poder aparecen a través de las escenas. Sin embargo, Mástretta también representa las conversaciones conyugales sobre cosas cotidianas, sostenidas por Catalina en el espacio privado. La voz del cacique, está representada a través de los diálogos directos, que corresponde a la pura mimesis (*showing*):

- Donde te metiste lela – preguntó Andrés, muy calmado.
- Fui a caminar.
- Has de haber recorrido todas las tiendas. ¿Que te compraste? (AV: 159).

Estos diálogos directos y el uso de *pure speech records*, como diría Chatman, representan el caciquismo y el lenguaje patriarcal del cacique, como sucede en AV donde se dice: “- Que se dé por muerto este cabrón” (AV: 69), en referencia a Juan Soriano, un personaje periodista, que ha criticado a Cruz en un artículo. Después de este comentario, encuentran a Soriano asesinado, sin que el narrador haga ninguna conexión entre la verbalización del hecho y la acción de morir. La conexión la hace el lector: Cruz ordenó el asesinato del periodista.

Mástretta mezcla la diégesis (*telling*), con la *mimesis* (*showing*) o lo que Chatman llama *pure speech record* (Chatman [1978]1989:173). La violencia del caciquismo surge como tema en las conversaciones sostenidas por Catalina. En la siguiente cita se ve el uso mimesis (*showing*), en la representación de una conversación entre Catalina y sus hijos. El diálogo muestra como la mimesis (*showing*) es empleada por Mástretta, para crear escenas:

- ¿En el hoyo?:
- Sí en el hoyo. Como ese Celestino que ayer dijo mi papá que le buscara un hoyo.
- ¿A quién le dijo?
- A unos señores que lo vinieron a ver de Matamoros.
- No oíste bien. ¿Cómo va a decir eso tu papa?
- Sí lo dijo mamá. [...]A ése búsqúenle un hoyo. Y eso quiere decir que lo tienen que matar.
- Ay, hijo, qué cosas te imaginas – le dije-. ¿Crees que matar es juego?
- No matar es trabajo, dice mi papá (AV: 87).

Se encuentra muchos ejemplos de citas en AV, donde el narrador esta citando a sí misma, contando lo que dijo en un momento dado, y muchas veces se encuentra citas teñido de ironía como en esta cita sacado de una conversación con su amante, Carlos Vives: “ - Ya me cansé de mi marido. Todos los días nos va a matar por algo. Que nos mate y ya, nos enterramos aquí y nos ponemos a coger debajo de la tierra donde nadie nos esté molestando” (AV: 216). Y la respuesta de Carlos muestra la desesperación de la situación de los dos personajes, locamente enamorados: “- Buena idea, pero mientras nos mata vamos yendo” (AV: 216). La próxima cita representa también las voces de Catalina y su amante, Carlos Vives, asesinado poco tiempo después de esta conversación. Lo interesante es que es el lector que tiene que

interferir quién lo ha asesinado, porque nunca acusa al cacique, directamente, sin a través de la mimesis (showing) muestra el miedo que tienen los personajes de morir a manos del cacique:

- ¿Tienes miedo a morir? No lo tenías.
- Miedo no, pero tampoco tengo ganas. [...]Adiós señora, gracias por la discreción.
- ¿Cómo sabe que la tendré? – dije.
- Lo sé – contestó y se fue caminando para el otro lado.
- ¡Que país! dijo Carlos – El que no tiene miedo tiene tedio. ¿Tú tiene miedo? (AV: 181-182).

Frecuentemente introduce el diálogo directo con el uso de *muletillas*¹⁶⁴ como “preguntó”, “dijo”, y “susurré”, lo cual es una característica de las novelas realistas del siglo XIX. Chatman explica: “The non-or minimally narrative records nothing beyond the speech or verbalized thoughts of characters. Such minimal marks of narrative presence or tags as “he thought” or “he said” may be deleted [...] separating paragraphing could as easily indicate a change of speaker” (Chatman [1978]1989: 166). Por lo tanto, se puede afirmar que Mástretta, más que Fuentes, emplea *muletillas*, lo cual facilita la lectura de la novela. Esto muestra una preferencia por el uso de formas narrativas más tradicionales. Es el caso en el diálogo entre Catalina y su masajista, Raquel quién le cuenta de las infidelidades de su marido y de una amante muerta de repente. La cita también muestra la importancia que tiene los rumores:

- ¿A quién mató en Morelos? – preguntó Andrea.
- A una muchacha que era su amante y que un día lo recibió con el conque de que ya no [...]
- Eso es mentira. Mi marido no anda matando señoras que se le resisten – dijo yo.
- A mí eso me contaron – dijo Raquel.
- Pues no se crea todo lo que le cuenten...
- Catina, no te pongas tonta – dijo Andrea – Creí que tenías más mundo.
- Más mundo, más mundo. ¿Cómo quieres que me ponga? (Mástretta [1986] (2002): 199).

La cita muestra el uso de lo que Genette define como *reported speech*¹⁶⁵, que implica la mínima interferencia del narrador o su ausencia: “the absence (or minimal presence) of the informer – in other words the narrator. Showing can only be a way of *telling*.” (Genette [1972] 1990: 166). Para resumir, puedo decir que en AV hay formás que Genette y Chatman asocian con la mimesis. Sin embargo, en la novela predomina el estilo indirecto y la diégesis (*telling*). En la siguiente cita se ve como Mástretta mezcla las dos formás; la *mimesis* (*showing*) y *diégesis* (*telling*), es decir, el estilo directo e indirecto:

¹⁶⁴ *Muletilla* es una traducción mia, y es equivalente a la palabra *tags* que emplea Chatman en *Story and Discourse*.

¹⁶⁵ Genette distingue entre la mimesis y la diégesis de esta manera: “ we will have to mark the contrast between the mimetic and the diegetic by a formula as such: information + informer = C, which implies that the quantity of information and the presence of the informer are in inverse ratio, mimesis being defined by a maximum of the information and a minimum of the informer, diegesis by the opposite relationship” (Genette [1972] 1990: 166).

Al joven Ascencio le gustó Álvaro Obregón. Pensó que si un día le entraba a la bola, le entraría con él. Tenía aspecto de ganador.
-Porque no has visto a Zapata – le dijo Eulalia.
-No pero conozco las caras de los indios de su rumbo – contestó Andrés.
No pelearon. El hablaba de ella como de un igual. Nunca lo oí hablar así de otra mujer.
Cuando Venustiano Carranza llegó a México y convocó a una convención de gobernadores y generales con mando, para el primero de octubre, don Refugio vaticinó que Villa y Zapata no apoyarían al viejo Carranza. Otra vez acertó (AV: 45).

Esta cita revela además las mentiras que el cacique le ha contado a su esposa sobre lo que le pasó durante los años de la Revolución Mexicana. Resumiendo: las escenas muestran las propias palabras de los personajes, sin intervención del narrador. Esta forma narrativa implica que el lector puede conocer el lenguaje de los personajes literarios y llegar a sus propias conclusiones sobre los personajes, de forma independiente. El uso de formas narrativas asociada con la mimesis (*showing*) permite que el lector llega a sus propias conclusiones. Los diálogos directos forman parte del estilo narrativo, y representan una ruptura en la modalización narrativa predominante en la novela que es la diégesis (*telling*). Por lo tanto, se puede decir que coexisten en la novela la *mimesis* y la *diégesis*, sin embargo la *diégesis* (*telling*) y la voz de Catalina, la narradora-protagonista predomina en AV.

3.6 AV: LA DIÉGESIS (*TELLING*)

La *diégesis* (*telling*) es la forma que predomina en AV, aunque está entremezclada con el uso de escenas. Los diálogos directos, como he mostrado, representan la *mimesis* (*showing*) fusionada a la narración retrospectiva de Catalina que corresponde a la *diégesis* (*telling*) y el uso de estilos indirectos¹⁶⁶. En efecto, se puede decir que los aspectos formales que predominan en AV corresponden con las formas que Chatman asocia con la *diégesis* (*telling*)¹⁶⁷: “Nos empezaron a llegar rumores: Andrés Ascencio tenía muchas mujeres, una en Zacatlán y otra en Cholula, una en el barrio de la Luz y otras en México. Engañaba a las jovencitas, era un criminal, estaba loco, nos íbamos a arrepentir” (AV: 11). La narradora cuenta los rumores que le contaba la gente, y los abusos del poder del cacique a través de la *diégesis* (*telling*): “El tiempo se hizo lento [...] me enteraba por mis hermanos, o por Pepa y Mónica, de que en la ciudad todo el mundo hablaba de los ochocientos crímenes y las cincuenta amantes del gobernador” (Mástretta [1986] 2002: 71). A través de las

¹⁶⁶ Los estilos indirectos están vinculadas, por Platas Tasende, a la modalización narrativa: “Modalidad técnica o modo narrativa que supone la reproducción no textual, en tercera persona, de las palabras o del pensamiento de un hablante. En la novela, el narrador, desde la primera o la tercera personas que venga usando, subordina el discurso del personaje al suyo propio” (Platas Tasende 2004: 290).

¹⁶⁷ Chatman comenta sobre el uso de las frases citadas por el narrador, dentro de la narración retrospectiva que es una forma indirecta que equivalen la *diégesis* (*telling*) que caracteriza gran parte de la modalización narrativa de AV: “The indirect form in narratives implies a shade more intervention by a narrator, since we cannot be sure that the words in the report clause are precisely those spoken by the quoted speaker” (Chatman [1978]1989: 200).

conversaciones que tiene con su familia y con la gente, Catalina se entera de muchos asuntos relacionados con su marido y su rol de cacique.

A través de las escenas, la *mimesis* (*showing*) y la narración retrospectiva, la *diégesis* (*telling*), Catalina cuenta una historia de la corrupción política en México y las consecuencias psico-sociales de los abusos del poder. Las descripciones están sutilmente teñidas de ironía¹⁶⁸ La ironía¹⁶⁹ es una forma de crear distancia narrativa y esto se ve en la narración retrospectiva: “Una vez intentó copiarle al general Aguirre esto de pasar horas y horas oyendo a los campesinos. Fue en Teziutlán [...] Le contaban sus vidas y le pedían cosas como si fuera Dios. Sólo un día soportó Andrés esta tortura” (AV: 62). También se aprecia la ironía en las descripciones, por ejemplo en la cita donde Catalina describe el matrimonio de Susy, que es la esposa de un diputado en México:

Le gustaba su marido. Adivinar la razón porque era espantoso, pero el caso es que ella siempre que se podía lo sobaba y cuando el tipo daba sus opiniones ella lo oía como a un genio, moviendo la cabeza de arriba para abajo. Quizás por esto el diputado terminaba sus más elocuentes intervenciones preguntando: “¿Cierto o no, Susy?”, a lo que ella respondía: “Cierto mi vida”, y por última vez movía la cabeza. Eran un equipo. Yo nunca pude hacer un equipo así. Me faltaba dedicación (AV: 217).

Catalina cuenta su historia retrospectivamente en primera persona, empleando el pronombre YO. A través de su voz basada en su historia “autobiográfica”, el lector conoce sus problemás conyugales y las semejanzas entre su esposo y un capo de la mafia italiana:

Según le contó la señora, a mi general le había gustado la casa y llamó a su marido para comprársela. Como el hombre le dijo que no estaba en venta porque era el único patrimonio de su familia, Andrés le contestó que esperaba verlo entrar en razón porque no le gustaría comprársela a su viuda. Con la amenaza encima el doctor aceptó vender y puso precio. Andrés lo oyó decir tantos miles de pesos y después sacó de un cajón la boleta del registro predial con la cantidad en que estaba valuada la casa para el pago de impuestos. Era la mitad de lo que pedía, le dio la mitad y lo despidió dándole tres días para desalojar (AV: 67).

Como testigo del caciquismo en México, Catalina relata cómo lo descubre a través de la novela. La *diégesis* (*telling*) en AV, equivale la narración retrospectiva en primera persona, como en este comentario introspectivo de Catalina, que a través de la novela cuenta cómo empezó a comprender lo que era esta forma de poder: “En cambio me propuse conocer los negocios de Andrés en Atencingo. Empecé por saber que el Celestino del que oyó Checo era

¹⁶⁸ Torres Sanches explica: “La ironía es un recurso técnico, o modalidad narrativa capaz de desconfigurar el lenguaje. Pero lo que es normal y familiar depende del contexto social. Esto es decir que la ironía como las normas sociales varía de una cultura a otra, de un idioma a otra. Torres Sanches relaciona la ironía como una violación de las normas sociales: “El consenso general es que la ironía constituye una violación de una pretendida norma. Las normas dependen de la cultura” (Torres Sanchez 1999: 163).

¹⁶⁹ Et viktig virkemiddel til å skape avstand er ironi. Fortelleren kan referere personens ord eller tanker, og konfrontere dem med en virkelighet som avslører at en diskrepans er tilstede mellom den personale opplevelsen av verden og den samme verden slik den fortolkes av forfatteren (fortelleren) og framtrer i romanen [...] Med andre ord vil denne teknikken fortelle leseren at den dikteriske personens virkelighetsfortolkning ikke er på høyde med den virkeligheten han innenfor fiksjonens ramme har å gjøre med (Aarseth [1976] 1991: 169).

el marido de Lola y que su muerte fue la primera de una fila de muertos. Después me hice amiga de las hijas de Heiss. De Helen sobre todo” (AV: 89). A lo largo de la novela, la protagonista empieza a indagar en el funcionamiento del caciquismo y, a través de los rumores y las historias que le cuenta la gente sobre su marido y de artículos de prensa Catalina entera de la corrupción política y económica y los abusos del poder del caciquismo. Con el tiempo, Catalina entiende que su marido le miente, y lo que implica ser un cacique:

Yo leía su periódico a escondidas. Cuando Andrés lo aventaba y salía mentando madres, yo lo recogía y lo devoraba. A veces no entendía ni por qué se enojaba. Quizá era que no salían las notas informando de las inauguraciones o que cuando salían eran como la de la inauguración del Teatro Principal: una foto suya cortando el listón otra de a placa conmemorativa diciendo que la remodelación del teatro se había llevado a cabo durante el gobierno del general Andrés Ascencio y un pie de foto preguntándose por qué no aparecía por ninguna parte el municipio cuando toda la obra se había hecho con fondos suyos (AV: 70).

