

ANUARIO DE LETRAS HISPÁNICAS



VOLUMEN 2 / MÉXICO / 2011

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Glosas hispánicas

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dra. Gloria Villegas Moreno
Directora

Mtra. Ofelia Escudero Cabezudt
Secretaria General

Dr. Ernesto Priani Saisó
Secretario Académico

Dr. René Aguilar Piña
Secretario Administrativo

Dra. Elsa Margarita Ramírez Leyva
Jefa de la División de Estudios de Posgrado

Dra. Leticia Flores Farfán
Jefe de la División de Estudios Profesionales

Mtra. Flora Leticia Moreno Osornio
Jefa de la División del Sistema de Universidad Abierta

Mtro. José David Becerra Islas
Secretario de Extensión Académica

Dr. Javier Cuétara Priede
Coordinador del Colegio de Letras Hispánicas

Lic. Carmen Sánchez Martínez
Coordinadora de Publicaciones

ANUARIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Glosas hispánicas

VOLUMEN 2

MÉXICO

2011

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Glosas Hispánicas

Responsables académicos

Dr. Axayácatl Campos García Rojas, Mtro. Jorge Gustavo Cantero Sandoval, Mtra. Margarita Palacios Sierra, Dra. Mónica Quijano Velasco, Dr. José María Villarías Zugazagoitia

Primera edición: 2013

30 de abril de 2013

DR © UNIVERSIDAD NACIONAL

AUTÓNOMA DE MÉXICO

Avenida Universidad 3000, col. Universidad Nacional Autónoma de México,
C. U., Del. Coyoacán, C. P. 04510, D. F.

ISSN en trámite

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

CONTENIDO

PRESENTACIÓN.....	9
-------------------	---

LITERATURA

<i>“Para otro caballero debe de estar guardada y reservada esta aventura”: la aventura guardada en el Quijote</i> Daniel Gutiérrez Trápaga	13
---	----

<i>Más sonetos emblemáticos de Luis de Sandoval Zapata</i> Rocío Olivares Zorrilla	25
---	----

<i>El otro “Monte-Cristo”: El comerciante en perlas de José Tomás de Cuéllar</i> Verónica Hernández Landa Valencia	53
---	----

LENGUA Y DISCURSO

<i>Una aproximación teórica a la definición del modo verbal español</i> David Sánchez Jiménez	69
--	----

<i>El Buzón Buscapalabras. Procesos de formación de neologismos</i> Ramón F. Zacarías Ponce de León	81
--	----

MONOGRÁFICO SOBRE NOVELA DEL SIGLO XX

<i>Martín Adán: un iconoclasta peruano. (La casa de cartón: una representación espacial)</i> Ignacio Díaz Ruiz	93
---	----

8 □ CONTENIDO

<i>Travestismo y humor en Sirena Selena vestida de pena, de Mayra Santos-Febres. Apuntes desde el carnaval bajtiniano</i> Alejandra López Guevara	101
--	-----

<i>El narrador de El solitario Atlántico (1958) de Jorge López Páez</i> Jorge Antonio Muñoz Figueroa	113
---	-----

<i>El humor y la ironía en la obra de Enrique Serna</i> Judith Orozco Abad	121
---	-----

<i>Análisis de los paratextos de Santa (1903), de Federico Gamboa</i> Mariana Ozuna Castañeda	131
--	-----

<i>El desfile del amor</i> Eugenia Revueltas.	147
--	-----

<i>La novela-ensayo en El rastro de Margo Glantz</i> Blanca Estela Treviño.	153
--	-----

CREACIÓN Y ENSAYO

<i>Narradores mexicanos del fin de siglo</i> Juan Coronado	163
---	-----

<i>De mis relaciones con la novela</i> Federico Patán.	171
---	-----

RESEÑAS.	179
------------------	-----

PRESENTACIÓN

El segundo volumen de *Anuario del Colegio de Letras Hispánicas. Glosas Hispánicas* continúa con el espíritu que animó la publicación del primer volumen: la de estimular la difusión de los estudios de crítica literaria y de filología hispánica que se realizan en México, así como incrementar el diálogo con otras instituciones con intereses filológicos similares. El número que presentamos se compone de cuatro secciones: “Literatura”, que contiene artículos sobre literaturas áurea, novohispana y decimonónica mexicana; “Lengua y discurso”, donde se incluyen artículos de lingüística de las áreas de morfología y lexicología; “Monográfico sobre novela del siglo xx”, que recoge varios artículos presentados en el Primer Congreso sobre Estudios de Novela Actual en América Latina y España (Siglos XX y XXI), realizado en la Facultad de Filosofía y Letras, del 14 al 17 de noviembre de 2006; de este mismo Congreso proceden un ensayo y un testimonio de un novelista mexicano, incluidos en la sección “Creación y ensayo”, y, finalmente, el número se cierra con reseñas de publicaciones sobre literatura medieval y áurea, y sobre gramática histórica.

*Axayácatl Campos García-Rojas, Jorge Gustavo Cantero Sandoval,
Margarita Palacios Sierra, Mónica Quijano Velasco,
José María Villarías Zugazagoitia*
Coordinadores del volumen

LITERATURA

“Para otro caballero debe de estar guardada y reservada esta aventura”: la aventura guardada en el *Quijote**

Daniel GUTIÉRREZ TRÁPAGA
Universidad Nacional Autónoma de México

Desde sus orígenes, la novela de caballerías¹ tiene como elemento central la aventura, como se ha señalado al definir el género: “a story of adventure, dealing with combat, love, the quest, separation and reunion, other-world journeys, or any combination of these”.² Además, la aventura está vinculada directamente con la caracterización del protagonista: “la aventura se impone como tipo de estructura narrativa de la novela artúrica, definiendo el perfil del nuevo héroe, caballero andante en busca de aventuras que le permitan poner a prueba y probar al mundo entero sus grandes capacidades”.³ Dicha afirmación, sobre la relevancia de la aventura en la estructura y en la caracterización, puede hacerse extensiva para el resto del género.

En el *Quijote* la aventura condiciona la estructura episódica de la novela, el ideal caballeresco de don Quijote, y es un importante motor narrativo: “le pareció conveniente y necesario [al hidalgo], así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballos a buscar las aventuras...”⁴

Aunque el objetivo de este trabajo es la aventura guardada en el *Quijote*, es necesario revisar las características más importantes de la aventura caballeresca, en general, y de la aventura guardada, en particular. Así, se determinará qué elementos de la novela de caballerías conservó Cervantes, cómo los utilizó y cuáles introdujo en las aventuras guardadas del *Quijote*.

* Agradezco al doctor Axayácatl Campos García-Rojas y la doctora Margit Frenk por las observaciones hechas a las versiones preliminares de este texto.

¹ El término *libro*, aunque preferido por la mayor parte de la crítica actual y utilizado en el siglo XVI, no era el único existente y convivía de manera indistinta con *crónica* e *historia*. Desafortunadamente, *libro* no aporta ningún rasgo común a los textos que pretende agrupar, por lo que genera un problema de pertenencia genérica. El término *novela*, aunque *anacrónico*, resuelve dicho problema. Por tanto utilizaré *novela* para referirme a las narraciones caballerescas hispánicas escritas entre finales del siglo XV y principios del XVII.

² Alan Deyermund, “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”, en *Hispanic Review*, 43, p. 233.

³ Rosalba Lendo, “La evolución de la figura del caballero en la novela artúrica francesa”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, eds., *Caballeros y libros de caballerías*, p. 87.

⁴ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, pp. 30-31.

Williamson aporta una de las definiciones más completas de la aventura caballerescas: “The notion of adventure involves a sense of the unknown and the unexpected [...]. The perilous nature of these adventures ensures that the hero is a man far above the common herd; [...] Adventures define characters, sorting them out into fairly simple moral categories”.⁵ Además de los elementos constitutivos aportados por el crítico, la cita también destaca la importancia de la aventura para la caracterización del héroe. Luego, la aventura, de manera general, es una prueba que determina las virtudes del personaje y muestra su evolución como caballero.

A diferencia de la épica, el héroe caballeresco no representa los valores de toda una comunidad nacional, sino sólo a una parte, como lo señala Köhler: “La pérdida de una función política concreta abandona al caballero a sí mismo y sólo su reivindicación de pertenecer a los grupos superiores reintroduce la *aventure*, elevada al rango de prueba totalmente personal en el seno de la comunidad, es decir del estamento nobiliario y, por consiguiente, bajo las leyes de la ética feudal”.⁶ Así, en las novelas de caballerías, la aventura permite mostrar a un caballero idealizado en función de los valores feudales.

La incorporación del amor cortés al modelo del caballero es el otro elemento central de su caracterización y el rasgo que más lo distingue de los guerreros épicos. Entonces, el caballero cortés reúne virtudes como: nobleza del alma, generosidad y fidelidad a su dama; su belleza física refleja estas virtudes. Por otra parte, el amor también pertenece a la aventura: “Love and adventure are the main concerns of romance. Of the two, adventure is intrinsically more important because love in romance is always conceived as a form of adventure”.⁷

El elemento religioso también fue rápidamente introducido en la configuración del caballero. Por tanto, existieron tres grandes modelos de caracterización de los caballeros: el caballero noble y cortés, como Gauvain; el caballero amante, regido por el amor a su dama, como Lancelot, y el caballero a lo divino, como Galaad.⁸ Esta clasificación también resume los principales ejes temáticos de la novela de caballerías: armas, amor y religión. El predominio de una de las temáticas señaladas caracteriza al héroe y sirve de motor central de las aventuras. Por ejemplo, don Quijote desea ser un caballero amante, como él lo establece al querer imitar a Amadís, quien “fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera del amor y de la caballería militamos”.⁹ Luego, Cervantes hizo que su caballero buscara aventuras bélicas y amorosas, mas no religiosas.

Entre las diversas aventuras que tienen los caballeros se encuentran las aventuras guardadas, es decir, aquellas en que sólo puede triunfar el héroe señalado. Para deter-

⁵ Edwin Williamson, *The Half-Way House of Fiction. “Don Quixote” and Arthurian Romance*, p. 24.

⁶ Eric Köhler, *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, p. 66.

⁷ E. Williamson, *op. cit.*, p. 23.

⁸ R. Lendo, “La evolución de la figura del caballero...”, en *op. cit.*, pp. 89-91.

⁹ M. Cervantes, *op. cit.*, pp. 234-235.

minar sus rasgos centrales en las novelas de caballerías hispánicas utilizaré la aventura de la Peña de la Donzella Encantadora del *Amadís de Gaula* y su continuación, las *Sergas de Esplandián*, ambas obras de Garci Rodríguez de Montalvo. Esta aventura inicia cuando Amadís, tras descubrir la Peña, acude a ella en compañía de Grasandor. Mientras ambos caballeros suben a ella con dificultad, encuentran varios letreros proféticos. El segundo de ellos dice: “En vano se trabajará el cavallero que esta espada de aquí quisiere por la valentía ni fuerça que en sí aya, si no es aquel que tiene las letras de la imagen figuradas en la tabla que ante sus pechos tiene señala, y que las siete letras de su pecho encendidas como fuego con éstas juntará. Para éste se ha **guardado** por aquella que con su gran sabiduría alcanzó...”¹⁰

Así, un primer rasgo es que se enuncia de manera explícita y profética, por alguien o algo distinto al caballero que prueba suerte, que la aventura está guardada.¹¹ En este caso, a través de unas letras en la puerta de la cámara del tesoro, que señalan los rasgos que permiten identificar al caballero elegido. Casi siempre dichos rasgos y la profecía resultan oscuros, por lo menos al interior de la diégesis. En la aventura de la Peña sólo Amadís entiende para quién está guardada la aventura, pues conoce al poseedor de las misteriosas letras: “luego le vino a la memoria ser tales aquéllas como las que su fijo Esplandián tenía en la parte siniestra; y creyó que para él [...] estava aquella **aventura guardada**”.¹²

Otro rasgo de este tipo de aventuras es su origen extraordinario, ya sea maravilloso, como en el caso de esta aventura dejada por la Donzella Encantadora, o milagroso, como en la búsqueda del Grial. Por tanto, el caballero es probado por fuerzas sobrehumanas. En caso de ser el elegido, más allá de las marcas físicas, la verdadera seña de reconocimiento es el triunfo en la aventura, pues posee las virtudes requeridas para superarla.¹³ Esplandián lo muestra al sobrevivir el ataque de la sierpe y tomar la espada, acción que abre la Cámara Encantada: “y cómo [Esplandián] vio venir contra sí la sierpe, fue cuanto más rezio pudo y soltando el palo de la mano tiró por la espada tan rezio que la sacó. Y luego las puertas se abrieron ambas...”¹⁴ Además, al interior, el héroe encuentra una profecía sobre sí mismo, lo que reafirma que para él estaba guardada.

Williamson señala que: “Adventure, then, even in its most elementary form is important because it postulates problems of identity and destiny”.¹⁵ La aventura guardada, más que cualquier otra, define la identidad y el destino del caballero, pues las fuerzas sobrenaturales que lo reconocen como el predestinado lo caracterizan como el

¹⁰ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, p. 1707. En todos los casos las negritas son mías.

¹¹ La frase *aventura guardada* puede aparecer o alternar con *aventura reservada*. Estas dos frases, aunque muy frecuentes, no siempre aparecen, pues el contexto permite sobreentenderlas.

¹² G. Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 1707.

¹³ En *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, el personaje de Perceval demuestra que no basta ser el caballero destinado para triunfar en una aventura guardada. Así, la primera vez que Perceval llega al castillo del Rey Pescador falla, pues no hace las preguntas correctas, por lo que debe continuar su perfeccionamiento.

¹⁴ Garci Rodríguez de Montalvo, *Las sergas de Esplandián*, p. 123.

¹⁵ E. Williamson, *op. cit.*, p. 24.

mejor entre sus pares. La importancia de la aventura guardada también se debe a que ésta ocurre en muy pocas ocasiones en la biografía caballerescas.

La dificultad de estas aventuras suele recalcarse con el fracaso previo de los caballeros no elegidos, como Amadís, el mejor caballero hasta entonces, o como los personajes que tratan inútilmente de acceder al tesoro de la Cámara Encantada, cuyas puertas sólo se abren ante Esplandián.¹⁶

Una vez descritos los principales elementos y funciones que conforman este tipo de aventuras caballerescas, es posible compararlos con los del *Quijote*.

Primera parte

La primera vez que se menciona una posible aventura guardada ocurre en el episodio de los encamisados. El narrador, antes de que don Quijote salga a encontrarlos, nos permite conocer el pensamiento del caballero: “Figurósole que la litera debía de ir algún malferido o muerto caballero, cuya venganza **a él solo estaba reservada**, y, sin hacer otro discurso, enristró su lanzón...”¹⁷ Aquí hay una ruptura con la tradición caballerescas, pues en este episodio es el personaje que va a enfrentar la aventura quien decide que ésta se encuentra guardada y que lo está para él. Por tanto, tampoco hay elementos preexistentes, maravillosos o milagrosos, destinados a identificar al caballero elegido.

A diferencia de lo que ocurre en otros episodios, como el de los molinos de viento, no es tan extraño que don Quijote confunda a los encamisados con una aventura de novelas de caballerías. Además de la presencia de elementos desconocidos e inesperados, la situación asemeja al capítulo LXXVI del *Palmerín de Inglaterra*, texto que podemos suponer había leído el hidalgo, pues es salvado en el escrutinio de su biblioteca. Sancho, a causa de la oscuridad, también piensa que está viendo fantasmas y el narrador afirma que se trata de una “temerosa visión”. Todo lo anterior justifica la confusión del hidalgo y, tras la aclaración del bachiller Alonso López, el caballero queda convencido de su error: “quitado me ha Nuestro Señor del trabajo que me había de tomar en vengar su muerte”.¹⁸

Aunque ésta sea una de las confusiones más comprensibles de don Quijote, en ella no hay características que correspondan a las de la aventura guardada de las novelas de caballerías. Probablemente, el héroe cervantino, pensando según su referente literario, cree que como caballero está predestinado y, por tanto, deben existir aventuras guardadas para él. Así, la decepción del de la Triste Figura surge del contraste de las

¹⁶ G. Rodríguez de Montalvo, *Las sergas de Esplandián*, p. 495.

¹⁷ M. Cervantes, *op. cit.*, p. 168. Aunque el narrador utiliza el término *venganza*, no cabe duda de que don Quijote cree estar ante una aventura, como lo afirma el hidalgo poco antes: “Esta, sin duda, Sancho debe ser grandísima y peligrosísima **aventura**”, *ibid.*, p. 167. *Hazaña, hecho, peligro y empresa*, como se mostrará adelante, son términos que alternan con *aventura* de manera casi indistinta a lo largo del texto cervantino.

¹⁸ *Ibid.*, p. 170.

reglas del mundo de las novelas de caballerías con el del *Quijote*: “El mundo de la ‘prueba caballerisca’ es un mundo de aventuras; no sólo contiene una ristra casi ininterrumpida de aventuras, sino que no contiene otra cosa; nada ocurre en él que no sea escenario o preparación para una aventura. [...] Don Quijote no se encuentra con un mundo especial, preparado para la prueba caballerisca, sino con un mundo cualquiera, real y vulgar”.¹⁹

Luego, al no existir la aventura, don Quijote no puede probar su caballería y, aún más, al no haber aventura guardada no existen señales que permitan reconocerlo como el elegido. De ahí que el hidalgo manchego busque estas aventuras, aún cuando en su propia interpretación de la realidad la situación no corresponda a lo establecido por la novela de caballerías respecto al mencionado tipo de aventuras. Esto es un primer asomo de la desesperación que produce en él el contraste entre la realidad circundante y sus expectativas caballerescas.

En el episodio de los batanes, de nuevo en una noche oscura, don Quijote y Sancho escuchan sonidos extraños e inesperados, que llevan al hidalgo a creer que se encuentra ante una aventura. El narrador no aclara su origen, hasta que, a la mañana siguiente, los personajes descubren los batanes. Por lo que parece tratarse, una vez más, de una confusión comprensible del caballero manchego. Conforme la pareja se aproxima al origen del ruido, don Quijote, en un largo discurso, dice a Sancho, entre otras cosas: “Yo soy aquel para quien están **guardados** los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos”.²⁰ Aquí, además de la presencia de la aventura guardada, destaca que don Quijote se nombra a sí mismo como el héroe elegido. Esto rompe con el esquema tradicional de la aventura guardada, donde una fuerza sobrenatural reconoce al caballero tras su triunfo. Don Quijote ni siquiera ha vencido aún, pero manifiesta su confianza ciega en la existencia de su destino caballeresco.

La grandilocuencia de don Quijote, junto con la sencilla manera en que Sancho lo engaña para evitar que acometa la aventura y el descubrimiento al amanecer de los batanes, permite al escudero parafrasear irónicamente a su amo: “Has de saber, ¡oh Sancho amigo!, que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la dorada, o de oro. Yo soy aquel para quien están **guardados** los peligros, las hazañas grandes, los valerosos hechos...”²¹ Sancho retoma en su burla, precisamente, el tema del destino caballeresco y la aventura guardada. Así, el uso irónico de este tipo de aventuras es uno de los muchos elementos del episodio que tienen una función humorística y permiten conocer la faceta burlona del escudero.

Este segundo fracaso, en lo que don Quijote cree una aventura guardada, deriva de no poder mantener sus altaneras palabras autodefinitorias y de ser incapaz de reconocer una aventura. Queda de manifiesto, de nuevo, que no existe un destino heroico para

¹⁹Eric Auerbach, “La salida del caballero cortesano”, en su *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, pp. 132-133.

²⁰M. Cervantes, *op. cit.*, p. 175.

²¹*Ibid.*, p. 184.

don Quijote y que la diferencia entre sus expectativas literarias y su realidad sólo lo llevan a fallar como caballero. Además, al hablar en voz alta y luego fracasar, se deshonra a sí mismo.

Varios capítulos después, Dorotea, disfrazada de la princesa Micomicona, cuenta a don Quijote una historia en la que recurre a la aventura guardada para explicar por qué le solicitó un don en blanco:

Dijo [...] mi padre [el rey Tinacrio el Sabidor] que [...] me pusiese en camino de las Españas, donde hallaría el remedio de mis males hallando un caballero andante cuya fama en este tiempo se extendería por todo este reino, el cual se había de llamar, si no mal recuerdo, *don Azote* o *don Gigote* [...] Dijo más: que había de ser alto de cuerpo, seco de rostro, y que en el lado derecho, debajo del hombro izquierdo, o por allí junto, había de tener un lunar pardo con ciertos cabellos a manera de cerdas.²²

Esta narración posee los principales tópicos de la aventura guardada, a diferencia de las menciones hechas por don Quijote. En la ficción creada por Dorotea, los elementos adivinatorio y maravilloso existen, pues un mago profetiza que sólo don Quijote podrá vencer al gigante, Pandafilando de la Fosca Vista. También existe el reconocimiento del caballero a través de una marca física, como en el caso de Esplandián. Este elemento, junto con el nombre del gigante, es utilizado de manera paródica, pues don Quijote, buscando confirmar que es el elegido, trata de desnudarse para buscar el lunar. Pero Sancho y Dorotea lo detienen y le confirman que sin duda se trata de él. Por último, la falsa princesa informa: “el cual [*i. e.* el padre de la princesa] también dejó dicho, y escrito en letras caldeas o griegas, que yo no las sé leer, que si este caballero de la profecía, después de haber degollado al gigante, quisiese casarse conmigo, que yo me otorgase luego sin réplica alguna por su legítima esposa y le diese la posesión de mi reino junto con el de mi persona”.²³ La presencia de padrones con letras proféticas en lenguas extrañas es frecuente en las aventuras caballerescas reservadas, como en el episodio de la Peña de la Donzella Encantadora. Aunque, en el *Quijote*, este elemento ha perdido sus funciones tradicionales: identificación del héroe, suspenso, etcétera. Aquí contribuye en la comicidad del relato. Así, son innecesarias las lenguas exóticas, si la princesa conoce el contenido de la profecía.

La aventura concluye con el episodio de los cueros de vino y en el capítulo XXXVII cuando el caballero acusa al padre de la princesa de transformarla en “particular doncella” para asegurar su ayuda.²⁴ Luego le cuenta la “hazaña” de los cueros de vino a la princesa y además le dice: “hallará a cada paso [el padre de Micomicona] como otros caballeros de menor fama que la mía habían acabado cosa más dificultosa, no siéndolo matar a un gigantillo...”²⁵ Don Quijote utiliza palabras presuntuosas y soberbias, al

²² *Ibid.*, p. 303.

²³ *Ibid.*, pp. 304-305.

²⁴ *Ibid.*, p. 386.

²⁵ *Idem.*

grado de despreciar la aventura. Al afirmar que cualquier caballero hubiera podido derrotar al gigante, implícitamente descalifica la aventura como una guardada y sugiere que se trata de otro engaño producto de la ignorancia caballeresca del rey. Así, por tercera ocasión, la aparición de la aventura guardada se encuentra disociada de sus funciones tradicionales en la narrativa caballeresca.

La resolución de dicha “aventura” resulta ambigua, pues don Quijote parece darse cuenta de que quizá fue engañado y reconoce no haber derrotado al gigante, al afirmar que vive.²⁶ El caballero nunca concluye la aventura y tampoco se vuelve a recordar que estuviera guardada, como sí ocurre en otros fracasos del caballero.

Otra mención de este tipo de aventura ocurre en la venta, cuando el narrador relata los pensamientos de don Quijote:

En resolución, viéndose, don Quijote atado [...] se dio a imaginar que todo aquello se hacía por vía de encantamento [...] y maldecía entre sí su poca discreción, pues habiendo salido tan mal la primera vez de aquel castillo, se había aventurado a entrar en él la segunda, siendo advertimiento de caballeros andantes que cuando han probado una aventura y no salido bien con ella, es señal que no está para ellos **guardada**, sino para otros, y así, no tienen necesidad de probarla por segunda vez.²⁷

La situación en que se encuentra el hidalgo, producto de un engaño de Maritornes, lo lleva a pensar en una aventura guardada para otro caballero. Tal explicación concuerda con que el caballero de la Mancha está convencido desde el capítulo XVII de que la venta se trata de un castillo encantado. Una vez más, no hay ningún elemento previo en la realidad o en la imaginación de don Quijote que coincida con los elementos que conforman la aventura guardada. Aunque la mención resulta arbitraria, su función sí coincide con la de las novelas de caballerías, ya que el fracaso en la aventura guardada implica no ser el caballero elegido, a causa de algún vicio o pecado cometido. En las dos primeras ocasiones, el caballero manchego no fracasa en las aventuras, pues descubre y reconoce que no existen. En la aventura de la princesa Micomicona, don Quijote desmiente que estuviera guardada. Entonces, el caballero manchego por primera vez confirma la existencia de tal tipo de aventura y su fracaso en ella, reconociendo su derrota caballeresca.

