

Aproximación narratológica a *Prefiero los funerales*, de Carolina Luna¹

Silvia Cristina Leirana Alcocer
Universidad Autónoma de Yucatán, México
sleirana@correo.uady.mx

Resumen

El presente Artículo de investigación expone un análisis narratológico del libro *Prefiero los funerales* (1996), de Carolina Luna, centrado en las categorías de espacio, tiempo, acciones y voz. Se propone que los temas abordados por la autora son la muerte de la madre, el incesto, el deseo sexual, la muerte del ser amado, el desencuentro amoroso, la subordinación de las mujeres, la doble moral, el reconocimiento del propio ser. Asimismo, se plantea que la autora pertenece a la formación discursiva *mestiza letrada*.

Palabras clave: literatura yucateca, zonas de indeterminación, participación del lector, decurso, narratología, espacio, tiempo, acciones, voz.

Narratological approximation to *Prefiero los funerales* by Carolina Luna

Abstract

The present Research Article exposes a narratological analysis of the book *Prefiero los funerales* (1996), of Carolina Luna, centered in categories of space, time, action and voice. It is proposed that the topics treated in this book are the mother's death, incest, sexual desire, the beloved one's death, the love disagreement, the submission of women, the double moral, the recognition of self. Also, it is argued that the author belongs to a discursive formation that can be defined as *mestizo letrada*.

Keywords: Yucatecan literature, Areas of indeterminacy, Reader participation, Decurse, Narratology, Space, Time, Actions, Voice².

¹ El presente Artículo de investigación se deriva de la ponencia "Aproximaciones narratológicas a *Prefiero los funerales* de Carolina Luna: espacio, tiempo, acciones y voz", presentada en la Mesa Panel titulada "Miradas a la Península". Lo anterior en el marco del Coloquio Internacional "Diálogos en Fuga, Mujer, Arte y Palabra", desarrollado en el Centro Cultural Universitario y en el Centro Cultural Olimpo de la ciudad de Mérida, Yucatán (México), del 21 al 23 de octubre de 2013.

² Agradezco a Patricia Góngora Alvarado la traducción del resumen y las palabras clave, y a Celia Castillo Leirana la traducción del título.

Carolina Luna en su contexto literario

Carolina Luna (Mérida, Yucatán, México, 7 de septiembre de 1964) es una de las narradoras contemporáneas más productivas de Yucatán, y ha alcanzado reconocimiento a nivel nacional. Se inició en el Taller Literario de la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY) y publicó en los *Cuadernos del Taller Literario*; el número 13 de esa colección incluyó su volumen de cuentos *Límites de sangre* (Bestard, 1985; 1987: 2-3; Luna y Sosa, 1991).

Impartió talleres para la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y para el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA); se desempeñó como Jefa de Corrección de Estilo en el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) (1999-2000). Ha colaborado en varias publicaciones nacionales y de diversos estados de México, entre las que destacan *Tierra Adentro*, *El Cuento*, *Navegaciones Zur*, *Páginas*, *Parva*, *Blanco Móvil*, *Cultura Norte*, *Cultura Sur*, *Quórum*.

Su obra incluye los títulos *Nocturno* (1990); *Límites de sangre* (1991); *Cuentos de sangre para antes de dormir* (1992); *El caracol* (1993); *Prefiero los funerales* (1996 y 2001); *El matagatos y otros cuentos* (2002); y *Los espacios que nos ocupan* (2004). Este Artículo de investigación se centra en los cuentos del volumen *Prefiero los funerales*.

Marco conceptual para el análisis

Se retomará la descripción que Wolfgang Iser presenta del proceso de lectura. Para este autor, la obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector. Así, lo dicho en el texto actúa cuando remite a lo que calla; lo cual resulta del cruce del texto y el lector (Iser, 1987: 149-150).

La lectura es una dialéctica de protenciones y retenciones, donde el horizonte futuro vacío –que debe llenarse–, y el horizonte establecido –que se destiñe continuamente–, acaban fundiéndose (Iser, 1987: 152). Al respecto, Barroso Villar menciona que los factores de elasticidad del texto son los signos no marcados en el decurso³, zonas de indeterminación que se activan en función del entorno semiótico durante el discurso interpretativo modulado por agentes culturales individuales (Barroso Villar, 2007: 25, 27).

³ Decurso equivale a discurso del narrador; es el objeto central de estudio de las poéticas formalistas y lingüísticas (Barroso Villar, 2007: 27).

La narratología es el análisis del relato como modo de representación de las historias, opuesto a modos no narrativos de representación (Genette, 1998: 15).

La historia (fábula o anécdota) comprende una lógica de las acciones y una sintaxis de los personajes, y el discurso comprende tiempos, aspectos y modos del relato (Todorov, 1991: 161-162, 169).

El espacio literario es una construcción imaginaria de quien escribe y de quien lee. Esto lo conecta con la cuestión de la lógica de los mundos posibles, de los universos narrativos contruidos según el modelo de espacio referencial (Barroso Villar, 2004: 13).

El tiempo de la historia puede emerger al enunciado de diferentes maneras; hay estrategias para acelerar el curso narrativo (resumen, acotación, elipsis), y *juntarlas* puede contrapesar la espacialización descriptiva. En algunos mensajes literarios el tiempo del discurso y el tiempo de la historia pueden ser simultáneos (uno y otro transcurren al mismo tiempo) (Barroso Villar, 2004: 20). En el orden temporal del relato puede haber: prolepsis (toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior); analepsis (toda evocación posterior de un acontecimiento anterior); anacronía (discordancia entre el orden de la historia y el del relato). La anacronía, sin embargo, no se reduce a la prolepsis y la analepsis (Genette, 1998: 91, 95); está la elipsis o salto hacia delante sin retorno que es una aceleración del relato (Genette, 1998: 98). La acción organiza el relato y se apoya en referencias a la prueba del héroe y a la superación de las dificultades (Bobes Naves, 1998: 142).

La categoría voz refiere al acto de narrar y a la clase a la que pertenecen el narrador y lo narrado. El narrador puede fungir como un técnico de montaje de episodios, puede ser un comentarista, interior o voz en *off* (Bobes Naves, 1998: 30). Cuando un narrador refiere lo que le han contado hace relato de palabras e incluye en su voz la de otros narradores, con lo que se alcanza el discurso polifónico con sólo una voz textual que acoge los ecos de otras voces (Bobes Naves, 1998: 31).