Catalina cuenta cómo se entera de los asuntos de su marido en los artículos, y como publican reportajes y fotografías de la protagonista-narradora en los periódicos: “El Avante publicó mi foto quitándome los aretes frente a la mesa presidida por la señora Aguirre. Se lo agradecí a don Juan Soriano y Andrés me regañó” (Mástretta [1986] (2002): 71). A través de la *diégesis* (*telling*) el lector conoce las fotografías de los personajes y los artículos en los periódicos: “Volvimos a Puebla. Andrés andaba como pollo mojado. Yo ni le hablaba. Nada más lo oí rezongar y maldecir. Una mañana leyendo el Avante le mejoró el humor. [...] No entendí qué le había dado gusto, porque estaba lleno de acusaciones contra él y su compadre” (AV: 117). Pienso que estas referencias a la prensa, crea una ilusión de mimesis y verosimilitud. Jorge Fonet comenta sobre el rol de la prensa, y la representación del cacique en AV:

Todo lo verdaderamente repulsivo de su imagen se conoce por referencia. Catalina siempre se entera a través de la prensa o de terceras personas. Como Jano Andrés posee dos caras, sólo que una ficticia y otro real. La primera le permite ocultar la segunda, en la medida que los detentadores del poder se dejen engañar (Fonet 1990: 121).

En este capítulo he estudiado como Fuentes y Mástretta emplean formás que se asocia con la *mimesis* y la *diégesis*, en base a la definición de Chatman que relaciona la *mimesis* con *showing* y la *diégesis* con el *telling*. He mostrado las técnicas asociadas con la mimesis (*showing*) por Chatman, Genette y Cohn en MAC y AV. Primero he resumido y presentado los postulados teóricos Genette, Chatman y Cohn vinculadas a la modalización narrativa del monólogo interior y la *mimesis* (*showing*). He estudiado la narración en ambas novelas, según los conceptos de Chatman y Genette. En efecto, en ambas novelas las escenas muestran elementos de la cultura patriarcal de México, y a menudo en AV se representan rumores sobre la corrupción económica y política del caciquismo, mientras en MAC se muestran los

diálogos directos del cacique que hace sus arreglos con políticos de la cúpula del poder y sus pensamientos sobre la corrupción del sistema político y económico de México.

He mostrado ejemplos de la novela y explicado como *la mimesis* (vinculada al monólogo interior) es la modalización que caracteriza la representación del caciquismo en MAC. He mostrado que Mástretta también emplea técnicas literarias vinculadas a la *mimesis*, como por ejemplo el uso de los diálogos directos, aunque en su novela, predomina la *diégesis (telling)*. He introducido citas de las novelas para mostrar como Fuentes y Mástretta, a través de la modalización narrativa, han introducido técnicas narrativas vinculadas a la *mimesis (showing)* y el uso del estilo directo para crear una ilusión de mimesis en sus respectivas novelas. Las formás que definen Genette y Chatman como *mimesis (showing)* coinciden normalmente con el uso del *estilo directo*. AV se caracteriza por el uso de la modalización narrativa que Genette y Chatman asocian con la *diégesis (telling)*, donde predomina la narración retrospectiva en primera persona, fusionada con el uso del estilo directo. Esto comprueba que Mástretta también usa formás asociadas con la *mimesis (showing)*.

4 LAS RELACIONES DE SUPREMACÍA - SUBORDINACIÓN Y EL DISCURSO PATRIARCAL Y SU MIMESIS

A la luz de los postulados teóricos de Simone de Beauvoir en *El segundo Sexo*¹⁷⁰ y de Kate Millett en *Sexual Politics*, en este capítulo analizo las tres principales formas de supremacía – subordinación, que se dan entre los personajes mujeres y hombres en MAC y AV. Tanto MAC como AV representan las relaciones entre los géneros en una sociedad patriarcal.¹⁷¹ Estudiaré, sobre todo, la representación de las relaciones que establecen los caciques con los personajes femeninos, incluso con sus amantes. También estudio cómo se ha representado el discurso patriarcal en las novelas, centrándome en el examen de dos expresiones patriarcales del lenguaje mexicano: *el chingón* y *la chingada*. Emplearé las definiciones de estas expresiones de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950). Asimismo, los comentarios de Bassnett y Valdes me servirán de punto de partida para analizar las dos novelas. Bassnett escribe: “For despite the advances gained by women in successive revolutions, fundamental assumptions about the subordinate role of the female still remain” (Bassnett 1990: 4) Maria Elena de Valdes comenta en *The shattered mirror*: “The machismo of México is a social ideology of conquered warriors condemned to a history of abuse, treachery and infamy from Cortés to the present” (Valdes: 1998: 10).

En mi análisis de la dialéctica de la supremacía – subordinación¹⁷², usaré las tres principales categorías empleadas por Millett, para distinguir entre diferentes tipos de subordinación de la mujer en una sociedad patriarcal: la física, la antropológica, la económica, la psicológica, la ideológica, y la sociológica. De los postulados teóricos de Simone de Beauvoir me interesa sobre todo lo relacionado con su análisis de los conceptos “libertad” y la

¹⁷⁰ Bauer comenta que: “The Second Sex can be seen to bear affinity to Rousseau’s *Discourse on the Origin of Inequality*, which also resorts to a “history” of human culture as a means of, among other things preparing us for thinking about inequality among human beings” (Bauer 2001: 2). Bauer agrega: “It can be argued that what’s at the heart of Beauvoir’s recounting of woman is indebted in certain critical respects to the thought of, for instance Marx, or Freud or Husserl or Heidegger or Merleau-Ponty or Descartes, it follows that her achievements are fundamentally or importantly philosophical ones (Bauer 2001: 3).

¹⁷¹ La subordinación de la mujeres en México sigue hasta hoy en día, según Bassnett, que comenta: “For despite the advances gained by women in successive revolutions, fundamental assumptions about the subordinate role of the female still remain” (Bassnett 1990: 4). Las estructuras sociales patriarcales en la sociedad Mexicana siguen en todo vigor hasta hoy en día, como comenta Maria Elena de Valdes en *The shattered Mirror*: “The machismo of México is a social ideology of conquered warriors condemned to a history of abuse, treachery and infamy from Cortés to the present” (de Valdes 1998: 10). Maria Elena de Valdes comenta: “The attack on sexual stereotypes is at the center of Mexican feminism’s ideological critique. The liberation of Mexican women is impossible without the liberation of Mexican men” (de Valdes 1998: 1).

¹⁷² En el tiempo representado en las novelas la mujer no tenía ningún influencia en la política, tampoco tenían el derecho a votar: “They were wary of giving women the vote until the power of the church, and its influence over women had waned [...]” (Craske 2005: 120). Por lo tanto, las novelas representan una época en México, donde la mujer también políticamente estaba subordinada al hombre, ya que ni siquiera tenía voto la mujer.

“situación”¹⁷³ y la “inmanencia” y la “trascendencia”. Según Beauvoir, un individuo puede experimentar la *trascendencia* cuando tiene las posibilidades de realizarse a sí mismo en relación con una meta, mientras la inmanencia es un estado no deseable y significa una degradación de la existencia. Beauvoir opina que la inmanencia es un resultado de la opresión de la mujer en una sociedad patriarcal, que agrega que la inmanencia es infligida por el hombre, y así surge la opresión de la mujer. De Beauvoir muestra cómo el patriarcado mantiene a la mujer en un estado de dependencia:

desde los primeros tiempos del patriarcado, los hombres mantuvieron a las mujeres en estado de dependencia detentando todos los poderes y estableciendo códigos contra ellas. Las redujeron a la condición de OTRAS que convenía, no sólo a sus intereses económicos, sino también a sus pretensiones ontológicas y morales (Beauvoir [1949] 2000: 16).

Beauvoir también opina que las relaciones entre géneros biológicos en el patriarcado suele basarse en la dialéctica parecida a la supremacía y la subordinación¹⁷⁴, y Beauvoir agrega:

La mujer siempre ha sido, si no la esclava del hombre, al menos su vasalla; los dos sexos nunca han compartido el mundo en pie de igualdad; incluso en nuestros días, aunque su condición esté evolucionando, la mujer sufre grandes desventajas. En casi ningún país del mundo tiene un estatuto legal idéntico al del hombre, y en muchos casos su desventaja es considerable (Beauvoir [1949] 2000: 55).

Toril Moi, feminista y profesor de literatura en E.E.U.U comenta sobre la comprensión de la situación, otro concepto central en la filosofía de Simone de Beauvoir¹⁷⁵:

Ifølge Beauvoir og Merleau-Ponty er menneskelig transcendens – menneskelig frihet – alltid kroppsliggjort. Med det menes at den alltid tar form av en menneskekropp. Kroppen er en situasjon, men den er en fundamental situasjon fordi den er grunnlaget for min erfaring av meg selv og av verden. Den er en situasjon som alltid er en del av min levende erfaring [experience vécue] (Moi 1998: 95).

Millett opina que las relaciones entre los géneros biológicos deben ser definidas de nuevo, como la definición del término *politics*¹⁷⁶: “The term “politics” shall refer to power-

¹⁷³ Beauvoir opinaba que la libertad del individuo depende de la situación o de las circunstancias. Sartre, al contrario, opinaba que el sujeto es siempre absolutamente independiente para alcanzar la libertad. Para ambos filósofos es una obligación moral del individuo de ejercer la libertad. Según un artículo de Sara Heinamaa “The body as instrument and as expression” es necesario de estudiar los filósofos mencionados arriba para poder entender lo que escribe Beauvoir en *El Segundo Sexo*. Sus teorías fue influenciado principalmente por Martin Heidegger y la fenomenología: “In order to understand Beauvoir’s argument it is necessary to study the concept of the body as used by Heidegger, Sartre, and Merleau-Ponty [...] these thinkers base their discussions of embodiment on Husserl’s writings” (Heinamaa 2003: 67).

¹⁷⁴ Beauvoir comenta: “siguiendo a Hegel, descubrimos en la propia conciencia una hostilidad fundamental respecto a cualquier otra conciencia; el sujeto sólo se afirma cuando se opone: pretende enunciarse como esencial y convertir al otro en inessential” (Beauvoir [1949] 2000: 52).

¹⁷⁵ Beauvoir comenta que: “El matrimonio normalmente subordina la mujer al marido” (Beauvoir [1949] 2000: 241). En *El segundo sexo* Beauvoir se pregunta por qué la mujer acepta ser *el Otro* y en vez del Uno, y por qué se complace en su inmanencia en vez de luchar por la libertad personal, a través de la trascendencia que Beauvoir define como la meta del ser humano: “¿Por que las mujeres no cuestionan la soberanía masculina? Ningún sujeto se enuncia, de entrada y espontáneamente, como inessential; lo Otro, al definirse como Otro, no define lo Uno: pasa a ser lo Otro cuando lo Uno se posiciona como Uno” (Beauvoir [1949] 2000: 52).

structured relationships, arrangements whereby one group of persons is controlled by another (Millett [1969] (2000): 23). Millett también opina que las estructuras sociales patriarcales son “invisibles” debido a su aparente naturalidad¹⁷⁷ en una sociedad patriarcal: “patriarchy as an institution is a social constant so deeply entrenched as to run through all other political, social, or economic forms” (Millett [1969] (2000): 25). Las principales ideas de Mástretta¹⁷⁸ corresponden a las ideas de Kate Millett. Millett opina que las relaciones familiares constituyen el fundamento del patriarcado. En “Theory of sexual politics” Millett describe los factores sociológicos del patriarcado, y cómo el hombre a través de las estructuras sociales llega a controlar y a dominar a la mujer:

Patriarchy's chief institution is the family. It is both a mirror of and a connection with the larger society; a patriarchal unit within a patriarchal whole. Mediating between the individual and the social structure, the family effects control and conformity where political and other authorities are insufficient. As the fundamental instrument and the foundation unit of patriarchal society the family and its roles are prototypical. Serving as an agent of the larger society, the family and its roles are prototypical... the family not only encourages its own members to adjust and conform, but acts as a unit in the government of the patriarchal state which rules its citizens through its family heads. Even in patriarchal societies where they are granted legal citizenship, women tend to have little or no formal relation to the state (Millett [1969] (2000): 33).

Partiendo de las categorías de supremacía – subordinación (ya mencionadas) establecidas por Kate Millett en su libro *Sexual Politics*, analizaré aquí las relaciones económicas sociológicas y psicológicas que se dan en MAC y AV, por ser estas tres categorías que predominan en dichas novelas.