La aventura guardada aparece por última vez en la Primera parte justo antes del regreso final a la aldea: “Don Quijote, que vio los extraños trajes de los disciplinantes, [...] se imaginó que eran **cosa de aventura y que a él sólo tocaba**, como a caballero andante, acometerla”.²⁸ A diferencia de lo que ocurre con los encamisados y los batanes, sólo el caballero cree encontrarse ante una aventura. Ni Sancho, ni ningún otro de sus acompañantes, se confunden. El narrador marca que don Quijote los debía conocer,

²⁶ *Ibid.*, p. 476.

²⁷ *Ibid.*, p. 454.

²⁸ *Ibid.*, p. 523.

pero su locura lo engaña. Una vez más es a través del narrador que conocemos los confusos pensamientos del hidalgo, pues salvo éstos nada permite pensar en una aventura y mucho menos una guardada.

La acción caballerescas de don Quijote fracasa, pues es golpeado brutalmente por uno de los disciplinantes. Así, la última mención de la aventura guardada remarca la ausencia de un destino, la caída absoluta y el ridículo del personaje, que había ido en aumento desde que quedó colgado del brazo en la venta.

Segunda parte

La primera aventura que don Quijote califica como guardada es la de la cueva de Montesinos. Antes de descender en ella el caballero afirma: “Ata y calla [Sancho] —respondió don Quijote— que **tal empresa como aquésta, para mí estaba guardada**”.²⁹ En este diálogo, una vez más, el caballero, yendo en contra de la lógica de estas aventuras, es el que determina que le está reservada.

Más adelante don Quijote, al contar su sueño a Sancho y al primo humanista de un licenciado, vuelve a mencionar tal tipo de aventura, cuando afirma que en su experiencia onírica Montesinos dijo: “**hazaña** [*i. e.* la entrada a la cueva] **sólo guardada** para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo estupendo”.³⁰ Los rasgos de la aventura guardada del sueño, fingido o no, corresponden a los de la tradición caballerescas. Así, un personaje con características maravillosas, el encantado Montesinos, informa al caballero que se encuentra en una aventura reservada para él. La presencia del caballero en la sima de la cueva, espacio propicio para la aparición de lo maravilloso, prueba su valentía y demuestra ser el elegido. Así, en este sueño don Quijote es caracterizado como el mejor caballero del mundo.

En el episodio se manifiesta con claridad el tan anhelado destino heroico de don Quijote. El caballero confirma ser el héroe predestinado, cuando cuenta cómo Montesinos habló de él a Durandarte: “Sabed que tenéis aquí en vuestra presencia [...] aquel gran caballero de quien tantas cosas tiene profetizada el sabio Merlín, aquel don Quijote de la Mancha, digo, que nuevo y con mayores ventajas que en los pasados siglos ha resucitado en los presentes la ya olvidada andante caballería, por cuyo medio y favor podía ser que nosotros fuésemos desencantados, que **las grandes hazañas para los grandes hombres están guardadas**”.³¹

Aquí reaparecen los elementos de la tradición caballerescas aún más hiperbolizados que en la primera mención de la aventura guardada que hace Montesinos. Destaca sin duda la existencia de profecías realizadas por Merlín, el mago y profeta por excelencia de la caballería. Así, encontramos elementos proféticos y maravillosos provenientes

²⁹ *Ibid.*, p. 720.

³⁰ *Ibid.*, p. 724.

³¹ *Ibid.*, p. 727.

del encantador más importante que anticipan la aventura máxima en la que sólo el héroe elegido puede triunfar: el desencantamiento de Dulcinea y varios personajes centrales de materia de Francia y de Bretaña. Además la caracterización del elegido se encuentra reforzada con la etopeya casi mesiánica de don Quijote. Ni Cide Hamete Benengeli, en el capítulo XXIV, ni la crítica han podido determinar si el protagonista miente o el sueño existió. Por tanto es posible que sea una creación del caballero manchego en la que nuevamente se esté definiendo a sí mismo. Aunque también puede estar diciendo la verdad. De ser así, el caballero puede confirmar por vez primera que ha encontrado su aventura guardada, aunque poco después comenzará el desengaño.

Sin duda, todos los elementos retomados de la aventura guardada de la novela de caballerías resultan cómicos para el lector por los antecedentes caballerescos de don Quijote y por el verdadero origen de la aventura del desencantamiento de Dulcinea. Así, sin saberlo, don Quijote queda completamente deshonorado y ridiculizado, pues su destino no está en sus manos, ni vinculado a las fuerzas maravillosas o milagrosas. Éste se encuentra regido por el engaño que le hizo su escudero en el capítulo X de la Segunda parte, el encantamiento de Dulcinea, y luego por los otros personajes que toman su locura como un juego.

Pocos episodios después, don Quijote cree encontrar una nueva aventura al ver un barco sin velas ni remos sobre el río Ebro: “este barco que aquí está, derechamente y sin poder ser otra cosa en contrario, me está llamando y convidando a que entre en él y vaya en él a dar socorro a algún caballero o a otra necesitada y principal persona que debe estar puesta en alguna muy grande cuita”.³² El caballero manchego, confundido por su locura y la similitud de la situación con muchos episodios de las novelas de caballerías, una vez más determina que se trata de otra aventura destinada para él. La interpretación que hace don Quijote es menos enloquecida que, por ejemplo, en los molinos de viento y se vincula al episodio de la cueva, como ocurre en la mente del hidalgo, quien antes de ver el barco: “fue y vino en lo que había visto en la cueva de Montesinos, que, puesto que el mono de maese Pedro le había dicho que parte de aquellas cosas eran verdad y parte mentira, él se atenía más a las verdaderas que a las mentirosas...”³³

Tras su fracaso, el caballero dice: “Amigos, cualesquiera que seáis, que en esa prisión quedáis encerrados, perdonadme, que por mi desgracia y por la vuestra yo no os puedo sacar de vuestra cuita. Para otro caballero debe de estar **guardada y reservada esta aventura**”.³⁴ Aquí don Quijote no reconoce la inexistencia de la aventura, como sí lo hizo con los encamisados y los batanes: “aunque parece aceñas no lo son, y ya te he dicho que todas las cosas trastruecan y mudan de su ser natural los encantos”.³⁵ El peligro y los enharinados, tomados por diablos por don Quijote, bastan para confirmar la existencia de la aventura. Aunque es claro que el caballero percibe la realidad,

³² *Ibid.*, p. 772.

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibid.*, p. 778.

³⁵ *Ibid.*, p. 776.

afirmar que ésta es como la ve; implicaría negar a Dulcinea y su desencantamiento. Como en la venta, el héroe reconoce el fracaso sólo dentro de sus propios parámetros.

Respecto a este episodio Eduardo Urbina afirma que: “La aventura guardada [para el caballero que falla, como Amadís y don Quijote] señala el punto en la carrera del caballero en que éste, a consecuencia de un error o fallo previos, ha de reconocer los límites de su propia empresa. La experiencia de esta frustración suele suponer el final de su misión”.³⁶

El crítico no aclara cuál es el fallo del héroe manchego. No se trata del amor, como ocurre a Amadís, ni de un error caballeresco. El problema de don Quijote es su falso origen de caballero, reflejo de la separación entre su mente y la realidad, razón por la que no existe su destino heroico, ni aventuras para él.

La crisis del destino caballeresco que el hidalgo cree haber encontrado se vuelve innegable con la aparición explícita de Merlín y su profecía sobre el desencantamiento de Dulcinea: “es menester que Sancho tu escudero / se dé tres mil azotes y trescientos / en ambas sus valientes posaderas”.³⁷ Luego, don Quijote, caballero en función de su dama, ha perdido la posibilidad de desencantarla y cumplir su deber con ella. Ahora, en una inversión genial de Cervantes, la más grande aventura quijotesca sólo puede ser terminada por el héroe escogido: el escudero villano Sancho Panza. Por tanto, nunca llegará la anagnórisis que confirme a don Quijote como el mejor caballero del mundo. Todo lo anterior no posee un tono trágico, sino de humor, surgido del contraste entre el tono alto y serio de la profecía y su ridículo contenido.

En términos generales, respecto a la aventura guardada en el *Quijote* se puede afirmar que ésta surge del deseo del hidalgo por confirmar sus convicciones caballerescas y no del mundo que lo rodea, donde la aventura no es parte de él, como lo señalaba Auerbach. El caballero recurre a ella para confirmar que él es el caballero elegido. Su búsqueda casi siempre lo decepciona. En el episodio de los encamisados y los batanes, donde reconoce su error, el fracaso proviene de su locura, pues ni en la realidad ni en su imaginación la situación que se le presenta asemeja a las aventuras guardadas de la novela de caballerías. Por tanto, casi no aparecen los elementos proféticos y maravillosos destinados a confirmar el destino heroico del caballero. La excepción a esto es la aventura de la princesa Micomicona y la de la cueva de Montesinos, cuando don Quijote cree estar ante personajes que corresponden a los de la literatura caballeresca.

La función de caracterización del héroe que tiene la aventura guardada permanece, pero no corresponde al ideal caballeresco, sino a la comicidad. De cualquier manera, en estas aventuras de don Quijote conviven ambas caracterizaciones, pues a pesar de quedar en ridículo, el caballero expresa cómo le gustaría ser. Las casi siempre soberbias palabras del hidalgo, que entre otras cosas lo llevan a negar que la aventura de la

³⁶ Eduardo Urbina, “La aventura guardada: don Quijote como caballero desventurado”, en Antonio Vilanova, ed., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 724.

³⁷ M. Cervantes, *op. cit.*, p. 824.

princesa Micomicona estuviera guardada, marcan el contraste entre ambas caracterizaciones y contribuyen al humor.

Don Quijote también retoma la función que tiene la aventura guardada cuando un caballero distinto al elegido la prueba. Así, el héroe puede explicarse su derrota en la venta y en el barco encantado, pues él no está destinado para tal aventura. En su locura resulta incapaz de ver las implicaciones que esto tiene para él como caballero, pues esto significa que no está destinado, y lo que sucede en la realidad. Por ello, el fracaso en estas aventuras también muestra el descenso del personaje.

Entre las aventuras de la Primera y la Segunda parte hay pocas diferencias. La principal es sin duda el encantamiento de Dulcinea. De ahí surge la temática del sueño de Montesinos y una nueva necesidad de negar la realidad, como ocurre en el episodio del barco encantado. En ambas partes las supuestas aventuras guardadas confirman la locura del caballero y la inexistencia del destino caballeresco en su realidad.

Así, la combinación del paradigma del caballero ideal, como el del *Amadís*, y el de las novelas de caballerías de la segunda mitad del XVI, enfocadas en el entretenimiento,³⁸ produce que los personajes, los tópicos, los motivos, las aventuras, etcétera, del primer paradigma se reelaboren y refuncionalicen para servir al humor.

Bibliografía

- AUERBACH, Eric, “La salida del caballero cortesano”, en su *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. México, FCE, 2006, pp. 121-138.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. México, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, 2004.
- DEYERMOND, Alan, “The Lost Genre of Medieval Spanish Literature”, en *Hispanic Review*, 43, 1975, pp. 231-259.
- KÖHLER, Eric, *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Trad. de Blanca Garí. Barcelona, Sirmio, 1990.
- LENDO, Rosalba, “La evolución de la figura del caballero en la novela artúrica francesa”, en Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, eds., *Caballeros y libros de caballerías*. México, UNAM, 2008, pp. 81-94.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*. Madrid, Sial, 2004.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Amadís de Gaula*. Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid, Cátedra, 2001.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci, *Las sergas de Esplandián*. Ed. de Carlos Sáinz de la Maza. Madrid, Castalia, 2003.

³⁸ José Manuel Lucía Megías, *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, p. 240.

URBINA, Eduardo, “La aventura guardada: don Quijote como caballero desventurado”, en Antonio Vilanova, eds., *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, PPU, 1989, pp. 724-732.

WILLIAMSON, Edwin, *The Half-Way House of Fiction*. “*Don Quixote*” and *Arthurian Romance*. Oxford, Clarendon Press, 1984.

Más sonetos emblemáticos de Luis de Sandoval Zapata

Rocío OLIVARES ZORRILLA
Universidad Nacional Autónoma de México

En dos artículos anteriores¹ he expuesto algunas indagaciones sobre el carácter emblemático de los sonetos de Luis de Sandoval Zapata, poeta novohispano del siglo XVII, barroco por su contexto y marcos referenciales, conceptista por temperamento y culterano por su inclinación hacia los experimentos formales. Sin ser un luminar de la poesía de su tiempo, Sandoval Zapata alcanza puntos muy altos en sus reflexiones poéticas e incursiona en terrenos poco explorados por otros poetas tanto desde el punto de vista de la composición —a veces aparentemente “inacabada”, como esos peculiares “borrones” de la pintura “a manchas” del Tintoretto, parecidos al impresionismo y al expresionismo modernos. Y más allá de la experimentación formal, la poesía de Sandoval también se caracteriza por sus propuestas discursivas marcadamente cerebrales. Pero la tesitura intelectual de sus sonetos no los convierte en poesía exclusivamente “filosófica”: detrás de una filosofía que se expresa a través un conjunto de núcleos ideológicos característicos del barroco, encontramos sobre todo una elaboración imaginaria, simbólica, afiliada al emblematismo que nutrió a toda la Europa de entonces y a la elite ilustrada del siglo XVII novohispano de la que Sandoval formó parte. Las repercusiones que llegan a tener los sonetos de Sandoval Zapata rebasan la agenda del pensamiento contrarreformista al penetrar, por vía de las simbolicidad retórica, a zonas semánticas mucho menos frecuentes y cuya delicadeza nos revela en él a un acendrado poeta apenas rescatado por las casualidades de la deplorable pérdida de documentos novohispanos.² En este trabajo me centraré en los sonetos

¹ Ver Rocío Olivares Zorrilla, “Ecos cancioneriles en poetas novohispanos del siglo XVII”, en *Espéculo. Revista de la Universidad Complutense*, 25. El segundo, sobre los sonetos de Sandoval Zapata dedicados a las flores y sus correspondencias con la emblemática floral, que suman doce, es decir, casi la mitad de los treinta sonetos suyos conservados, se titula: “El emblematismo en la poesía española y novohispana del barroco: Luis de Sandoval Zapata”, en *Literatura Mexicana*, 18(2), pp. 79-96.

² Pueden leerse las versiones de *Obras*, de Luis de Sandoval Zapata, editadas por José Pascual Buxó, en 89, 90, 95, 86 y 92, respectivamente. Para este ensayo confronté esa edición (México, FCE, 1986, Colección Letras Mexicanas —editada de nuevo en 2005, Colección Conmemorativa 70 Aniversario— con el *Manuscrito 1600*, de la Biblioteca Nacional de México, único documento antiguo conocido con los poemas de Sandoval.

10, 11, 16 y 7, además de ampliar lo ya publicado sobre el soneto titulado *Belleza a un balcón del ocaso*.

Luis de Sandoval Zapata vivió en una época en que hasta el conocimiento del mundo natural estaba penetrado por el simbolismo, como sucedía con la alquimia y la filosofía natural, que es lo que hoy conocemos como química y física. Las obras del erudito jesuita español, Juan Eusebio Nieremberg, muy leído durante el siglo XVII y citado por nuestros autores novohispanos,³ son una muestra muy ilustrativa de esta concepción simbólica del mundo en el terreno de las ciencias.⁴ Por otra parte, el simbolismo espiritual heredado de la Edad Media y transformado en el Renacimiento superaba la difusión canónica del tema de la *vanitas* al revalorar una especie de activismo del espíritu aquí y ahora capaz de dar un nuevo y potencial significado a las cosas del mundo creado. Quizá esta peculiar inflexión sea justamente lo que distinga un ejercicio barroco agotado y en vías de la claudicación de uno marcado por la búsqueda de los resortes vitales que convierten a la retórica en un método de indagación. En las manifestaciones artísticas, el poder de los símbolos como *modus operandi* acentuaba, por añadidura, la autonomía de la mimesis artística en el marco de la estética barroca. La acumulación de objetos inanimados en las representaciones manieristas ya explotaba una semantización deliberada de los elementos más triviales de la vida cotidiana, los cuales, en la obra artística, se convertían en mensajes cifrados, probando que lo aparentemente ornamental y periférico con respecto a la alegoría central de las obras podía a su vez tener un significado autosuficiente. Los emblemas que confluyen en el tejido de los sonetos de Sandoval Zapata nos hablan de la incidencia de estos magníficos repertorios emblemáticos en el arte de la poesía y también del contexto cultural y libresco que lo rodeó en su nativa Nueva España,⁵ pero también y sobre todo,

³ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas. Alboroto y motín de los indios de México*, pp. 14 y 103-104. En el caso de sor Juana, independientemente de las noticias que pudiera haber obtenido de la lectura de Nieremberg, hay un largo fragmento de la *Respuesta a sor Filotea* que refleja especularmente la prosa de Nieremberg. Ver Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. 4, p. 458, y cotejar con Juan Eusebio Nieremberg, *Oculto filosofía de la sympathia y antipatia de las cosas*, p. 24. Ver también Rocío Olivares Zorrilla, "Juan Eusebio Nieremberg y sor Juana Inés de la Cruz", en *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*, p. 152.

⁴ Ver J. E. Nieremberg, *op. cit.*, y *Curiosa filosofía y qvestiones natvrales y Oculta filosofía*, en *Obras filosoficas. Ethicas, politicas y fisicas, que contienen lo principal de la Filosofia Moral, Ciuil y Natural, todo conforme a la piedad Christiana*. Tomo tercero. Corregidas y enmendadas en esta ultima impressiõ. Sevilla, Lucas Martin de Hermosilla, 1686.

⁵ En el inventario publicado por Irving Leonard (*Los libros del conquistador*) se encuentran los siguientes títulos de emblemática: *Emblemas*, de Andrea Alciato; *Hieroglyphica*, de Pierio Valeriano; *Mitologías*, de Natal Conti; *Hieroglyphica*, de Horapolo; *Empresas*, de Camillo Camilli; *Empresas*, de Girolamo Ruscelli; *Emblemas*, de Adrianus Junius; *El sueño de Polifilo*, de Francesco Colonna; *Historias*, de Paolo Giovio, al igual que los *Emblemas morales*, de Juan Horozco, además de *Apotegmas* o *Adagios* de Erasmo, que fueron emblemáticos. En los inventarios que recoge Francisco Fernández del Castillo (*Libros y liberos del siglo XVI*) se encuentran, entre otros, los *Triunfos*, de Petrarca; los *Emblemas*, de Alciato, así como los *Adagios*, de Erasmo. Las obras de Valeriano y Alciato igualmente aparecen en el legado de Francisco Cervantes de Salazar (Agustín Millares Carlo, *Cuatro estudios biobibliográficos*). En el siglo XVII, Melchor

nos revelan un temperamento inquieto, inquisitivo e inconforme con las simples premisas dominantes del quehacer poético de su tiempo.

Los sonetos 10 y 11 están dedicados *A una garza remontada* y *Al mismo asunto*, como consta en sendos títulos. Ambos sonetos se relacionan directamente con cierto emblema de la tradición petrarquista tal como la recibió la poesía barroca hispánica. Se trata del emblema de la mítica Ave del Paraíso o Manucodiata, aludida ya sea directamente o sustituida por otra ave, la garza, que comparte en el poema las características del ave fantástica; esto es, volar siempre hacia los cielos y nunca posarse en tierra.

A una garza remontada

Tú que rompiste esa ciudad del viento
trepando al sol, alcázares de nieve;
que por enamorada, si por breve,
ya fuiste girasol, ya pensamiento.

Ya tu ambición al párpado sediento
paciendo en tanto espíritu no muere,
y cuando en golfo imperceptible bebe
le paga en parasismos el aliento.

En dos alas espíritu embarcado,
si por ardiente de tan grande abismo
voló planeta de erizada espuma,

no descienda tu espíritu elevado,
pase a constelación tu parasismo,
quédate estrella, ya no bajas pluma.

Al mismo asunto

Ave que te llevó tu fantasía
a vagarosos⁶ piélagos del viento,

Pérez de Soto (*M. P. S. Documentos para la historia de la cultura en México. Una biblioteca del siglo XVII*) contaba en su biblioteca con los siguientes: *Emblemas moralizadas*, de Hernando de Soto; la *Filosofía secreta*, de Juan Pérez de Moya; *Los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Victoria; *Emblemas morales*, de Sebastián de Covarrubias; *Empresas espirituales y morales*, de Juan de Villava, y la *Idea de un príncipe político cristiano*, de Diego de Saavedra y Fajardo; por añadidura, teníamos en la Nueva España representantes de la emblemática flamenca con los *Emblemata* de Sambuco y los llamados *Emblemata* de Belden (*Sinne- en Minnebeelden*, de Jacob Cats, 1627, sobre el que hay que subrayar que estaba en lengua holandesa), así como los *Emblemata amatoria*, entre otros varios.

⁶En el *Ms. 1600*, erróneamente, “vagororos”.

al sol, cuando calzaste el ardimiento,
las⁷ plumas del espíritu del día.

Conceden tanto mar de argentería,
entre respiración y movimiento,
cuando encendido, inmóvil, el aliento,
fuieste centella de su abismo fría.

Te derretiste, tan de luz avara,
que cuando un Mongibelo desataste,
no volviste señal de una centella;

porque la emulación no te intentara
apagar el ardor, más afectaste
perderte polvo que bajar estrella.

A pesar de que en la pintura italiana del siglo xv podemos ver a la garza remonta-
da y perseguida por el halcón, todo indica que es en el contexto germánico del simbo-
lismo medieval donde podemos encontrar el antecedente de la garza solitaria como el
alma cristiana en ascensión espiritual.⁸ Son diversas las fuentes medievales que des-
criben a la garza como un ave que se remonta tan alto, aun sobre las nubes tempestuo-
sas, que su solo vuelo pronostica tormenta. Ni el belga Thomas Cantimpré, o Tomás
de Cantimprano, del siglo xiii, ni su seguidor, el bávaro Konrad von Megenberg, o
Conrado de Megenberg, del siglo xiv, cuyo tratado de la naturaleza basado en Can-
timprano fue muy difundido en Europa en los siglos xv y xvi,⁹ van más allá de esta
observación naturalística. No obstante, su precedente, el maguntino Rábano Mauro,¹⁰

⁷En el *Ms. 1600* aparece “sus plumas”, pero es un evidente error del copista. Sería tanto un error gra-
matical como una aberración semántica, dada la repetición de dos “del” en el mismo verso “del espíritu del
día”. Por la misma razón se requiere una coma después de “ardimiento” en el verso precedente. Parece la
única solución posible: un complemento directo doble y enfático. Las ediciones de 1986 y 2005 dejan el
verso como lo escribió el copista. Ver L. de Sandoval Zapata, *op. cit.*, p. 90.

⁸Hans Biedermann (*Diccionario de símbolos con más de 600 ilustraciones*, trad. de Juan Godo Costa,
Barcelona, Paidós, 1993, pp. 207-208) menciona los bestiarios medievales y se refiere a F. Unterkircher, *Tiere,
Glaube, Aberglaube. Die Schönsten Miniaturen aus dem Bestiarium* (Graz, 1986). No pude encontrar a la
garza en *El Fisiólogo* español, editado por Santiago Sebastián (*‘El fisiólogo’ atribuido a San Epifanio, seguido
de ‘El bestiario toscano’*, Madrid, Tuero, 1986), ni tampoco el significado exacto que le da Sandoval Zapata
en L. Charbonneau-Lassay, *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, 2
vols., trad. de Francesc Gutiérrez, Barcelona, Olañeta, 1997 (Sophia Perennis, 44 y 45), vol. 2, pp. 579-582.

⁹Rudolf Wittkower (*La alegoría y la migración de los símbolos*, pp. 301-302) revisó esta cuestión en
ambos y cita sus obras. De Cantimpré, *De naturam rerum*, de la segunda mitad del siglo xiii, que sirvió de
fuente principal al *Buch der Natur*, de Megenberg, escrito en 1350. 301-302. Según Thomas de Cantimpré,
Liber de natura rerum: editio princeps secundum codices manuscriptorum, Parte 1, Berlín / Nueva York,
Walter de Gruyter, 1973, p. 180: “Ardea... avis est bocata quasi ardua propter altos volatus. Formidat enima
ymbres et propter hoc super nubes evolat, ne procillas turbinum sentiret possit. Dum ergo altius volat, tem-
pestatem significat”.