El narrador, según el nivel de la narración, puede ser intradiegético (estar dentro de la narración) o extradiegético (permanecer como narrador fuera del relato, es decir, no participar de los hechos relatados) (Genette, 1998: 57). La cualidad de ser heterodiegético u homodiegético es un hecho de relación o de persona, si la historia que cuenta es la propia, se trata de un narrador homodiegético; si es una historia

ajena, es heterodiegético; si es el relato del narrador protagonista, es autodiegético (Genette, 1998: 70).

Las zonas de indeterminación de los textos de Carolina Luna son susceptibles de ser llenadas con los significados de muchos referentes espaciales, entre los que se encuentran los referentes geográficos de Yucatán.

Como contenido histórico, en los cuentos de Carolina Luna encontramos una ciudad de Mérida de principios de los años noventa que puede reconocerse a pesar de no ser enunciada. Un ejemplo de esto es la alusión a lo que parece ser el antiguo edificio de la Universidad Autónoma de Yucatán, frente a un café, a la “ciudad plana, infernal y dulce” (Luna, 1996: 57), en el “Cuento de café”. El código es también histórico: permite ubicar esta ciudad en cualquier parte del mundo y deja la indefinición suficiente que, desde luego, también puede ser llenada con los espacios concretos de Mérida, Yucatán (México). Esta polisemia produce la indeterminación suficiente para que el lector pueda participar en la cocreación del texto. Recordemos que, tal como nos plantea María Elena Barroso, la fusión estética entre las posibilidades semánticas del decurso y las del lector sólo es “un posible especulativo”, pues al texto del receptor siempre le quedan ocultas al menos moléculas de sentido del otro (Barroso, 2007: 48); de esta manera, Mérida puede ser o no la ciudad donde ocurren los hechos. A continuación se procederá a realizar el análisis narratológico de “Prefiero los funerales”, centrado en las categorías tiempo, acciones y voz.

Prefiero los funerales

En el cuento “Prefiero los funerales” predominan las acciones sobre la espacialización y sólo se enuncian cuatro locaciones: dos clínicas, el cuarto de la protagonista, una casona en la que hubo un funeral; ninguna de ellas es descrita. El centro de este análisis serán el orden de la acción, el tiempo y la voz. El cuento inicia en presente, la voz es de la protagonista adolescente –narradora intradiegética, homodiegética– que relata la situación en que se encuentra “como enfurecida” (Luna, 1996: 9); era el segundo intento de suicidio de su madre en menos de un año. Hay una analepsis, evoca la vida con su padre y luego la muerte de él. Cierra esa anacronía refiriendo a un hecho iterativo “A veces, en la noche, la oigo entrar a mi cuarto. Me revisa el pulso, la respiración, suspira y se va” (Luna, 1996: 10). Tras ello regresa al presente

de la historia, para luego ir a otra analepsis, el velorio de su tío y relatar cómo consoló a su primo. Cuando regresa la acción al presente de la historia, tenemos por primera vez el discurso directo:

Aparece Jorge con mala cara.
—Creo que esta vez se le pasó la mano —me dice.
Quedo muda. El llanto se corta.
—No pude hacer nada —se disculpa (Luna, 1996: 11).

La obra literaria es un mensaje en muchos aspectos semejante al mensaje corriente, excepto que es portador de la manera en que ha de ser descodificado, es decir, transmite la actitud que ante él debe tener el lector. Nuestra tarea como analistas es recoger los elementos que limitan la libertad de percepción en el proceso de descodificación (Yllera, 1986: 33-34).

En el desenlace de este cuento se intercalan la mimesis, el discurso narrado, el presente de la historia y una prolepsis “Respondo no, y sin hacer caso de algo que intenta decir me encamino a la salida. Entonces decido escapar, huir, volver en tres días cuando todo haya acabado” (Luna, 1996: 11).

El punto de vista es también el de la protagonista, ella es el foco de la percepción; estamos ante un relato de visión con, y es con la protagonista que el lector se entera de los acontecimientos. Se narra a través de un monólogo interior de la protagonista, al que sólo al final se le introduce el discurso de otro personaje, el doctor que le da la mala noticia de la muerte de su madre.

La búsqueda

El siguiente cuento, titulado “La búsqueda”, empieza también en presente relatando sucesos iterativos en un monólogo interior “A veces, cuando fumo marihuana, puedo verla completa” (Luna, 1996: 12). La analepsis se inserta para expresar apariciones específicas de la mujer buscada “El otro día, mientras me rasuraba, puedo jurar que la vi por el espejo, sentada a la orilla de la cama, esperando. Pero al volverme ya no estaba” (Luna, 1996: 13).

El narrador intradieгético, homodieгético y autodieгético, quien además es el foco de la narración, expresa en monólogo interior cómo presiente a la mujer que busca:

En mis sueños puedo hacer mía su desesperación: la he visto en el mar, arañando el agua de la superficie; o bien, arrinconada en un cuarto enorme, cercada por ratas invisibles. La he visto desangrarse con las muñecas en alto maldiciendo al cielo: sus manos de cristal, como árboles, nacen del centro de mi cuerpo reverberando infinitas como el eco de su grito (Luna, 1996: 13).

Predomina el monólogo interior, sólo se inserta el discurso directo de José, su amigo, quien lo presiona para ir al teatro, y luego, más adelante, cuando el protagonista ve al Pierrot ahí, se inserta el diálogo que tiene con José, quien lo convence de volver a su asiento durante la función. Más adelante, un discurso directo del propio narrador “–Orita vengo– digo” (Luna, 1996: 15). Siguen coincidiendo el tiempo del discurso y el tiempo de la historia, hasta que cerca del final hay una analepsis expresada miméticamente: sostienen un diálogo Ana (que es el Pierrot, la mujer buscada) y el protagonista, que explica la relación entre los dos personajes. Termina esta anacronía y el tiempo del discurso vuelve al presente, de nuevo una analepsis en un monólogo interior del narrador protagonista que explica que el azoro por la muerte de la madre –tema repasado en el cuento anterior– llevó a Ana y Bernardo al incesto, tras lo cual él huyó; posteriormente tuvieron lugar las apariciones en la mente de ambos, que no sabían ya dónde encontrarse. El cuento termina con la siguiente prolepsis, expresada en un monólogo interior del protagonista “de la cotidianidad clandestina que elijamos vivir surgirá el alivio definitivo a la vaciedad de sentirnos distanciados, aunque estemos malditos” (Luna, 1996: 18).