4.2 LA SUPREMACÍA – SUBORDINACIÓN ECONÓMICA

En MAC, el matrimonio entre el cacique y Catalina convierte a ésta en subordinada en muchos sentidos, pero, sobre todo, en el sentido económico. Millett explica la subordinación económica de la mujer en el patriarcado:

One of the most efficient branches of patriarchal government lies in the agency of its economic hold over its female subject. In traditional patriarchy, women, as non-persons without legal standing, were permitted no actual economic existence as they could neither own nor earn in their own right. Since

¹⁷⁶ Según Millett es necesario una nueva definición de lo que constituye el término *politics* y en su tesis doctoral fue una indagación en la pregunta: “Can the relationship between the sexes be viewed in a political light at all? The answer depends on how one defines politics” (Millett [1969] (2000): 23). Millett define la subpremacia-subordinacion en las relaciones entre los generos biologicos: “power-structured relationships, arrangements whereby one group of persons is controlled by another” (Millett [1969] (2000): 22).

¹⁷⁷ Millett opina que las relaciones de supremacía – subordinación esta basada en su argumento que: “sex is a status category with political implications” (Millett [1969] (2000): 22). Millett crea una especie de teoría del patriarcado y a partir de esta teoría analiza la opresion de la mujer. y que las relaciones privadas también forman parte del concepto *politics*.

¹⁷⁸ En una entrevista Mástretta comenta que “soy una feminista en tanto que sí acepto y promuevo[...]que lo privado es público y lo personal es político. Eso lo creo, ciertamente y que yo, y cualquier mujer, tengo derecho a mi cuerpo y hacer con él lo que yo quiera.” (Lavery 2001: 33).

women have always worked in patriarchal societies, often at the most routine or strenuous tasks, what is at issue here is not labour but economic reward. In modern reformed patriarchal societies, women have certain economic rights, yet the “woman’s working which some two thirds of the female population in most developed countries are engaged is work that is not paid for. In a money economy where autonomy and prestige depend upon currency, this is a fact of great importance (Millett [1969] (2000): 40).

En MAC, Catalina sigue casada con el cacique porque depende económicamente de él. El protagonista de MAC se casó con Catalina para empezar a subir por el escalón socio-económico y a través de este matrimonio con Catalina, sin embargo disfruta de la supremacía económica, después de que se convirtió en terrateniente, cacique, político y multimillonario. Tejerina –Canal relaciona el cacique Artemio Cruz a la historia de México:

México y su Revolución – está dominada por Artemios [...] por hombres poderosos que usan a las mujeres como objetos de mero placer, cuando no de violación, como descanso de guerrero [...], o como adornos de flamantes carreras políticas o tal vez como agentes intermediarias en busca de conquistas económicas, sociales o territoriales (Tejerina-Canal 1991: 77).

Catalina es una chica típica de las zonas rurales en México. Es una paradoja, que Catalina, que es hija de un rico terrateniente, Don Gamaliel Bernal dependa de Cruz que se casó con ella por razones económicas. Renoldi-Tocalino también es de la opinión que este matrimonio fue un pacto entre el padre y Cruz¹⁷⁹ y Boldly esta de la misma opinión que Magda Renoldi-Tocalino: “Returning to Puebla, he takes over the position of Gonzalo as heir to the Bernal fortune. Artemio thus become the new cacique, the revolutionary oligarch (Boldly 1984: 34). Estos análisis, coinciden con el argumento de Millett: “the position of women in patriarchy is a continuous function of their economic dependence. Just as their social position is vicarious and achieved [...] through males, their relation to the economy is also typically vicarious or tangential” (Millett [1969] (2000): 40). Entonces, se comprueba la dependencia económica de Catalina es una consecuencia del sistema patriarcal que subordina a la mujer económica mente en relación con el hombre.

Convertido ya en hacendado y cacique, Cruz empieza a dominar a otras mujeres, mientras es rechazado por su propia esposa. Cruz tiene relaciones con una india que vive y trabaja en su finca: “Ven no te asustes [...] ven vas a vivir conmigo en la casa grande [...] La joven entró [...] sin darse cuenta al niño dormido [...]. Volvió a recostarse y ya permaneció

¹⁷⁹ “Sin la Revolución, el padre no hubiera cedido la hija en matrimonio a un mestizo desconocido; al cederle a Catalina a Cruz, Don Gamaliel busca legitimar socialmente un “pacto tácito” [...] con el revolucionario victorioso. Según el viejo oligarca, éste es “un sacrificio pequeño, no muy repulsivo” [...], que le permite gozar todavía de una vida tranquila gracias a las rentas de las haciendas ahora “administradas” por el yerno. La fortuna de Catalina permite a Cruz llevar a cabo las sórdidas transacciones por las cuales adquiere las mejores propiedades confiscadas a los terratenientes del viejo régimen para la distribución a los campesinos” (Renoldi-Tocalino 1989: 149).

así esperando que los pasos del hombre se escucharan en el corredor” (MAC: 216-217). Esta relación entre el terrateniente y la india que trabaja en su finca, equivale a la relación entre amo y esclavo: “El amo y el esclavo también están unidos por una necesidad económica recíproca que no libera al esclavo. [...] el esclavo, desde su estado de dependencia, esperanza o miedo, interioriza la necesidad que tiene del amo” (Beauvoir [1949] 2000: 55). Beauvoir también comenta que estas relaciones entre amo y esclavo se dan por “la urgencia de la necesidad [que] siempre favorece al opresor frente al oprimido (Beauvoir [1949] 2000: 55).

Artemio Cruz que sostiene económicamente a sus amantes, Laura, Lilia y otras, no cesa de subordinar económicamente a Catalina. Desde que se casó con ella, hasta el final de la novela, siente el deseo de burlarse de su esposa debido a su dependencia económica de ella:

Yo las veo, de lejos. Sus dedos abren apresuradamente el segundo fondo, deslizándole de la base con respeto. No hay nada. [...]Ellas corren hacia allá, corren todas las puertas, corren todos los ganchos cargados de trajes azules, a rayas, de dos botones, de pelusa irlandesa, sin recordar que no son mis trajes, que mi ropa está en mi casa, corren todos los ganchos mientras yo les indico, con las dos manos que apenas puedo mover, que quizá el documento está guardado en una de las bolsas interiores derechas de algún traje. Crece la premura de Teresa y Catalina, hurgan ya sin recato, arrojan a la alfombra los sacos vacíos, hasta que los revisan todos y me dan las caras. [...]Pido con la mano que se acerquen: - ya recuerdo...en un zapato...ya recuerdo bien (MAC: 262).

Como se ve en esta cita, el matrimonio entre Artemio Cruz y Catalina, se basa en la dependencia económica de ella, porque ya no conviven juntos, ni se hablan, ni se tocan.

Cuando Cruz está agonizando, Catalina trata de acariciar la mano de su marido: “De no ser por mi riqueza, bien poco te había importado divorciarte. Y tú Teresa, si a pesar de que te mantengo me odias, me insultas” (Fuentes [1962] 2001: 125). A través de éste monólogo interior de Cruz, el lector sabe lo que siente el moribundo por su esposa y lo que siente ella poco antes de la muerte de él: “Qué inútil caricia. Catalina. Qué inútil. ¿Qué vas a decirme? ¿Crees que has encontrado al fin las palabras que nunca te atreviste a pronunciar? ¿Hoy? Qué inútil...Se fiel a lo que siempre aparentaste; sé fiel hasta el fin” (MAC: 42).

Cruz reflexiona sobre lo que le ha dado a Catalina y a su familia y se queja de la falta de agradecimiento de su esposa e hija por haberles mantenido económicamente durante toda su vida: “yo les di la riqueza sin esperar recompensa, cariño, comprensión y porque nada les exigí ustedes no han podido abandonarme, se han prendido a mi lujo, maldiciéndome como quizá no hubieran maldecido mi pobre sueldo” (MAC: 176). Catalina nunca se divorció de Artemio Cruz, aunque él tenía amantes. Simone de Beauvoir explica este tipo de relación dependiente así: “El divorcio sólo es para la mujer una posibilidad abstracta sin no tiene medios para ganarse la vida” (Beauvoir [1949] 2000: 270), y yo pienso que es la explicación.

El último día de la vida de Artemio Cruz, Catalina, y la hija, Teresa se preocupan por el testamento que dejará Cruz, ya que siguen dependiendo económicamente de él. En el hospital

Artemio Cruz quiere algunas muestras de cariño de su hija, Teresa, pero ella no parece estar demasiado interesada en su padre, sino sólo en la herencia que le dejará en su testamento: “¿Ya te dijo donde esta? – pregunta Teresa en voz más baja. Catalina niega con la cabeza. Los abogados no lo tienen. Debe estar escrito a mano. Aunque él sería capaz de morir intestado, con tal de complicarnos la vida [...] - Quisiéramos saber donde” (MAC: 220). La siguiente cita muestra que Cruz quiere a su hija Teresa de alguna forma, pero ella no se da cuenta: “Trato de alargar la mano hacia Teresa, pidiéndole alivio, pero mi hija se ha vuelto a perder en la lectura del diario” (MAC: 161). Artemio Cruz, en su agonía, disfruta de su supremacía económica. La siguiente cita muestra como él subordina a Catalina y como le gusta burlarse de su esposa y su hija hasta el final de sus días. En el monólogo interior de Cruz, ya moribundo, se ve como trata a Catalina y la hija Teresa hasta el final de su vida:

¿El testamento? No se preocupen: existe un papel escrito, timbrado ante el notario; no olvido a nadie: ¿para qué iba a olvidarlos, a odiarlos?; ¿no me lo habrían agradecido en secreto?, ¿no les habría dado placer pensar que hasta el último momento pensé en ustedes para burlarme? [...] Siéntanse tranquilos. Olviden que esa riqueza la gané exponiendo el pellejo, sin saberlo, en una lucha que no quise entender porque no me convenía saberla, entenderla, porque sólo podían saberla, entenderla quienes no esperaban nada de su sacrificio. Eso es el sacrificio, ¿no es verdad?: darlo todo a cambio de nada (MAC: 301).

Cruz compara la frialdad que ha recibido de su esposa e hija con todo el dinero que él les ha dado. La única mujer que ama hasta el final es una mujer que conoció y que violó durante la Revolución Mexicana. Según muestra su monólogo interior en el momento de la muerte, fue el gran amor de su vida: “tuve a Regina y me amó, me amó sin dinero, me siguió, me dio la vida allá abajo” (MAC: 177). Las otras mujeres de su vida le importan poco, aunque fue el matrimonio con Catalina que le ha labrado el camino a la cima del poder. Beauvoir declara:

Económicamente, hombres y mujeres constituyen casi dos castas; en igualdad de condiciones, los primeros tienen situaciones más ventajosas, salarios más elevados, más oportunidades de triunfar que sus competidoras recientes; los hombres ocupan en la industria, la política, etc., mayor número de puestos y siempre son más importantes (Beauvoir [1949] 2000: 55).

Este comentario confirma lo que piensa Beauvoir sobre las posibilidades económicas que tienen los hombres en comparación con las que tienen las mujeres en una sociedad patriarcal. Las mujeres casi siempre están subordinadas económicamente al hombre, lo cual puede resultar en la represión económica, psicológica y física, como es el caso de Lilia, en MAC, que se prostituye “vendiéndose” a Cruz: “Lilia le acaricio el cuello como si pidiera perdón: él sabía quizás, que muchas cosas, muchos deseos pequeños debían reprimirse para poder, en un solo momento de plenitud, gozar completamente, sin gasto previo, y ella debía agradecersele (MAC: 352). En efecto, la relación que sostiene Cruz con Lilia, está basada en la supremacía económica, ella ha sido comprada y subordinada a Cruz, y él ve en ella poco más que un

objeto sexual¹⁸⁰ que se puede comprar o alquilar por un fin de semana, aunque a ella no le satisface este tipo y estilo de vida: “– ya me aburrí de ver programas en la tele todo el día, viejito” (MAC: 350). Lilia es para Cruz un objeto sexual¹⁸¹, pero esta situación no le satisface a Lilia, que se siente atraída por un hombre más joven que Cruz: “Artemio trata de dominar a otra mujer, esta vez a Lilia [...], pero su vejez se lo impide” (Allen 1971: 430). Lanin Gyurko comenta lo siguiente sobre la manera que Artemio Cruz usa, controla y domina a las mujeres:

In “La muerte de Artemio Cruz”, this dehumanization is the result of the direct, brutal, and sometimes, lifelong imposition of the will of the male over that of the female. The domineering Artemio Cruz, soldier, landowner, plutocrat, responds to women as mere sexual objects or success symbols. His attitude is both conditions and reinforced by Mexican society, which glorifies the all-conquering macho (Gyurko 1974-75: 206).

Quizás parte de la explicación de los fracasos de Cruz, en sus relaciones con las mujeres, revela la dialéctica tan mexicana del Chingón y la Chingada, y su preferencia por la posesión material: “¿Quién tendrá la honradez de decir, como yo lo digo ahora, que mi único amor ha sido la posesión de las cosas, su propiedad sensual?” (MAC: 239).

En AV, Catalina, la esposa del cacique Andrés Ascencio también tiene deseos de vivir independientemente de su marido, pero su precaria situación económica no se lo permite: “A veces quisiera ir a un país donde el no existiera, donde mi nombre no se pegara al suyo, donde la gente me odiara o me buscara sin mezclarme con su afecto o su desprecio por él. Un día salí de la casa y tome un camión que iba a Oaxaca. Quería irme lejos” (AV: 72). Catalina quiere escaparse de la subordinación económica impuesto por Andrés Ascencio, en su relación de poco amor hacía él, pero no lo logra porque depende económicamente de él.