¹⁰Rabanus Maurus, *De rerum naturis*, en *Documenta Catholica Omnia*, Cooperatorum Veritatis Socie-
tas, 2006, VIII, 6 [http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0788-0856__Rabanus_Maurus__De_Re-

en su bestiario del siglo IX, observa que la garza puede significar el alma del elegido que eleva su atención por encima de las cosas terrenales y su mente hacia la claridad del hogar celestial, donde continuamente contempla el rostro de Dios, y debemos subrayar que en este caso la garza está sola, sin halcón alguno, y simboliza la pura inspiración, tal como la vemos en Sandoval Zapata. El tópico de la garza y el halcón es, pues, distinto y proviene directamente de los tratados de cetrería medievales; en el ámbito hispánico, el *Libro de la caza* del Infante Don Juan Manuel,¹¹ de 1325 o 1326, tiene como importante precedente el *De arte venandi cum avibus*, de Federico II Hohenstaufen,¹² de fines del siglo XIII, muy conocido en las cortes europeas. Ahí el monarca dedica un largo comentario a cómo la garza se defiende con el pico del halcón que la persigue. Su empleo en la iconografía cristiana simboliza el triunfo de la virtud sobre el vicio.¹³ Es así como vemos a estas dos aves en los pintores italianos de los siglos XV y XVI, como Veneziano, Bellini o Carpaccio, y también en los flamencos, especialmente en Durero.¹⁴ De ahí también que los místicos españoles retomen este simbolismo de la garza y el halcón, como lo vemos en Francisco de Osuna¹⁵ (“El ánima prende y arrebat a Dios con lazos de caridad y amor, porque Dios no se sabe negar al amor; antes luego se da por vencido, como la garza cuando lanza el halcón que la prende”). Osuna también pudo haberse inspirado en otro uso del tópico: la “garza guerrera” a la que el halcón debe temer, tal como la vemos en Gil Vicente:¹⁶ “Halcón que se atreve / con garza guerrera, / peligros espera...” De esta tradición medieval emana también el emblema de Camerarius sobre la garza perseguida por el halcón,¹⁷ la cual eleva el pico para herirlo de muerte en su vuelo, con lo que ambos se

rum_Naturis__LT.doc.html], “De avibus”: “Ardea uocata quasi ardua id est propter altus uolatus. Lucanus: Quodque ausu uolare ardea, formidat enim imbres et supra nubes euolat ut pro cellas nubium sentire non possit. Cum autem altius uolauerit significat tempestatem hanc multi tantulum nominant. Haec ausis potest significare animas electorum quae formidantes perurbationem huius saeculi ne forte pro cellis persecutionum instigante diabolo inuoluantur intentionem suam, super omnia temporalia ad serenitatem patriae caelestis ubi assidue dei uultus conspicitur mentes suas eleuant”. Mauro observa esto después de citar a Lucano, quien es retomado también por Cantimprano y Conrado de Magenbergo.

¹¹ Infante Don Juan Manuel, *El libro de la caza*, ed. de José Manuel Fradejas Rueda, Archivo Americano de Cetrería, Universidad de Valladolid, 1997-2008 [http://www.scribd.com/doc/6994465/El-Libro-de-La-Caza-Don-Juan-Manuel].

¹² Fredrick II of Hohenstaufen, *The art of falconry*.

¹³ Simona Cohen, *Animals as disguised symbols in Renaissance Arts*, pp. 62-67.

¹⁴ De acuerdo con Cohen (*ibid.*, p. 62), en “La adoración de los Magos”, de Domenico Veneziano (1440-1443); en “San Francisco en el desierto”, de Giovanni Bellini (1480); en “Retrato de un caballero”, de Vittore Carpaccio (1510), y en “La Natividad” y “Combate a pie”, de Alberto Durero (1513). En prácticamente todos ellos se alegoriza el triunfo de la virtud, que es la garza.

¹⁵ Francisco de Osuna, *Tercer abecedario espiritual*, en *Documenta Catholica Omnia*, Cooperatorum Veritatis Societas, 2006, Tratado XII, 2 [http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1492-1541__Osuna_de_Francisco_Tercer_Abecedario_Espiritual_ES.pdf.html].

¹⁶ Gil Vicente, “Versos de Comédia de Rubena”, en Margit Frenk, ed., *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, p. 1275.

¹⁷ Joachim Camerarius, *Symbolorum et Emblematum Centuria quatuor*, Centuria III, p. 64. Es el emblema 32, “*Exitus in dubio est*”.

abaten. Además, y muy importante, es Dios el comparado con la garza en este fragmento de Osuna, no el alma, como en Sandoval. El emblema de Camerarius, por su parte, no tiene relación con el vuelo extático, sino que es una advertencia sobre los peligros que la guerra implica para todos los participantes. En cambio sí la tiene el vuelo de san Juan de la Cruz en sus “Coplas a lo divino”,¹⁸ probablemente inspiradas de estos sonetos de Sandoval, sólo que san Juan nunca menciona a la garza, que se vuelve una alusión sin más nombre que “la caza”, y es el propio poeta el que vuela como halcón en persecución del ave:

Tras de un amoroso lance
y no de esperanza falto
volé tan alto tan alto
que le di a la caza alcance.

A pesar de aparecer con el halcón, la garza sin nombre de san Juan, que es la divinidad misma, tiene un parentesco más cercano al concepto poético de Sandoval que todos los otros precedentes. A esto viene muy bien citar el fragmento de su comentario al *Cántico espiritual* del propio san Juan, comentado a su vez por Enrique Sánchez Costa,¹⁹ el cual viene a centrarnos en la temática espiritual y mística respecto a los sonetos de Sandoval:

Abrí los ojos de mi entendimiento y halléme sobre todas las inteligencias naturales, solitario sin ellas en el tejado, que es sobre todas las cosas de abajo. Y dice aquí que *fue hecho semejante al pájaro solitario*, porque en esta manera de contemplación tiene el espíritu las *propiedades de este pájaro, las cuales son cinco. La primera*, que ordinariamente se pone en lo más alto. Y así, el espíritu, en este paso, se pone en altísima contemplación. *La segunda*, que siempre tiene vuelto el pico donde viene el aire. Y así el espíritu vuelve aquí el pico de afecto hacia donde viene el espíritu de amor, que es Dios. *La tercera* es que ordinariamente está solo y no consiente otra ave alguna junto a sí, sino que, en posándose alguna junto, luego se va. Y así el espíritu, en esta contemplación, está en soledad de todas las cosas, desnudo de todas ellas, ni consiente en sí otra cosa que soledad en Dios. *La cuarta* propiedad es que canta muy suavemente, y lo mismo hace a Dios el espíritu en este tiempo; porque las alabanzas que hace a Dios son de suavísimo amor, sabrosísimas para sí y preciosísimas para Dios. *La quinta* es que no es de algún determinado color. Y así el espíritu perfecto, que no sólo en este exceso no tiene algún color de afecto sensual y amor propio, más ni aun particular consideración en lo superior ni inferior, ni podrá decir de ello modo ni manera, porque es abismo de noticia de Dios la que posee, según se ha dicho.²⁰

¹⁸ San Juan de la Cruz, *Obras del Místico Doctor San Juan de la Cruz. Edición crítica*, vol. 2, p. 168.

¹⁹ Enrique Sánchez Costa, “El pájaro solitario sanjuanista: una aproximación”, en *RILCE*, 24, 2, p. 408.

²⁰ “Comentarios en prosa al poema *Cántico Espiritual*”, en San Juan de la Cruz, *Vida y obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1950, pp. 1043-1044, *apud*. Sánchez Costa.

Tampoco coincide con el vuelo aludido en el soneto de Sandoval la garza herida de amor de otras coplas de Gil Vicente,²¹ la cual profiere su voz lastimera para recordar al que oye el dolor que suele involucrar el lance amoroso, pero no se pierde en el infinito. Quizá haya sólo otros dos verdaderos paralelos en unas coplas de Pedro Liñán de Riaza,²² de 1607, aunque sin referencia a la vida espiritual:

Y subióse a las nubes
la vella garça,
y perdíla de vista,
por yr tan alta.

O en unas rimas de Bartolomé Leonardo Argensola,²³ de entre 1592 y 1631, aunque permanezca en el tema venatorio y Argensola lo relacione con el amor humano:

Luego los ayres a romper me atreuo
con este sumo sacre generoso,
y en coraçones de ángeles lo çebo.
Quítote el capirote, y, codiçioso,
haciendo puntas sobre el cielo, sube
a la región del fuego milagroso.
No llega allí vapor, ni quaja nuve,
si bien fabrican muchas aues nido,
de quien acá notiçia jamás tuve.
Mas el que desdeñosso siempre ha sido
a la garça gentil que más se encumbra,
o quiere herir o della ser herido;
y aunque el rayo mil veçes le deslumbra,
del sol veçino nunca pierde el rastro,
porque en bolar a ciegas se acostumbra.

Dada, pues, la presencia del símbolo de la garza cuyo alto vuelo se desprende del peso mundano en los bestiarios medievales, sobre todo el de Rábano Mauro, o Sandoval lo tomó de ahí (y de su derivación en san Juan) y lleva el vuelo de la garza aún más allá de la región del aire, o retoma intencionalmente las características del Ave del Paraíso²⁴ emblemática para atribuírselas a la garza en el soneto 10, siendo el 11 donde la calidad de ave de la protagonista peregrina parece diluirse o sublimarse al punto de que el soneto se refiere más directamente al alma humana, como sucede en las “Coplas”

²¹ En *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, cit., “Versos de Inés Pereira”, p. 366: “Mal ferida iba la garza / enamorada. / ¡Sola va, y gritos daba!”

²² Pedro Liñán de Riaza, “Versos de la ensalada *Al soto de Manzanares*” (BNM, Ms. 3700), en *ibid.*, pp. 1639-1761: p. 1722.

²³ Bartolomé Leonardo Argensola, *Rimas*, p. 468.

²⁴ Algo no descabellado, puesto que la garza también inspiró a los griegos el símbolo del ave Fénix. Ver la *Historia* de Herodoto, Libro II.

de san Juan de la Cruz, aunque en ellas el alma sea el halcón. En todo caso, la situación extraordinaria del vuelo que nunca regresa a tierra e incursiona en las esferas estelares obliga a trascender el mero vuelo por encima de las nubes de la tradicional simbología de la garza en los bestiarios. Sólo la Manucodiata o Ave del Paraíso cumple con esa característica singular del no regreso y la carencia de patas en su morfología fantástica coadyuva a este significado: su vuelo desprendido, autosuficiente y transgresor de los límites de lo físicamente posible se relaciona evidentemente con la elevación mística. Si pasamos revista a los símbolos volátiles tradicionales no nos queda más que ir descartándolos a favor de la Manucodiata: el águila, entre todas las aves, es la más relacionada con la divinidad por su afinidad con el sol, pero se centra en su potencia visual. De ella dirá sor Juana, en una glosa: “Con luciente vuelo airoso, / Reina de las aves bellas, / fabrica entre las Estrellas / el ileso nido hermoso”.²⁵ Habría que señalar que el poeta Vicente Sánchez, famoso autor de villancicos en tiempos de sor Juana, tiene las siguientes coplas:

Nave por el viento vuela,
garza por la espuma nada,
delfín los cristales rompe,
risco las nubes escala.
Nave, garza, delfín, risco,
vuela, nada, rompe, escala.
Ondas con la proa riza,
montes con la quilla allana,
plata fugitiva abolla,
velos turquesados rasga.
Ondas, montes, plata, velos,
riza, allana, abolla, rasga.
Norte luciente la guía,
imán celeste la llama,
farol errante le alumbraba,
estrella fija le raya.
Norte, imán, farol, estrella,
guía, llama, alumbraba, raya.²⁶

La edición de su *Lira poética* es de 1678, es decir, siete años después de la muerte de Sandoval, aunque tendríamos que investigar si circularon estas coplas en el mundo hispánico antes de su edición impresa. Por otro lado, existe culturalmente una tendencia a confundir a la garza con la grulla e, incluso, con la cigüeña, pero cada una de ellas tiene sus propios atributos simbólicos.²⁷ En su *David pecador*, por ejemplo, An-

²⁵ Sor J. I. de la Cruz, *op. cit.*, vol. 1, p. 269.

²⁶ Vicente Sánchez, *Lira poética*, p. 772.

²⁷ Sobre la grulla, Ana Martínez Pereira (“El símbolo de la grulla en la emblemática española”, en *Revista Faculdade de Letras “Linguas e literaturas”*, XX, I, pp. 331-355) tiene un detallado estudio, pero

tonio de Lorea²⁸ emblematiza a la grulla como la vigilancia (“*Vigilando supero*”), con un cálculo en la pata que le sirve como despertador. Pero ni la vigilancia, ni el silencio, ni la prudencia son las virtudes exaltadas en este vuelo platónico que nos concierne ahora. La grulla de la fábula XV de Aviano²⁹ responde a la vanidad del pavo real diciendo que sus alas, sin ser tan bellas, le sirven para volar hasta las estrellas y los dioses. Hay en ella una velada reminiscencia de la frase “*Semper sublimis*”, sacada de las *Geórgicas* de Virgilio³⁰ sobre la elevación de las cumbres, frase presente en algunas representaciones del Ave del Paraíso,³¹ mas el afán didáctico, moral, es lo preponderante en Aviano. El único emblema de Alciato³² que menciona a la garza estrellada, el 82, simboliza la inutilidad (*Ignavi*) del cachazudo esclavo Asterias, que se transformó en garza. En cuanto a la Manucodiata, la empresa XLIX, de Juan de Borja,³³ aunque pinta al Ave del Paraíso esponjada y sin patas, el lema “*Aut volare, aut quiescere*” (“*O volar o reposar*”) y la descripción aluden a una prudencia estoica que no corresponde tampoco a los sonetos de Sandoval (“así como este ave, por no tener pies, o ha de volar o estar queda, de la misma manera se da a entender que, no pudiendo emprender cosas altas y en que muestre su valor, quiere más pasar la vida quieta y familiarmente”). La coincidencia emblemática integral ha de encontrarse en el emblema de Hernando de Soto³⁴ “*Optima cogitatio*” (“Los más elevados pensamientos”),

ninguno de los emblemas que menciona se parece a las aves de Sandoval Zapata. El ensayo de Isabel Pulido (“Fuentes clásicas de dos motivos de la poesía española: ‘la grulla’ y ‘la mariposa’”, en *Exemplaria*, 3, pp. 17-35) sobre los motivos de la grulla y la mariposa, igualmente erudito e interesante, también carece de un ejemplo paralelo a estos sonetos.

²⁸ Antonio de Lorea, *David pecador, empresas morales político cristianas*, pp. 472-473.

²⁹ Fedro y Aviano, *Fábulas*, p. 46.

³⁰ *Georgicas*, libro I: “Hic vertex nobis semper sublimis, at illum / Sub pedibus Styx atra videt, manes que profundi.” Es decir: “Esta cúspide es para nosotros siempre sublime, mientras que el punto contrario, a nuestros pies, es visto por el Estigio y los espíritus de los abismos profundos”.

³¹ En respuesta a mis dudas sobre el uso emblemático de esta frase de Virgilio en una representación de la Manucodiata en las *Tapisseries du Roy*, de André Félibien (Augsburg, 1690), Sagrario López Poza me envió estas valiosas observaciones: “El motivo lo emplearon Luca Contile (*Ragionamento...*) a propósito de la empresa del académico de Milán Alessandro Farra ‘Il desioso’, que elige como motivo el pájaro llamado la MANUCODIATA. También Carpaccio emplea el motivo de la *Paradisea* en la divisa de Matteo di Capua, príncipe de Conca (*Delle imprese...*), y Camerarius (*op. cit.*, Centuria III, emb. 43, pp. 86-87). Hernando de Soto, en *Emblemas moralizadas*, pp. 58r-60r, con el lema *optima cogitatio* (*Assi es el buen pensamiento*). Pero si lo que te interesan son las *Tapisseries du Roy* lo más probable es que se inspiren en el padre Pierre Le Moyne, que emplea la *manucodiata* para representar el desprecio por los asuntos terrenos. El lema es ‘*Soli se credit coelo*’ (*tan sólo confía en el cielo*). Puedes verlo en *De l’art des devises...* ‘Cabinet des devises’ I, pp. 276-277. También emplean el motivo Offelen y Pallavicini, con lemas respectivos: *Altiora peto* y *Nil Terrestre*”. Agradezco la gentileza de enviarme estos interesantes datos. Vemos, pues, que Camerarius también emblematiza al Ave del Paraíso, pero el influjo emblemático más próximo es el de Hernando de Soto. Por otra parte, Pierre Le Moyne perteneció a la Compañía de Jesús, bajo cuya instrucción se formó Sandoval Zapata.

³² Andrea Alciato, *Declaracion magistral de los emblemas de Andres Alciato...* por Diego Lopez, p. 224.

³³ Rafael García Mahiques, ed., *Empresas morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*, [con ed. facs. de 1680], pp. 110-111.

³⁴ Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas*, [ed. facs. de 1599], pp. 58-60.

cuyo epigrama y descripción son exactamente a los que refiere nuestro poeta en ambos sonetos, en evidente conexión también con Rábano Mauro: el afán platónico y sublime de la mente y el alma humanas por lo que es divino y eterno. Como emblema, un ejemplo es el de Nicolás Caussin con el número 78,³⁵ dedicado a la Manucodiata, que expresa, entre otras cosas: “Hac Icone pii ac religiosi homines significantur, qui contemplationis alis subnixa terras linquunt, & in Deo suavissime conquiescunt”. También se inspirará en ella Camerarius.³⁶



Fig. 1. *Optima cogitatio*, en Hernando de Soto, *Empresas morales* (1581).

En el soneto 16 Sandoval parece valerse también de una imagen emblemática tradicional: la de la mariposilla que vuela en torno a la llama. El título *Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa* nos conduce aparentemente a una interpretación de este soneto como un ejemplo más, de un sinnúmero, del tema del amor

³⁵ Nicolao Caussino, *Polihystor Symbolicus*, en *Symbola, ænigmata, emblemata, parabolaë historicæ apologi, hieroglyphica, ex Horo Apolline, Clemente Alexand. S. Epiphania, Symposio Poëta*, pp. 285-288.

³⁶ Ver nota 31.

humano, encandilado por aquello que desea al punto de morir destruido por el objeto de su pasión.

Riesgo grande de un galán en metáfora de mariposa

Vidrio animado que en la lumbre atinas
con la tiniebla en que tu vida yelas
y el³⁷ breve punto³⁸ del morir anhelas
en la circunferencia que caminas.

En poco mar de luz ve oscuras ruinas,
nave que desplegaste vivas velas;
la más fúnebre noche que recelas
se enciende entre la luz que te avecinas.

No retire tu espíritu cobarde
el vuelo de la luz donde te ardías,
abrásate en el riesgo que buscabas.

Dichosamente entre sus lumbres arde,
porque al dejar de ser lo que vivías
te empezaste a volver en lo que amabas.

Pero sucede que los dos tercetos que rematan este soneto nos refieren claramente al amor divino, como puede verse en un texto clave para los poetas españoles del Siglo de Oro, tanto en España como en América: *Diálogos de amor*, de León Hebreo.³⁹ Aquí, *Filón* trata de explicar a *Sofía* cómo el amor puede cortar los lazos con el mundo material cuando finalmente logra aquello que anhela, y compara esto con lo que dicen las *Escrituras* sobre Moisés y Aarón, quienes murieron por la boca de Dios, esto es, por el beso de Dios. “*Muerte por el beso*” se le llama en la literatura cabalística y mística, lo que concuerda con el interés de Sandoval por ambos temas⁴⁰

³⁷ El Ms. 1600 pone “al breve punto”, lo que es gramáticamente incorrecto y lleva al absurdo. Las ediciones de 1986 y 2005 conservan este error sin observación ninguna. Ver L. de Sandoval Zapata, *op. cit.*, p. 95.

³⁸ Las ediciones de 1986 y 2005, *ibid.*, cambian a “tiempo” siguiendo la enmienda de Méndez Plancarte, pero es innecesario y no evita la incongruencia semántica al conservar la palabra “al” en este verso, que forma una oración gramatical con el siguiente.

³⁹ León Hebreo, *Diálogos de amor*, “Tercer Diálogo”, pp. 131-132.

⁴⁰ Lo mismo puede decirse sobre su conocimiento de la obra de Pico de la Mirándola, cuyos pasajes cabalístico-cristianos no pudieron pasarle inadvertidos, sobre todo teniendo en cuenta las temáticas predilectas del poeta novohispano. Sandoval las menciona en el “Advertimiento” de su *Panegírico a la paciencia*, así como menciona a Pico, concretamente el *Heptaplus* (L. de Sandoval Zapata, *op. cit.*, 1986, p. 122; 2005, p. 142). Si todavía persisten dudas acerca del conocimiento de ciertos autores en la cultura hispánica del Siglo de Oro, volver a Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Libro Quinto, Epílogo, V, pp. 309-310: “Abro los *Índices*, y no encuentro en ellos ningún filósofo de la Antigüedad,

y su deseo de trascender poéticamente el ya envejecido tópico del ardimiento en el amor humano.⁴¹ Mientras la tradición poética advierte al amante de manera constante y severa el peligro de incendiarse y lo insta a retirarse, aquí el poeta anima al amante a esa conflagración; subraya la dicha de perecer en las llamas y de transformarse en el objeto del amor. Este imperativo hacia la conflagración está ausente de las incontables versiones poéticas y emblemáticas del tópico. La alusión en este soneto de Sandoval no sólo es, por tanto, una derivación del soneto 19 del *Canzoniere* de Petrarca.⁴² Y aunque podemos mencionar que un buen número de emblemistas, como Otto Vaenius,⁴³ Junius,⁴⁴ Simeoni⁴⁵ o Juan de Borja, quienes se refieren a esta alegoría como el amor humano y la condenación del amante en las llamas de su pasión y aun la utilizan para amonestar todo comportamiento proclive a los apetitos,⁴⁶ no por ello desconocen su *contraposto* divino y así lo leemos, aunque sea apenas, en la parte final del emblema de Simeoni.⁴⁷ Aun en el *Túmulo de la mariposa*, de Quevedo, quizá el precedente más seguro de Sandoval, no hay vida ulterior ni penetración

ninguno de la Edad Media, ni cristiano ni árabe, ni judío; veo permitida en términos expresos la *Guía de los que dudan*, de Maimónides [...], y en vano busco los nombres de Averroes, de Avempace y de Tofáil; llevo al siglo XVI, y hallo que los españoles podían leer todos los tratados de Pomponazzi, incluso el que escribió contra la inmortalidad del alma, pues sólo se les prohíbe el *De incantationibus*, y podían leer íntegros a casi todos los filósofos del Renacimiento italiano: a Marsilio Ficino, a Nizolio, a Campanella, a Telesio [...]. ¿Qué más? Aunque parezca increíble, el nombre de Giordano Bruno no está en ninguno de nuestros *Índices*, como no está el de Galileo...”

⁴¹ Guillermo Serés (*La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, p. 346) expresa puntualmente cómo los amantes entregados a su humano amor en el sentido que imprimió el petrarquismo a la imagen durante casi cuatro siglos, encuentran una barrera que no existe entre el alma y Dios: “se va agotando, a fines del XVII, el motivo de la transformación del amante en el amado. [...] Pues ¿cómo se van a transformar platónicamente los amantes si no pueden participar, por el amor, en la divinidad, en lo universal; si no pueden entusiasmarse?” En efecto, no es lo mismo la transformación ideal de uno en otro de los amantes que el vaciamiento del alma humana y su deificación.

⁴² En la traducción de Ángel Crespo (Francesco Petrarca, *Cancionero, sonetos y canciones*, p. 70): “Existen animales de tan fiera / vista que del sol mismo se defiende: / otros, a los que intensa luz ofende, / tan sólo por la noche salen fuera; / y otros, cuyo deseo loco espera / gozar tal vez del fuego, porque esplende, / su otra propiedad prueban, la que enciende: / la mía es, ay de mí, la última hilera. / No soy tan fuerte que la luz resista / de esta mujer, y no en los tenebrosos / lugares me protejo, ni en la tarde: / mas, con ojos enfermos y llorosos, / mirarla es mi destino y mi conquista; / y sé muy bien que voy tras lo que me arde”.

⁴³ Otto Vaenius, “*Brevis et damnosa voluptas*”, en *Amorum emblemata*, p. 103.

⁴⁴ Hadrianus Junius, “*Amoris ingenii tormentum*”, emblema 49, en *Emblemata*, p. 55, con el mote “*Cosi de ben amar porto tormento*”, de Petrarca.

⁴⁵ También en Gabriello Symeoni, *Le imprese heroiche e morali*, Lyone, Rovillio, 1959, pp. 21-22, con el mote “*Cosi vivo, piacer conduce a morte*”, parafraseando a Dante.

⁴⁶ Borja (R. García Mahiques, *op. cit.*, p. 78) traduce el lema de su empresa y concluye: “BUSCO LO QUE HUIR DEBRÍA. Porque lo mismo le acontece al que, no siguiendo el partido justo de la razón, consiente en la rebelión de los apetitos, siguiendo lo que peor le está y de que más debería apartarse”.