Esta conclusión del decurso lleva al lector a replantearse cómo entender las cosas que ocurrieron antes. Así, tenemos un relato de tintes fantásticos, en el cual la mente y el deseo logran transformar la realidad según las necesidades de los individuos que, siguiendo un impulso, desafían las más elementales normas de la sociedad.

Isolina

“Isolina”, el tercero de los cuentos, es de mayor aliento que los anteriores (“Prefiero los funerales” tiene 3 páginas; “La búsqueda”, 7 páginas; “Isolina”, 27 páginas), en él encontramos varios focos: inicia centrado en Verónica, otro personaje narra sus acciones en tercera persona y se trata de un narrador intradieгético que al principio es heterodieгético pues nos habla de Verónica y lo hace en tiempo presente. También



hay una analepsis que explica cómo se reencontraron Verónica y el narrador, de aquella analepsis se continúa hacia atrás en el tiempo y se nos cuenta de su amistad durante los estudios de bachillerato, de ahí regresa a la primera analepsis, donde relata que ella llega a casa de él, se inserta el discurso de ella, y el lector presencia los diálogos de ese momento. El narrador se va incluyendo en su discurso, transformándose poco a poco en homodiegético:

Esa era Verónica diez años después. Segura de ser querida y requerida donde fuera, por quien fuera. Irreverente con palabras, realidades; con el aire irresponsable que otorgan rezagos de niñez escondida.

Y ese, de cara limpia, anteojos estilizados, ropa simple y aparente serenidad, era yo, que como otros, seguirá deseando esa boca, más al cuerpo, a pesar de haberse afirmado con otros labios, cuerpos, manos (Luna, 1996: 22).

En la analepsis se incluye discurso de ambos personajes, y luego inicia un monólogo interior del narrador que expresa la angustia del escritor que no puede escribir, los diferentes tipos de soledad, la forma en la que se relacionaba con sus amigos y cómo Verónica se insertó en su vida contemporánea:

Con Verónica puedo estar solo: leer, bañarme, dormir, es como de casa. Y tiene la virtud de traer cosas inútiles cuando viene: una revista estúpida, flores, una botella de vino, conchas, a veces grabadora con música entre buena y regular, aunque no sea de mi gusto.

Lo que quiero decir es que cuando estamos en silencio no nos pesa. Me sorprendió descubrir que hay una hora del día en que sus pilas van bajando, pero no me confío, porque se recargan inesperadamente con el más mínimo estímulo.

Es natural entonces, supongo, que como perro pavloviano, esté condicionado a casi mover la cola, si la tuviera, cuando oigo a Verónica girar la cerradura de la puerta. Sé que a este sonido sigue la presencia, el color, el ruido de la vida (Luna, 1996: 25).

Ambos personajes son focalizados en esta parte del relato. Sus interacciones son expresadas miméticamente: se interrumpe el flujo de conciencia del narrador y como lectores presenciamos sus diálogos. Es así que nos enteramos que el narrador se llama Luis (Luna, 1996: 25). En ocasiones, las interacciones de Luis y Verónica, expresadas en diálogos, alternan con el flujo de conciencia de Luis. Salvo en la analepsis, el tiempo verbal usado es el presente: la mimesis y el flujo de conciencia que alterna con ella ocurren en el presente de la historia, ahí coinciden el tiempo del discurso y el tiempo de la historia.

En este relato está más presente la espacialización que en los anteriores: se nos describe la casa de Luis, y la de Verónica a través de la percepción de Luis. Y en esta parte que se ambienta al lector en la casa de Verónica, con su caos, aparece un elemento que da matiz fantástico a “Isolina”, una cajita de terciopelo color púrpura, con una diminuta cerradura dorada:

“Tocador”. Pienso en esa mesita atiborrada que tiene bajo el espejo barroco de su abuelita. Regresa con una minúscula llave. La sostengo casi con las uñas, giro la cerradura y la abro. Un resplandor me sorprende.
Dentro de una cavidad de terciopelo negro descansa una esfera dorada, reluciente.
Verónica viene y se sienta junto a mí (Luna, 1996: 29).

Con la aparición de la esfera inicia la salida de Verónica del foco de la narración, aunque en los primeros momentos parece que ella vuelve a ser el centro. Por ejemplo, durante su ausencia Luis va a casa de ella y se la imagina a partir de las cosas que hay dispersas por el suelo. Aparece entonces otro personaje “La mujer de la tarde está aquí, la siento rondando, esa otra mujer, a la que Verónica dio origen con su ausencia... y su esfera, círculo, circunferencia armoniosa de universo contenido y único, molécula quizá de un ser desconocido e inimaginable, o también partícula del alma de un mortal prodigioso o por nacer” (Luna, 1996: 32).

Por primera vez en el discurso del personaje encontramos una marca del léxico propio de Yucatán, que ha incorporado vocablos mayas y también una huella de las tradiciones orales mayas: en una casa abandonada que podía ver desde su ventana, Luis se imaginaba la silueta de una mujer pálida que lo llamaría, y para librarse del miedo, exclamaba “Sí, cómo no, la X’tabay, ni que estuvieras tan bueno” (Luna, 1996: 33). Con esto, Luis muestra una actitud común a muchas personas de Yucatán: de manera racional desacreditan las creencias provenientes del pensamiento maya pero en ciertos momentos sienten temor ante la posibilidad de su veracidad. Estamos ante un proceso de interdiscursividad pues se está aludiendo a un personaje de la tradición oral, y como explica Antonio Gómez-Moriana, lo característico de la interdiscursividad es el uso de leyes combinatorias y prácticas de un código propio de otra práctica social, cuya norma procede de una convención consagrada por el uso (Gómez-Moriana, 1980: 561-562).