4.1 LA SUPREMACÍA - SUBORDINACIÓN SOCIOLÓGICO

En MAC el matrimonio entre Artemio Cruz y Catalina, ilustra como el patriarcado y las estructuras sociales patriarcales en México subordinan sociológicamente a la mujer frente al hombre. Según Magda Renoldi – Tocalino, Catalina es una mujer típica de las regiones rurales de México y, por tanto, su situación equivale a la situación de muchas mujeres, que

¹⁸⁰ Renoldi-Tocalino es de la misma opinión, y explica como se conocen Lilia y Artemio Cruz: “Lilia, joven divorciada y pobre, se gana la vida prostituyéndose. Al alquilarla por un fin de semana, el envejecido Artemio se da cuenta de que ella puede amar y ser amada por un hombre joven y eventualmente, liberarse de su condición de objeto. El viejo, temiendo la soledad de la vejez, convence a Lilia a compartir con él la vida fácil de millonario. Lilia permanece junto a Artemio, ya físicamente incapaz [...] mientras ella misma se degenera en una alcoholica fastidiada, grosera y vulgar, pero todavía “apetecible” – lo único que se le pide – “ (Renoldi-Tocalino 1989: 153).

¹⁸¹ Renoldi – Tocalina comenta sobre la diferencias entre Lilia, el amante y Catalina, la esposa de Artemio Cruz: “Lilia y la Catalina ya madura representan tipos polarizados de la mujer: la esposa y la amante, figuras con funciones no intercambiables, hondamente arraigadas en la tradición socio-cultural y sexual, iberoamericana” (Renoldi-Tocalino 1989: 147).

vivían en las zonas rurales en la época de la posrevolución y que tenían haciendas en Puebla, como el personaje de MAC, la esposa de Artemio Cruz:

Catalina personifica un tipo tradicional de mujer latinoamericana: la criolla de la zona rural. Hija de hacendado, llevaba una vida reclusa y el único contacto afuera de su universo cerrado eran los curas, cuya función junto a las mujeres consistía generalmente en inculcarles los valores que reproducían el status quo. Sin conocer otros modos de ser, ellas dependían enteramente de la familia y de su clase social, aceptando como natural el papel que se les designaba. La aprobación de los bienes de Don Gamaliel por Artemio se cumple de un modo a la vez simbólico y real, en la posesión de la hija. (Renoldi – Tocalino 1989: 149).

La subordinación de Catalina empieza en el momento que Artemio Cruz llega a la hacienda de Puebla. Catalina está enamorada de Ramón, pero él desaparece de Puebla después de la llegada del ambicioso Cruz. Catalina no se interesa por Cruz, sin embargo él la seduce:

-Lo entiendes, ¿verdad? Vas a vivir a mi lado; debes olvidar muchas cosas [...]

-Calla...- dijo la muchacha y se libró de la caricia.

-Ya hable con él. Es un muchacho débil. No te quería de verdad. Se dejó espantar enseguida.

-La muchacha se limpio con la mano las partes del rostro tocadas por él. – Si, no es fuerte como tú...no es un animal como tú...

Quiso gritar cuando él la tomó del brazo, sonrió y apretó el puño: - el tal Ramoncito se va de Puebla. No lo volverás a ver nunca más (MAC: 160).

En la sección titulada: “3 de junio 1924” (MAC: 196), se ve que la relación entre Catalina y Artemio se adapta desde el principio a la supremacía-subordinación impuesta por su esposo Artemio Cruz: “Ella levantó la mirada y angostó los ojos con un odio que nunca había sentido antes. [...]¿Quién era este monstruo? [...] Quiso gritar cuando él la tomó del brazo, sonrió y apretó el puño: - El tal Ramoncito se va de Puebla. No lo volverás a verlo nunca más” (MAC: 160). El matrimonio entre Cruz y Catalina sigue los planes y ambiciones económicas y políticas de Cruz: “No había llegado de buenas a primeras a visitar al viejo. Antes, recorrió ciertos lugares de Puebla, habló con ciertas gentes, averiguó lo que era preciso averiguar” (MAC: 143). Cruz sabía que Don Gamaliel Bernal, el padre de Catalina, era un terrateniente, ya que Gonzalo Bernal, muerto durante la Revolución se lo había contado. Cruz llega a un acuerdo con Don Gamaliel Bernal de casarse con su hija, aunque este plan no coincide con los sentimientos y planes de Catalina.

Este matrimonio entre el ambicioso revolucionario Cruz y Catalina es, sobre todo, un arreglo económico entre Cruz y el padre de Catalina: es decir un “arreglo patriarcal”:

Traditionally, patriarchy granted the father nearly total ownership over wife or wives and children, including the powers of physical abuse and often even those of murder and sale. Classically, as head of the family the father is both begetter and owner in a system in which kinship is property (Millet [1969]2000: 33).

A través de un fragmento de un monólogo interior de Catalina el lector sabe que el padre de Catalina, Don Gamaliel Bernal, quería que su hija se casara con Artemio Cruz: “Acepté como

él quiso. Él me pidió que no aceptara dudas o razonamientos. Mi padre. Estaba comprada y debía permanecer aquí” (MAC: 200). Cruz es consciente que la muerte del hermano de Catalina, Gonzalo Bernal le brinda a la oportunidad de volverse terrateniente. Renoldi-Tocalino es también de la opinión que el matrimonio de Artemio Cruz y Catalina es sobre todo es una alianza política y económica entre el padre de Catalina y Cruz:

La apropiación de los bienes de Don Gamaliel por Artemio se cumple de un modo a la vez simbólico y real, en la posesión de la hija. Subyacente, se percibe el concepto antropológico del matrimonio definido por Claude Lévy-Strauss: la donación de una mujer por su padre o su hermano a otro hombre, con el fin de asegurar alianzas políticas y económicas. Catalina [...], obedece al padre; pero sintiéndose atrapada en una condición de que no tiene plena conciencia, su rebelión íntima se manifiesta como antagonismo de clase. Su rencor se vuelve solamente contra Artemio, contra el mulato que naciera víctima de las condiciones sociales impuestas por la clase a que ella pertenece; él es el intruso representante de un nuevo orden político y de una muchedumbre miserable que asusta a Catalina (Renoldi-Tocalino 1989: 149).

Este matrimonio subordina a Catalina de muchas formas por lo que ella le guarda rencor a su marido: “nunca le perdona que hubiese abandonado a su hermano Gonzalo y humillado a su padre, Gamaliel. Representa a la heredera del rico hacendado” (Ramírez Mattei 1983: 165).

Según Simone de Beauvoir, el matrimonio mantiene al hombre en el centro del poder económico convirtiéndolo en *el Uno*, mientras ella se convierte en *el Otro*, y ella empieza a depender económicamente de él como se ve en MAC. Gyurko tiene una opinión semejante: “Catalina Bernal also succumbs to the charisma of Cruz the dynamic and self-assured macho. Catalina’s capitulation to Cruz on the sexual level corresponds to her father Don Gamaliel’s surrender to the victorious Revolutionary on the economic and political levels” (Gyurko 1974-75: 208).

Como muestran los comentarios citados de Magda Renoldi-Tocalino y Lanin Gyurko, la situación de Catalina implica que tiene que subordinarse a los deseos de su padre y de las ambiciones de Artemio Cruz, debido a sus intereses económicos y políticos. Catalina finalmente rechaza a su marido, lo cual causa la ruptura de sus relaciones conyugales, aunque nunca se divorcian. La razón del rechazo puede ser la dependencia económica de Catalina. En la sección “1924: junio 3” (MAC: 196) se representan los pensamientos de Catalina: “¿Quién es? ¿Cómo ha surgido de sí mismo? No, no tengo el valor necesario para acompañarlo. Debo contenerme. No debo llorar cuando recuerdo mi vida de niña. Qué nostalgia” (MAC: 206). Catalina realmente no conoce a su esposo, sin embargo depende de él económicamente, como admite cuando dice: “Déjame. Estoy en tus manos para siempre. Ya tienes lo que querías. [...] vivo con el hombre que humilló a mi padre y traicionó a mi hermano” (MAC: 212 - 214). Cruz responde: “Te va a pesar, Catalina Bernal. Me vas metiendo la idea en la cabeza de recordarte a tu padre y a tu hermano cada vez que me abras

las piernas” (MAC: 212 - 214). El resultado de la discusión que termina con sus relaciones íntimas, es expresado en la frase de Catalina: “¡Que no me toques!” (MAC: 212 - 214).

Después de esta discusión con Catalina, Cruz empieza a salir con otras mujeres, aunque nunca se divorcia de Catalina, pero ella no se subordina a él sexualmente: “Ahora ya sé cómo consolarme. Con Dios de mi lado y con mis hijos” (MAC: 212 - 214). El rechazo sexual de Catalina es una venganza relacionada con el rencor que siente hacía Cruz por no haber salvado a su hermano Gonzalo Bernal: “nunca creí lo que nos contaste. Que mi padre sabía esconder su humillación detrás de su señorío, ese hombre cortés, pero que yo no puedo vengarlo en secreto y a lo largo de toda la vida.” (MAC: 205) Artemio Cruz sobrevivió porque Gonzalo Bernal murió, según lo revela el monólogo interior de Cruz:

Sí estoy vivo a tu lado, aquí, porque dejé que otros murieran por mí. Te puedo hablar de los que murieron porque yo me lavé las manos y me encogí de hombros. Acéptame así, con estas culpas, y mírame como a un hombre que necesita [...] No me odies. Tenme misericordia, Catalina amada. Porque te quiero; pesa de un lado mis culpas y del otro mi amor y verás que mi amor es más grande” (MAC: 215).

Sin embargo, es a través del matrimonio con Catalina que es hija de un terrateniente, Cruz llega a entrar en la política de Puebla y en la clase alta del México Posrevolucionario:

¿Crees que después de hacer todo lo que has hecho, tienes todavía derecho al amor? ¿Crees que las reglas de la vida pueden cambiarse para que, encima de todo, recibas esas recompensas? Perdiste tu inocencia en el mundo de afuera. No podrás recuperarla aquí dentro, en el mundo de los afectos. Quizás tuviste tu jardín. Yo también tuve el mío, mi pequeño paraíso. Ahora ambos lo hemos perdido. [...] No puedes encontrar en mí lo que ya sacrificaste, lo que ya perdiste para siempre y por tu propia obra. No sé de dónde vienes. No sé qué has hecho. Sólo sé que en tu vida perdiste lo que después me hiciste perder a mí; el sueño, la inocencia. Ya nunca seremos los mismos (MAC: 215).

Se puede ver en esta cita por qué este matrimonio no puede seguir como Cruz quiera. Catalina no se siente feliz, y siente que no conoce quién es su marido, según su monólogo interior mostrado a través del monólogo interior de Cruz, aunque solo son unos fragmentos.

Hay una moral para el hombre en el patriarcado y otra moral para la mujer.¹⁸² Según Simone de Beauvoir: “Es fácil darse cuenta de que el marido no busca ser amado, sino no ser engañado; no dudará en infligir a la mujer un régimen debilitante, en negarle toda cultura, en embrutecerla con el único fin de proteger su honor” (Beauvoir [1949] 2000: 199). En la siguiente escena, el cacique trata de subordinar a la esposa, dentro del espacio privado:

A mí nadie me cierra una puerta, Catalina. Esta es mi casa y entro a donde yo quiera.
Abre que no estoy para pendejas.

¹⁸² Fowler comenta las situaciones mencionadas en la sociedad patriarcal en México: “[...] male fidelity was highly uncommon” (Fowler 2005: 62). Al mismo tiempo el cacique no acepta que su esposa Catalina, se ha enamorado de Carlos Vives. Cuando se entera de la relación que tiene Catalina por Carlos, lo manda asesinar:

Me volví infiel mucho antes de tocar a Carlos Vives [...] Nunca quise así a Andrés [...] Me daba vergüenza estar así por un hombre, ser tan infeliz y dichosa [...] de todo lo que tuve y quise lo único que hubiera querido era a Carlos Vives a media tarde (Mástretta [1986] 2002: 164).

-Ya sé que fuiste – dijo - . Habrás notado que no tuve nada que ver. Quítate ese vestido que parece cuervo, déjame verte las chichis, odio que te abroches como monja. Ándale, no estés de púdica que no te queda. Me trepó el vestido y yo apreté las piernas. Su cuerpo encima me enterraba los broches del ligero.

-¿Quién lo mató? – pregunté.

- No sé. Las almas puras tienen muchos enemigos – dijo -. Quítate esas mierdas. Está resultando más difícil coger contigo que con una virgen poblana. Quítatelas - dijo mientras sobaba su cuerpo contra mi vestido. Pero yo seguí con las piernas cerradas, bien cerradas por primera vez (Mástretta [1986] 2002: 98-99).

Después de la muerte de Carlos, que ha sido asesinado, Catalina se niega a tener contacto íntimo con su marido: “Odié a mi general. No supe si quería verlo llegar y preguntarle o quedarme ahí encerrada y no verlo nunca otra vez” (AV: 98). Comentando otra novela, Simone de Beauvoir explica una situación semejante¹⁸³: “pero si hubiera rechazado la hipocresía de la vida conyugal, ¿dónde habría ido? ¿Qué destino le esperaba? [...] ¿Se le puede pedir que ame a su tirano y bendiga su esclavitud? (Beauvoir [1949] (2000): 254). Estas preguntas también resultan relevantes para la situación de Catalina, que vive en un matrimonio sin amor ni pasión. Después de la muerte de Carlos, el amor de su vida, Catalina siente miedo de su marido: “En mi miedo de siempre la muerta era yo“(AV: 272). Catalina también cuenta como la represión y el asesinato se convirtió en agresión hacia su marido: “Muchas veces imaginé a Carlos llorándome, matando a Andrés, enloquecido” (AV: 273).