⁴⁷ Versión en castellano de *Empresas heroicas y morales*, en Iovio & Symeon, *Diálogo de las empresas militares y amorosas*, pp. 239-240: “mientras tomamos placer con una hermosura corporal significada por la claridad de la candela, muchas veces olvidamos el Criador por la criatura, y cayendo en hartos inconvenientes en los cuales las mujeres nos ponen, perdemos a la fin deshonoradamente el cuerpo y el alma”.

en lo eterno después del incendio: el “aquí goza, donde yace”⁴⁸ pone un punto final a la muerte de amor. Por el contrario, el énfasis particular que este soneto de Sandoval hace en la trascendencia espiritual nos lleva con sutileza, pero con certidumbre, a connotaciones místicas y contemplativas. Con ello, también a las fuentes cabalísticas sobre el proceso de deificación en el camino de la contemplación divina, en el cual la muerte individual es una condición para la vida eterna. De estas fuentes, Maimónides⁴⁹ y León Hebreo pertenecen a la tradición filosófica hispánica. En otras palabras, si el uso europeo de la imagen se centró a partir de Petrarca en la falibilidad de la mariposa y del hombre ante la tentación del fuego amoroso, el sentido anagógico cristiano —de raíces semíticas, sean árabes o hebreas— se centra, en cambio, en la feliz pérdida de la individualidad en aras de la divinidad.⁵⁰ Esta cuestión preocupó a su vez a los filósofos que nutrieron el misticismo del Renacimiento. Eckhart describe como sigue la deificación por vía del vaciamiento interior: “El ‘yo’ se reduce a la nada absoluta y nada queda ahí más que Dios... y con la penetrabilidad absoluta de Dios mismo fluye en la eternidad de lo Divino, donde en un flujo eterno Dios fluye en Dios”.⁵¹ Es así como en un poeta novohispano encontramos el empleo menos frecuente de esta alegoría: el divino, y en contra de una filiación apresurada y fácil del soneto barroco de Sandoval Zapata al poeta sevillano del siglo anterior,

⁴⁸ Cit. por Alan S. Trueblood, “La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, p. 837; Francisco de Quevedo, *Obras completas*, I, p. 231.

⁴⁹ Maimónides, *Guía de perplejos*, pp. 541-542.

⁵⁰ Ver Trueblood (“La mariposa y la llama...”, en *op. cit.*, p. 829), quien cita a santa Teresa: “Algunas [veces] es Dios servido de haber lástima de verla tan perdida y consiéntela Su Majestad se queme en el fuego de aquella vela divina donde las otras [potencias] están ya hechas polvo, perdido su ser natural, estando sobrenatural gozando tan grandes bienes...” El ímpetu gozoso, sin sombra de reticencia alguna, de la *Llama de Amor Viva* de san Juan de la Cruz reverbera en este soneto de Sandoval. Dice san Juan en su prólogo (*op. cit.*, vol. 2, p. 385): “Y en este encendido grado se ha de entender que habla el alma aquí, ya tan transformada, y tan calificada interiormente en fuego de amor, que no sólo está unida con este fuego, sino que hace ya viva llama en ella”. Más adelante, en su declaración sobre el “cauterio suave” (p. 411): “como el fin de Dios es engrandecer al alma, no la fatiga y aprieta, sino ensánchala y deléitala; ‘no la oscurece ni enceniza como el fuego hace al carbón, sino’ clarifícala y enriquécela, que por eso le dice ella cauterio suave”. Por otra parte, sobre la deificación del alma humana, contra quienes creen que esta idea es incompatible con el pensamiento cristiano, es preciso señalar que está muy presente en él, como vemos en la obra del propio san Pablo, quien en sus epístolas equipara la Gracia a la deificación. Xavier Zubiri (*Naturaleza, historia, Dios*, p. 410) lo esclarece como sigue: “El *éros* saca al amante fuera de sí para *desear* algo de que carece. Al lograrlo, obtiene la perfección última de sí mismo. En rigor, en el *éros* el amante se busca a sí mismo. En la *agápe*, en cambio, el amante va también fuera de sí, pero no sacado, sino liberalmente donado; es una *donación* de sí mismo; es la efusión consecutiva a la plenitud del ser que ya se es”. San Juan, por su parte, lo había expresado así, p. 401: “la transformación del alma en Dios es indecible. Todo se dice en esta palabra, y es que el alma está hecha Dios de Dios por participación de él y de sus atributos...”

⁵¹ Ver Rudolph Otto, *Mysticism East and West*, p. 198: “The ‘I’ is reduced there to utter nought and nothing is left there but God. Yes, even God she outshines here as the sun outshines the moon, and with God’s own all-penetrativeness she streams into the eternal Godhead, where in an eternal stream God is flowing into God”.

Fernando de Herrera (apatía pseudocrítica que encontramos aún hoy en algunos ámbitos académicos convencionales), podemos corroborar que Herrera siempre utilizó esta alegoría según el modelo petrarquista. Como ejemplo:

Buela i cerca la lumbre, i no reposa,
i huye, i buelve a su beldad rendida,
figura simple suya, i, encendida,
siente que fue a su muerte pressurosa.

Mas yo, alegre'n mi luz maravillosa,
a consagrar osando voi mi vida,
qu'espera, de su bello ardor vencida,
o perders', o cobrarse venturosa.

Amor, qu'en mí engrandece su memoria,
entibia mi esperança en lento engaño,
i en llama ingrata ufano me consumo.

Cuidé, ¡tal fue mi mal!, ganar la gloria
d'el bien que vi, i al fin hallo, en mi daño,
que sólo de m'incendio resta el humo.

El final es aciago: daño, sólo humo. Desde Petrarca, ésa es la línea dominante durante más de tres siglos. Incluso el barroco Villamediana, ya en el XVII, termina atestiguando el castigo del incendio: “y me voy por mis pasos al tormento / sin que se deba al mal solicitado / los umbrales pisar del escarmiento”.⁵² Entre los emblemas también encontramos un predominio marcado de aquellos que advierten en contra de la conflagración vecina. Pero más allá de la tópica del desengaño, son los místicos españoles del siglo XVI, como san Juan⁵³ o santa Teresa,⁵⁴ quienes retoman el sentido a lo divino de esta imagen simbólica que excede el ámbito del petrarquismo,⁵⁵ pues lo

⁵² Juan de Tarsis, conde de Villamediana, *Obras*, p. 98.

⁵³ “¡Oh lámparas de fuego, / en cuyos resplandores / las profundas cavernas del sentido, / que estaba oscuro y ciego, / con extraños primores / calor y luz dan junto a su querido!”, “Canciones que hace el alma en la íntima unión de Dios”, *op. cit.*, vol. 2, p. 621; en la “Declaración” de la “Canción I” de las “Canciones entre la Esposa y el Esposo”, *ibid.*, pp. 503-504: “Y estas propiamente se llaman heridas de amor, de las cuales habla aquí el alma. Inflaman éstas tanto la voluntad en afición, que se está el alma abrasando en fuego y llamas de amor, tanto, que parece consumirse de aquella llama, y la hace salir fuera de sí y renovar toda, y pasar a nueva manera de ser, así como el ave fénix, que se quema y renace de nuevo”.

⁵⁴ “Quizá es esto lo que dice San Pablo, el que se arrima y allega a Dios, hácese espíritu con Él, tocando este soberano matrimonio, que presupone haberse llegado Su Majestad a el alma por unión. Y también dice —*Miqui vivere Christus est, mori lucrum*; así me parece puede decir aquí el alma, porque es a donde la mariposilla, que hemos dicho, muere, y con grandísimo gozo, porque su vida es ya Cristo”. Santa Teresa de Jesús, *Escritos de Santa Teresa, Séptimas moradas*, capítulo 2, p. 483.

⁵⁵ Como el siguiente fragmento de fray Pedro Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena*, III, p. 82: “Entre V. M. con él en aquella niebla, y allí absorta y embelesada, deslumbrada del resplandor inmenso,

comparten, además de los contemplativos europeos, las culturas semíticas dentro y fuera de Europa, más afines a un platonismo teologizante.⁵⁶ Sería engañoso dejarnos llevar por la palabra “galán” del título, pues ya la “mariposa elegante” de Quevedo, “el galán breve de la cuarta esfera”, hace alusión, también, a las multicolores alas del alma mariposa; pero esta espléndida mariposa de Quevedo termina yaciendo categóricamente; el poema es retrospectivo, un lamento. La mariposa de Sandoval, al contrario, está viviendo su trance hacia una resurrección, y con toda probabilidad es identificada por el poeta con Psique y sus alas iridiscentes. El parangón de Cristo y el alma como Eros y Psique llamaba entonces la atención de poetas barrocos de distintas latitudes y el influjo de los místicos españoles del siglo anterior fue palpable en ello. En España, en 1622, José Valdivieso publicó su auto sacramental *Psiques y Cupido*,⁵⁷ y en Inglaterra, en 1648, Joseph Beaumont su poema *Psyche*.⁵⁸ El soneto de Sandoval Zapata trasluzce con perfección lo que ya Marsilio Ficino⁵⁹ decía en *De amore*, acerca de la transformación amorosa de la Venus Terrestre en la Venus Celeste,⁶⁰ que equivale a la transformación y deificación de Psique. Paradójicamente, aunque la imagen concreta de la mariposa y la llama haya sido tan abundantemente invocada por diversas artes durante centurias, es en realidad un emblema desnudo, desprovisto de imagen y presente en el legado de la literatura contemplativa, el verdaderamente inspirador del poeta novohispano.

ciega a todo lo de acá bajo, descubrirá los admirables efectos y grandezas del gran Dios de amor, adonde, ardiendo con aquellas mentes angélicas, hecha divina mariposa, apurada en la llama y rayo de la luz soberana, y con el fuego del Amante eterno, consumirá todo lo terreno que acá en esta mortal región y oscuro suelo se nos pega”.

⁵⁶ Ver Montserrat Escartín Gual, “El amor en la literatura española contemporánea”, en *Cervantes*, 2, pp. 77-93.

⁵⁷ Como ejemplos del auto de Valdivieso: “Psiques ¡Ventura mía! / Amor El corazón me llevas / pendiente del menor de tus cabellos; / en él las puntas pruevas / de las saetas de tus ojos bellos. / ¡Ay, Psiques, passo, passo!, / que abrasando de amor, de amor me abraso”; “¡ay Psiques!, con qué gracia que las tiras; / y si hasta el cielo buelo, / al cielo buelas, y al Amor del cielo / enciendes como enciendo; / como yo, coraçones arrebatas; / prendes, como yo prendo; / si mato sin matar, sin matar matas; / y si como yo hieres, / si no te falta Amor, el Amor eres”. José de Valdivieso, *Psiques y Cupido. Christo y el alma. Acto sacramental [Doce actos sacramentales y dos comedias divinas]*, p. 257.

⁵⁸ Del poema *Psyche*, de Joseph Beaumont: “O why art Thou so infinitely sweet? / Or rather, why must We that sweetness know / If Thou dear Jesu, wilt not think it meet / To these our Fires their Fuel to allow? / Away Thou flyest, and forsaken We & / Tormented lie ev’n by Thy Suavity”. XXI, 167: “O no! should God dissolve those secret Glues / Which in their strait and spruce subsistence knit / The purest Angels’ Natures; that which shews / So strangely single, would in sunder split; / Their wings would moult and melt, their flames would die, / And they themselves from their own selves would fly”. Ver *The Complete Poems of Dr. Joseph Beaumont (1615-1699)*, vol. 2, XV, p. 77; XXI, p. 167.

⁵⁹ Marsilio Ficino, *De amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*, pp. 39-40.

⁶⁰ “Tan pronto como la belleza del cuerpo humano se presenta ante nuestro ojos, nuestra mente, que es en nosotros la Venus primera, la venera y ama como una imagen del ornamento divino, y a través de ésta es incitada a menudo hacia aquél. A su vez, la fuerza para generar, o Venus segunda, desea engendrar una forma semejante a éste. En ambas, entonces, hay amor. Allí deseo de contemplar la belleza, aquí de generarla”.



Fig. 2. *Così vivo piacer conduce a morte*, en Simeoni, *Empresas heroicas y morales* (1561).

El soneto 7, titulado *Una dama se vio en una calavera de cristal*, describe cómo una hermosa mujer mira su propio reflejo, pero en este caso no se trata de un espejo, sino de una calavera esculpida en cristal de roca.

Una dama se vio en una calavera de cristal

En calavera de cristal se vía,⁶¹
 en el espejo docto escarmentaba
 la que, cuando belleza se miraba,
 luz mortal de belleza se atendía.

Cuando secreto fuego introducía,
 una diáfana Troya se quemaba
 y polvo cristalino sospechaba
 la que luciente eternidad ardía.

¡Ah, dice, cómo en el cristal diviso
 a lo que más eterno resplandece:
 puede ser escarmiento de ceniza!⁶²

⁶¹ En el *Ms. 1600* “veía”, haciendo hipermétrico este verso. Los editores contemporáneos han querido solucionarlo con un arcaísmo ausente en todos los textos conocidos de Sandoval. Cabe la posibilidad de suprimir el pronombre “se” si leemos la acepción intransitiva del verbo “ver”; en el *Diccionario de autoridades*: “registrar, observar cosas especiales de la naturaleza, ú del arte, por diversion ú curiosidad. *Lat. explorare, considerare, introspicere*”.

⁶² Este terceto, sin signos de exclamación en el *Ms. 1600*, los requiere, como también el acento sobre el “cómo” exclamativo. En Sandoval Zapata (*op. cit.*, 1986, p. 86, y 2005, p. 102) se añaden los signos de

La muerte ha de morir, que como se hizo
de cristal, que a la vida se parece,
quedó la misma muerte quebradiza.

Existen diversos paradigmas. Están los *Ejercicios* de san Ignacio de Loyola, que aconsejan al lector meditar ante la vista de una calavera, algo que se convirtió en un tópico universal en la pintura y la literatura. Pero hay más, también tenemos la conversación entre Menipo y Hermes en los *Diálogos de los muertos*, de Luciano,⁶³ que eran muy populares entre los autores españoles del siglo XVII; aquí Hermes le muestra a Menipo los cráneos de muchos hombres y mujeres hermosos de antaño, y mirando al que perteneció a Helena de Troya, le recuerda acerca de la brevedad de la vida y la belleza. En el segundo verso del segundo cuarteto, la mujer en el soneto de Sandoval es relacionada con Helena de manera tan cristalina como el mismo espejo en que se mira, y el tópico de Helena contemplando su belleza terrenal en un espejo es conectado por el poeta, evidentemente, con el conocido diálogo de Luciano donde la calavera de Helena es objeto de contemplación espiritual. El tema de la dama que se contempla en un espejo fue muy favorecido por los emblemistas europeos. En Francia, Guillaume la Perrière, por ejemplo, en *Le theatre des bons engins*,⁶⁴ representa una escena como ésta en la cual la dama señala al mismo tiempo con un dedo índice hacia la tierra, significando su pronóstico de cenizas.⁶⁵ El gesto es muy parecido a la actitud de la dama en este soneto de Sandoval.

El emblema 82 de la Centuria II, de Sebastián de Covarrubias, es igualmente aludido: “*Consideravit se ipsum, et abiit*” (“*Se miró a sí mismo y siguió su camino*”),⁶⁶ como dice a la letra la *Epístola de Santiago* en I, 24. Aquí, una estatua del dios término hecha de huesos y una calavera sostiene un espejo que mira al lector, mientras huellas de pasos que van hacia ella y se alejan aluden a las páginas del libro de emblemas mismo. Esta última característica convierte el emblema de Covarrubias en un *technopaignion* o texto-juguete, pues el emblema hace una autorreferencia como página

exclamación, pero no el acento, cambiando y complicando el sentido de la lectura. Por otra parte, restituyo los dos puntos al final del segundo verso en el *Ms. 1600*, suprimidos en 1986 y 2005.

⁶³ Luciano de Samosata, *Diálogos de los dioses. Diálogos de los muertos. Diálogos marinos. Diálogos de las cortesanas*, pp. 121-122.

⁶⁴ Guillaume la Perrière, *Le théâtre des bons engins*, Paris, Denis Janot, 1554 [http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FLPa].

⁶⁵ *Ibid.*, p. XXXVII: “Lors que la dame au miroir se regarde, / Et qu’elle void la beaulté de sa face: / Fault que de vice en tant se contregarde, / Que deshonneur à sa beaulté ne face. / Si belle n’est, pour lors, fault qu’elle efface / Par ses vertus, le deffault de nature: / Beaulté de corps, tourne à desconfiture, / S’elle se plonge en plaisirs reprouvez. / Icy noter peult toute créature, / Que les miroirs à ces fins sont trouvez”.

⁶⁶ Sebastián Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, p. 182b: “Si durase en nosotros la consideración de nuestro fin y muerte, jamas pecaríamos: pero el hombre es olvidadizo, como lo significa en la lengua Hebrea, uno de sus nombres por el qual le llamamos Enos, que vale olvidadizo. También este lugar es comun y no tengo que alargarme en el. La figura emblema, es un termino formado de huesos de difuntos con un espejo en el pecho, y en el suelo las huellas de los que pasan de largo. La letra está tomada de la Canonica de Santiago, C, I. *Consideravit se ipsum, et abiit*”.

del libro que el lector hojea y pasará después de mirarla, sin hacer caso de la inevitable muerte que se le anuncia. Pero hay más aún que el emblema de Covarrubias, pues la calavera de cristal es lo que realmente sobresale como algo nuevo en este cúmulo de referencias clásicas y bíblicas. En los dos tercetos del final, la hermosa mujer parece leer la calavera como si estuviese ante una bola de cristal, contemplando su propio futuro. En realidad, las calaveras de cristal pertenecieron a Mesoamérica, ya sea a la cultura mexica o a la maya, y fueron halladas durante la época colonial y después de ella. Hoy en día, la mayoría parece estar en el Museo Británico o en manos de algunos coleccionistas privados, con todas las imitaciones que se han fabricado desde entonces. La mención de la calavera de cristal en el soneto de Sandoval nos presenta un elemento concreto que parece estar ausente en las artes europeas de ese tiempo; más aún, el poeta parece estar familiarizado con al menos una de estas extrañas esculturas de cristal de roca. Sandoval combina así hábilmente este artefacto poco común en el contexto novohispano con la herencia clásica y bíblica, tomando el emblema de Covarrubias como eje de sus meditaciones. El que la muerte misma quede “quebradiza”, como un simulacro del simulacro de la vida terrenal, es la nota de originalidad que Sandoval imprime a su soneto, para lo cual la calavera-espejo no se conforma con recordarnos la brevedad de la vida, sino también —y a la luz de la convicción cristiana sobre la resurrección de cuerpos y almas unidos y tal como se anuncia en *Apocalipsis* 21, 4⁶⁷— que la muerte, en efecto, “ha de morir”.

Brevemente abordaré también los emblemas vinculados al soneto *Belleza a un balcón del ocaso*, deteniéndome más en la transformación alquímica que se opera en su trasfondo. Respecto a las alusiones alquímicas en la poesía del Siglo de Oro, no son algo que debiera sorprender ni despertar suspicacias acerca de su propiedad en un análisis semántico. En primer lugar, hay que tener presente que la química, propiamente dicha, apenas se desprendía del ámbito de la alquimia precisamente en el siglo XVII. Cuando se trataba de la constitución física de los materiales terrestres, no había más “ciencia” en ese entonces que el arte de la alquimia, cuyo carácter simbólico siempre estuvo acompañado de imágenes enigmáticas que representaban por medio de alegorías los procesos entre los elementos naturales, así como los de la transformación espiritual. Son precisamente las imágenes de los tratados alquímicos uno de los precedentes de la literatura emblemática, además de la heráldica, la numismática y otros. Las representaciones artísticas tenían muy presentes estas imágenes cuya alegoría, desde luego, solía tener una explicación anagógica. En el caso concreto de la Nueva España, son abundantes los títulos de libros de alquimia que figuran en los inventarios.⁶⁸ Y consi-

⁶⁷ “Et absterget Deus omnem lacrimam ab oculis eorum: et mors ultra non erit, neque luctus, neque clamor, neque dolor erit ultra, quia prima abierunt”: Enjugará Dios toda lágrima de su ojos; y ya no habrá muerte, ni habrá más luto, ni clamor, ni dolor; porque las primeras cosas pasaron.

⁶⁸ I. Leonard, *op. cit.*, pp. 304, 308, 311, 320-323 y 325-326. Leonard publica el registro de Luis de Padilla, de 1600 en Sevilla, relativo a seis cajones de libros que se enviaron a la Nueva España, entre los que figuraban esos títulos —fuesen atribuciones correctas o no a sus autores—: *Secreta alquimia Divi Tome* [Santo Tomás de Aquino]...; *Margarita nobela, libro de alquimia compuesto por Bono Lanbordo* [Bonus,

derando la orientación intelectual de Luis de Sandoval Zapata, según se puede deducir de algunos de los títulos que dice haber escrito y menciona en el prólogo de su *Panegírico a la paciencia*,⁶⁹ no debe extrañarnos que estas cuestiones le fuesen familiares, como lo fueron un siglo antes a san Juan de la Cruz en sus metáforas sobre la transmutación del alma a lo divino explicadas en sus declaraciones en prosa. Con respecto a *Belleza a un balcón del ocaso*, la confrontación de los elementos femenino y masculino reverberan, muy perceptiblemente para el lector fino, más allá del sentido literal, hacia el alegórico, el moral y el anagógico.



Fig. 3. *Consideravit se ipse*, en Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales II*, 82 (1610).

Petrus]...; Alberto Mano [Magnus], *De metales y minerales*...; Agricola [Georgius], *De rre metalica et animantibus subterraneys*...; *La pratica medicinal de Paraselso*...; *El libro del Tuson de Oro*...; Raymundo Lullio, *De alquimia*...; *De secretis nature*... y *Testamentum*...

⁶⁹ Sandoval menciona las siguientes obras de su pluma: Tyberio Cessar Polytico, *Apología por la novedad, Información panegyrica por Origenes, Epicteto christiano, De magia, Examen vanitatis, Doctrinae gentium et haereticorum*, y *Questiones selectae*. Ver L. de Sandoval Zapata, *op. cit.*, 1986, p. 122; 2005, p. 142.

Belleza a un balcón del ocaso

Iluminando al occidente estaba
 quien para oriente de beldad nacía,
 para detener lo que a expirar corría
 la esfera de este ocaso el sol buscaba.

Yo que en el occidente luz rondaba,
 en un morir enamorado ardía;
 el último período de mi día
 luna era que mi vida madrugaba.

Desde occidente estás al sol ganando,
 él da heridas fatales, fugitivo,
 tú das inmóvil de salud heridas,

Orientes para piras está dando
 y tú desde el ocaso, sol más vivo,
 estás enamorando para vidas.

Quizá el verso pivote del soneto sea el cuarto del segundo cuarteto: “luna era que mi vida madrugaba”. Es innegable que la belleza que contempla el ocaso es equiparada con la luna, contrapuesta aquí al sol poniente siendo beldad del Oriente (o perla), y va ganando progresivamente brillo, fuerza y presencia. Aunque el tópico de Endimión es detectable en este soneto y es un motivo compartido por varios poetas hispánicos, tanto peninsulares como novohispanos, este poema de Sandoval lleva más allá su reflexión a partir del juego activo entre los tres protagonistas: ella, el sol y el poeta. La superposición de la amada, que emerge como una esfera en el primer cuarteto (“quien para oriente de beldad nacía”) sobre la elusiva figura solar (“la esfera de este ocaso el sol buscaba”), que se pone en occidente hasta morir en destellos de fuego, se resuelve en el primer terceto con la imagen de la debilidad del sol contrapuesta a la fuerza de la mujer, es decir que el sol insufla su fuerza y proyecta su brillo en la figura femenina (“él da heridas fatales, fugitivo, / tú das inmóvil de salud heridas”). Ésta es una evidente alusión a la *coniunctio* alquímica. De ella hay diversas representaciones en los emblemistas del Renacimiento y el Barroco. El primero que viene a la mente es “*Cuanto más contraria, más reluce*”, de las *Empresas morales* de Juan de Borja.⁷⁰ Sólo que Sandoval parece suscribirse más al significado que le da Sebastián de Covarrubias en

⁷⁰ *Empresa XVI*: “*Adversa magis lucet*”. García Mahiques comenta su relación con Scipione Bargagli’s “*Quanto piu s’allontana piu risplende*”. La *explicatio*, no obstante, se centra en la oposición a las adversidades: “Porque así como la Luna, cuanto más se opone al Sol, tanto mayor claridad recibe, de la misma manera cuanto uno más se opusiere a sus enemigos, a sus propias pasiones y a los trabajos y adversidades de la vida, tanto mayor será la claridad y resplandor que alcanzará”. Juan de Borja, en R. García Mahiques, *op. cit.*, pp. 44-45.

su emblema “*Clarior absens*”,⁷¹ el cual enfatiza cómo el brillo de la luna aumenta con la ausencia del sol (“Qual la luna, que del sol siendo arredrada / su rostro mostrará lleno y fornido”), aunque lo refiera a la luz de la honradez femenina. Si el aspecto de la fidelidad conyugal está ausente del soneto, la equiparación de los astros con la relación entre hombre y mujer y la gradación en constante proceso de sus respectivas fuerzas hacen del soneto un paralelo del emblema.