Tras pensar en Verónica y en otra mujer, Luis, quien es escritor, comienza a escribir y se nos presenta un relato metadieético, en este caso de función temática: en la metadiégesis aparece Isolina, el personaje que da título al decurso. Este metarrelato se destaca por el uso de itálicas o cursivas y está centrado en el nuevo personaje y su visión del espacio:

Isolina condena los espacios vacíos. Por ello su casa de tamaño regular luce, en muchas ocasiones, estrecha. [...] Recién al ocuparla se adueñó del cuarto seco y oscuro de manera absoluta. No había permitido a los cargadores introducir ninguna caja ahí. Quería solazarse con ese vacío, sentir la impersonalidad de la estancia a manera de reto, de tierra virgen. Le dolía la ausencia de cosas, mas quedaba quieta, deleitándose en plena fiebre con la convalecencia, el alivio futuro (Luna, 1996: 33-34)⁴.

Luego hay tres párrafos del decurso en los que se nos cuenta cómo Isolina habilitará su casa, seguidamente se nos narra cómo destruye un jarrón porque no podrá usarlo. Esta acción es un indicio de su personalidad, que como dice el narrador es “Una mujer odiable por su seguridad” (Luna, 1996: 34).

El narrador de la diégesis y de la metadiégesis son el mismo, el flujo de conciencia de Luis en el relato se va intercalando con el relato metadieético que él está escribiendo. En su monólogo interior, Luis compara a Verónica con su personaje. En el metarrelato aparece un vocablo propio de Yucatán, *anolar* (Luna, 1996: 36), que proviene del verbo maya *nol* –disolver en la boca–, y que al introducirse al español recibe prefijo y sufijo de este idioma para hacerlo semejante a otros verbos. La metadiégesis y la diégesis se van imbricando. Primero, el escritor se incluye en su relato: Isolina “*se siente observada. Se vuelve para ver y le parece distinguir la silueta de un hombre en una de las ventanas del edificio de enfrente*” (Luna, 1996: 37)⁵. La metadiégesis transcurre en la casa cerrada, donde él imaginaba ver a la mujer pálida que lo llamaba; él es el hombre que acecha a Isolina. Volvemos al primer relato, donde Luis espera ansioso el regreso de Verónica. Mientras la espera, hay una descripción casi costumbrista de las escenas del atardecer de un domingo:

Gente que va o regresa por el pan, niños recién bañados, estudiantes en bicicleta, otros sentados en la acera, son otra forma de dar la hora. Como las siete y treinta

⁴ Cursivas en el original.

⁵ Cursivas en el original.

y Verónica que no llega. Más allá, la casa angosta con la boca de su ventana y sus postigos de la puerta ciegos; ignorada por las personas que pasan junto a ella (Luna, 1996: 38).

A la ansiedad expresada por el monólogo interior, sigue la inserción de diálogos cuando llega Verónica, la mimesis hace coincidir tiempo del discurso y tiempo de la historia. A la alegría del reencuentro, sumada al hecho de que el escritor en blanco logró crear una historia, sigue un desencuentro entre Verónica y Luis, en parte causado por el enamoramiento de su personaje. El relato metadieético termina cuando Isolina toca a la puerta de Luis, él sale y ella le da una tarjeta personal como forma de hacer frente a su asedio. En la diégesis, Luis termina su cuento, se prepara un café, mira la casa angosta y ve frente a ella un camión de mudanza y una mujer que le devuelve la mirada. “Los oídos me zumban cuando oigo que alguien toca a la puerta” (Luna, 1996: 46) termina este decurso. Encontramos de nueva cuenta elementos fantásticos, aunque en la narración predomina el realismo psicológico. De nuevo la sorpresa del final, que lleva como lectores, a que el nuevo horizonte transforme los que anteriormente habíamos construido (Iser, 1987: 152).

La avidez

El siguiente cuento se titula “La avidez”, y en él la concatenación de las acciones es lo predominante. Estamos ante la voz de un narrador que cuenta en tercera persona los acontecimientos desde el punto de vista de Claudia, el personaje principal; sólo durante el desenlace del relato se nos cuentan intercaladamente –de forma simultánea para el tiempo de la historia– las acciones de Claudia y de Roberto, siendo que se alterna el foco de la narración entre Claudia y Roberto.

El decurso inicia con el reencuentro de Claudia y Roberto, hay una analepsis que inserta el relato –a partir del cuarto párrafo y hasta el once– de cómo se conocieron, las mentiras que se dijeron para tener relaciones sexuales “sin la culpa de saberse, por completo, desconocidos” (Luna, 1996: 48). Al describirse el espacio donde transcurre encontramos un elemento propio de nuestra región, la hamaca “El cuarto de Roberto: barroco y limpio. Lo único simple en él era la hamaca de seda blanca, colgada, donde Silvia –o Claudia– se sentó al llegar y empezó a mecerse, cediendo al vértigo del vaivén y el alcohol ingerido” (Luna, 1996: 48).

Si bien al inicio de la narración predominan el pasado y el copretérito, en el segundo párrafo se emplea el presente; tras la analepsis la narración continúa en presente, con intercalaciones en pasado. Llegado el nudo de la acción, se relata en presente durante tres páginas y media; en esta parte coinciden tiempo del discurso y tiempo de la historia, lo que se marca por el uso del deíctico “hoy” cuando transitamos de la analepsis al presente “Más tarde, con rodillas y codos lastimados por los hilos, ambos se despedían. Un último beso, el “te llevo”, “no, gracias, mejor un taxi”, y eso fue todo. Hasta hoy, que entre tanta gente en la fiesta, a Ernesto se le ocurre presentarlos y ambos fingen no conocerse” (Luna, 1996: 48).

Posteriormente reinician las intercalaciones de tiempos, aunque son breves y pocos los párrafos en pasado, sigue predominando el presente. Cuando el decurso transcurre en presente se insertan diálogos de los personajes, lo que refuerza la cercanía de la acción con el lector. Llama la atención que un párrafo, relevante por mostrar el desencuentro de los protagonistas, esté en tiempo pasado. Al parecer el uso del pasado es una marca metonímica, pues al connotar distancia remarca la idea de que los personajes se han alejado “Tres semanas. Cinco llamadas de Roberto, de las cuales, Claudia respondió sólo a dos” (Luna, 1996: 54).