Según Beauvoir, tener amantes es un derecho que tiene el hombre y no la mujer en el patriarcado: “Mientras el hombre posea en exclusiva la autonomía económica y tenga – por la ley y las costumbres – los privilegios que confiere la virilidad, es natural que aparezca con tanta frecuencia como un tirano, lo que incita a la mujer a la rebeldía y al engaño” (Beauvoir [1949] (2000): 254). Por lo tanto se puede decir que son verosímiles¹⁸⁴ las representaciones de las relaciones entre los caciques y sus mujeres en ambas novelas. Beauvoir opina que la esposa tendría una vida arruinada si el marido la deja: “La esclavitud conyugal es más cotidiana y más irritante para el marido, pero es más profunda para la mujer; [...] a fin de cuentas, el puede prescindir de ella mucho más fácilmente que ella de él; si la deja, ella tendrá su vida arruinada” (Beauvoir [1949] (2000): 271-272). Esto puede explicar la razón por lo cual no se divorcian de sus esposos, tiranos, la Catalina de AV y la Catalina de MAC.

¹⁸³ Beauvoir comenta sobre el origen de los problemas conyugales en *El Segundo Sexo*: “los conflictos entre los esposos vienen de la mala voluntad de los individuos, no de la institución” (Beauvoir [1949] 2000: 255).

¹⁸⁴ Chatman opina que la verosimilitud depende de la época y de la sociedad: “verisimilitude, that ancient appeal to the probable, rather than the actual [...] Why should a theory of narrative structure require a discussion of the naturalization of narrative events to facts and to probabilities in the real world? Because the well-formedness of a narrative (that is what makes a narrative good or bad, and not some other kind of text) depends on such questions [...] but of course the “natural” changes from one society to another and from one area to another in the same society” (Chatman [1978] 1989: 49).

4.3 LA SUPREMACÍA - SUBORDINACIÓN PSICOLÓGICA

Millett compara la situación de la mujer con la situación de las minorías¹⁸⁵, y comenta la relación que la mujer suele interiorizar las normas patriarcales y a la vez su propia subordinación psicológica: “Their principal result is the interiorización of patriarchal ideology” (Millett [1969] 2000: 54). Millett explica cómo es su situación en una sociedad patriarcal:

The female is continually obliged to seek survival or advancement through the approval of males as those who hold power. She may do this either through appeasement or through the exchange of her sexuality for support and status. As the history of patriarchal culture and the representations of herself within all levels of its cultural media, past and present, have a devastating effect upon her self image, she is customarily deprived of any but the most trivial sources of dignity and self respect (Millett [1969] 2000: 54).

En AV el principio del matrimonio indica cómo se desarrollan las relaciones conyugales entre el cacique Andrés Ascencio y Catalina: “Pero no me casé...Andrés me convenció de que todo eso eran puras pendejas y que él no podía arruinar su carrera política...nosotros nos casamos como soldados...” (AV: 17). El uso del símil: “como soldados” (AV: 17) indica cómo se desarrollan estas relaciones conyugales durante el resto de la novela: se trata más de una guerra, que una historia de amor: “In *Arráncame la vida*, Catalina isolates Andrés as the reason for her discomfort” (Finnegan 2001: 1011).

La supremacía del cacique, que controla todo, es un ejemplo de un modelo del tipo de marido que dirige y controla a su esposa. Ellos se casan frente al juez, según el deseo de él. El siguiente diálogo directo de AV, muestra lo poco romántico que es este matrimonio desde el principio, entre una niña de quince años y el general y cacique el doble de su edad:

-Tienes que decir si - dijo el juez.
-Sí - dije
-General Andrés Ascencio, ¿acepta usted por esposa a la señorita Catalina Guzmán?
-Sí – dijo Andrés – La acepto...así que puedes ahorrarte la lectura. ¿Donde firmamos?
-Toma la pluma Catalina (AV: 18).

A través de los diálogos directos, se perciben los diferentes tipos de relaciones de supremacía - subordinación que se dan en las relaciones entre el cacique y su esposa desde el primer día de su matrimonio. Su boda obviamente no fue como quería: “A veces todavía tengo nostalgia de una boda en la iglesia” (AV: 16). El siguiente diálogo muestra como se casó Catalina, a la edad de 16 años, además de mostrar el discurso patriarcal del cacique en relación con el apellido que va a usar al firmar los papeles oficiales del notario, al casarse:

¹⁸⁵ Millett comenta la situación psicológica de la mujer en el patriarcado: “As women in patriarchy are for the most part marginal citizens [...] their situation is like that of other minorities” (Millett [1969] 2000: 55).

-Sí dijo Andrés. La acepto, prometo las deferencias que el fuerte debe al débil y todas esas cosas, así que puedes ahorrarte la lectura. ¿Dónde te firmamos? Toma la pluma Catalina [...] De Ascencio, póngale ahí, señora – dijo Andrés que leía tras mi espalda.
 -¿Tú pusiste de Guzmán? – pregunté
 -No mi hija, porque así no es la cosa. Yo te protejo a ti, no tú a mí. Tú pasas a ser de mi familia, pasas a ser mía – dijo.
 -¿Tuya?
 -A ver los testigos – llamó Andrés [...] Tu Yúnez fírmale. Y tú Rodolfo (AV: 18-19).

La cita muestra claramente como el hombre patriarcal percibe a su esposa, como una posesión suya. En el diálogo se puede ver que ella probablemente, en este matrimonio, no va a ser feliz, y que va a tener que adaptarse a sus necesidades y cumplir con su rol de esposa y obedecer. Ella pierde su identidad y su independencia que estar absorbida por él. Beauvoir describe este tipo de situación así: “incluso su nombre ya no le pertenece; no es más que la “otra mitad” de su marido. Si le abandona, en muchos casos no encontrará ninguna ayuda, ni fuera ni dentro de ella. (Beauvoir [1949] 2000: 254). Catalina está amarrada al cacique Andrés Ascencio por el resto de su vida. Él la ceba, aunque él tenga amantes por todas partes. Él trata de controlarla psicológicamente para que cumpla con su rol de esposa tradicional¹⁸⁶:

Para mucha gente yo era parte de la decoración, alguien a quien se le corren las atenciones que habría que tener con un mueble si de repente se sentara a la mesa y sonriera. Por eso me deprimían las cenas. Diez minutos antes de que llegaran las visitas quería ponerme a llorar, pero me aguantaba para no correrme el rímel y de remate parecer bruja. Porque así no era la cosa, diría Andrés. La cosa era ser bonita, dulce, impecable (AV: 74).

En el siguiente diálogo, Catalina habla con su masajista sobre los rumores de un asesinato de un amante de Andrés Ascencio, que no se comportó como él quería:

-Pero ¿cómo va a ser verdad Andrea? Es una pendeja. Mi marido mata por negocios, no va por ahí matando mujeres que no se dejan coger.
 -Vaya, así te oyes mucho más inteligente. [...]
 -Donde oyó eso de la asesinada en Morelos – le contesté.
 -Por ahí lo oí, señora [...]
 -No me quiero morir – le dije [...] Andrea, no es juego, no me quiero morir (AV: 199)

Como muestran las últimas dos citas, el cacique trata de dominar y controlar psicológica y físicamente a su esposa y amante. Las citas muestran como el hombre controla a las mujeres en el patriarcado, y como ellas definen su “función” o “rol” en relación con el hombre, se amante o esposo. Sin embargo, el lector nunca puede saber si los rumores de la masajista representan la verdad o no, o si el cacique verdaderamente es un asesino.

¹⁸⁶ Kate Millett comenta sobre los factores ideológicos del patriarcado en *Sexual Politics*: “In terms of activity, sex role assigns domestic service and attendance upon infants to the female, the rest of human achievement, interest and ambition to the male. The limited role allotted the female tends to arrest her at the level of biological experience. Therefore, nearly all that can be described as distinctly human rather than animal activity [...] is largely reserved for the male” (Millett [1969] (2000): 26).

La supremacía del hombre en el patriarcado esta mantenida a través del prevailecimiento de las estructuras sociales patriarcales, que, entre otras cosas, aíslan a las mujeres de las conversaciones de los discursos patriarcales, como se muestra en esta cita:

Volví al grupo de las mujeres. Prefería oír la plática de los hombres, pero no era correcto. Siempre las cenas se dividían así, de un lado los hombres y en el otro nosotras hablando de partos, sirvientas y peinados. El maravilloso mundo de la mujer, llamaba Andrés a eso. [...] Me gustaba pasar a la mesa porque ahí la conversación podía volverse interesante. (AV: 81).

En AV Catalina, cuenta cómo eran las relaciones entre hombres y mujeres: “me costaba disimular el cansancio frente a aquellos señores que tomaban a sus mujeres del codo como si sus brazos fueran el asa de una tacita de café” (AV: 74). En la siguiente cita se ve claramente como el cacique, Andrés Ascencio ve a su hija como una propiedad suya y el rol que le pide a la madre, y su esposa Catalina es de no intervenir en el asunto:

- Es mi hija y yo veo por su futuro. Tú no te metas.
- Cuando te conviene es tu hija, cuando no te conviene es nuestra hija. A los diez años me la entregaste con un discurso sobre la necesidad de que yo fuera como su madre. Ahora ya nada más es hija tuya.
- Porque ahora necesita alguien que le asegure el futuro, no quien le limpie los mocos y la ayude con las tareas (AV: 207).

También el siguiente diálogo muestra como el cacique percibe a su hija como su *propiedad*:

-¿Piensas que yo no voy a ser con mis hijas como tu papa contigo? Ni madres. A mis hijas no se las lleva cualquier carbón de la noche a la mañana. A mis hijas me las vienen a pedir con tiempo para que yo investigue al cretino que se las quiere coger. Yo no regalo a mis crías. El que las quiera que me ruegue y se ponga con lo que tenga. Si hay negocio lo hacemos; si no, se me va luego a la chingada. Y se me casan por la iglesia, que ya se jodió Jiménez en su pleito con los curas (AV: 20).

Sin embargo, las relaciones entre los géneros biológicos cambian al final de estas dos novelas. En AV Catalina empieza a rebelarse contra su marido y los valores sociales patriarcales. La protagonista de AV ya no quiere adaptarse a las definiciones y las normas sociales patriarcales y la ideología de su marido. Al final de la novela, Catalina logra salvarse de la subordinación y se independiza de su marido, que se muere al final de la novela: “No me apenó verlo perder fuerza. Salía con Alonso como si fuéramos novios. Cenábamos en [...] casi todas las noches. Lo acompañaba a las funciones de gala y pasaba horas con él en las filmaciones. Una noche [...] hasta lo besé en público” (Mástretta [1986] 2002: 279-280). Catalina se libera de las convenciones patriarcales que aceptan que el marido tenga amantes, pero no la mujer. En la siguiente cita el lector sabe lo que ocurre en el interior de Catalina, en el momento del entierro de su marido. Catalina ni siquiera llora por su muerte, como lo piden las normas sociales de una viuda. En el momento del funeral del cacique Andrés Ascencio, su mujer ya le ha olvidado de su rostro: “Yo quise recordar la cara de Andrés. No pude. Quise

sentir la pena de no ir a verlo nunca más. No pude. Me sentí libre. Tuve miedo [...] Divertida con mi futuro, casi feliz” (Mástretta [1986] 2002: 305).

La principal diferencia entre la Catalina de Fuentes que rechaza a su marido sexualmente y busca consuelo con Dios y con sus hijos, es que la Catalina de Mástretta tiene relaciones sexuales con su amante¹⁸⁷, lo cual viola las estructuras sociales patriarcales. En AV Catalina en su rebeldía empieza a vivir una vida independiente de su marido sin pensar en él: “La película era malísima. Pero Quijano volvió a gustarme; tanto, que fui primero al coctel y después a su casa y de ahí a su cama sin detenerme siquiera a pensar en Andrés” (Mástretta [1986] 2002: 270). En AV el cacique se da cuenta de la liberación de su mujer, al final de la novela: “No me equivoqué contigo, eres lista como tú sola, pareces hombre, por eso te perdono que andes de libertina. Contigo sí me chingué. Eres mi mejor vieja, y mi mejor viejo, cabrona” (Mástretta [1986] 2002: 286). Catalina ha aprendido de su marido a ser cacique, como muestra la siguiente cita: “Eres una vieja chingona. Aprendiste bien. Ya puedes dedicarte a la política” (AV: 121). En este sentido se distinguen el final de AV del final de MAC donde el lector no sabe lo que sucede con Catalina después de la muerte del cacique.

4.4 LA DIALECTICA DEL DISCURSO PATRIARCAL:

“EL CHINGÓN” Y “LA CHINGADA”

Existen dos términos en el discurso patriarcal, que aparecen en ambas novelas y que se refieren a la relación de supremacía – subordinación que revelan la existencia del fenómeno social de “*el chingón* y “*la chingada*”¹⁸⁸ estudiado por Octavio Paz. Se encuentra una explicación del chingón y la chingada¹⁸⁹ en *El laberinto de la soledad* (1950), escrito por Octavio Paz. También existe un verbo: *chingar*, que tiene que ver con los sustantivos *el chingón* y *la chingada*. Quizás puede haber paralelos entre estos términos y el término de Simone de Beauvoir que habla del *uno* y el *otro* en *El Segundo Sexo*, la *inmanencia* y la *trascendencia*.

El narrador de Fuentes representa la dialéctica del *chingón* y la *chingada* en MAC en el discurso patriarcal del cacique. La idiosincrasia o, mejor dicho, la filosofía de este cacique

¹⁸⁷ Millett escribe : “Historically most patriarchies have institutionalized force through their legal systems. For example, strict patriarchies such as that of Islam, have implemented the prohibition against illigitamcy or sexual autonomy with a death sentence. [...] Needless to say there is no penalty imposed upon the male correspondent” (Millett [1969] 2000: 43).