Fig. 4. *Clarior absens*, en Covarrubias, *Emblemas morales* II, 41 (1610).

El proceso como tal, que es en esencia la *coniunctio* alquímica, lo encontramos también en la versión de Scipione Bargagli,⁷² que sí versa sobre la alquimia del amor

⁷¹ *Op. cit.*, Centuria II, emblema 41, p. 141.

⁷² “*Acceptam fero lucem*”, o el lema francés: “*Je reçois de m’amie vigueur et vie*”, de Pieter Hooft, *Emblemata amatoria*, Ámsterdam, Willem Ianszoon, 1611, p. 59, obra paralela a la de Otto Vaenius, cuya edición políglota comprende textos en español. Este emblema se inspira en *Dell’imprese*, de Scipione Bargagli, Venetia, Francesco de’ Franceschi, 1594. En *Emblem Project Utrecht* [<http://emblems.let.uu.nl/h161124.html>], p. 394.

como tal. El emblema pinta a una mujer y a un hombre presenciando una *coniunctio* o encuentro entre el sol y la luna. El hombre sostiene un espejo que refleja a la mujer y al sol, y el lema expresa que él recibe vigor y vida de su amiga. Eros preside todas estas relaciones.



Fig. 5. *Acceptam fero lucem*, en Scipione Bargagli, *Dell'imprese* (1590).

No repetiré lo comentado anteriormente sobre los significados estoicos y alquímicos de estas transformaciones;⁷³ referiré sólo al emblema del Sol Negro en el tratado de alquimia *Splendor Solis*,⁷⁴ del siglo XVI, el cual sintetiza en el fondo la alegoría del soneto de Sandoval: la muerte del sol es un preludio a su renacimiento. Su brillo y fuerza están contenidos, mientras tanto, en su opuesto: la luna. El trasfondo de esta alusión emblemática de Sandoval está en la esposa de extraordinaria hermosura del *Cantar de los cantares*, 6, 9: *Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens, / pulchra ut luna, electa ut sol, / terribilis ut castrorum acies ordinata?* (*Biblia Sacra*⁷⁵) (¿Quién es esta que avanza como la aurora naciente / bella como la luna, brillante como el sol, / imponente como los ejércitos en línea?). El resultado de estas operaciones anímicas y cósmicas es una figura femenina (nueva Beatriz) con fuerzas bivalentes que

⁷³ Cf. R. Olivares Zorrilla, "Ecos cancioneriles...", en *op. cit.*

⁷⁴ Alexander Roob, *El museo hermético. Alquimia y mística*, pp. 227, 231, 234, 235, 241, 251, 463 y 517; Salomon Trismosin, *Splendor solis*, pp. 58-59.

⁷⁵ *Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam*. Editio electronica, Plurimis consultis editionibus diligenter praeparata a Michaele Tvveddale. Londini, 2005 [<http://vulsearch.sourceforge.net/html/>].

se prodiga no al amante solamente, sino a la humanidad (“orientes para piras está dando / y tú desde el ocaso, sol más vivo, / estás enamorando para vidas”): mientras el sol se convierte en inciensos funerarios y rescoldos, la luna, habiendo absorbido la fuerza solar, se transforma en el sol nocturno y su reflejo alimenta al amante (nuevo Endimión), cuya noche, así, equivale a un amanecer o madrugada. La imagen femenina así potenciada corresponde iconográficamente a la sirena mítica del hermetismo alquímico,⁷⁶ que comprende ambos principios opuestos y mana de sus pechos leche y sangre, agua y vino o plata y oro. Esta imagen alquímica ha formado parte del arte cristiano desde la Edad Media. En la iglesia de San Zeno, en Verona, la escultura de una mujer amamanta a dos peces, uno con cada pecho. En el siglo XVI, en la Nueva España, una sirena que amamanta a dos peces fue pintada por los tlacuilos dirigidos por los frailes agustinos en el convento de Ixmiquilpan. Los críticos se han equivocado al considerarla una figura de Mayahuel, la diosa del maguey, con cuatrocientos pechos que destilan pulque.⁷⁷ Como podemos comprobar, el origen real de esta imagen es europeo. Relacionada con ella hay otra imagen alquímica de *Aurora consurgens*,⁷⁸ tratado del siglo XVI que representa a Soffa, la sabiduría, alimentando, por virtud de su potencia dual, a dos viejos adeptos con cada uno de sus pechos, símbolo probable no sólo del azufre y el mercurio en la obra filosófica, sino también de la alimentación divina a la Iglesia y a la Sinagoga o al Nuevo y al Antiguo Testamentos. Si el soneto de Sandoval Zapata no necesariamente ha de tener estas connotaciones, no obstante participa de ellas al presentarnos una figura femenina doblemente potente al final del soneto en relación con lo que aparecía ser al principio: simplemente el principio femenino que busca la fuerza del sol poniente. También debemos contemplar cómo esa fuerza, producto de una transmutación, se prodiga a la pluralidad y no sólo al amante, quien según lo vemos en el segundo cuarteto, de todos modos se beneficia recuperando plenamente la fuerza perdida en su agonía de amor.

⁷⁶ Ver emblema 341 “Philosophia Reformata”, de Johann Daniel Mylius, en Klossowski de Rola, *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*, p. 178. También A. Roob, *op. cit.*, pp. 513 y 515. Hay versiones en línea de los emblemas 26 y 140 de Stolcius, *The Hermetic Garden, Chymisches Lustgärtlein*. Fráncfort, 1627. En Adam McLean, *Alchemy Web Site (The Hermetic Garden)* [<http://www.levity.com/alchemy/emoles.html>]. Sin que necesariamente entendamos que Sandoval Zapata conoció estos textos directamente, el símbolo aludido era del conocimiento de los letrados novohispanos y así podemos verlo en los frescos del convento agustino de Ixmiquilpan. Como en el caso de la estética manierista mencionada más arriba en relación con la emblemática, el hermetismo alquímico es una zona contextual del texto poético que no parece muy legítimo obliterar en la búsqueda del significado de dicho texto mientras la interpretación se apunte en hechos comprobables.

⁷⁷ Raúl Guerrero Guerrero, *Murales de Ixmiquilpan*, p. XXXI.

⁷⁸ Remito al texto atribuido a Tomás de Aquino, *Aurora consurgens* (siglo XVI), trad. y notas de Núria García Amat, Barcelona, Índigo, 1997. Hay copias del manuscrito en Zürich Zentralbibliothek: Ms. Rheno-viensis 172; Leiden, Ms. Vossiani Chemici F. 29; París, Bibliothèque Nationale, Ms. Parisinus Latinus 14006; Praha, Universitní knihovna, Ms. VI. Fd. 26; Praha, Chapitre Métropolitain, Ms. 1663. O. LXXIX; Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Ms. Germ. qu. 848. [<http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Aurora-ladyinred.jpg>].

La afición de Sandoval por el simbolismo es un indicio de que una interpretación limitada y convencional de su poesía deja en la oscuridad significados clave que sólo los repertorios simbólicos son capaces de iluminar. El creciente cotejo por parte de estudiosos de todo el mundo entre los textos literarios y estas simbologías, así como las cada día mayores facilidades para realizarlos, plantean a futuro una renovación de la interpretación literaria descubriendo más plenamente los sentidos olvidados.

La poesía de Luis de Sandoval Zapata es una prueba palpable de que sor Juana Inés de la Cruz no estaba sola en un panorama poético desierto en el México del siglo XVII, como alguna vez se afirmó.⁷⁹ Sobre todo comprobamos que, en el contexto novohispano, las fuentes emblemáticas eran tan usuales en las obras literarias como lo eran en Europa, y que Luis de Sandoval Zapata cuenta como precedente del *Primero sueño* de sor Juana, compuesto íntegramente como una secuencia emblemática sólo un par de décadas después. Los enigmáticos sonetos del poeta novohispano todavía reservan muchas entretelas que apenas hoy, a más de setenta y cinco años de su descubrimiento por Alfonso Méndez Plancarte, atraen la curiosidad de los nuevos lectores.

Obras consultadas

ALCIATO, Andrea, *Declaracion magistral de los emblemas de Andres Alciato... por Diego Lopez*. Najera, Juan de Mongaston, 1615.

ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo, *Rimas*. Ed. de José Manuel Blecuá. Madrid, CSIC, 1951.

BEAUMONT, Joseph, *The Complete Poems of Dr. Joseph Beaumont (1615-1699)*. Ed. de Alexander B. Grosart. Edinburgh University Press, 1880. 2 vols.

CAMERARIUS, Joachim, *Symbolorum et Emblematum Centuriae quatuor*. Lyon, Christophor Kuchler, 1668.

CAUSSINO, Nicolao, *Polihystor Symbolicus*, en *Symbola, ænigmata, emblemata, parabolæ historicæ apologi, hieroglyphica, ex Horo Apolline, Clemente Alexand. S. Epiphanio, Symposio Poëta*. Colonia Agrippinæ, Ioannem Kinchium, 1654.

COHEN, Simona, *Animals as disguised symbols in Renaissance Arts*. Leiden, Brill, 2008.

Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Ed. de Margit Frenk. México, El Colegio de México / FCE, 2003.

⁷⁹ Esto lo aseveró Marcelino Menéndez Pelayo en su comentario a "Sor Juana Inés de la Cruz", *Historia de la poesía hispanoamericana*, editada por Enrique Sánchez Reyes (Santander, Aldus, 1958), p. 58. La primera edición de esta obra es de 1893 con el título de *Antología de poetas hispanoamericanos*, y luego apareció en 1911 con el título mencionado al principio. A partir de Menéndez Pelayo, un buen número de críticos compartieron esa idea.

- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales*. Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat, “El amor en la literatura española contemporánea”, en *Cervantes*, 2, marzo de 2002, pp. 77-93.
- FEDRO Y AVIANO, *Fábulas*. Ed. de Manuel Mañas Núñez. Madrid, Akal, 1998. (Clásica, 54)
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Francisco, *Libros y libreros del siglo XVI*. México, Archivo General de la Nación, 1914.
- FICINO, Marsilio, *De amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*. 3. ed. Madrid, Tecnos, 1994.
- FREDRICK II OF HOHENSTAUFEN, *The art of falconry*. Trad. y ed. de Casey A. Wood y Marjorie Fyfe. Stanford, Stanford University Press, 1943.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ed., *Empresas morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*. [Con ed. facs. de 1680.] Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998. 2 vols.
- GIOVIO & SYMEONI, *Dialogo dell’imprese militari et amorose di Monsignor Giovio Vescovo di Nocera; et del S. Gabriel Symeoni Fiorentino. Con un ragionamento di Lodovico Domenichi, nel medesimo soggetto*. Lyon, Guillaume Roville, 1574. En *Emblem Project Utrecht*, <http://emblems.let.uu.nl/he1608008.html>
- GUERRERO GUERRERO, Raúl, *Murales de Ixmiquilpan*. México, Gobierno del Estado de Hidalgo, 1992.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*. Trad. del italiano por Garcilaso de la Vega, el Inca. México, Porrúa, 1985. (Sepan cuantos..., 484)
- IOVIO & SYMEON, *Dialogo de las empresas militares y amorosas compuesto en lengua italiana por el ilustrísimo y reverendísimo señor Paulo Iovio... traduzido en romance castellano por Alonso de Ulloa. Añadimos a esto las Empresas heroicas y morales del señor Gabriel Symeon*. León de Francia, Guillielmo Roville, 1561.
- JUAN DE LA CRUZ, san, *Obras del Místico Doctor San Juan de la Cruz. Edición crítica*. Ed. de Gerardo de San Juan de la Cruz. Toledo, Viuda e Hijos de J. Peláez, 1912-1914. 3 vols.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor, *Obras completas*. Ed. de Alfonso Méndez Plancarte: vols. 1 al 3. Ed. de Alberto G. Salceda: vol. 4. México, FCE, 1951-1957. 4 vols.
- JUNIUS, Hadrianus, *Emblemata*. Antwerp, Christopher Plantin, 1565. En *French Emblems at Glasgow*, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FJUb049>
- KLOSSOWSKI DE ROLA, *The Golden Game. Alchemical Engravings of the Seventeenth Century*. Londres, Thames and Hudson, [1988] 1997.
- LEONARD, Irving, *Los libros del conquistador*. México, FCE, 1953.
- LOREA, Antonio de, *David pecador, empresas morales político cristianas*. Madrid, Francisco Sanz, 1674.

- LUCIANO DE SAMOSATA, *Diálogos de los dioses. Diálogos de los muertos. Diálogos marinos. Diálogos de las cortesanas*. Introd. y trad. de Juan Zaragoza Bottella. Madrid, Alianza Editorial, 1987. (El Libro de Bolsillo; Clásicos, 1269)
- MAIMÓNIDES, *Guía de perplejos*. Ed. de David Gonzalo Maeso. Madrid, Trotta, 1994. (Al-Andalus; Textos y Estudios)
- MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, “El símbolo de la grulla en la emblemática española”, en *Revista Faculdade de Letras “Linguas e literaturas”*, XX, I, 2003, pp. 331-355.
- Melchor Pérez de Soto. *Documentos para la historia de la cultura en México. Una biblioteca del siglo XVII*. México, Publicaciones del Archivo General de la Nación, 1947.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*. Libro Quinto, Epílogo, V. Madrid, La Editorial Católica, 1978.
- MILLARES CARLO, Agustín, *Cuatro estudios biobibliográficos*. México, FCE, 1986.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Oculta filosofía de la sympatia y antipatia de las cosas*. Madrid, Imprenta del Reyno, 1633.
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío, “Ecos cancioneriles en poetas novohispanos del siglo XVII”, en *Espéculo. Revista de la Universidad Complutense*, 25, nov. 2003-feb 2004. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/novohisp.html>
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío, “El emblematismo en la poesía española y novohispana del barroco: Luis de Sandoval Zapata”, en *Literatura Mexicana*, 18, 2, 2007, pp. 79-96. 132.248.101.214/html-docs/lit-mex/18-2/zorrilla.pdf
- OLIVARES ZORRILLA, Rocío, “Juan Eusebio Nieremberg y Sor Juana Inés de la Cruz”, en Ignacio Arellano y Robin Rice, eds., *Doctrina y diversión en la cultura española y novohispana*. Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 149-165.
- OTTO, Rudolph, *Mysticism East and West*. Nueva York, Collier Books, 1962.
- PEDRO MALÓN DE CHAIDE, fray, *La conversión de la Magdalena*. Madrid, Espasa-Calpe, 1930.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero, sonetos y canciones*. Trad. de Ángel Crespo. Madrid, Espasa-Calpe, 1988. (Austral, 42)
- PULIDO, Isabel, “Fuentes clásicas de dos motivos de la poesía española: ‘la grulla’ y ‘la mariposa’”, en *Exemplaria*, 3, 1999, pp. 17-35.
- ROOB, Alexander, *El museo hermético. Alquimia y mística*. Trad. de Carlos Caramés. Köln, Taschen, 1997.
- SÁNCHEZ, Vicente, *Lira poética*. Ed. de Jesús Duce García. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón, 2003.
- SÁNCHEZ COSTA, Enrique, “El pájaro solitario sanjuanista: una aproximación”, en *RILCE*, 24, 2, 2008, pp. 407-419.
- SANDOVAL ZAPATA, Luis de, *Obras*. Ed. y pról. de José Pascual Buxó. México, FCE, 1986 (Col. Letras Mexicanas), y 2005 (Col. Conmemorativa 70 Aniversario).
- SANDOVAL ZAPATA, Luis de, *Poemas del Manuscrito 1600*. México, Biblioteca Nacional de México.

- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1996.
- SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos, *Teatro de virtudes políticas. Alboroto y motín de los indios de México*. Pról. de Roberto Moreno de los Arcos. México, UNAM/ Miguel Ángel Porrúa, 1986. (Biblioteca Mexicana de Escritores Políticos)
- SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizadas*. [Ed. facs. de 1599.] Ed. e introd. de Carmen Bravo Villasante. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- SYMEONI, Gabriello, *Le imprese heroiche e morali*. Lyon, Rovillio, 1559.
- TERESA DE JESÚS, santa, *Escritos de Santa Teresa*. Ed. de Vicente de la Fuente. Madrid, Rivadeneyra, 1877.
- TRISMOSIN, Salomon, *Splendor solis*. Trad. de Joscelyn Godwin. Introd. y comentario de Adam McLean. Grand Rapids, MI: Phanes Press, 1991.
- TRUEBLOOD, Alan S., “La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1974, pp. 829-837.
- VAENIUS, Otto, *Amorum emblemata*. Antwerp, Venalia apud Auctorem, 1608. En *Emblem Project Utrecht*, <http://emblems.let.uu.nl/v1608052.html>
- VALDIVIESO, José de, *Psiques y Cupido. Christo y el alma. Acto sacramental [Doce actos sacramentales y dos comedias divinas]*. Ed. de Ricardo Arias y Arias y Robert V. Piluso. Madrid, Ediciones y Distribuciones Isla, 1975.
- VILLAMEDIANA, Juan de Tarsis (conde de), *Obras*. Ed. de Juan Manuel Rosas. Madrid, Castalia, 1969.
- WITTKOWER, Rudolf, *La alegoría y la migración de los símbolos*. Trad. de María Tabuyo. Madrid, Siruela, 2006. (Biblioteca de Ensayo: Serie Mayor, 53)
- ZUBIRI, Xavier, *Naturaleza, historia, Dios*. 6a. ed. Madrid, Editora Nacional, 1974.

El otro “Monte-Cristo”: *El comerciante en perlas* de José Tomás de Cuéllar

Verónica HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA
Universidad Nacional Autónoma de México

A lo largo de casi todo el siglo XX, la literatura del XIX mexicano anterior al modernismo permaneció empolvada, o simplemente ausente, en los anaqueles de las bibliotecas de los críticos literarios. Apenas hallamos uno que otro estudio, o alguna publicación que procura despertarla de su sueño invernal.

La función ideológica de estas novelas, tan distinta a las tendencias experimentales y renovadoras —sobre todo en cuanto a la forma— que caracterizan al siglo XX, parece una barrera inevitable para la comprensión y aceptación de la literatura decimonónica. Así lo hizo notar Jorge Ruedas de la Serna, quien afirma que “nuestros críticos han seguido valorando la tradición literaria nacional, según los criterios que se amparan en la idea de la modernidad como juicio absoluto de valor. Estamos siempre empeñados en hallar la *modernidad* donde no existe, cuando menos como la concebimos en nuestro tiempo”.¹

Sin embargo, a partir de la década de los ochentas, hay acercamientos que abordan cada vez con mayor seguridad esa literatura a partir de su especificidad histórica, tratando de comprender y asumir responsablemente su función ideológica. Y la responsabilidad implica tratar de comprender una visión de mundo, una forma de concebir y construir la identidad, que es antecedente de nuestra actual comprensión de nosotros mismos. Desde esta perspectiva podremos contribuir no sólo al avance y evolución de los estudios literarios en México, sino también haremos una aportación a la historiografía y la sociología en lo que respecta a la forma en que la literatura contribuye a la construcción de los imaginarios colectivos.

El presente análisis se inscribe en el marco de estos nuevos estudios y concibe las manifestaciones literarias del siglo XIX como parte de una tendencia ideológica que procura desesperadamente inscribirse en la modernidad, pero sin renunciar a los valores tradicionales. Una tendencia advertida por Ruedas de la Serna,² y bellamente expresada por Edmundo O’Gorman en el análisis historiográfico, *México. El trauma de su historia. Ducit amor patriae*, 1999.

¹ Jorge Ruedas de la Serna, *Los orígenes de la visión paradisíaca de la naturaleza mexicana (tópicos del Romanticismo mexicano)*, p. 1.

² *Ibid.*, pp. 93-95.

Desde esta perspectiva analizaré aquí *El comerciante en perlas*³ de José Tomás de Cuéllar (1830-1894). Ésta inspira la hipótesis que enuncio a continuación, cuya demostración constituye el objeto de las siguientes páginas. Esta novela se inscribe en la tendencia social y moralizante del Romanticismo mexicano, que concibe la literatura como un medio de educar al pueblo —en sus diversas acepciones— para hacerlo participe en el proceso de construcción del ideal de nación proyectado por la elite letrada.⁴ Y en función de esta tendencia, poética e ideológica, hay una desarticulación y refuncionalización del héroe romántico que funge como modelo, el de *Le comte de Monte-Cristo* (1844-1845) de Alexandre Dumas (1802-1870):⁵ el individuo que se eleva por encima de su circunstancia y que luego de empeñar en su empresa la propia alma, gana dominio y poder sobre el resto de los hombres hasta alcanzar alturas reservadas sólo para la divinidad.⁶ El conde de Montecristo juzga y condena, sin mediación de ningún tribunal y movido por la pasión de la venganza, a los hombres que provocaron su desgracia.

Así, en *El comerciante en perlas* podemos observar el enfrentamiento entre tradición y modernidad y la manera en que el escritor mexicano trató de solucionarlo a partir de una propuesta que pretende conciliar los opuestos: se inspira en un modelo eminentemente moderno —tanto que aún en la actualidad resulta fascinante y se siguen haciendo películas inspiradas en él— adaptándolo a los valores morales tradicionales.

Parto de un análisis temático, entendido por Luz Aurora Pimentel como el estudio de los “temas y motivos que, como filtro, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios”.⁷ Asumo que *El comerciante en perlas* establece una relación de intertextualidad con *El conde de Montecristo*, a partir de la

³La novela apareció por primera vez con el subtítulo “Novela americana” y comenzó a publicarse por entregas en enero de 1871, en el periódico *El Federalista*.

⁴“La novela romántica mexicana exaltó el amor, condenó la ambición y los opuso entre sí. La ambición va dirigida por lo general hacia los objetos materiales, lo concreto, la riqueza, lo artificial y el lujo [...] el amor apunta en dirección a lo abstracto, lo espiritual, los valores, lo natural y, si no a la austeridad, cuando menos al recato en la acumulación de bienes [...] También, vinculó el bien con Dios, la naturaleza, la moral, el amor, la familia y el matrimonio, el trabajo, la república, la vida modesta, la mexicanidad y la preservación de la comunidad; el mal, con lo diabólico, el instinto, la carne, la transgresión del tabú, la seducción, las actividades improductivas [...] el rompimiento con el orden social”. Carlos Illades, *Nación, sociedad y utopía en el Romanticismo mexicano*, pp. 119-120.

⁵Por ser una novela conocida, en adelante consignaré el título en español, y sólo conservo en francés el nombre Edmond Dantes porque tiene una hermosa sonoridad que se pierde en la forma hispanizada.

⁶“El mito romántico por excelencia es el mito del superhombre, o el hombre ‘providencial’ [...] El romántico ama las alturas, pero éstas sólo tienen sentido porque el nuevo héroe debe ahora escalarlas desde las profundidades de la tierra, habitadas por los seres terribles que constituirán el nuevo foco del poder y de la fuerza. Al desacralizar el derecho divino de los reyes [...] el romántico se enfrenta a la necesidad de sacralizar el poder terrenal, con lo cual afina espiritualmente el mundo”. J. Ruedas de la Serna, *op. cit.*, p. 69.

⁷Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, p. 215.

actualización del tema-personaje⁸ configurado en la novela de Dumas, que se lleva a cabo por medio de la selección y el énfasis en algunos de los temas-valor propuestos por el paradigma,⁹ los cuales estarán presentes en las convergencias y divergencias que analizaré más adelante, e incidirán en el estudio de la dimensión ideológica de la novela.

Antes de cerrar esta pequeña introducción, la novela, tan escasamente conocida, exige de un resumen. La historia se centra en el personaje Eduardo Mercier, un joven que llegó a San Francisco durante la fiebre del oro, con objeto de enriquecerse trabajando en las minas recién descubiertas en California.¹⁰ Sin embargo, el destino lo llevó por otros senderos. Primero trabajó como empleado, sin retribución económica, contribuyendo al florecimiento de la casa comercial Osborn como medio de expiar su sentimiento de culpa por el suicidio del dueño de la casa. Luego se traslada a Panamá, donde se asoció con el capitán Ardou, dueño de una casa comercial que engrandecieron juntos con el descubrimiento de un gran banco de perlas en una bahía perteneciente a El Salvador.