Continúa el decurso en presente; es en esta parte cuando en el tiempo de la historia transcurren simultáneamente las acciones de Claudia y de Roberto, que en el discurso se nos presentan alternadas por la cualidad de linealidad del lenguaje. En esta parte vemos que el ambiente cobra importancia en el relato:

Es marzo. El calor adormece durante el día y por las noches, agita. Claudia camina sin rumbo bajo la luz mercurial. Un airecillo imperceptible la reconforta. Kilómetros lejos, en un bar, Roberto bebe una cerveza y marca el teléfono de Claudia mientras observa a una morena (Luna, 1996: 54).

Respecto a las acciones, los personajes, tras dos arrebatados encuentros sexuales, tienen que separarse a causa del trabajo de Roberto; él le propone que se vayan juntos. Ella se niega, él insiste, ella pide la dirección y le dice que lo alcanzará después. La proposición ocurre en un puerto cercano a la ciudad donde ambos viven, durante el retorno a ésta. Están tomados de la mano, y Roberto da a Claudia un papel con la dirección, ella lo recibe. Hay una elipsis en la que no se expresa discursivamente la decisión de Claudia de no ver más a Roberto, el lector la infiere de las acciones

que ella realiza. Se pone en marcha entonces un proceso de comunicación entre lector y decurso pues éste se regula mediante la dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla (Iser, 1987: 150). “La avidez” concluye con un diálogo entre Claudia y un nuevo personaje: ella vuelve a dar su nombre falso y a subir al coche de un desconocido para iniciar otra relación.

Cuento de café

El siguiente texto, “Cuento de café”, relatado en tercera persona por un narrador que focaliza las acciones de Alma y de B., da mucha importancia a los espacios y al ambiente, tal como se aprecia en el primer párrafo “En esta tierra de sol y polvo el medio día advierte aliento de demonio a quien no se resguarde a la sombra de un árbol, un café, el ala de un cisne” (Luna, 1996: 56).

La acción se relata circunscrita al ambiente donde ocurre “Una cuadra antes de llegar al café donde Alma, ignorada, espera, B. se detiene junto a la Universidad y mira hacia arriba. La imaginación, víbora cruel en ocasiones, le muerde el pecho y hace, casi audible, un grito incrementándose hasta cesar, repentinamente, con el golpe de un cuerpo contra el asfalto” (Luna, 1996: 57).

El espacio expresa el sentimiento de los personajes, como cuando B. “dirige una mirada más al edificio antiguo y comprueba que nunca, como hoy, lo había sentido tan de concreto” (Luna, 1996: 57). Las secuencias simultáneas que ocurren en la historia, discursivamente se nos presentan alternadas, y así vemos a Alma y a B., siempre a punto de encontrarse. Un elemento fantástico es lo que impide a los personajes reunirse: Alma es un “ánima triste que, quizá, no requiere más espera alguna” (Luna, 1996: 61). Antes de esta afirmación, tenemos un indicio “Le resultaría inútil tratar de saber el tiempo consumido bajo la visión de los otros. El tiempo no es ya un accidente que a ella ocurra” (Luna, 1996: 59). Y en la tercera analepsis se menciona el entierro (Luna, 1996: 60).

El café es un espacio compartido por ambos personajes: ahí están, en el presente de la historia, sin encontrarse; y en la primera analepsis introducida por el recuerdo que B. tiene de esos momentos, los vemos jugando a escribir y dibujar en “el sudor cristalino del vaso” en ese mismo lugar (Luna, 1996: 59-60). Los que antes fueran espacios queridos son ahora “la bóveda infernal que significa el centro de la ciudad” (Luna, 1996: 61). Con la separación de Alma y B. termina este decurso. A lo largo

de él, las descripciones, la atención puesta en el ambiente urbano y los espacios interiores, dan lugar a un proceso de interdiscursividad (Barroso, 2007: 24; 2006: 3, 5, 7, 15, 19) pues remiten al discurso cinematográfico.

Secreto a voces

“Secreto a voces” está narrado en presente, en tercera persona, el foco de la acción es Gabriela, la protagonista. Inicia como un relato fantástico, del cual nos damos cuenta que es un sueño porque la protagonista lo intuye, “Inútil verse las palmas –como le sugirieron– para dirigir su sueño. Sabía que su única opción era saltar” (Luna, 1996: 64). Tras esto continúan los acontecimientos maravillosos que cambian abruptamente de contexto, como ocurre con los sueños; además, antes de pasar al plano de la diégesis (los sueños son relatos metadigéticos de la diégesis principal en la cual transcurre la vida de Gabriela) el narrador afirma “su propio grito la despierta” (Luna, 1996: 65).

La diégesis –que inicia a mitad del decurso pues primero se presenta la metadiégesis– inicia con el narrador señalando “Ese mismo sueño recurría en Gabriela desde siempre, desde su infancia, o al menos, desde que podía recordar” (Luna, 1996: 65). El presente de la historia está marcado por dos deícticos:

Pero anoche, Gabriela, ejemplar madre de familia, correcta esposa, volvió a tener su antiguo sueño. Lo inesperado fue el despertar: limpio de sudores y de angustia, pleno de vigorosa serenidad, lucidez. Hoy, tiene una certeza al sentarse a la orilla de la cama que por derecho le corresponde, junto al hombre de la casa. Hoy sabe (Luna, 1998: 66).

El presente de la historia es la rutina de un ama de casa, que encuentra, por fin, el significado de su sueño recurrente. Incluso siente que su madre la traicionó, pues le transmitió “La gran mentira. El matrimonio como medio y fin de la existencia” (Luna, 1996: 66). El sueño la llevó a visualizar el egoísmo de los hijos, el sometimiento de la mujer hasta anularse como individuo “Una secreta complicidad repite la cantaleta del amor y los hijitos, la casa, el auto, la vejez con nietos, el jardín de rosas. Todos callan el posible asilo para ancianos. Todos callan el asilo” (Luna, 1996: 67). Este cuento termina con una cita de Rosario Castellanos que refiere al motivo del sometimiento y la obediencia, como epílogo al hecho de que Gabriela abandona a su familia.