¹⁸⁸ “*Chingón*: expresión última de la persona que *chinga*. El que ejerce el poder y es despótico; carente de moral; machista. En realidad, el término “chingar” y derivado, de tipo malsonante, no pueden sustituirse por otros (González Boixo 2001: 229, nota 121).

¹⁸⁹ “Paz ser splittelsen som preger den meksikanske bevissthet. Han finner et uttrykk for den i det obscøne uttrykket *chingar* (det betyr bl.a. å voldta), som han knytter til den meksikanske mandighetsdyrkingen, men også ser som uttrykk for manglende autentisitet og sikkerhet” (Verdens litteraturhistorie 1945-92: 405).

que le ha hecho un hombre rico y poderoso, esta representada con una frase muy corta: “Escoge siempre a tus amigos entre los grandes *chingones*, porque con ellos no hay quien te chingue a ti.” (MAC: 189, énfasis mío). En la siguiente cita se ve la obsesión que tiene Artemio Cruz con *la chingada*, el verbo *chingar* y *el chingón* y otras variaciones y versiones de estos conceptos que parece ser más un fenómeno sociológico y cultural¹⁹⁰, que una obsesión personal:

Chingue a su madre / Hijo de la chingada / Aquí estamos los meros chingones / Déjate de chingaderas / Ahoritita me lo chingo / Andale, chingaquedito / No dejes chingar / Me chingué a esta vieja / Chinga tú / Chingue usted / Chinga bien, sin ver a quién / A chingar se ha dicho / Le chingué mil peos / Chinguense aunque truenen / Chingaderitas las mías / Me chingó el jefe / No me chingues el día / Vamos todos a la chingada / Se lo llevó la chingada / Me chingo pero no me rajo / Se chingarón al indio / Nos chingarón los gachupines / Me chingarón los gringos / Viva México, jijos de su rechingada (MAC: 243-244).

Los conceptos socioculturales del chingón y la chingada tienen gran importancia para la representación del cacique en MAC y para la comprensión del contexto social y las relaciones entre los géneros biológicos en la novela. Según los amigos de Artemio Cruz el mundo se divide entre los cobardes y los chingones, como Cruz: “¿A poco no somos los meros chingones? ¿Sabes? Escoge siempre a tus amigos entre los grandes chingones, porque con ellos no hay quien te chingue a ti. Vamos a beber. Brindaron y el gordo dijo que este mundo se divide en chingones y pendejos” (MAC: 229). En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz asocia la *chingada* con la Nada, con la pasividad y con la mujer violada:

Por contraposición a Guadalupe, que es la Madre virgen, la Chingada es la madre violada. [...] La Chingada es aún más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside según se ha dicho más arriba, en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina (Paz [1993] 2003: 223).

Paz comenta que la Chingada está relacionada con la historia de México y la violación de las indígenas por los conquistadores: “Malinche es la chingada en persona” (Paz [1993] 2003: 224). Allen confirma este juicio en su análisis de MAC: “La chingada es el resultado de la violación de una madre sufriente por un padre brutal y anónimo. Fuentes ve el mundo [...] en el cual se mueve Cruz como dominado por el credo, “violate your fellow man or be violated yourself” (Allen 1971: 435). Según Paz, *la chingada* es un término que tiene profundas raíces en la cultura patriarcal mexicana: “Si la Chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la

¹⁹⁰ Torres Sanches comenta sobre el uso de palabras con significativos sexuales, y escribe: “en los países latinos, el tabú sexual ha producido un léxico particular, que se suele utilizar en los equívocos y juegos de humor, hecho que en otras culturas no sucede tan comúnmente” (Torres Sanchez 1999: 41).

entrega es la Malinche” (Paz [1993] 2003: 224). Estos conceptos son típicamente mexicanos, y Artemio Cruz se pregunta a sí mismo por la voz del subconsciente: “¿adónde vas con la chingada?” (MAC: 245). Paz asocia el chingón con el *macho*¹⁹¹:

El macho es el gran chingón. Una palabra resume la agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de la violencia y demás atributos del “macho”: poder. El poder arbitrario, la voluntad sin freno y sin cauce [...] El macho hace “chingaderas”, es decir actos imprevistos y que producen la confusión, el horror, la destrucción [...] el atributo esencial del “macho”, la fuerza, se manifiesta casi siempre como capacidad de herir, rajar, aniquilar, humillar (Paz [1993] 2003: 218-219).

El chingón se refiere al macho agresivo y *la chingada* es la mujer violada. Esta cita muestra la importancia y las variaciones de estos términos, en el monólogo interior de Artemio Cruz. Ordiz Vázquez usa las ideas de Octavio Paz en su análisis de estos conceptos Mexicanos: “el verbo chingar [...] resume esa idea de “hacer violencia sobre otro” y fundamenta la dialéctica que se establece entre el macho-chingón dominador y el chingado-oprimido” (Ordiz Vázquez 1992: 529). El verbo *chingar*, y el sustantivo *chingón* son vocablos del discurso patriarcal y están cargados del machismo. En MAC el protagonista, Artemio Cruz, muestra ser un maestro de *chingar* a los demás, y vive según este “credo”:

Nacidos de la chingada, muertos en la chingada, vivos por pura chingadera [...] preside los fastos de la amistad, del odio y del poder. Nuestra palabra. Tú y yo, miembros de esa masonería: la orden de la chingada. Eres quien eres porque supiste chingar y no te dejaste chingar; eres quien eres porque supiste chingar y no te dejaste chingar; cadena de la chingada que no aprisiona a todos [...] hijos de la chingada (MAC: 211).

Surge la paradoja de que el gran chingón, Cruz es un “hijo de la chingada” (MAC: 243)¹⁹² en el fondo de su alma, fue un resultado de una violación. Pues como ya se mencionó, Atanasio Menchaca,¹⁹³ el padre biológico de Cruz, violó a una negra que vivía en una choza de la hacienda, y así nació Artemio Cruz: “El chingon siempre quedo en el fondo de su ser un hijo de la chingada” (Kohut 1989: 123). Paz comenta la relación entre los poderosos “chingones” de la historia de México y los caciques, hacendados y señores feudales:

¹⁹¹ Octavio Paz define el macho: “El macho representa el polo masculino de la vida. La frase “yo soy tu padre” no tiene ningún sabor paternal, ni se dice para proteger, resguardar o concluir, sino para imponer una superioridad, esto es, para humillar. Su significado real no es distinto al del verbo chingar y algunos de sus derivados” (Paz [1993] 2003: 218-219).

¹⁹² Renoldi-Tocalino explica: “Las ligazones de Artemio con las mujeres (con excepción de Laura Riviere) están marcadas por el signo de la violencia: él mismo es fruto de la violación de Isabel Cruz, de quien hereda el apellido, símbolo de un pasado que él tendrá que cargar consigo. La imagen de la mulata Isabel, violada por el hacendado blanco Atanasio Menchaca y “corrida a palos” al darle un hijo, nos remite a la figura mitificada de la Malinche. Heredero de la soledad en el abandono de la bastardía, Artemio agonizante denuncia la existencia como un proceso de corrupción en que el sujeto sólo tiene dos opciones: ‘Chingar’ o ser ‘chingado’”. (Renoldi – Tocalino 1989: 147).

¹⁹³ Fowler, comenta sobre el macho y la promiscuidad en una sociedad patriarcal: “In the field of political history it remains the case that the promiscuity of most caudillos continues to be viewed as a common characteristic, an indispensable quality. It is as if a caudillo who was faithful and monogamous would fail to qualify as one” (Fowler 2005: 57).

Es imposible no advertir la semejanza que guarda la figura del “macho” con la del conquistador español. Ese es el modelo – más mítico que real – que rige las representaciones que el pueblo mexicano se ha hecho de los poderosos: caciques, señores feudales, hacendados, políticos, generales, capitanes de industria. Todos ellos son “machos”, “chingones” (Paz [1993] 2003: 220).

Esta dialéctica; el *chingón* y la *chingada* se perpetúan eternamente y revela la idiosincrasia del cacique¹⁹⁴ representada en un fragmento del monólogo interior de Artemio Cruz:

Nacidos de la chingada, muertos en la chingada, vivos por pura chingadera [...] Tú y yo, miembros de esa masonería: la orden de la chingada. Eres quien eres porque supiste chingar y no te dejaste chingar; eres quien eres porque no supiste chingar y te dejaste chingar: cadena de la chingada que nos aprisiona a todos [...] ¿Adónde vas con la chingada? [...] ¿a quién chingarás hoy, para existir?, ¿a quién mañana? ¿a quién chingarás: a quién usarás?: los hijos de la chingada son estos objetos, estos seres que tú convertirás en objetos de tu uso, tu placer, tu dominación, (MAC: 244-46).

Como muestra la cita, Artemio Cruz, está obsesionado con el verbo “chingar”, y por ser el *chingón* y no la *chingada*. Como muestra las dos citas anteriores, Cruz es el gran Chingón¹⁹⁵. En efecto, es también un “hijo de la chingada”, y surge la gran paradoja de la novela; representada por estos conceptos duales, el *chingón* y la *chingada*.

Only at the end of the novel do we learn that Artemio was the fruit of another rape, that his mother Isabel was one of many casually taken by force by Atanasio. Artemio is thus an hijo de la chingada before confirming the self-perpetuating curse of la Malinche by taking in turn the mask of the chingón (Boldly 1984: 32-33).

En AV también se encuentra el lenguaje patriarcal, y el verbo *chingar*. Sin embargo, en AV, el concepto de *chingón* tiene un equivalente para describir un personaje femenino: “*chingona*” como muestra esta cita: “Eres una vieja *chingona*. Aprendiste bien” (AV: 121). Se ve la expresión empleada no para describir a un personaje hombre, sino para describir a Catalina. Se ve que este verbo está directamente relacionado con la violencia y los abusos del poder del cacique. Carlos, su amante, pertenece a la oposición política del cacique: “La señora también sabe que su marido es una desgracia nacional. No lo dejes meterse, *te quiere chingar*, está clarísimo, le estorbas” (AV: 181-182, énfasis mio). En otra cita de AV se lee: “Ascencio ya está medido. Todo para decir que su política no se separa de la de Aguirre [...]. Revisar métodos, para decir revisar personas y posiciones. *Nos quieren chingar*, [...] quieren que nos calleemos. Están con Suárez que hace política para hacer negocios” (AV: 181-182, énfasis mio). En AV aparece el uso de la expresión *la chingada*: “Volvió de Zacatlán furioso. Todo el camino de regreso fue llamándolo *hijo de la chingada* farsante” (AV. 292, énfasis mio). Se trata de la representación del discurso patriarcal del cacique a través de la mimesis (showing).

¹⁹⁴ Steven Boldly comenta: “Each *cacique* inherits the duality of the movement which put him into power: the eternal choice between Quetzalcoatl and Cortés, between being a *pendejo* or a *chignon*” (Boldly 1984: 33).

¹⁹⁵ Por eso, Magda Renoldi-Tocalino acierta cuando escribe que: “La violencia impregna igualmente todos los niveles de su vida: el sexual, el social y el empresarial. De hecho sus recuerdos presentan dialécticamente ‘el resumen de la historia de México’” (Renoldi – Tocalino 1988: 147).

Asimismo, el cacique Andres Ascencio describe sus enemigos políticos,¹⁹⁶ empleando los conceptos y variaciones del verbo *chingar*, expresiones típicamente patriarcales: “luego este hijo de la chingada farsante Martín. Es pendeja mi madre [...] heredé su pendejez. [...] Para todo hace leyes [...] va a acabarse de *chingarse* lo que quede de país. Ese cabrón hasta las esperanzas va a subastar [...] ese hijo de la chingada farsante le quitaba yo la madre a madrazos. Las dos madres, la puta que lo parió y la pendeja que dio en adoptarlo” (AV: 292-293). El concepto de *la chingada* aparece adicionalmente en AV, de este modo: “conmigo vivo ese cabrón no se trepa a la silla del águila más que a balazos y a balazos le gano, a él y a todos los carboncitos bien peinados [...].pero ese hijo de la chingada [...] la puta que lo parió y la pendeja que dio en adoptarlo (AV: 292-293).

En mi opinión el verbo *chingar* y el sustantivo adjetivizado, *la chingada*, forma parte del discurso patriarcal de México. Estos conceptos tienen connotaciones negativas, y los caciques los usan para nombrar a sus peores enemigos y para nombrar a la mujer subordinada al hombre físicamente o psicológicamente, *la chingada*. Como se ve en las citas de MAC y de AV, se representan estos conceptos que forman parte del discurso patriarcal, de México, y se puede preguntar: ¿la dialéctica del chingón y la chingada no serían expresiones mexicanas equivalentes de la supremacía y la subordinación? La dialéctica patriarcal donde solo existen dos colores, el negro y el blanco, para usar una metáfora, equivalen a la representación de los estereotipos¹⁹⁷ culturales.

Lo más interesante del análisis de este capítulo, es en mi opinión, el comprender como Mástretta conscientemente (creo) ha inventado una esposa del cacique que al final de la novela se rebela contra la sociedad patriarcal y las estructuras sociales patriarcales de México de su época. Fuentes al otro lado, ha creado una esposa tradicional que vive su vida restringida por las “leyes” patriarcales y que siempre va a depender de los patriarcas, sea el padre de Catalina, Don Gamaliel Bernal, o su esposo Artemio Cruz. Como sucede en MAC, cuando se muere el cacique, termina la historia de Catalina también, porque ella no puede existir independientemente del hombre, mientras Catalina de Mástretta disfruta de su estado de viuda.