Después de salir bien librados de una estafa, Eduardo deja a su socio en Panamá y vuelve a San Francisco a rescatar de la quiebra a la casa Osborn. Ahí se enamora de María, la hija de la viuda Osborn, pero el sentimiento de culpa por la muerte del padre constituye una barrera para la consumación del amor. Por otro lado, los negocios van bien y Eduardo aprovecha un alza de precios para especular y ganar más dinero vendiendo sus mercancías en la minas. En su camino conoce a Garcí, un bandido que, apoyado por ochocientos hombres, extorsiona a mineros ingleses y franceses, y Eduardo organiza a toda la población para someter al bandido y restaurar la justicia en San Francisco. Poco después vuelve a la isla de las perlas para vaciarla, sobrevive al motín en el barco y, luego de arreglar cuentas con su socio, regresa a San Francisco para casarse con María, ya que la viuda se ha enterado del secreto de Eduardo y lo ha perdonado.

⁸ Dice la autora: “bajo la cobertura de un nombre propio, un tema-personaje es una síntesis de diversos motivos y de temas-valor, ordenados e interrelacionados de tal manera que dibujen un perfil narrativo que le confiera identidad al tema”. *Ibid.*, p. 221.

⁹ El valor es definido por Greimas como una “disémination le long des programmes et parcours narratifs des valeurs déjà actualisées (c’est-à-dire en jonction avec les sujets) par la sémantique narrative” (*apud* L. A. Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, en *op. cit.* p. 217). Así, no ha de ser entendido desde una orientación ideológica sino como categoría semántica que en su vinculación con el sujeto se convierte en tema-valor.

¹⁰ Durante la década de 1850 el descubrimiento de numerosos yacimientos de oro, primero en California, y posteriormente en regiones aledañas, desató lo que ahora se conoce como la fiebre del oro. Se caracterizó por una importante inmigración a las regiones mineras: las poblaciones cercanas, como San Francisco, quedaron casi sin habitantes; hombres de diversas regiones de Europa y Sudamérica se embarcaron en Panamá para llegar a San Francisco y desde ahí emprender la peregrinación en busca del precioso metal. Otra constante fue el bandillaje y el intento de algunos filibusteros provenientes de San Francisco de apropiarse de Baja California (*cf.* L. Bibiana Santiago Guerrero, “La fiebre del oro en San Francisco, California, y la emigración de rancheros del partido norte”, en *La gente al pie del Chuchumá. Memoria histórica de Tecate*, pp. 78-80).

El deslinde

Antes de vincular ambas novelas, *El conde de Montecristo* y *El comerciante en perlas*, es necesario señalar, para dejar atrás cualquier polémica al respecto, que la obra de Cuéllar no es una novela histórica. Y la demostración de esta premisa servirá de trampolín para vincular la novela con *El conde de Montecristo*.

Ya Clark de Lara lo afirmó en uno de sus estudios argumentando que “la distancia real entre la acción de la novela y el de la escritura fue de escasos veinte años”,¹¹ pues Anderson Imbert y Seymour Menton coinciden en que sólo se considerará novela histórica a aquella en que los acontecimientos históricos recreados no hayan sido experimentados por el autor, esto es, aquellos cronológicamente anteriores a su nacimiento. Luego, Belem Clark procede a destacar aquellos aspectos de la novela en que se recrean las condiciones sociales de una época y lugar determinados: particularmente San Francisco, entre 1849 y 1855, en lo relativo a la fiebre del oro y el consecuente enriquecimiento de algunos, las casas de apuestas, el bandidaje incontrolable a causa de que San Francisco, ciudad en proceso de formación, carecía de tribunales de justicia, y la formación, que sí tuvo lugar en la Historia, de un Comité de Vigilancia que mandó a la horca a cuatro de estos criminales.

Debo señalar que el criterio de la distancia entre el momento de la escritura y ubicación temporal de la diégesis es un tanto polémico ya que otros estudios teóricos, como los de María Cristina Pons y Celia Fernández Prieto,¹² no lo consideran válido para determinar si una novela es o no histórica. Por ello me parece necesario añadir que en la novela histórica destaca la función explicativa de los acontecimientos reconocidos como históricos,¹³ y que el primer problema para pensar *El comerciante en perlas* como perteneciente a este género consiste en que la trama no se centra en los acontecimientos históricos: la fiebre del oro sólo es una parte de lo que ocurre en la novela y el protagonista sale una y otra vez de San Francisco para ir a una isla casi fantástica o realizar transacciones comerciales con su socio ficticio en Panamá; la Historia no es determinante ni influye en los acontecimientos ficticios y la fiebre del

¹¹ Belem Clark de Lara, “*El comerciante en perlas* (1871), de José Tomás de Cuéllar. ¿Una novela histórica?”, en *Literatura Mexicana*, 11.1, pp. 91-92.

¹² Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, pp. 211-121, y María Cristina Pons, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, pp. 56-66.

¹³ Esto lo advierten claramente Noé Jitrik (*Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, p. 12, y M. C. Pons, *op. cit.*, pp. 19-20): “no sólo es un modo de representación de las condiciones materiales de existencia que refleja una conciencia histórica determinada y de una determinada manera, sino que también se produce en coyunturas históricas particulares. En términos generales, la emergencia y la producción de la novela histórica responde a grandes transformaciones o acontecimientos históricos, los cuales traen aparejados, como señala Jitrik, la necesidad de ubicarse frente a la Historia, o asumir un historicismo, redefiniendo la identidad frente a tales acontecimientos”.

oro sólo da lugar a determinada caracterización sociológica y contextual que constituye el marco donde se desenvuelve el protagonista.

El comerciante en perlas carece de algunos rasgos fundamentales que Fernández Prieto atribuye, muy acertadamente, a la novela histórica romántica y que se extienden a la realista: no hay “indicaciones cronológicas [...] precisas”,¹⁴ pues en ningún momento se advierte el año en que ocurren los acontecimientos de la diégesis, como sí sucede en otra novela del mismo autor, *El pecado del siglo* (1869), que ya en el subtítulo “Novela Histórica” advierte su filiación genérica y desde las primeras líneas aporta indicaciones cronológicas y topográficas precisas: “En la tarde del viernes 16 de octubre del año de 1879, una multitud de gente del pueblo, y muchos carruajes y cabalgaduras cubrían, casi en su totalidad, la calzada de Nuestra Señora de Guadalupe de México”.¹⁵

Mientras que *El comerciante en perlas*, novela americana desde el inicio se caracteriza por la vaguedad al situar la diégesis “En la época del descubrimiento de las minas de oro de California”,¹⁶ siendo que sólo un lector muy familiarizado con estos hechos —o un investigador— puede establecer una cronología.

Por otra parte, en todo el relato sólo encontramos una alusión, casi al final de la novela, al carácter histórico de algunos personajes: “echemos una rápida ojeada a los acontecimientos que tenían lugar en San Francisco, a fin de conservar a todos los personajes históricos de esta novela el interés que deben tener en el drama que escribimos”.¹⁷

Una alusión que resulta bastante ambigua porque no aclara cuáles son los personajes históricos aludidos y, puesto que en la novela no hay uno solo que sea fácilmente identificable como tal, el lector puede perderse en conjeturas.¹⁸

Además, el narrador —que no se finge transcriptor o editor de un manuscrito “que contiene el relato verídico de los sucesos”¹⁹— tampoco se presenta como “figura de saber (*histor*) que transmite al lector las informaciones históricas extradiegéticas necesarias para el seguimiento y la cabal comprensión de lo narrado”.²⁰ Así, tampoco es una figura que contribuya a ampliar o cuestionar el conocimiento histórico de sus lectores.

En contraste con la ausencia de marcas genéricas que vinculen a *El comerciante en perlas* con la novela histórica, ya en el capítulo IV el capitán Ardou advierte la filiación

¹⁴ C. Fernández Prieto, *op. cit.*, p. 101.

¹⁵ José Tomás de Cuéllar, *Obras I. Narrativa I. El pecado del siglo. Novela histórica [Época de Revillagigedo-1789]*, p. 9.

¹⁶ José Tomás de Cuéllar, *El comerciante en perlas*, p. 15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 209.

¹⁸ Esta alusión al carácter histórico de los personajes puede tener varias funciones y posibles interpretaciones, una de ellas consiste en que *El comerciante en perlas* se apropia de un tópico de la novela histórica para reforzar la verosimilitud de lo narrado, también puede ser la advertencia de que hay ciertos vínculos con la Historia, pero que no se ahondará en ellos. Sin embargo, no es aquí el lugar para profundizar más en las posibles hipótesis.

¹⁹ C. Fernández Prieto, *op. cit.*, p. 102.

²⁰ *Idem.*

con la novela de Dumas al asegurar que Mercier “Es el tesoro de la compañía, el Monte-Cristo del lugar, el que hace marchar la máquina”.²¹

En *El conde de Montecristo* podemos observar muchas alusiones históricas: Napoleón en la isla de Elba y las intrigas que precedieron a su intento de retomar Francia, descripción de los procesos criminales a los presos políticos y su destino en el castillo de If, e incluso encontramos alusiones cronológicas precisas desde la primera línea: “Le 24 février 1815, la vigie de Notre-Dame de la Garde signala le trois-mâts le *Pharaon*”.²² Sin embargo, no se le considera una novela histórica, porque la Historia es sólo el telón de fondo;²³ las condiciones sociales y algunos acontecimientos específicos son transfigurados por la ficción, a la que inspiran, mas no son la fuerza que mueve y a partir de la cual se mueven los protagonistas. En *El conde de Montecristo*, Edmond Dantes, el héroe romántico, es el eje narrativo; a partir de él se vinculan los demás personajes y acontecimientos. De igual manera ocurre en *El comerciante en perlas*, que no se detiene en las descripciones costumbristas ni la inspira un espíritu arqueológico, sino que se concentra en los avatares de un sólo personaje de carácter puramente ficticio y, a partir de él, de su actuación y su presencia, cobra relevancia todo lo demás. En ambas novelas lo histórico está plenamente subordinado a la ficción.

Lo que sí podemos observar es la percepción romántica del individuo como un ser condicionado históricamente. Según advierte Fernández Prieto, “El paso de la historia política a la social va acompañado de un replanteamiento de los ‘sujetos’ de la historia”, de manera que para los románticos los protagonistas ya no son las grandes figuras públicas, “sino los grupos, los pueblos, las gentes burguesas, que encarnan las fuerzas o las ideas que mueven la historia”.²⁴ Así, de acuerdo con la concepción romántica, no es posible entender la actuación individual si no está condicionada o en una relación de tensión con las fuerzas sociales que conforman su mundo. Y me parece que la recreación de las condiciones históricas y sociales que rodean al héroe, en ambas novelas, responde más bien a esta manera romántica de entender las relaciones del individuo con su entorno, que a la intención de contar o explicar la Historia.

²¹ J. T. de Cuéllar, *El comerciante en perlas*, p. 51.

²² Alexandre Dumas, *Le comte de Monte-Cristo*, p. 4. Traducción: “El 24 de febrero de 1815, el vigía de Nuestra Señora de la Guarda dio la señal de que se hallaba a la vista el bergantín *El Faraón*”. Alexandre Dumas, *El conde de Montecristo*, p. 11.

²³ *El conde de Montecristo* entretiene varios subgéneros en su configuración, con lo que abre la posibilidad de lecturas muy diversas: se le asocia, en el marco del Romanticismo folletinesco, a la novela de aventuras, así como a la de formación —también llamada de iniciación o de aprendizaje— a la novela gótica, a la burguesa, al drama (cf. Marie Biglia, *La figure du héros dans Le comte de Monte-Cristo*, en http://www.cadytech.com/dumas/related/la_figure_du_heros_dans_le_comte_de_monte_cristo.php; 28/03/10); y aunque Jean-Yves Tadié, en su edición para Gallimard, llama la atención acerca de la influencia de la novela histórica y las relaciones entre los acontecimientos narrados y acontecimientos que sucedieron efectivamente, tampoco propone llamarla novela histórica, en la medida en que es una obra única y porque “Son musée imaginaire compte plus que ses emprunts au monde réel”, A. Dumas, *Le comte de Monte-Cristo*, p. III.

²⁴ C. Fernández Prieto, *op. cit.*, pp. 87 y 88.

Montecristo: el conde y el comerciante

Toca ahora destacar los puntos de convergencia y divergencia entre *El comerciante en perlas* y *El conde de Montecristo*. Comienzo por los primeros: las dos historias inician en el mar, lo que ya anuncia la movilidad espacial que caracteriza a los protagonistas; éstos son jóvenes honestos, franceses, con cierta similitud en sus nombres de pila, de escasos recursos, solitarios y melancólicos; desean labrar su fortuna con el trabajo y padecen la corrupción de ciertos elementos sociales que procuran riquezas y ascenso social y en su intento afectan, de una u otra manera, a los protagonistas: los condes de B... y M... son estafadores que con argucias se apropian de una parte de los fondos de la sociedad Ardou y Mercier;²⁵ este último, además, padece un intento de asesinato y el abandono en una isla desierta porque el capitán del barco, apellidado Noirtier, deseaba apoderarse de las perlas que el protagonista ya había acumulado en su camarote.²⁶ Edmond Dantes, por su parte, es víctima de la avaricia de Danglars, quien trama una denuncia anónima para quitar a Edmond de su camino y apropiarse del puesto que el joven ha ganado con su trabajo;²⁷ asimismo sufre las injusticias del magistrado Villefort, quien, en su ascenso político, encubre el motín y la traición al rey que tramaba su padre —de apellido Noirtier, como el capitán que aparece al final de *El comerciante en perlas*— encerrando a Dantes en el castillo de If.²⁸

Ambos protagonistas encuentran en una isla el tesoro que los convierte en hombres ricos, y su dinero les permite rescatar de la quiebra al dueño de la casa comercial en la que trabajaron años atrás y con el que, de una u otra manera, se sienten endeudados.²⁹ Ambos tienen, además, contacto con un famoso criminal y su banda. Se identifican con famosos marineros de la literatura universal que padecieron grandes trabajos para acumular su fortuna: Simbad el Marino —de origen oriental— es uno de los nombres que adopta Edmond Dantes para realizar sus proyectos, y Eduardo adquiere “reputación de nuevo Robinson”³⁰ —personaje nacido durante la Ilustración— luego de ser rescatado de su segundo viaje a la isla de las perlas. Y, finalmente, son hombres modernos, en la medida en que uno y otro se hicieron a sí mismos, se alzaron por encima de las circunstancias para lograr sus objetivos.

Hasta aquí las similitudes. Las diferencias son las que permitirán mostrar cómo la novela de Cuéllar se distancia ideológicamente de su modelo para presentar una propuesta propia, un prototipo de hombre que pretende ser tan moderno como Montecristo, pero que al mismo tiempo se ajusta a los valores morales tradicionales.

²⁵ J. T. de Cuéllar, *El comerciante en perlas*, pp. 49-74.

²⁶ *Ibid.*, pp. 257-274.

²⁷ A. Dumas, *Le comte de Monte-Cristo*, op. cit., pp. 32-38.

²⁸ *Ibid.*, pp. 63-75.

²⁹ J. T. de Cuéllar, *El comerciante en perlas*, pp. 99-118; A. Dumas, *El comte de Monte-Cristo*, pp. 300-330.

³⁰ J. T. de Cuéllar, *El comerciante en perlas*, p. 281.

Comencemos por la identidad de los personajes: Mercier constituye una constante insistencia en la profesión de Eduardo, “comerciante”, que ya se anuncia desde el título de la novela y se refrenda al final, cuando se asegura que el protagonista “fue conocido durante mucho tiempo con el nombre de *Comerciante en Perlas*”.³¹ En cambio, aunque Edmond Dantes —cuyo nombre se puede relacionar con lo dantesco y los oscuros abismos de la *Divina comedia*— comienza como comerciante, sólo puede realizar sus proyectos cuando se ha convertido en conde de Montecristo, cuando ha comprado un título de posesión que, acompañado de oropel, deslumbra a la sociedad que abre sus puertas sin chistar al nuevo rico.³² Así, Edmond se adecúa a las reglas de juego que la sociedad le impone para poder pasar por encima de ella y lograr su fin último: la venganza. Y no sólo cambia una vez su identidad, también se presenta a sí mismo como un inglés, representante de la casa Thompson y French, como Simbad el Marino o el abad Busoni.

A diferencia de él, Eduardo nunca se llama a sí mismo de otra manera: es comerciante y se llama Eduardo Mercier, los sobrenombres los ponen otros. Es hombre de una sola pieza, esencia inmutable, un comerciante cuyo fin es enriquecerse, aunque no por ello avaro, pues no deja de ayudar a quienes lo merecen, y siempre mantiene una relación de distancia con condes y bandidos.

Aquí es importante señalar que una de las tendencias de los pensadores y literatos mexicanos consiste en construir una imagen del comerciante muy negativa: es extranjero, generalmente español —en contraste, no parece haber una construcción del comerciante mexicano— y, por si no fuera suficiente, un especulador que aprovecha las fluctuaciones del mercado para ganar más, perjudicando así a quienes compran sus productos.³³ En *El pecado del siglo*, del mismo Cuéllar —publicada apenas dos años antes de la que en este momento nos ocupa—, el comerciante, además, es tremendamente religioso y no pone a circular el excedente, sino que lo regala a las manos muertas del clero. Sorprende entonces que el protagonista de esta novela sea precisamente un comerciante, y sobre todo un especulador que explica sus cálculos para vender a mayor precio sus mercancías aprovechando la lejanía y la escasez de productos en los campos mineros de California: “[...] el especulador ha sacado veintiséis onzas de su cajón, que no valían media. Esto puede daros una idea de los beneficios que se pueden realizar con doce mil pesos de mercancías buenas; es decir, que doble el precio que me habrían pagado por el cargamento en la plaza de San Francisco”.³⁴

³¹ *Ibid.*, p. 282.

³² Que la isla no valga nada y nadie se preocupe por saber dónde está ni por el hecho de que Montecristo no pertenezca a la vieja nobleza son una muestra de la banalidad de la sociedad en la que entra Edmond.

³³ Así lo ha hecho notar Illades (*op. cit.*, p. 110), quien asegura que esta imagen surge luego de que el socialismo premarxista concibiera “como enemigo de los trabajadores a los comerciantes acaparadores de ganancias, materias primas y bienes de consumo”. Observo también esta percepción negativa del comerciante en tres novelas históricas del siglo XIX mexicano: *La hija del judío* de Justo Sierra O'Reilly, *El pecado del siglo* de Cuéllar y *Un hereje y un musulmán* de Pascual Almázán, que constituyeron el *corpus* de mi tesis de maestría.

³⁴ J. T. de Cuéllar, *El comerciante en perlas*, pp. 114-115.

Este comerciante, no debemos olvidarlo, es francés, y Francia a finales del siglo XIX se convirtió en el modelo cultural a seguir; de manera que podemos advertir que, al unir estos dos términos, en la novela de Cuéllar hay un intento por reivindicar la figura del comerciante, propia de la cultura moderna —capitalista— que al mismo tiempo entra en oposición al título nobiliario —símbolo del Antiguo Régimen— de los estadores condes de B... y de M... y del que es despojado Dantes cuando Ardou lo compara con Mercier, el “Monte-Cristo del lugar”.³⁵

Además, los valores morales entran constantemente para matizar la faceta de especulador y hacer evidente que Eduardo *merece* ser rico: no sólo salvó de la quiebra a la casa Osborn y trabajó para ellos gratuitamente, sino que además comparte todas las riquezas —que bien pudo ocultar— con el capitán Ardou y los Osborn, paga bien los servicios que le prestan y *procura el bienestar social* en la medida en que compensa económicamente a quienes han sido despojados por el bandido Garcí con la sola condición de que lo apoyen después para someter al criminal. Y, por si no fuera suficiente, Eduardo —a diferencia de Edmond, cuyos sufrimientos son emocionales y psicológicos— trabaja y padece mucho físicamente antes de lograr su objetivo: en la isla de las perlas se enfrenta dos veces a animales salvajes, al cansancio, a la enfermedad y a la codicia de los hombres que lo esperan en el barco, que se amotinan en ambas ocasiones y en la segunda lo abandonan, de manera que se ve forzado a sobrevivir en una isla desierta hasta que Ardou va a buscarlo. En el viaje a las minas de San Francisco corrió diversos peligros: el de morir en las fauces de un cocodrilo, ahogado, asfixiado, o simplemente de hambre, y tuvo varios encuentros riesgosos con el bandido Garcí.

Son justamente estos valores los que refrenan el poder arrasador e ilimitado que representa Montecristo y el individualismo romántico, en el que las pasiones y el “yo” en toda su expresión determinan el objetivo que se desea alcanzar, no importando ya los medios ni otras consideraciones de carácter moral. Veamos una escena que expresa este individualismo en toda su magnitud, cuando Montecristo, en su faceta de Simbad el Marino, se presenta como un pachá de *Las mil y una noches*, explica la adoración de su esclavo a raíz de que le salvó la vida, y, al ser interrogado al respecto, agrega:

—[...] c’est bien simple [...] Il paraît que le drôle avait rôdé plus près du sérail du bey de Tunis qu’il n’était convenable de la faire à un gaillard de sa couleur; de sorte qu’il avait été condamné par le bey à avoir la langue, la main et la tête tranchées: la langue le premier jour, la main le second, et la tête le troisième. J’avais toujours eu envie d’avoir un muet à mon service; j’attendis qu’il eût la langue coupée, et j’allai proposer au bey de me le donner pour un magnifique fusil à deux coups qui, la veille, m’avait paru éveiller les désirs de Sa Hautesse.³⁶

³⁵ *Ibid.*, p. 51.

³⁶ A. Dumas, *Le comte de Monte-Cristo*, p. 349. “[...] Es una acción muy vulgar [...] Según parece este pillastre había rondado el serrallo del bey de Túnez más cerca de lo que convenía a un moro de su color, porque el bey le sentenció a cortarle la lengua, la mano y la cabeza. La lengua el primer día, la mano el segundo y la cabeza el tercero. Yo había deseado siempre tener un mudo a mi servicio, por lo que esperé a que

En Montecristo, el poder radica en su voluntad férrea de llegar al objetivo deseado sin importar los medios, en su gran conocimiento de las ciencias y el corazón humano, aunados a la posesión de una gran cantidad de dinero, de manera que se convierten en instrumentos infalibles para dominar al otro. Y no se detiene en las consideraciones éticas que guían al resto de la sociedad: él crea principios morales propios, y sólo a ellos obedece.

En cambio, la voluntad férrea, el valor, la inteligencia y los conocimientos de Eduardo no están al servicio del sometimiento, sino que le permiten sobrevivir en las dos selvas: la humana y la natural. Él es un Monte-Cristo sin venganza y se rige por principios morales comúnmente aceptados como válidos para toda la sociedad: sabe perdonar, rechaza a los criminales y ayuda a la comunidad. El dinero le da poder y le proporcionará bienestar, cierto, pero al mismo tiempo es lo que constantemente lo pone en riesgo porque lo sitúa en la mira de la avaricia del otro. Es un arma de dos filos. De manera que observamos en la novela de Cuéllar una percepción deslumbrada, pero también muy desconfiada, a la modernidad capitalista.

En *El conde de Montecristo* el dinero es el poder, aquello que permite alcanzar todos los objetivos y protege ante cualquier acechanza, porque después de salir de If y apoderarse del tesoro de la isla, Edmond nunca vuelve a estar en riesgo y logra sin dificultad todo lo que se propone. En cambio, para Eduardo, el medio de supervivencia es la moral intachable, pues le proporciona las herramientas para sospechar de los condes, y también incita la admiración de aquellos que son moralmente inferiores. Su rígida ética resulta irresistible hasta para los criminales como Garcí (un bandido cruel y, con todo, bastante simpático, burlón y despreocupado). Este bandido desea que Eduardo —a quien llama burlonamente “señor hombre honrado”—³⁷ se incorpore a su banda, y varias veces lo ayuda a pesar del franco desprecio que le manifiesta el francés:

—¡Salud, joven! —dijo Garcí—, si quieres estar con nosotros, se te harán los honores del lugar, ¡voto a Dios! Tú has nacido con buena estrella, para merecer mi protección, ¡la protección de milord Rescate!

—¿Qué es lo que decís? —preguntó Eduardo.

—Digo milord Rescate; ¡ah!, tú no estás al corriente, vamos, no le hace, se os instruirá y se os protegerá, joven.

—¡Imbécil! —dijo un hombre que apenas podía tenerse en pie, cogiendo con violencia la brida del caballo de Eduardo— Rescate, quiere decir, rescatar. ¡Qué animal es este niño!, espera un poco y verás cómo te enseñamos a vivir.