Vecinos

“Vecinos”, cuento de 34 páginas, está relatado en primera persona del singular, en presente, por la narradora intradieгética, homodieгética (cuenta su historia) y puede decirse que autodieгética, pues se trata de Alicia, la protagonista. Inicia con un subtítulo en número romano: I. El primer párrafo está en pasado, pues es una analepsis y parte de la corriente de conciencia de Alicia. Durante la analepsis, se nos presenta en estilo indirecto la voz de la madre de Alicia y también la de Sofia, su amiga:

 Mi madre cree que esta falta de control sobre mis sentidos para dirigirlos al entorno no es justificable: “Si al menos fueses matemática o artista”, suspira; y yo después, suspiro idéntico, porque es verdad.

 [...]

 Además el asunto empeora por una mentada prisa que me arremete durante el día “como abeja” critica Sofia, mi amiga; entonces corro, brinco, salto, tropiezo, rompo y convierto en zona de desastre el recinto más tranquilo (Luna, 1996: 68-69).

Al recordar el encuentro con Adolfo, de quien al principio conocimos su discurso de manera indirecta, se acorta la distancia entre acción y lector, cuando a través de mimesis se presencia la interacción entre Alicia y Adolfo, que dialogan. El diálogo alterna con narración en pasado, pues forma parte de la analepsis. Tras terminar aquél, Alicia continúa recordando lo que pasó después, hasta que el timbre del teléfono la trae al presente de la historia. Del diálogo que sostiene a través del teléfono se presenta el discurso de Alicia; puede inferirse lo dicho por la madre, con quien habló. De nuevo tenemos un cruce entre el texto y el lector: se ha puesto en marcha el proceso de comunicación mediante esta dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla (Iser, 1987: 150).

Esta conversación es un indicio que expresa metafóricamente el carácter de Alicia: procura su independencia pero mantiene el contacto afectuoso con su madre. Otro indicio metafórico de su carácter es que al colgar el teléfono oye el ruido de la estufa y se da cuenta de que se ha evaporado el agua que puso para hacer café; lo mismo los hechos narrados en el párrafo siguiente, que nos muestra que si bien es una chica algo tímida, no es una puritana:

Una vez limpia, entre las sábanas limpias y frescas, mi cuerpo insignificante y desnudo se relaja. Tomo conciencia de él. Giro en la cama, despacio. Recorro con mis manos muslos, caderas, vientre, pechos, y se me antoja pensar que tengo la piel suave. Recuerdo que a Rubén le gustaba mi cuerpo; a Martín también, un poco menos, prefería mis ojos... Lo que no logro precisar en mi memoria es cuándo fue la última vez que me acosté con un hombre; peor aún, cuando fue la última vez que desee hacerlo (Luna, 1996: 71).

Alicia narra los acontecimientos hasta el encuentro con Sofía, que se representa miméticamente, los diálogos alternan con narración en presente, pues en esta parte coinciden el tiempo del discurso y el de la historia. Cuando Sofía y Alicia se separan, continúa el flujo de conciencia de Alicia, en presente. Este primer apartado de vecinos termina cuando ella se da cuenta, al entrar a su casa, de que su vecino tiene una pareja (la cercanía de las casas permite oír las voces de la casa de al lado).

El apartado II de “Vecinos” inicia relatando acciones iterativas; Alicia cuenta su rutina y los últimos acontecimientos en torno a la posibilidad de relacionarse sentimentalmente con su vecino atractivo, que al parecer, son nulas. Las acciones descritas son en su mayoría indicios: riega su jardín, observa a los vecinos que transitan en su calle, sólo hay dos acciones que son funciones. Como se ha mencionado anteriormente, las funciones son relatos metonímicos, que corresponden a la funcionalidad del hacer, es decir, que desencadenan otras acciones: por ejemplo, el hecho de que Alicia escuche los sonidos que emiten sus vecinos durante sus encuentros sexuales y lo que le dice su amiga Sofía cuando le cuenta que esto la molesta. La acción de regar el jardín es metonímica y metafórica: a la vez que muestra un aspecto de la personalidad de Alicia, es lo que propiciará en el siguiente apartado el acercamiento entre los vecinos.

En el apartado III, al decirle que está bonito su jardín, ella se ofrece a contactarlos con el jardinero y se dan los primeros acercamientos entre Adolfo, Diana y Alicia. En esta parte, aunque el foco de la percepción es Alicia –sabemos lo que ella oye, ve o imagina–, el foco de la acción son Diana y Adolfo: Alicia escucha intencionalmente a sus vecinos y tenemos la voz de un narrador en tercera persona conductista, pues no sabe lo que ellos piensan o sienten y sólo hace suposiciones a partir de los hechos, por ejemplo, el día que no escucha los ruidos expresa “estaría cansado hoy” (Luna, 1996: 80). A partir de los ruidos, ella relata lo que ellos hacen en oraciones regidas por verbos como *escucho, imagino, presiento*, que marcan

que quien percibe es Alicia. Hay una referencia al acto de narrar (aunque se trate de una narración para sí misma) “Puedo imaginarlos y me deleito con los silencios, pues dispongo de ese espacio para rellenarlo a mi antojo” (Luna, 1996: 81). Esto presenta una indeterminación con espacios vacíos semejante a la de la lectura, luego se presentan las secuencias simultáneas (narradas alternadamente) de la cópula de ellos y la masturbación de Alicia.

El apartado IV es un monólogo interior en el cual Alicia analiza su vicio, “Algo vergonzoso que ni a Sofía puedo contar” (Luna, 1996: 83); relata hechos frecuentes tras una elipsis, pues ha avanzado el tiempo de la historia. Se nota también en el cambio de rutina de Alicia, en el cambio de foco de su atención: sigue escuchándolos e imaginándose lo que hacen pero ahora se centra en la imagen de Diana, la esposa. Alicia expresa su deseo de tener contacto físico con ella. Ahora piensa en ambos como “mi pareja, pues me resulta difícil separar la imagen de Adolfo de la de ella. No puedo, ni quiero hacerlo” (Luna, 1996: 84).

El apartado V inicia con una analepsis, dentro de la cual se hace presente el discurso de Alicia y Sofía a través de diálogos. Comen juntas y durante su conversación se da un indicio de que el carácter de Alicia está cambiando: cuando Sofía menciona que habla más de Diana que del galán, aquella se defiende, “¿qué insinúas?” (Luna, 1996: 85). Luego el discurso vuelve al tiempo de la historia y los lectores presenciamos, a través de la mimesis, la interacción de Alicia y Diana, donde ésta invita a su fiesta a aquella.