¹⁹⁶ En AV Martín Cienfuegos es un enemigo del cacique: “Cienfuegos era el peor enemigo de Andrés porque no podía tocarlo” (AV 291).

¹⁹⁷ En *The feminist reader* (1989), los feministas Belsey y Moore critican los “binary oppositions”:
“These binary oppositions, in which one pole is privileged over the other, are fundamental premises in an order based on the supremacy of one group over another. Language does not merely name male superiority: it produces it. The tendency of words to seem transparent, to appear simply to label a pre-existing reality, indicated to feminists the crucial role of language in the construction of a world picture which legitimates the existing patriarchal order. Meanings, it became clear, are cultural, and are learned, though we learn them so young that they seem to be there by nature” (Belsey y Moore 1989: 4-5).

5 CONCLUSIÓN

En el primer capítulo he introducido las obras, los autores y el contexto literario de las novelas, además describí los temas que traté en esta tesis. He definido etimológicamente y explicado la interrelación de los conceptos *cacique* y *caciquismo* desde la época de la Conquista hasta que el cacique se convierte en un hombre de negocios, en el siglo XX. He ubicado el subgénero literario “la novela del cacique” que se distingue del subgénero “la novela del dictador”, por lo que los considero dos subgéneros literarios independientes. Luego, he explicado la teoría y la metodología que iba a usar en esta tesis, además de las hipótesis y las preguntas de investigación. He reseñado los estudios más relevantes sobre MAC y AV para situar el actual estado de la cuestión crítica y al final del primer capítulo de Introducción he descrito el procedimiento seguido en esta tesis.

A partir del segundo capítulo, he estudiado las dos novelas de forma comparativa. En el segundo capítulo, he estudiado la representación del cacique de MAC y AV empezando con un análisis de la función que tiene los caciques como protagonista de MAC y como antagonista de AV. También he examinado la función de la focalización interna, que es el modo que caracteriza la focalización en ambas novelas. La diferencia encontrada es que en MAC la perspectiva se da a través de los ojos del cacique, mientras que en AV se ve al cacique a través de los ojos de su esposa, Catalina, la protagonista. Las diferentes funciones narrativas que tienen los caciques en MAC y AV se pueden resumir así; existe una diferencia importante en las dos novelas; en MAC el cacique es el protagonista, y se le presentan al lector los recuerdos que pasan por la mente del cacique en los últimos momentos de su vida, a través de un largo monólogo interior. En AV se trata de la narración retrospectiva de la vida de Catalina y es a través de su perspectiva y sus conocimientos restringidos de la política mexicana y del caciquismo y la corrupción política, que se presenta al lector el cacique. Artemio Cruz, al contrario, es un cacique con profundos conocimientos de lo que sucede detrás del escenario en los círculos del poder, lo cual se narra en fragmentos del monólogo interior.

En cuanto al tiempo de las novelas he concluido que MAC es construido a través de la técnica cinematográfica del *montaje* de diferentes secciones que representan diferentes épocas temporales y diferentes espacios. Una de las consecuencias resultantes es la complejidad del relato, debido al hecho que las secciones no están narradas cronológicamente. En MAC se representan los saltos en el tiempo y en el espacio, a través de los recuerdos de Artemio Cruz.

En efecto, los títulos de las secciones en tercera persona ayudan al lector a relacionar el discurso con el tiempo de la Historia. En AV no se encuentran títulos con fechas como en MAC, sin embargo la novela es fácil de leer debido a su estructura cronológica, y al hecho que no hay grandes saltos en el tiempo y en el espacio.

En el estudio del contexto histórico-social, he empezando con un análisis de la representación del tiempo y espacio de las dos novelas: encontré que en MAC el tiempo está representado anacrónicamente mientras en AV la novela está estructurada cronológicamente. Además encontré que ambas novelas representan la época de la Revolución Mexicana y la era de la Posrevolución. Sin embargo, en MAC además de representar la historia de Artemio Cruz, representa tres generaciones de caciques en México, desde la Independencia en el siglo XIX, mientras en AV solamente se ha representado el cacique de la generación de la época del la Posrevolución en México, sucedida en el siglo XX.

En MAC como en AV se da una mezcla de personajes ficticios e históricos. Los espacios representados corresponden en gran medida. Se trata sobre todo de espacios en México, principalmente en México, en Puebla y en la capital, la Ciudad de México y Veracruz. En MAC, además, se ha representado muchos otros lugares, relacionado con los negocios del cacique. Hay muchos ejemplos de nombres en MAC y AV que aluden a espacios reales, y a la representación de personajes del mundo real que coexisten con los personajes ficticios en el discurso literario. Esta técnica literaria de fusionar el lenguaje denotativo del discurso histórico con el lenguaje connotativo de la ficción para Fuentes y Mástretta, ya que la mimesis y la verosimilitud se insertan en épocas concretas de una sociedad. En resumen, he estudiado la fusión de diferentes géneros en el discurso literario de MAC y AV para mostrar como Fuentes y Mástretta, a través de la intertextualidad mezclan componentes del discurso histórico en sus respectivas novelas para representar el contexto histórico-social del caciquismo.

En el tercer capítulo demostré que en AV los aspectos formales son más tradicionales que en MAC que es una novela experimental. AV tiene la forma de una autobiografía ficticia. La historia de Catalina y su esposo, el cacique, se representa a través de la narración autobiográfica y a través de la voz de Catalina. El uso del estilo autobiográfico en AV se distingue de MAC que se narra a través de se representación de un largo monólogo interior del protagonista y cacique, Artemio Cruz.

He analizado sobre todo el uso de las formas que los críticos; Seymour Chatman, Gerard Genette y Dorrit Cohn relacionan con la *mimesis* (*showing*) y la *diégesis* (*telling*). Demostré

que la *mimesis (showing)* es la forma que caracteriza a la modalización narrativa de MAC, donde el monólogo interior del protagonista, Artemio Cruz representa lo que Chatman define como *non-narrated story*. El narrador no interviene en el discurso de los personajes como sucede en la novela de Fuentes. Esta técnica narrativa es llamada por Genette *immediate monologue* y por Cohn *memory monologue* y *autonomous monologue*; términos que corresponden con los principios de la *mimesis (showing)*. Las técnicas narrativas que los teóricos asocian con la *diégesis (telling)* caracteriza la modalización narrativa de AV. Sin embargo, en AV la *diégesis (telling)* esta entremezclada con elementos de la *mimesis (showing)* basadas en escenas y la representación de los diálogos directos de Catalina con otros personajes de la novela.

Tanto en MAC como en AV se puede encontrar escenas compuestas por diálogos directos que representan conversaciones entre los personajes literarios. También he mostrado la representación de los pensamientos de Artemio Cruz en MAC, a través del uso de *immediate speech* o *immediate monologue*, o lo que Cohn llama *memory monologue*. En AV encontré que la protagonista-narradora es Catalina, y la narración está caracterizada por ser retrospectiva y autobiográfica y por el uso de la *diégesis (telling)*. La narradora de AV forma parte de la historia que cuenta, como sucede con Artemio Cruz en MAC, sin embargo he discutido si es correcto concluir que él es el narrador, según los postulados teóricos de Chatman, y he concluido que Cruz no es el narrador. Cuando Mástretta y Fuentes introduce los diálogos directos de los personajes; corresponden al uso del estilo directo y la *mimesis (showing)* a través de las escenas representando las conversaciones de los personajes. Además de esta forma también se representan las conversaciones más íntimas, entre Catalina y Artemio Cruz en MAC y entre Catalina y Andrés Ascencio en AV.

Mástretta representa, más que Fuentes, las consecuencias psico-sociales del caciquismo. AV se distingue bastante de MAC en este respecto. En AV se representa, no solamente las voces de los personajes de los círculos del poder, como en MAC, sino que el lector escucha de las voces de las víctimas de los abusos del poder. En este respecto, AV se distingue de la novela de Fuentes porque la novela de Mástretta se enfoca más en las consecuencias psico-sociales del caciquismo y los abusos del poder. En MAC, la perspectiva es la del cacique, que es el protagonista del monólogo interior. La voz del cacique en MAC se representa a través de la *mimesis (showing)* que corresponde a representación sin intervención del narrador, según Chatman. En MAC Artemio Cruz esta en el hospital, muriendo de un infarto del

mesenterio, y a través de sus recuerdos el lector conoce los personajes que él ha conocido y que han sido importantes para la dirección que ha tomado su vida.

En el cuarto capítulo he analizado las diferentes formas de supremacía – subordinación en las relaciones entre los caciques y los personajes femeninos. Existen muchos paralelos entre la representación de la subordinación de la mujer y el comportamiento del cacique de MAC y el cacique de AV. En ambas novelas se han representado los matrimonios de los caciques y ambas esposas se llaman Catalina. En ambos matrimonios, se aprecian las tres principales formas de subordinación de la mujer; económica, sociológica, y psicológica, según la teoría feminista de Kate Millett. Tanto Andrés Ascencio, como Artemio Cruz, se comportan como dictadores en sus relaciones íntimas, y sus esposas son las víctimas de sus personalidades fuertes. He tratado de ilustrar la supremacía –subordinación en las dos novelas con citas de AV y MAC. Estoy consciente que la mimesis también tiene otros significados, pero en esta tesis me he limitado a examinarla según la definición del concepto *showing*, de Chatman ([1978] 1989: 146). La Catalina de AV, en contraste con la otra Catalina, la esposa de Artemio Cruz, lucha contra la supremacía su marido, sobre todo en el sentido económico, sociológico y psicológico. Mástretta ha creado una protagonista, Catalina, que lucha contra los valores machistas y las estructuras sociales patriarcales, y en este sentido la Catalina de AV se distingue de la Catalina de MAC. Sin embargo, la protagonista de AV, Catalina se libera de la subordinación psicológica, sociológica y económica al final de la novela, cuando se encuentra feliz e independiente por fin, liberada de la opresión del cacique.

Con lo referente al tema del cacique y el caciquismo existen diferencias y similitudes en las dos novelas. Empiezo con las similitudes. Ambos caciques entran en la política en Puebla; y en ambas novelas la ciudad de México es un espacio central. Artemio Cruz llega a ser diputado federal y un oligarca multimillonario con negocios en todo México, mientras Andrés Ascencio se convierte en el gobernador de Puebla y por tanto es un cacique más tradicional que Artemio Cruz. Existen muchos paralelos en cuanto al tiempo y espacio de la acción de estas dos novelas, en Puebla y en México, en el Distrito Federal. Ambas novelas representan la época de los años de la Revolución Mexicana y las décadas de la posrevolución. En cuanto a la representación de la historia de los caciques del siglo XIX, se ve que solamente MAC representa la historia del caciquismo del siglo XIX, y los cambios del caciquismo a través de los tiempos. En AV se representa solamente a una generación, sin mencionar a los caciques que existieron en el siglo XIX.

Ahora voy a resumir lo que tienen en común estas novelas, y las principales diferencias en cuanto al tema del cacique y el caciquismo. Ambas novelas tematizan las relaciones entre la hacienda y el caciquismo, y ambos se han convertido en hacendados en Puebla. En MAC y AV gran parte de la acción sucede en Puebla y en México D.F en la época de la Posrevolución. En ambas novelas se muestra el amiguismo, como un aspecto del caciquismo y el uso de la violencia y la corrupción del poder político y económico. Ambos caciques se convierten en hombres de negocios multimillonarios que los sitúan en la cima del poder en México después de la Revolución Mexicana. En cuanto a la pregunta si estas novelas pertenecen al subgénero narrativo de “la novela del cacique”, mi respuesta es que sí. La razón de mi respuesta positiva es que ambos caciques (el protagonista de MAC, Artemio Cruz, y el antagonista de AV, Andrés Ascencio) son personajes centrales en las novelas. Pienso que estas novelas constituyen el fundamento del subgénero literario “la novela del cacique”, que se inició con *Pedro Paramo* de Juan Rulfo. Y para terminar, concluyo que los caciques y el caciquismo son temas centrales en MAC y AV, y por lo tanto pertenecen a este subgénero literario, que, por su extensión, podría ser un buen tema para una tesis doctoral. Espero que el estudio realizado en esta tesis de máster sobre La muerte de Artemio Cruz y Arráncame la vida pueda contribuir a una mejor comprensión de las dos novelas y sirva de punto de partida para futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AARSETH, A. ([1976] 1991) *Episke strukturer*. Oslo: Universitetsforlaget.
- AASLESTAD, P (1999) *Narratologi*. "En innføring i anvendt fortellerteori". Oslo: Cappelen.
- ALLEN, G. [2000] (2005): *Intertextuality*. New York: Routledge.
- ALLEN C. M. (1971): "La correlacion entre la filosofía de Jean-Paul Sartre: "La muerte de Artemio Cruz" de Carlos Fuentes". En Giacomani, F.H (ed.) *Homenaje a Carlos Fuentes Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Americas, 401-441.
- ANNA *et al.* ([2001] 2003) *Historia de México*. Barcelona: Critica.
- BASSNETT, S. (1990): "Introduction: Looking for the roots of wings". En *Knives and angels*. "Women writers in Latin America". London: Zed books.
- BAUER, N. (2001): *Simone de Beauvoir, Philosophy & Femenism*. New York: Columbia University Press.
- BEAUVOIR, S. ([1949] 2000): *El Segundo Sexo*. Editions Gallimard. Madrid.
- BELSEY, C. & MOORE, J. (ed.) (1989): "Introduction: The Story So Far" En *The Feminist Reader* "Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism" 1-20.
- BOLDLY, S. (1984): "Fathers and Sons in Fuentes La muerte de Artemio Cruz". En *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol LXI (1), Jan. Liverpool University Press, 31-40.
- BONZÁLEZ BOIXO, J.C. (1996) "The Underlying Currents of "Caciquismo" in the Narratives of Juan Rulfo". En *Structures of Power*, "Essay on twentieth century Spanish American Fiction". (Ed. Terry J. Peavler and Peter Standish) Albany, New York: State University of New York Press.
- BRUSHWOOD, J.S (1975): *The Spanish American Novel* "A twentieth century suvey" Austin: The University of Texas Press.
- BUNGE, O, C (1992): Caciquismo in Our America. En *Caudillo*. "Dictators in Spanish America" Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- CHATMAN S. ([1978] 1989): *Story and Discourse*. "Narrative Structure in Fiction and Film". New York: Cornell University Press
- CHEVALIER, F (1992): "The Roots of Caudillismo". En *Caudillo*. "Dictators in Spanish America" Oklahoma: University of Oklahoma Press.