Esto diciendo levantó la mano para descargar un puñetazo contra Eduardo; éste se inclinó, y tomando al bandido por el cuello de la camisa lo levantó como si fuera un

le hubiesen cortado la lengua para ir a proponerle al bey que me lo diese a cambio de una magnífica escopeta de dos cañones que me había parecido la víspera agradar a su alteza bastante”. A. Dumas, *El conde de Monte Cristo*, p. 372.

³⁷ J. T. de Cuéllar, *El comerciante en perlas*, p. 196.

niño y lo arrojó a unos pasos de distancia. Garcí y su gente que estaban de buen humor, exclamaron:

—¡Bravo! ¡Muy bien hecho!

El bandido se levantó furioso, desenvainó su cuchillo y se dirigió contra Eduardo.

—Alto allá —dijo Garcí—, te prohíbo avanzar; ¿no has oído que yo protejo a este boquirrubio, que te hubiera estrangulado si hubiera querido?³⁸

El francés, además, no es rencoroso ni se deja llevar por la pasión, y cuando los ánimos se caldean y Garcí decide ejecutar al bandido que cuestiona su voluntad e insiste en matar a Eduardo, éste pide clemencia:

—¿Pero no veis que este hombre está borracho? —dijo Eduardo que no podía resistir aquella escena horrible— Soltadlo, no cometáis una infamia. [...]

—Vamos perdonadlo —dijo Eduardo—, dejadlo tranquilo.³⁹

Montecristo, en cambio, no tiene clemencia para quien le hizo daño. Se rige bajo sus propias reglas que, por más cuestionables que parezcan, son las que causan fascinación entre quienes lo rodean. Él quiere ser la Providencia, ejercer su poder, y para ello está dispuesto a pactar con el diablo:

—Moi aussi, comme cela est arrivé à tout homme une fois dan sa vie, j'ai été enlevé par Satan sur la plus haute montagne de la terre; arrivé là, il me montra le monde tout entier, et, comme il avait dit autrefois au Christ, il me dit à moi: "Voyons, enfant des hommes, pour m'adorer que veux-tu?" Alors j'ai réfléchi longtemps, car depuis longtemps une terrible ambition dévorait effectivement mon cœur; puis je lui répondis: "Écoute, j'ai toujours entendu parler de la Providence, et cependant je ne l'ai jamais vue [...] je veux être la Providence, car ce que je sais de plus beau, de plus grand et de plus sublime au monde, c'est de récompenser et de punir".⁴⁰

Y he aquí una de las grandes diferencias entre Dantes y Mercier, pues si Montecristo es capaz de emplear venenos, aliarse con criminales, e incluso salvar la vida de uno sobornando a la autoridad⁴¹ —no olvidemos, además, que uno de sus proyectos de venganza se dirige contra el procurador del rey, Villefort—; Eduardo no hará nada por encima de la ley: colabora con el canciller de Panamá cuando se está investigando el

³⁸ *Ibid.*, p. 166.

³⁹ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁰ A. Dumas, *Le comte de Monte-Cristo*, p. 618. "También yo, como le ocurre a todo hombre en la vida fui conducido por Satanás una vez a la montaña más alta de la Tierra. Llegado allí, me mostró el mundo entero, y como había dicho otra vez a Cristo, me dijo a mí: 'Veamos, hijo de los hombres, ¿qué quieres para adorarme?' Entonces reflexioné, porque desde hacía mucho tiempo, terrible ambición devoraba mi corazón, después le respondí: 'Escucha, siempre he oído hablar de la Providencia, y, sin embargo, nunca la he visto [...] Quiero ser la Providencia, porque lo más bello y grande que puede hacer un hombre es recompensar y castigar'". A. Dumas, *El conde de Monte Cristo*, pp. 654-655.

⁴¹ A. Dumas, *Le comte de Monte-Cristo*, pp. 458-483.

caso de los condes y, aunque él organiza a la gente para enfrentar a Garcí en San Francisco, solicita el apoyo del coronel del regimiento norteamericano en su empresa, le da el crédito de la victoria y, apelando a su vanidad ante la indecisión, lo intima a que, a falta de tribunal, erija al pueblo en juez de los criminales, de manera que no es Eduardo sino el pueblo y la autoridad quienes ejercen la justicia:

—Este militar os le trae, atado con la faja que llevaba y que el gobierno querrá conservar como un glorioso trofeo, mandando al que la llevaba en el momento del peligro, otra de general.

—¡Viva el coronel! —gritaron por todas partes.

—El coronel —continuó Eduardo—, apela a todos vosotros [...] que habéis temblado al nombre de Garcí [...] ante esa banda de malhechores que os trae aquí, cargada con los despojos de los mineros. [...]

—El coronel apela al pueblo honrado y lo erige en tribunal.⁴²

Mercier no tiene un motivo de venganza contra Garcí, ambos se han salvado mutuamente en diversas ocasiones, a veces sin quererlo. Lo mueve sólo el deseo del bienestar social. Su divisa, muy positivista, es “Orden y California”.⁴³ Y es justamente la filiación positivista la raíz de que Eduardo no cambie con el conocimiento que adquiere, por ejemplo en su recorrido hacia las minas, porque es la ciencia práctica; mientras que el aprendizaje de Edmundo Dantes, en el castillo de If, es de carácter vital: una filosofía y una interiorización que transforma su manera de ver y relacionarse con el mundo.

Eduardo se desempeña con principios morales fijos e inalterables: no es el tipo de hombre que invita hachís a sus huéspedes,⁴⁴ sino el más sobrio de todos, el que “había constantemente evitado todos los excesos y las distracciones que repugnaban a su naturaleza”.⁴⁵ Como comerciante simplemente se adapta al mundo que le toca vivir, al sistema capitalista; ni el mal ni los nuevos conocimientos transforman su esencia.

Y he aquí la paradoja de los pensadores del siglo XIX, que consiste en negar que el acceso a la modernidad y el progreso —representado por Estados Unidos— requiera un cambio de mentalidad, en creer que es posible adoptar el modelo norteamericano en el camino del progreso sin que sea necesario un cambio en la forma de concebirse a sí mismos —hijos de la tradición católica europea. En palabras de O’Gorman: “hacerse de la prosperidad de Estados Unidos pero sin renunciar al modo de ser tradicional por estimarse éste como de la esencia de la nueva nación. [...] quieren, pues, los beneficios de la modernidad, pero no la modernidad misma”.⁴⁶

Y si bien en *El comerciante en perlas* ya no se reconoce a Estados Unidos como modelo, Francia sí lo es, y *El conde de Montecristo* refleja un cambio de mentalidad

⁴² J. T. de Cuéllar, *El comerciante en perlas*, pp. 241-242.

⁴³ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁴ A. Dumas, *Le comte de Monte-Cristo*, pp. 352-354.

⁴⁵ J. T. de Cuéllar, *El comerciante en perlas*, p. 50.

⁴⁶ Edmundo O’Gorman, *México. El trauma de su historia. Ducit amor patriae*, p. 40.

en la sociedad francesa: ahí está el individualismo romántico y el *self made man* que sustentó a la burguesía, el relativismo y la ética individual que ponen en tela de juicio los valores universales, temas-valores estrechamente vinculados con Eduardo Mercier y a partir de los cuales se refuncionaliza la figura de Monte-Cristo.

De acuerdo con Marshall Berman, “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos”.⁴⁷ Así es el conde de Montecristo, pero no Eduardo Mercier, el héroe bueno y desapasionado que no se transforma y se ampara en la legalidad.

En *El comerciante en perlas*, los principios morales como valor universal se convierten en un recurso constante para no admitir los costes humanos ni la destrucción que conlleva el ser moderno, para refuncionalizar los tópicos que introduce el Romanticismo y adaptarlos a una visión esencialista, profundamente católica, del mundo.

Obras consultadas

- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. de Andrea Morales Vidal. 13a. ed. en esp. México, Siglo XXI, 2001.
- BIGLIA, Marie, *La figure du heros dans Le comte de Monte-Cristo*. Toulouse, Université Toulouse Le Mirail, 1998-1999. (Mémoire présenté pour l’obtention de la maîtrise de lettres modernes), en http://www.cadytech.com/dumas/related/la_figure_du_heros_dans_le_comte_de_monte_cristo.php (28/03/10).
- CLARK DE LARA, Belem, “*El comerciante en perlas* (1871), de José Tomás de Cuéllar. ¿Una novela histórica?”, en *Literatura Mexicana*, 11.1, 2000, pp. 79-112.
- CUÉLLAR, José Tomás de, *El comerciante en perlas*. Recuperación y estudio preliminar de Luis Mario Schneider. México, UNAM, [1871] 1997.
- CUÉLLAR, José Tomás de, *Obras I. Narrativa I. El pecado del siglo. Novela histórica [Época de Revillagigedo-1789]*. Ed. crítica, estudio preliminar, notas e índices de Belem Clark de Lara. México, UNAM, [1869] 2007.
- DUMAS, Alexandre, *El conde de Montecristo*. Trad. de E. V. Barcelona, De Bolsillo, [1844-1845] 2003. 2 tt.
- DUMAS, Alexandre, *Le comte de Monte-Cristo*. Prefacio de Jean-Yves Tadié. Ed. anotada de Gilbert Sigaux. [París], Gallimard, 2005. 2 tt.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Navarra, Universidad de Navarra, 2003.
- ILLADES, Carlos, *Nación, sociedad y utopía en el Romanticismo mexicano*. México, Conaculta, 2005.

⁴⁷ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, p. 1.

- JITRIK, Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos, 1995.
- O’GORMAN, Edmundo, *México. El trauma de su historia. Ducit amor patriae*. México, Conaculta, 1999.
- PIMENTEL, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 1993, pp. 215-229.
- PONS, María Cristina, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo xx*. México, Siglo XXI, 1996.
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge, *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana (tópicos del Romanticismo mexicano)*. México, [Ed. del autor], 1986. (Tesis de maestría, UNAM.)
- SANTIAGO GUERRERO, L. Bibiana, “La fiebre del oro en San Francisco, California, y la emigración de rancheros del partido norte”, en *La gente al pie del Chuchumá. Memoria histórica de Tecate*. Baja California, Universidad Autónoma de Baja California / Fundación La Puerta, 2005.

LENGUA Y DISCURSO

Una aproximación teórica a la definición del modo verbal español

David SÁNCHEZ JIMÉNEZ
Universidad de Filipinas

Introducción

El *modo* es quizá la categoría gramatical que más interés ha despertado entre los gramáticos, sobre la que más profusamente se ha investigado y escrito, no sólo en lo referente a su fundamentación teórica, sino también en cuanto a su clasificación y uso práctico. No obstante, es la categoría verbal estructuradora más importante de nuestra conjugación, aunque paradójicamente su división no esté claramente definida, debido a la variación que advierten los diferentes autores que han tratado el tema y a la diversidad conceptual asociada a la definición de los conceptos de *modo* y *modalidad*. Justificado tal vez por este debate, los aspectos concernientes a la definición del *modo*, la categorización del mismo y su división han sido tratados desde diferentes perspectivas, las cuales han conformado una descripción parcialmente heterogénea de este aspecto de la gramática.

Conscientes de esta limitación de partida, de estar abordando uno de los problemas más complejos que presenta la gramática española, nos conformaremos con aportar una visión lo más amplia posible de las distintas teorías que han surgido en el tiempo con el fin de aproximarse a una explicación válida de su funcionamiento y establecer las convenciones básicas aceptadas por las diferentes escuelas lingüísticas.

En respuesta a este objetivo planteado, el presente trabajo se divide en dos partes. En la primera se ofrece una primera aproximación a la definición del *modo*, donde sucintamente se reflexiona sobre la dificultad de abarcarla desde una única perspectiva. El obstáculo principal estriba en que no podemos formular una definición exclusivamente lingüística, basada en la gramática o en la forma. Por el contrario, nos vemos obligados a contemplar una visión más amplia e interdisciplinar que la relacione con materias tales como la filosofía o la pragmática. En los capítulos subsiguientes, que conforman la segunda parte de este trabajo, se atiende a las principales consideraciones que se han aducido con el fin de definir la categoría de *modo*.

La prudencia nos aconseja la no inclusión de algunos apartados igualmente necesarios en la consideración del *modo* y que resultarán de gran utilidad en aras de completar su definición y su categorización, apelando a los límites obvios a los que se debe este artículo, como son la clasificación de los modos y los principios que actúan en la

selección modal. Aspectos que, por otra parte, se tratarán de modo transversal a lo largo de este trabajo.

Hacia una definición del modo

No sería pertinente plantear una definición unívoca del *modo* por la parcialidad que ésta implicaría y porque ofrecería además una visión falseada del concepto. A pesar de tratarse de una categoría flexiva y, por lo tanto, gramatical, su esencia no se reduce a un puro esquema formal, sino que advierte concomitancias con otras disciplinas como la semántica, la lógica, la filosofía, el discurso y la pragmática, cuya consideración resulta fundamental en nuestro intento por abordar la definición de tan complejo término. Por consiguiente, hemos de partir de la idea de que el *modo* no es sólo una categoría que afecta exclusivamente al verbo, sino también a toda la oración.

Por ello, resulta aconsejable adoptar una definición abierta que dé cabida a todas estas ciencias y que expanda el alcance del término *modo* a toda la oración, como la tripartita propuesta por Mariner,¹ quien fue el primero en reparar en las tres nociones distintas e intrínsecamente divergentes que aglutinaba su definición. En ella se concilian tres criterios básicos que han sido utilizados de forma independiente por los gramáticos (*actitud del hablante, modalidad y régimen*), y que Mariner denomina: *actitud mental, modalidad de la frase y dependencia*.

Por otro lado, Alcaraz lo define de la siguiente manera: “Es una categoría gramatical que se expresa mediante la flexión verbal y cuyo contenido se ha asociado, generalmente, con la modalidad, con la actitud subjetiva que se adopta ante el contenido preposicional del enunciado”.² Obsérvese que en esta definición, el lector debe percatarse de la dificultad que entraña definir el *modo* por los diversos contenidos que implica. Por una parte se hace mención de la categoría gramatical, y por otra se habla de *la modalidad y la actitud del hablante*, términos pragmático y semántico respectivamente, que en ocasiones los autores utilizan equivocadamente como sinónimos. Comprobamos que esta definición, fiel reflejo de una tendencia generalizada, contiene dos de los tres criterios propuestos por Mariner, *la actitud mental y la modalidad de la frase*.

Quizá sea más obvia a este respecto la definición que Lyons ofrece sobre el *modo*:

El modo es, por definición, la categoría que resulta de la gramaticalización de la modalidad (epistémica, deóntica o de cualquier tipo). En términos de esta definición, es algo bien establecido que entre las lenguas del mundo hay muchas que tienen varios modos no indicativos, para tipos diferentes de modalidad epistémica, pero no tienen

¹ Sebastián Mariner Bigorra, “Triple noción básica en la categoría modal castellana”, en *Revista de Filología Española*, 54, pp. 209-252.

² Enrique Alcaraz Varó y Ma. Antonia Martínez Linares, *Diccionario de lingüística moderna*, p. 419.

un modo indicativo: es decir, no tienen lo que los lingüistas y los lógicos consideran tradicionalmente como el modo semánticamente neutro (o no marcado).³

En ella se define la representación de la *modalidad* como la razón de ser del *modo*, aunque se guarda el autor de equipararlas y de hacerlas corresponder. Es cierto que las formas que representa el *modo* y los significados asociados que éstas adquieren se relacionan con la *modalidad*, pero no son completamente coincidentes los límites de ambas categorías. Como apunta Ridruejo,⁴ son variadas las expresiones que puede reflejar una misma *modalidad lógica*, no sólo la del modo verbal en exclusiva. En sentido opuesto, un solo elemento gramatical, el *modo* en este caso, puede expresar diversos tipos de *modalidad*.

Esta definición básica se ampliará en los siguientes capítulos al estudiar los criterios de *modalidad*, *actitud del hablante* y *régimen*:

Criterios definidores del modo

Modalidad

Relación del modo con la modalidad

Como advertimos en el apartado anterior, la consideración de la *modalidad* juega un papel decisivo en la definición de la categoría gramatical *modo* y está estrechamente ligada a ella. Tal es así que algunos gramáticos llegan a asimilar ambos conceptos y a confundirlos, pues aparecen igualados en la misma proposición, de lo cual encontramos numerosos ejemplos en Zamorano Aguilar.⁵ Uno de los procedimientos más frecuentes es el de identificar al *modo* y a la *modalidad* como representantes de la actitud del hablante, definiendo desde el nivel semántico una categoría estrictamente gramatical, lo que da cabida a distinciones modales basadas en criterios tales como el semántico de deseo, estableciendo así diferencias que eran válidas para el griego, pero que resultan anómalas para el español.

Para que esta diferenciación sea tenida en consideración en las páginas que siguen, indicamos que su desigualdad fundamental estriba en que el *modo* es una categoría inflexional, gramatical, distinta a la *modalidad*. Ésta, por su parte, se define como una categoría discursiva que hace referencia al contenido de la oración en relación con la actitud del hablante. Los dos términos aparecen relacionados en el enunciado, pero no es posible identificarlos como sinónimos, pues el *modo* da corporeidad a la *modalidad*,

³ John Lyons, *Semántica lingüística*, p. 355.

⁴ Emilio Ridruejo, "Modo y modalidad. El modo en las subordinadas sustantivas", en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, eds., *Gramática descriptiva de la lengua española* 2, p. 3212.

⁵ Alfonso Zamorano Aguilar, *Gramaticografía de los modos del verbo en español*, pp. 25 y ss.

la formaliza gramaticalmente, aunque este oficio lo pueden realizar igualmente los llamados *modofóricos* con independencia del modo, esto es: verbos auxiliares (deber, poder), adverbios (quizás), orden de palabras, entonación y que suelen dividirse en tres grupos: los gramaticales (aspecto, modo...), los léxicos (matización, sinonimia) y los oracionales. Son los elementos lingüísticos que en un enunciado nos informan u orientan de la actitud del emisor respecto del mensaje y que nos permiten modalizar un contenido proposicional como en “Luis invertir sus ahorros”, que adquiere distintas interpretaciones: “Luis debe invertir sus ahorros”, “Luis invierte sus ahorros”, “¿Invierte Luis sus ahorros?”, “Quizá Luis invierta sus ahorros”.⁶

Evolución del concepto *modalidad*

La *modalidad* es un concepto heredado de la lógica antigua, que guarda relación con la expresión de los juicios proposicionales que se emiten en el enunciado. Zamorano Aguilar identifica tres periodos básicos en la evolución del concepto filosófico de la *modalidad*. El primero pertenece a la lógica antigua, cuyo máximo exponente es Aristóteles, y que diferencia los conceptos de *dictum* y *modus*, pero en función de la afirmación o negación de la cópula. En términos lingüísticos, el *dictum* hace referencia a la unión entre sujeto y predicado, es decir, a lo que decimos, y el *modus* a la forma de decirlo, a cómo lo decimos.⁷

Para Ducrot y Todorov, tanto los lógicos como los lingüistas “creyeron necesario distinguir, en un acto de comunicación, un contenido representativo, a veces llamado *dictum* (la puesta en relación de un predicado con un sujeto), y una actitud tomada por el sujeto hablante respecto de ese contenido (es el *modus* o la *modalidad*)”.⁸ Así, en los ejemplos siguientes, los enunciados parecen tener el mismo *dictum* y variar en el *modus*, cuyos medios de expresión son muy variados (en *a* y *b* el *modo* gramatical, en *d* un verbo auxiliar de modo y en *c* una proposición): *a. Pedro vendrá; b. ¡Que Pedro venga!; c. Es posible que Pedro venga; d. Pedro debe venir.*

Con posterioridad Kant distinguirá también dentro de la lógica tres juicios modales: *asertóricos* (juicios de realidad), *problemáticos* (juicios de contingencia) y *apodícticos* (juicios de necesidad), con los que no sólo se ha trabajado en el terreno de la lógica, sino que también han experimentado un trasvase conceptual al plano de la lingüística.

Una tercera etapa de la *modalidad lógica* la encontramos en otros planteamientos más modernos. Así, Von Wright⁹ clasifica los tipos de *modalidad* en cuatro:

- Alética*: integrada por las nociones de necesario, posible, contingente e imposible.
- Epistémica*: constituida por los conceptos de sabida como cierto, indeciso y sabido como falso.

⁶E. Alcaraz Varó y M. A. Martínez Linares, *op. cit.*, p. 416.

⁷A. Zamorano Aguilar, *op. cit.*, p. 23.

⁸Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 352.

⁹*Apud.* E. Ridruejo, “Modo y modalidad...”, en I. Bosque y V. Demonte, *op. cit.*, p. 3212.

—*Deóntica*: formada por los conceptos de obligatorio, permitido y prohibido.

—*Existencial*: incluye los conceptos de universal, existente y nulo.

Identificación de los conceptos de *modo* y *modalidad*

La identificación de la *modalidad* y el *modo*, como indicábamos más arriba, ha supuesto que el término gramatical se defina por medio de la semántica, obviando así las características funcionales y contextuales que implica el término *modalidad*. Esta confusión parte de las diferentes concepciones de la *modalidad*, que ha sido tratada desde muy diversos ángulos: *modalidad como categoría lingüística*; *concepción lata de la modalidad* y *modalidad como categoría semántica*.¹⁰ Es por esto que resulta fundamental la diferenciación de estos dos conceptos que se entremezclan en las definiciones de muchos autores, e incluso llegan a confundirse en una errónea identificación. El *modo* es sólo una forma de manifestar la *modalidad*, uno de los varios recursos existentes para representar la *modalidad*, pero que, no obstante, no la representa al completo.

En relación con esto, es necesario recordar primero que la *modalidad* se ha clasificado de muy distintas formas. Hay autores que prefieren basarse en las funciones del lenguaje (apelativa, exhortativa, etcétera) para distinguir los deferentes tipos de *modalidad lingüística*, mientras que otros prefieren definirla a partir de marcas semánticas como lo real, lo eventual o lo irreal. El primer tipo tendría que ver con la *lingüística de la enunciación*, que considera las huellas del emisor, observa la deixis y los recursos que aseguran el paso de la lengua al discurso. En ésta se manifiesta la actitud del sujeto hablante ante su interlocutor, incluyendo los factores que atañen a la comunicación, los componentes del proceso de la comunicación lingüística y los distintos enunciados en que se relacionan hablante y oyente (mandato, pregunta, declaración). Por otra parte, la *modalidad del enunciado* manifiesta la actitud del hablante ante el mensaje, relacionándola abiertamente con la semántica, donde el hablante sitúa la proposición con respecto a la verdad: posibilidad, certidumbre o imposibilidad. Según Otaola¹¹ esta clasificación condiciona la división de los modos: el indicativo y el subjuntivo se refieren a la *modalidad del enunciado*, mientras que el imperativo se relaciona con la *modalidad de la enunciación*.

Hemos de tener en cuenta también que aunque ambas modalidades impliquen la actitud del hablante, este concepto por sí solo resulta un tanto vago si no se correlaciona con las distintas manifestaciones del *modus*, esto es, los valores de los modos que derivan de la *modalidad del enunciado* y las distintas clasificaciones de la oración establecidas por la *modalidad de la enunciación*. Sobre esto, apunta Ridruejo: “En todo caso, hay que diferenciar la posición del hablante cuando establece una aseveración indicando que no tiene certeza sobre la realidad de lo aseverado y cuando formula un mandato o un deseo. En el primer caso, está enunciando una determinada matización

¹⁰ A. Zamorano Aguilar, *op. cit.*, p. 26.

¹¹ Concepción Otaola Olano, “La modalidad en español”, en *Revista de Filología Española*, 68, p. 116.

de la modalidad lógica de la proposición de carácter epistémico; en el segundo, de tipo deóntico”.¹²

Ridrujo señala que existen categorías gramaticales que permiten diferenciar cada tipo de *modalidad* y que se relacionan con la *modalidad epistémica* y con la *deóntica*, aunque advierte también que los límites entre estas categorías son difusos.¹³ Tampoco está exenta de confusión la atribución de los recursos lingüísticos que reciben los dos tipos de modalidad señalada: la entonación, sintaxis, variación del modo verbal, para la *modalidad deóntica* y adverbios, adjetivos y verbos modales y la variación en el modo del verbo para la *epistémica*. Observamos que en las dos se hallan los modos verbales, además de que un mismo instrumento gramatical o léxico puede transmitir ambas modalidades. Por ejemplo, el auxiliar *poder* en español se emplea para transmitir tanto la *modalidad deóntica* de permiso como la *modalidad epistémica* de incertidumbre, ya que “Puede entrar” en español significa tanto la *capacidad de entrar* como que *quizá entre*.

Más clara es la consideración del uso del imperativo para la *modalidad deóntica apelativa* de mandato, aunque también pueda adquirir otra capacidad elocutiva indirecta de información, instrucción, petición, etcétera. En cuanto a las otras clases flexivas del *modo*, indicativo y subjuntivo, pueden también relacionarse con los distintos contenidos de la *modalidad*, aunque no en forma de correspondencias biunívocas.