Sigue narrando en primera persona, y tras el monólogo interior en que explica por qué se compró el vestido de gran escote en la espalda, la narración se acerca a un relato objetivo o conductista, pues va narrando los hechos, sin detenerse mucho en sus sentimientos y cuando habla de éstos, lo hace sin certeza:

Uno por uno se levantan a felicitarla. Dudo en hacerlo.

Ignoro por qué. De repente se acerca a mí:

—Y tú, ¿no me das mi abrazo?

Entonces me levanto, rodeo su torso con mis brazos; ella coloca sus manos en mi espalda desnuda y nos abrazamos: sus pechos contra los míos, el olor de su pelo.

Fue algo químico, creo, la descarga que sentí (Luna, 1996: 86).

Alternan diálogos y narración durante la fiesta de cumpleaños de Diana, hasta que entabla una conversación con Pedro, de la cual nos hace un relato de palabras en el que intercala sus puntos de vista; tenemos aquí un discurso polifónico en la voz textual de Alicia que acoge la voz de Pedro. Al entrar Adolfo a la cocina, donde están Alicia y Pedro, tenemos el discurso directo de Adolfo y Pedro, que dialogan.

Salen de la cocina y la cena es narrada en presente por Alicia. Hay otro hecho que es una función, pues luego se verá que es relevante para que se produzca la acción nodal de esta historia. Hablando de Diana, dice Alicia, “Al inclinarse hacia mí, el escote de su vestido evidencia la carne blanca de sus pechos redondos, la sombra triangular que los divide. Trago saliva en tanto un escalofrío recorre mi espina dorsal” (Luna, 1996: 88).

Continúa la narración, se van todos a un club de salsa a continuar la fiesta, se menciona que hay otras personas, pero el foco de la narración son Alicia, Diana, Adolfo y Pedro. En el club se intercalan los diálogos de Alicia y Pedro con la narración, y más adelante los de Alicia y Diana.

Se nos narra que del club regresan a sus casas; llegan los cuatro al mismo tiempo, cuando Adolfo y Diana logran entrar a la suya cambia a mimesis la forma de representar la acción (hay un diálogo entre Alicia y Pedro). Tras el diálogo, Alicia narra que Pedro se quedó en su casa y todo lo que hicieron, hasta que a través de un discurso indirecto (Alicia cuenta que) Diana le pide a Alicia que la lleve al aeropuerto. Tras regresar, narra que se va a desayunar con Pedro, pero intercala a su narración flujo de conciencia: recuerda y desea a su vecino que se ha quedado solo. Hay un diálogo entre ella y Pedro, posteriormente narra que la deja en casa; hay una elipsis de la mañana en que se acostó y sabemos que el personaje se levanta al mediodía. Vuelven a coincidir el tiempo del discurso y el tiempo de la historia: Adolfo va a ver a Alicia para darle las gracias por llevar a Diana, lo que relata ella en tiempo presente, pero se representa principalmente por medio de mimesis en un largo diálogo. El apartado V termina cuando Alicia y Adolfo se dirigen a una coctelería.

El apartado VI está en pasado, en primera persona, y mantiene el punto de vista de Alicia; hubo otra elipsis, el tiempo de la historia avanzó más rápido que el del discurso. Ahora los lectores sabremos lo que sucedió cuando salieron Adolfo y Alicia. Casi no hay diálogos en esta parte, hay discurso indirecto: Alicia cuenta lo



que le dijo Adolfo y cita sus propias palabras “Lo dejé hablar asintiendo y dándole la razón de vez en vez, hasta que corté diciendo: ‘Entonces, qué...’ Y de un brinco se levantó de la silla para besarme” (Luna, 1996: 96).

Hay una prolepsis “a Sofía le ofrecí detallada explicación de los últimos hechos –invitación a comer incluida– nada más que tuviera yo tiempo” (Luna, 1996: 97). Luego continúa la narración en pasado, se intercala un muy breve diálogo con Pedro, tras el cual ambos escuchan los gemidos de sus vecinos y eso los lleva a tener relaciones sexuales. Ahí concluye el apartado VI.

El apartado VII continúa en pasado, en primera persona, la parte central es el relato de un viaje a la playa, donde primero las dos parejas (Adolfo y Diana, Pedro y Alicia) se divierten, luego Adolfo y Pedro pelean, pues éste se opone a que Adolfo tuviera relaciones con Alicia. Tras el pleito, Pedro se va y ocurre lo que le parece a la protagonista *irreversible*: relata que Adolfo intentó tener sexo con ella y con Diana al mismo tiempo, pero ellas se prefirieron y él “las dejó hacer” (Luna, 1996: 100).

El apartado VIII, el último, inicia en pasado; se trata de una analepsis, pues tenemos que tras referir lo acontecido –el establecimiento de una relación sentimental con Diana–, nos damos cuenta que está recordando pues el último párrafo está en presente. Vuelven a coincidir el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, además se trata del hecho adelantado por la prolepsis:

Por todo esto cité a Sofía hoy en el café. Necesito contarle a alguien esta sensación desconocida que me abrasa, acallar el enjambre que me enloquece, explicar este deseo irrefrenable que me tiene coartada como un suspiro interrumpido. Justificar, de alguna manera ante Sofía, hembra de primera, que soy amante de mis vecinos porque sin Diana no sé respirar (Luna, 1996: 97).

“Vecinos” es el cuento de estructura más compleja, en el que se emplean más recursos. Se trata de un relato de corte intimista en el que predominan las acciones y los personajes sobre la espacialización.

Conclusiones

Entre los variados temas abordados por Carolina Luna en *Prefiero los funerales* encontramos la muerte de la madre; el incesto; el deseo sexual; la muerte del ser amado; el desencuentro amoroso; la subordinación de las mujeres; la doble moral; y

el reconocimiento propio. Los protagonistas son seres en situaciones críticas que se encuentran a sí mismos al trasgredir los convencionalismos sociales. Su diferencia, cuando deciden dejar de ocultarla, los marca y los separa de los individuos *normales*, pero ellos ahora se sienten más a gusto consigo: su vida es más auténtica.