- COBLEY, P. (2001): *Narrative*. New York: Routledge.
- COHN, D. ([1978] 1983): *Transparent Minds*. Oxford: Princeton University Press.
- CORTÉS, H. (2000): *Cartas de Relación*. Dastin. Madrid 2000.
- CRASKE, N. (2005) “ambiguities and ambivalences in making the nation: woman and politics in 20th century México”. En *The Femenist Review*, 79, 116-133.
- CUDDON, J.A. [1976] (1999) *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin.
- DÍAS DEL CASTILLO, B. (sin año de publicación): *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, I*. Edición de Miguel León Portilla (coordinación Gómez, R.) Madrid: Dastin.
- DÍAS DEL CASTILLO, B. (sin año de publicación): *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, II*. Edición de Miguel León Portilla (coordinación Gómez, R.) Madrid: Dastin.
- DOMÍNGUEZ DE ORTEGÓN, R. (1991): “Corrupción, revolución, imposición” En Interpretaciones de la obra de Carlos Fuentes “Un gigante de las letras hispanoamericanas” (Ed. Hernández de López) Madrid: Ediciones Beramar, 81-88.
- FOWLER, W. (2005): “all the presidents’s women: the wives of General Antonio López de Santa Anna in the 19th Century México”. En *The Femenist Review*. 79, 52-68.
- FENWICK, M, J. (1991): “A Re-reading of La muerte de Artemio Cruz: Critique of the Liberal Perspective from the 60’s” En Interpretaciones de la obra de Carlos Fuentes “Un gigante de las letras hispanoamericanas” (Ed.) Hernández de López Madrid: Ediciones Beramar, 89-98.
- FINNGAN, N. (2001): “Reproducing the Monstrous Nation: A note on Pregnancy and Motherhood in Mexican Fiction of Rosario Castellanos, Brianda Domecq, and Angeles Mástretta”. En *Modern Language Review*, (96:4) Oct, 1006-15.
- FORNET, J. (1990): “Arrancame la vida en la encrucijada”. En *Casa de las Americas*, (30:178), Jan-Feb, 119-24.
- FUENTES, C. ([1962] 2001): *La muerte de Artemio Cruz*. Madrid: Catedra.
- FUENTES, C. ([1992] 2001): *El espejo enterrado*. México: Alfaguara

- GARCÍA, L. (1989): Diálogo de espejos: La muerte de Artemio Cruz. En (ed. Hernandez de Lopez, A.M.): *La obra de Carlos Fuentes*, “Una visión múltiple”. Madrid: Editorial Pliegos, 105 – 113.
- GENETTE, G. ([1966-1972] 1982): *Figures of literary discourse*. New York: Columbia University Press. (trans.: Alan Sheridan).
- GENETTE, G. ([1972] (1990): *Narrative discourse*. Oxford: Basil Blackwell.
- GENETTE, G ([1987] 1997): *Paratexts* “Threshold of Interpretation” Cambridge: Cambridge University Press.
- GLAZE, L.S (1985): “La distorsión temporal y las técnicas cinematográficas en La muerte de Artemio Cruz”. En *Hispanica*, Revista de Literatura (14: 40), Apr.115-120.
- GONZÁLEZ BOIXO J.C. (ed.) (2001): En Fuentes, C. ([1962] (2001): *La muerte de Artemio Cruz*. Madrid: Catedra.
- GYURKO, A. L. (1974-75): “Women in Mexican society: Fuentes’ portrayal of oppression of women”. En *Revista Hispánica Moderna*. 38 (4), 206-229.
- HAMIL, H.M. (ed.) (1992): *Caudillo*. “Dictators in Spanish America” Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- HAMNETT, B. ([1999] 2001): *Historia de México*. Cambridge: Cambridge University Press
- HART, S. M. (1999): “Some post-modern Developments”. En *A Companion to Spanish American Literature*. London: Thamesis.
- HEINAMAA, S. (2003): “The body as an instrument and as expression”. En *The Cambridge Companion to Simone de Beauvoir*, (ed. C. Card), Cambridge: Cambridge University Press, 66-86.
- HERTEL, H., RØNNING, H., SCHOU, S. (1993): *Verdens litteraturhistorie* ”Bind 7, 1945-1992” Oslo: Gyldedal norsk forlag.
- KRAUZE, E. [1984] (1994): *Siglo de Caudillos*. Barcelona: Tusquets editores.
- JEFFERSON & ROBEY [1982](1992): *Modern Literary Theory*. “A comparative Introduction”. London: Batsford
- KOHUT, K. (1989): “La historia de Artemio Cruz: la búsqueda de valores en un mundo degradado”. En (ed. Hernandez de Lopez, A.M): *La obra de Carlos Fuentes*, “Una visión múltiple”. Madrid: Editorial Pliegos, 115 – 126.

- LAVERY, J.E. (2001): "Entrevista a Ángeles Mástretta: La escritura como juego erótico y multiplicidad textual". En *Anales de literatura hispanoamericana* 30. Barcelona: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 313-340.
- LAVERY, J.E. (2001): "The Physical and Textual Bodies in the works of Angeles Mástretta and Elena Poniatowska" En *Romance*. Volume 19, number 2, Des. 173-174.
- LEMAITRE, M. (1996): "La historia oficial frente al discurso de la 'ficción' femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mástretta". En *Revista Iberoamericana*, (62: 174) Ene-Mar, 185-197.
- LLARENA A. (1992): "Arrancame la vida, de Angeles Mástretta: El universo desde la intimidad". En *Revista Iberoamericana* (58:159) Apr-June, 465-475.
- MAESTRETTA, Á. ([1986] 2002) *Arráncame la vida*. Madrid: Alfaguara S.A.
- MAIZ, M (1989): "Memoria e historia: la textura del recuerdo en *La muerte de Artemio Cruz*"
En (Ed.) Hernández de López (1989) *La obra de Carlos Fuentes*, "Una visión Multiple". Madrid: Editoria Pliegos, 127-134.
- MAGNARELLI, S. (1985): "Voices from Beyond: Women, Death, and Sacrifice in the Works of Carlos Fuentes and Juan Rulfo". En *The Lost Rib*. "The Female Characters in the Spanish-American Novel" London and Toronto: Associated University Presses, 80-101.
- MARTÍ I PUIG, S. (2004): Martí i Puig, Salvador. *Tiranías rebeliones y democracia*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MELBERG, A. (1992): *Mimesis*. "En repetition". Stockholm: Symposion.
- MERLINO, M. (1977): "Artemio Cruz o la ficción del poder". En *Cuadernos Hispanoamericanos* (325), Julio, 132-142.
- MILLETT, K. ([1969] 2000): Millett, Kate. *Sexual Politics*. Illinois: University of Illinois Press.
- MOI, T. (1995): Simone de Beauvoir, En intellektuell kvinne blir til. Oslo, Gyldendal.
- MOI, T. (1998): *Hva er en kvinne?* "Kjønn og kropp i feministisk teori" (oversatt av: Rakel Christina Granaas) Oslo: Gyldendal
- MOI, T. (1999): *Teoría literaria feminista*. Madrid: Catedra.
- NÚÑEZ-MÉNDEZ, E. (2002): "Mástretta y sus protagonistas, ejemplos de emancipación femenina". En *Romance Studies*, (20:2), Dec, 115-27.

- NÚÑEZ-MÉNDEZ, E. (2002): "Mástretta y sus protagonistas, Ejemplos de Emancipación Femenina". En *Romance Studies* Vol 20, (2), Dec, 115-127.
- ORDIZ J. (1996) "Una edición crítica de Fuentes". En *Cuadernos Hispanoamericanos* (552), Junio, 121-122.
- ORDIZ VÁZQUEZ, F.J. (1992): "Carlos Fuentes y la identidad de México". En *Revista Iberoamericana*, num 159, Vol LVIII, Abril-Junio, 527-538.
- ORTIZ DE LANZAGORTA, J.L. (ed.)(1989): *Diccionario Tematico Abreviado Iberoamericana*. Sevilla: Editorial J.R Castillejo.
- OSSERS CABRERA, M.A. (1989): "Interpolación de géneros literarios en *La muerte de Artemio Cruz*: acercamiento estilístico". En Hernández de López (1989) *La obra de Carlos Fuentes*, "Una visión Multiple". Madrid: Editoria Pliegos, 135-143.
- PAYNE, J. (1994): "Laura´s Artemio: Failed Sexual Politics in *La muerte de Artemio Cruz*". En *Hispanofila* 112, sept. Chapel-Hill, 65-76.
- PAZ, O. ([1993] 2003): *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.
- PLATZ-WAURY, E. ([1980]1992) *Drama og Teater* "En innføring". Oslo: Ad Notam Forlag
- POTOLSKY, M. (2006): *Mimesis*. New York: Routledge.
- RAMIREZ MATTEI, A.E. (1983): *La Narrativa de Carlos Fuentes* "Afan por la armonía en la multiplicidad antagónica del mundo". Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- RENOLDI-TOCALINO, M. (1989): "Las mujeres en la vida de Artemio Cruz: El laberinto de la soledad". En (ed.) Hernandez de Lopez, A.M: *La obra de Carlos Fuentes*, "Una visión multiple". Madrid: Editorial Pliegos, 145-156.
- REYZÁBAL V. M. (1988) "Análisis Temático. Textos y notas. En *Anthropos*, 91, 56-58.
- ROFFE, R. (1999) "Entrevista con Ángeles Mástretta" *Cuadernos Hispanoamericanos*, (593) Nov, 77-90.
- RULFO, J. (2000): *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.
- SAHAGÚN, FRAY B. (2001): *Historia General de las cosas de la nueva España, II*. "Cronicas de America" Madrid: Dastin. (Edición: Juan Carlos Temprano)

- SALVADOR, A. (1999): "Novelas como boleros, boleros como novelas: una lectura de Arrancame la vida". En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28-II. Barcelona: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1171-1190.
- SCHILLER, B.M. (1987): "Memory and Time in The Death of Artemio Cruz". En *Latin American Literary Review*, "The boom in Retrospect. A Reconsideration" XV, January-June, no 29, Pittsburgh: University of Pittsburgh, 93-103.
- SHAW, D.L (1998): *Spanish American Fiction*. Albany, New York: State University of New York Press.
- SHAW, D. L. (1999): *Nueva narrativa Hispanoamericana*. "Boom, Posboom y Posmodernismo". Madrid: Cátedra.
- SINNIGEN, J.H (1983): "El desarrollo combinado y desigual y *La muerte de Artemio Cruz*"
En *Cuadernos Hispanoamericanos* (396) Junio, Madrid, 697-707.
- SOLANA, A. (1989): "Artemio Cruz: Historia de una soledad" En Hernández de López (ed.) *La obra de Carlos Fuentes*, "Una visión Múltiple". Madrid: Editorial Pliegos, 156-164.
- SOLOMON, I. D. (1989): "A feminist perspective of the Latin American Novel: Carlos Fuentes: The Death of Artemio Cruz". En *Hispanofila* (33:1 (97)) sept. Chapel Hill, 69-75.
- TEJERINA-CANAL, S. (1988): "Point of View in The Death of Artemio Cruz: Singularity or Multiplicity". En *The Review of Contemporary Fiction*. Summer 1988.
- TEJERINA-CANAL, S. (1989): "La muerte de Artemio Cruz y Calderón: otra fuente de Fuentes". En Hernández de López (ed.): *La obra de Carlos Fuentes*, "Una visión múltiple". Madrid: Editorial Pliegos, 165-174.
- TEJERINA-CANAL, S. (1991): "De élites sociales, narrativas y sexuales". En Hernández de López (ed.) *Interpretaciones de la obra de Carlos Fuentes* "Un gigante de las letras hispanoamericanas" Madrid: Ediciones Beramar, 71-80.
- TORRES SÁNCHEZ, A. (1999): *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Cadiz: Universidad de Cadiz.
- TOVAR, J. (2001): *Historia y creencias de los indios de México*. Madrid: Miraguano Ediciones. Jose Javier Fuente del Pilar (ed.).

- VALDES, M. E. (1998): "The representations of women in Mexican Literature". En *The Shattered Mirror* Austin: University of Texas Press.
- VÁZQUEZ LIÑÁN, M. (2004): *Guerilla y Comunicación*. Madrid: Catarata.
- WOLF, E.R & HANSEN, C. (1992): "Caudillo Politics: A Structural Análisis". En *Caudillo*. "Dictators in Spanish America" Oklahoma: University of Oklahoma Press. 62-71.
- WOLFREYS, J. &, ROBBINS, R. &, WOMACK, K. (ed.) (2002): *Key concepts in literary theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.