Algunos decursos son realistas, otros tienen elementos fantásticos, en varios predomina la introspección de los personajes. En su descripción de los espacios se reconoce a Mérida, Yucatán (México), aunque nunca la nombra, dejando así la suficiente indeterminación para que el lector ubique libremente los acontecimientos en su propia geografía. Sí encontramos, sin embargo, elementos y vocablos propios de Yucatán; a los mestizos de Yucatán nos ha tocado vivir en un mundo híbrido maya-español, y los cuentos de Carolina Luna expresan esa situación: se nombra a la X'tabay, se describe el uso de la hamaca, se emplea el término anolar, y los sueños son reveladores de la realidad extramental.

La práctica *mestizo letrada* se nutre de dos tradiciones culturales: la maya y la hispánica. La integración cultural y literaria resulta del contacto cotidiano entre personas de diversas culturas; el hecho de encontrarnos en medio de dos tradiciones culturales nos hace sensibles al reconocimiento de la diferencia y a la búsqueda de la igualdad de oportunidades para expresarla libremente. El español que usamos tiene marcas dejadas por el contacto con la lengua maya (Leirana, 2014: 74, 86-88,121), y es posible apreciarlo en la obra de Carolina Luna.

La cultura maya permea la literatura mestiza; en las prácticas cotidianas de los mestizos hay muchos rasgos provenientes de la cultura maya. Existen símbolos compartidos, valores comunes, y el deseo de marcar su identidad como distinta de la del resto de la sociedad mexicana y de las otras naciones. Tanto los autores mayas como los mestizos han estado marginados de los circuitos de producción, circulación y consumo de la producción literaria de mayor prestigio en la localidad, en virtud de una tradición discriminatoria en la que se mezclan consideraciones étnicas y socioeconómicas (Leirana, 2014: 137-138).

Los personajes de los cuentos analizados poseen una visión crítica de su papel en sociedad: adolescentes que huyen de rituales religiosos; hermanos que se desean y consuman su amor; mujeres jóvenes que deciden ejercer su libertad sexual; la joven muerta extrañada por su ex pareja; la mujer madura que descubre ser explotada y abandona el hogar; la mujer mediana que experimenta nuevos tipos de relaciones

sentimentales. De esta manera las historias le ocurren a personajes marginales, que buscan vivir conforme a sus propias normas.

Por lo anterior se propone la caracterización de Carolina Luna como una autora de formación discursiva *mestizo letrada*. La obra de esta escritora proyecta la literatura yucateca en el ámbito internacional. 

Bibliografía

Barroso Villar, Elena (2004), “Intertextualidad y enseñanza de la comunicación literaria: a propósito de los Cuentos en prosa de Rubén Darío”, en *Mundo posible. Literatura y comunicación. Enseñanza*, núm. 1, 1-23. <<http://www.hum550.net/mundoposible>> (3 de julio de 2010).

(2006), “El mundo es todo máscaras: sobre espacios de humor y representación en *El jardín de las delicias*”, en *Mundo posible. Literatura y comunicación. Enseñanza*, núm. 2, 1-30. <<http://www.hum550.net/revista>> (3 de julio de 2010).

(2007), “Algunas perspectivas sobre el discurso literario y cuestiones conexas. Intersecciones de la teoría”, en Angélica Tornero (coordinadora) *Discursare, Reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura*, Ciudad de México: Casa Juan Pablos-Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), 15-56.

Bestard Vázquez, Joaquín (coordinador) (1985), *Cuadernos del Taller Literario 2*, Mérida, Yucatán: Universidad Autónoma de Yucatán (UADY).

(1987), *Cuadernos del Taller Literario 4*, Mérida, Yucatán: UADY.

Bobes Naves, María Del Carmen (1998), *La novela*, Madrid: Editorial Síntesis.

Genette, Gérard (1998), *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra.

Iser, Wolfgang (1987), “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en José Antonio Mayoral (compilador) *Estética de la recepción*, Madrid: Arco Libros, 215-244.

Krauze, Ethel y Espejo Beatriz (compiladoras) (2002), *Atrapadas en la cama*, Ciudad de México: Alfaguara.

Leirana Alcocer, Silvia Cristina (2014), *Discursos literarios en Yucatán contemporáneo*. Tesis de doctorado en comunicación y literatura, Universidad de Sevilla.

Luna, Carolina (1990), *Nocturno*, Mérida, Yucatán: Ediciones de la Gorgona.

(1992), *Cuentos de sangre para antes de dormir*, Toluca: La Tinta del Alcatraz.

(1993) [2015], *El caracol*, Mérida Yucatán: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)-Gobierno del Estado de Yucatán-ICY.

(1996) [2001], *Prefiero los funerales*, Ciudad de México: CONACULTA-Fondo Editorial Tierra Adentro.

(2002), *El matagatos y otros cuentos*, México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

(2004), *Los espacios que nos ocupan*, México: CONACULTA-DGP.

Luna, Carolina y Claudia Sosa (1991), *Límites de sangre/Agua nocturna*, Mérida, Yucatán: UADY.

Yllera, Alicia (1986), *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid: Alianza.

Referencias web

Gómez-Moriana, Antonio (1980), “La subversión del discurso ritual en la literatura española de los siglos de oro”, Universidad de Montreal-Centro Virtual Cervantes. <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/07/aih_07_2_001.pdf> (3 de octubre de 2009).

Silvia Cristina Leirana Alcocer. Doctora en literatura y comunicación por la Universidad de Sevilla (US). Profesora investigadora de la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY). Líneas de investigación: literatura, ideología y sociedad. Publicaciones recientes: coautora de “Los resguardos de la memoria y de la identidad colectiva: lo social, la historia y la literatura”, en *Voces en el viento. Las publicaciones del PACMYC en Yucatán* (2013); “La representación de la tensión intercultural en los interlectos yucatecos: la intersección de la formación maya letrada con la formación mestiza letrada”, en *Interacción social en las representaciones literarias y culturales de Yucatán y el Caribe* (2011); *Catálogo de textos mayas publicados entre 1990 y 2009* (2010).

Fecha de recepción: 4 de noviembre de 2014.

Fecha de aceptación: 3 de febrero de 2016.