Es por esta razón que otros gramáticos, como Gili Gaya¹⁴ o Alarcos,¹⁵ buscan otro tipo de conciliación entre las categorías inflexionales de la lengua y nuevos *conceptos semánticos derivados de los juicios proposicionales contenidos en la modalidad lógica*, mediante las oposiciones *realidad/irrealidad* y *objetivo/subjetivo*. Bosque¹⁶ critica esta postura por la presuntamente interesada necesidad que imponen estos autores en la consideración de los modos gramaticales como valores morfologizados (realidad = indicativo; irrealidad = subjuntivo), forzando la lengua en un intento por encorsetar los modos en categorías correspondientes, creando de este modo un sistema sin huecos acomodado a las variantes morfológicas.

Por su parte, Ridrujo advierte de lo peligroso de estas clasificaciones opositivas del subjuntivo como lo no-real, incertidumbre, subjetividad, futuridad indefinida, prospectivo, etcétera, frente al indicativo de la realidad, objetividad, lo seguro y lo actual, y añade que el significado de la oposición indicativo/subjuntivo no puede deducirse del examen de un conjunto restringido de construcciones en que ésta aparezca de forma evidente, tal y como hacen los gramáticos defensores de estas teorías, sino en todos sus empleos. Finalmente, concluye este gramático proponiendo una posible clasificación de

¹² E. Ridrujo, “Modo y modalidad...”, en I. Bosque y V. Demonte, *op. cit.*, p. 3213.

¹³ *Ibid.*, p. 3214.

¹⁴ Samuel Gili Gaya, *Diccionario de la Real Academia*.

¹⁵ Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la lengua española*.

¹⁶ Ignacio Bosque, “La interpretación metalingüística de los tiempos, modos y aspectos: ensayo de fundamentación”, en Ignacio Bosque, ed., *Tiempo y aspecto en español*, pp. 107-175.

estos modos, más efectiva que la basada en las distintas expresiones de la *modalidad* que ambos comparten, fundada en el concepto de *aserción*, que le es propio al indicativo y extraño al subjuntivo.¹⁷

Entre los autores que han adscrito la definición de *modo* a la de *modalidad*, poniendo en relación la *modalidad lógica* con la lingüística, se encuentran Lyons y Lenz. Para el primero, no cabe duda de que el *modo* es una categoría gramatical que puede clasificarse por su flexión, pero que se define mejor como flexión verbal de la *modalidad* subjetiva y de otros tipos de significado expresivo presentes en el enunciado, como la fuerza elocutiva.¹⁸ Este autor evidencia también la distinción entre los diferentes tipos de oración (declarativa, exclamativa, interrogativa, etcétera) y el *modo*, aunque resulta inviable que éstos deban ajustarse, por no existir una correspondencia biunívoca entre ambos. Por ejemplo, observa este autor que no todas las oraciones de indicativo son declarativas, pues también las hay interrogativas. Otro ejemplo que da es el de las lenguas que carecen de indicativo, como la familia de lenguas sioux amerindias, de lo que se deduce que no todas las oraciones declarativas aparecen en indicativo.¹⁹

Por su parte, Lenz²⁰ considera el *modo* desde una perspectiva semántica fuertemente ligada a la *modalidad*, afirmando que la actitud subjetiva establece una correlación entre las formas modales y su valor lógico. Según Lenz, mediante estas formas modales expresamos nuestro punto de vista subjetivo sobre la acción verbal que anunciamos, estableciéndose la diferencia entre los distintos morfemas, en función de las distinciones lógicas repartidas entre los *juicios asertorios* (hechos reales), *juicios problemáticos* (hechos dudosos o meramente posibles) y *juicios apodícticos* (hechos deseables o necesarios). Según Bosque esta propuesta no sería defendible en la actualidad porque los lógicos han definido unos juicios distintos en el presente.²¹

Actitud del hablante

Tras estudiar en el apartado anterior la relación que la flexión modal guarda con la *modalidad*, precisaremos en este apartado su concreción en la visión reduccionista y parcial que algunos autores han hecho de la misma, mediante el intento de equiparar proporcionalmente la forma con el significado. Esta definición del *modo* parte de una concepción mentalista y semántica de la lengua que advierte en el modo verbal un reflejo de la actitud mental del hablante sobre la acción del enunciado que produce.

¹⁷ E. Ridruejo, “Modo y modalidad...”, en I. Bosque y V. Demonte, *op. cit.*, p. 3219.

¹⁸ J. Lyons, *op. cit.*, p. 207.

¹⁹ *Ibid.*, p. 206.

²⁰ Cf. Rodolfo Lenz, *La oración y sus partes: estudios de gramática general y castellana*.

²¹ Ignacio Bosque, “Las bases gramaticales de la alternancia modal. Repaso y balance”, en Ignacio Bosque, ed., *Indicativo y subjuntivo*, p. 16.

En función de la posición psicológica del que habla, en el *Esbozo* de la Real Academia se distinguen los dos modos principales del español, indicativo y subjuntivo: “Cuando enunciamos una acción verbal, podemos pensarla como ajustada a la realidad objetiva, o bien como un simple acto anímico nuestro, al cual no atribuimos existencia fuera de nuestro pensamiento”.²² Según esto, el indicativo haría mención a la realidad y el subjuntivo a la irrealidad, como se explicita unas líneas más abajo: “el primero (no realidad = subjuntivo) es el positivo, el miembro marcado diferenciador, mientras que el segundo (realidad = indicativo) representa la forma habitual e indiferenciada de expresión que se haya en todas las lenguas”.²³

El criterio empleado para hacer estas distinciones se evidencia de forma explícita como un medio del que puede servirse el usuario de la lengua con el propósito de simplificar el uso de los modos, en contraste con las ristas de reglas que ofrecen otros gramáticos.²⁴ En alusión a las ideas de Bello sobre la *rección* del modo, advierte el *Esbozo* que se debe tener en cuenta también el verbo regente de la frase independiente de la subordinada.²⁵

En Alarcos, pionero de los principios del estructuralismo y de la teoría de los modos en español, encontramos una definición del *modo* que entronca con la anterior: “Los procedimientos gramaticales que denotan la actitud del hablante respecto de lo dicho, constituyen las variaciones morfológicas del verbo conocidas como *modos*”,²⁶ o sea, que la inflexión modal expresa un contenido oracional, un significado que tiene que ver con la *modalidad* y que representa la actitud del hablante. El modo indicativo o subjuntivo es seleccionado por el verbo en función de su presencia o ausencia en oraciones interrogativas, como comentamos arriba, y también por su dependencia sintáctica en las oraciones transpuestas, como proponía Bello: *yo creo que/yo no creo que*. De acuerdo con Alarcos, el verbo independiente también influye en la subordinada. Si el verbo se subordina a *creer*, por ejemplo, éste denota algo no ficticio. En otros casos, la base semántica del verbo denota lo *ficticio*, lo *no real*, y exige una forma verbal propia de la ficción: *Espero que venga, dudo que*, etcétera.

Para otros casos, Alarcos alude a la actitud del hablante, a cómo éste considera los hechos y cómo evalúa el grado de realidad que atribuye a los hechos denotados.²⁷ El significado del *modo* queda configurado en *real/realidad factible*, en función de ciertas condiciones (el paso del tiempo, el cambio de circunstancia, etcétera) y en los *hechos ficticios*, de irrealidad evidente. La evocación de estos significados diversos se corresponden con la oposición indicativo/subjuntivo, para cuya elección ha de tenerse en cuenta el diferente grado de actitud del hablante.

²² *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, p. 454.

²³ *Idem*.

²⁴ Cf. Julio Borrego, José Gómez Asencio y Emilio Prieto, *El subjuntivo: valores y usos*.

²⁵ *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, p. 456.

²⁶ E. Alarcos Llorach, *op. cit.*, p. 149.

²⁷ *Ibid.*, p. 154.

Gómez Torrego, por su parte, define el indicativo de una forma semántica, adscribiéndose a la corriente que defiende el predominio de la actitud del hablante en la selección modal: “es el modo del que se vale el hablante para expresar contenidos o hechos reales u objetivos vistos por él como seguros”.²⁸ Pero completa la definición señalando que el indicativo es el único modo en el que caben los enunciados oracionales interrogativos, lo cual participa del concepto de *modalidad*, en cuanto a la tipología de oraciones. La definición del subjuntivo, también tradicionalmente semántica, está basada en la oposición de *realidad/no realidad* que estudiamos en el *Esbozo*: “expresa deseos, posibilidades, irrealidades... El hablante ve los hechos como ficción”.²⁹ Este autor conjuga también el criterio sintáctico de régimen cuando habla de la selección modal: “es fundamental la naturaleza del predicado del que dependen las oraciones en las que debe aparecer el indicativo/subjuntivo”.³⁰

Porto Dapena, al igual que Mariner y Gómez Torrego, contempla los tres criterios desde los cuales se define el modo: *modalidad o tipo de comunicación establecida entre el hablante y el oyente, actitud del hablante ante los hechos a los que se refiere y efecto del régimen dentro del enunciado u oración*. Sobre la *rección*, plantea Porto Dapena³¹ que el régimen no responde a un orden estrictamente gramatical, sino que está vinculado a un factor semántico, al que se subordina. Lo que subyace en el fondo de este juicio es que el régimen no es gramatical, sino que depende de un factor semántico.

Sin embargo, este autor reconoce cierta primacía al criterio de la actitud del hablante por ser, en su opinión, la más extendida y ampliamente aceptada por los gramáticos. De esta afirmación se deduce su inclusión dentro de la tradición gramatical española en cuanto a la teoría del *modo* y que considera los otros dos criterios subordinados a éste. Así, correlaciona el *modo* con la *modalidad*, subordinando este último al primero, pues toda expresión de *modalidad* supone una toma de actitud por parte del hablante que, a su vez, determina el modo verbal del enunciado.

Régimen

Bello, como venimos mencionando, propone una categorización sintáctica de las subordinadas, afirmando que el modo de éstas depende del nexo o palabra que las antecede, esto es, en función del régimen gramatical que les corresponda.

Para que la distribución de los tiempos en modos no penda del puro capricho de los gramáticos, y preste alguna utilidad práctica, debe atenderse principalmente al *régimen*, que sin duda fue la consideración que tuvieron presente los que primero clasifi-

²⁸ Leonardo Gómez Torrego, *Gramática didáctica del español*, p. 142.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Ibid.*, p. 143.

³¹ José Álvaro Porto Dapena, *El verbo y su conjugación*, pp. 20-21.

caron de esta manera los tiempos. Formas verbales que sólo difieren entre sí en cuanto significan diferentes relaciones de tiempo y que son *regidas* por unas mismas palabras, pertenecen a un mismo *Modo*.³²

Los verbos que deciden el régimen del modo en indicativo son *saber* y *afirmar*, no precedidos de negación. En el caso del subjuntivo, las formas que se subordinan a los verbos *dudar* o *desear*. Es por esto que Castronovo³³ considera a Bello como el primer ejemplo del principio estructuralista de la distribución lingüística en una gramática de español, aunque advierte que la definición de Bello claramente conjuga lo sintáctico con lo semántico. Las palabras que deciden el régimen del modo tienen una significación específica que las relaciona con el criterio semántico, ponderado en la tradición gramatical sobre el *modo*.

Bosque establece la *rección* como el criterio básico que determina la selección modal, reconociendo la importancia de las implicaciones semánticas que conlleva la sintaxis. No obstante, censura el criterio semántico de la actitud del hablante del que hace uso la RAE en la selección modal, calificándola de intuitiva y aclarando que este tipo de nociones no deben confundirse con las concepciones “semánticas” de los modos en un sentido más estricto.³⁴ Así, si afirmamos que la selección del subjuntivo en el objeto del verbo *lamentar* se debe a la actitud del hablante, ocultamos que al hablante no le cabe más actitud que la de seleccionar el subjuntivo, de lo que se deduce que es más bien en la naturaleza de ese verbo (y no en la reacción particular que el hablante manifiesta hacia la lamentación) donde parece estar la clave de la selección modal. Según esto, la semántica es pues intrínseca a la palabra y no la puede imponer el hablante en función de su actitud. Otro factor semántico que incide en la elección de los modos, y que tampoco debe confundirse con la actitud del hablante, es “el papel fundamental que los predicados factivos, semifactivos y asertivos desempeñan en la selección modal”.³⁵

Este gramático arremete duramente contra el criterio de la actitud del hablante por la propia expresividad de dicha actitud. Es decir, si el *modo* se define por expresar la actitud del hablante y el indicativo es el modo de lo objetivo, en oraciones indicativas del tipo “dos más dos son cuatro”, donde no hay actitud, no existiría modo alguno. Sobre la *coherencia modal*, reconoce Bosque la herencia de Bello, para quien la selección modal es una consecuencia sintáctica de la *rección* ejercida por la oración principal sobre la subordinada. En el siguiente ejemplo, “dice que viene” lleva indicativo a causa del verbo introductorio *decir*, al igual que “dudo que venga” lleva subjuntivo por la aparición del verbo *dudar*. Bosque describe la coherencia modal como un sistema con huecos, por lo que no hay correspondencia entre los paradigmas modales, pues el

³² Andrés Bello, *Gramática de la lengua castellana*, p. 29.

³³ Brian Castronovo, “La categoría verbal de modo en la tradición gramatical española”, en Ignacio Bosque, ed., *Indicativo y subjuntivo*, pp. 66-80.

³⁴ I. Bosque, “Las bases gramaticales de la alternancia modal...”, en *op. cit.*, p. 16.

³⁵ *Ibid.*, p. 32.

indicativo y el subjuntivo alternan en ciertos contextos cuando ambos dependen de un indicativo. Del mismo modo, el subjuntivo alterna con el indicativo en contextos dependientes de un subjuntivo, y ambos pueden aparecer en oraciones independientes y dependientes.

Salvador Fernández lleva a cabo, según sus propias palabras, un “análisis descriptivo de los usos españoles contemporáneos del modo subjuntivo”,³⁶ no una teoría de los modos ni una definición. Significa esto que desde esa perspectiva descriptiva ofrece ejemplos concretos y categoriza los tipos de oraciones y los subdivide según su función para analizar en ella el uso de los modos indicativo o subjuntivo. La única particularidad que advierte este autor sobre la teoría de los modos es que “en interés de la exposición y del asunto nos desentenderemos aquí, más que en otras partes de esta obra, del criterio formalista de clasificación que destruye las conexiones”.³⁷ Este estudio lo realiza a partir de un análisis de la forma y el contenido de los ejemplos compilados para estudiar las diferencias concretas entre indicativo y subjuntivo, especialmente en el contexto en que confluyen ambas y teniendo en cuenta la dependencia modal de las subordinadas y su relación con el verbo principal. Por ende, se añade este estudio a los anteriores, que tienen en común el estudiar la selección modal del verbo a partir del concepto sintáctico de *rección*, que le es intrínseco a la lengua, sin tener en cuenta factores extralingüísticos como el de la actitud del hablante.

Obras consultadas

- ALARCOS LLORACH, Emilio, *Gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- ALCARAZ VARÓ, Enrique y Ma. Antonia Martínez Linares, *Diccionario de lingüística moderna*. Madrid, Ariel Lingüística, [1997] 2004.
- BELLO, Andrés, *Gramática de la lengua castellana*. Madrid, Edad, [1984] 2004.
- BORREGO, Julio, José Gómez Asencio y Emilio Prieto, *El subjuntivo: valores y usos*. Madrid, SGEL, 1995.
- BOSQUE, Ignacio, “La interpretación metalingüística de los tiempos, modos y aspectos: ensayo de fundamentación”, en Ignacio Bosque, ed., *Tiempo y aspecto en español*. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 107-175.
- BOSQUE, Ignacio, “Las bases gramaticales de la alternancia modal. Repaso y balance”, en Ignacio Bosque, ed., *Indicativo y subjuntivo*. Madrid, Taurus, 1990, pp. 13-65.
- CASTRONOVO, Brian, “La categoría verbal de modo en la tradición gramatical española”, en Ignacio Bosque, ed., *Indicativo y subjuntivo*. Madrid, Taurus, 1990, pp. 66-80.

³⁶ Salvador Fernández Ramírez, *El verbo y la oración*, p. 312.

³⁷ *Ibid.*, p. 313.

- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. de Enrique Pezón. Madrid, Siglo XXI, [1974] 2006.
- Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid, Real Academia Española / Espasa-Calpe, 1973.
- FERNÁNDEZ RAMÍREZ, Salvador, *El verbo y la oración*. Madrid, Arco Libros, 1986.
- GILI GAYA, Samuel, *Diccionario de la Real Academia*. Madrid, 1973.
- GÓMEZ TORREGO, Leonardo, *Gramática didáctica del español*. Madrid, SM, [1997] 2002.
- LENZ, Rodolfo, *La oración y sus partes: estudios de gramática general y castellana*. Madrid, Publicaciones de la RFE, 1920.
- LYONS, John, *Semántica lingüística*. Trad. de Santiago Alcoba. Barcelona, Paidós, 1997.
- MARINER BIGORRA, Sebastián, “Triple noción básica en la categoría modal castellana”, en *Revista de Filología Española*, 54, 1971, pp. 209-252.
- OTAOLA OLANO, Concepción, “La modalidad en español”, en *Revista de Filología Española*, 68, 1998, pp. 97-117.
- PORTO DAPENA, José Álvaro, *El verbo y su conjugación*. Madrid, Arco Libros, 1987.
- RIDRUEJO, Emilio, “Modo y modalidad. El modo en las subordinadas sustantivas”, en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, eds., *Gramática descriptiva de la lengua española*, 2. Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 3209-3252.
- ZAMORANO AGUILAR, Alfonso, *Gramaticografía de los modos del verbo en español*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001.

El Buzón Buscapalabras. Procesos de formación de neologismos*

Ramón F. ZACARÍAS PONCE DE LEÓN
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

Con objeto de apoyar el aprendizaje de los procesos de formación de palabras y el estudio de neologismos en el español de México, he incorporado en los cursos de Morfosintaxis y de Formación de Palabras que imparto en el Sistema de Universidad Abierta y Educación a Distancia en la Facultad de Filosofía y Letras una actividad didáctica llamada “Buzón Buscapalabras”. El objetivo principal del *buscapalabras* es analizar el fenómeno de la aparición de palabras nuevas o neologismos, tanto en los medios de comunicación de gran difusión (prensa, radio y televisión), como en el habla cotidiana. Por principio de cuentas, se crea un archivo electrónico que documenta la aparición de neologismos, el tipo de proceso de formación de palabras, así como el contexto y los datos de referencia. Los alumnos se convierten en buscadores de neologismos, los cuales, una vez identificados y corroborados, son agregados al archivo común. Posteriormente se lleva a cabo el análisis sobre la naturaleza de la palabra en cuestión, la identificación de los esquemas de formación de palabras y su productividad y, finalmente, se hacen suposiciones sobre sus alcances y posibilidades de fijarse en la norma de la comunidad.

En este artículo se mencionan las principales características del *buscapalabras*, la estructura de la base de datos y el tipo de análisis que se lleva a cabo sobre la estructura morfológica de la palabra y su estatus neológico. Asimismo, se detallan las actividades que realizan los alumnos y el tipo de conocimientos y habilidades que desarrollan a través de esta herramienta didáctica.

Formación de palabras

El léxico de una lengua es una especie de banco de datos previamente clasificados, el cual proporciona unidades básicas para la construcción de los enunciados de la comunicación. Sin embargo, el conjunto de las palabras que están a disposición de los hablan-

* El *buzón buscapalabras* se ha desarrollado en el marco del proyecto PIFFyL 2008 006 *Morfolex. Estudio de la morfología y el léxico del español*, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

tes no es permanente ni inmutable. Puesto que siempre estamos reconociendo nuevos seres, objetos y relaciones, necesitamos de un sistema dinámico que sea capaz de expandirse de acuerdo con las necesidades de los hablantes. El léxico, por lo tanto, no es solamente un conjunto de palabras, sino que consta también de estructuras que son utilizadas en su expansión. Esas estructuras, los procesos o esquemas de formación de palabras son de suma importancia ya que permiten la formación de nuevas unidades en el léxico de una lengua y también la adquisición de palabras nuevas por parte de cada hablante. La *formación de palabras* o *morfología léxica* es un componente de la morfología lingüística¹ que estudia el análisis y la comprensión de los mecanismos a través de los cuales se crea y actualiza el léxico de una lengua. Dichos mecanismos son principalmente morfológicos y se refieren a las distintas formas de combinación, ya sea de palabras o bien de morfemas.

La formación de palabras, a diferencia de la flexión, no se usa automáticamente ni es obligatoria y por eso muchos estudiosos del tema le atribuyen el carácter de irregular e imprevisible. Sin embargo, en palabras de Almela:² “La irregularidad tiene que ver, sin duda, con el dinamismo y va unida, en calidad de efecto, a la creatividad, a la vitalidad”. La formación de palabras es un proceso dinámico que está ineludiblemente unido a fenómenos idiosincrásicos y es, por tanto, resultado de vacilaciones, alternancias y competencia entre procedimientos rivales. Afirma Varela que “no es cierto que los procesos derivativos escapen a algún tipo de sistematización”.³ A pesar de lo heterogéneo que pueden ser dichos procesos, sí es posible sistematizar y encontrar esquemas más o menos abarcadores. Si se analizan desde una perspectiva global todos los procesos de formación de palabras, no es tan difícil deducir generalizaciones a partir de las propiedades intrínsecas de las palabras, de las relaciones léxicas que se establecen entre ellas y de las oposiciones de significado que presentan.

Neologismos

La *creatividad lingüística* de los hablantes se expresa con más frecuencia y mayor fuerza en el léxico. En un principio, las palabras parecen simples etiquetas pero después de un tiempo, gracias al constante uso, cobran vida, empiezan a “significar” por ellas mismas, más allá del referente al que habían sido asignadas y crean relaciones entre sí con nexos a veces débiles, a veces muy fuertes, pero cambiantes todo el tiempo. Los hablantes conocen las palabras y sus cambiantes significados y las utilizan, de manera más o menos consciente, para comunicarse. Pero la creatividad no termina ahí. Cuan-

¹ El otro componente de la morfología es la flexión o morfología flexiva, que estudia las variaciones que se establecen entre las palabras en función de los morfemas gramaticales, como son el género y el número, en el caso de los nombres, o el modo, el tiempo, el número y la persona, en el caso de los verbos.

² Ramón Almela Pérez, *Procedimientos de formación de palabras en español*, p. 20.

³ Soledad Varela Ortega, *Morfología léxica: la formación de palabras*, p. 13.

do el ser humano se enfrenta a una nueva realidad utiliza su creatividad para ponerle un nombre adecuado a ese “cosa” o “concepto”; en ese momento hace uso de los procedimientos de formación de palabras de su lengua. Además, conscientemente pueden también hacer uso de esos procedimientos, ya no para nombrar, sino para dotar de expresividad su discurso y crear nuevas designaciones para realidades ya conocidas, para transmitir ideas no originales de una nueva manera o para revelar de modo inédito cierta visión del mundo. Las palabras y los procedimientos de formación de palabras están, por lo tanto, al servicio de la creatividad de los hablantes.

Tipos de neologismos

Según Teresa Cabré,⁴ clasificar los neologismos puede ser un trabajo muy complejo, debido a los diferentes criterios que pueden considerarse. En su *corpus*, que cuenta con decenas de miles de neologismos, ha seguido una clasificación que le permite organizar el gran cúmulo de información. Básicamente considera cuatro tipos: *formales*, *sintácticos*, *semánticos* y *préstamos*. Por otro lado, Guerrero Ramos⁵ parte de la necesidad original de los hablantes de usar el léxico para comunicarse, para establecer una división entre neologismos denominativos y neologismos estilísticos. Considera además que, partiendo de otro punto de vista, podemos hablar de neología de forma y neología semántica.

En el proyecto del *buscapalabras*, que tiene como objeto el análisis de los procesos de formación de palabras, estamos más interesados en la neología formal y es en la que ponemos más atención. Seguiremos la clasificación de Correia y San Payo,⁶ quienes consideran que los neologismos pueden ser *denominativos*, *textuales* o *estilísticos*.

Los neologismos *denominativos* son aquellos que se utilizan para nombrar nuevas realidades, para referirse a aquellas cosas del mundo que han sido reconocidas o han evolucionado recientemente. Los neologismos *textuales*, también llamados gramaticales o neologismos de lengua, se utilizan para referirse a una misma realidad a partir de distintas categorías gramaticales. Finalmente, los *estilísticos* son neologismos que buscan, no nombrar la realidad, sino referirse a ella de una forma original. A continuación se ejemplifican estos tipos de neología:

Denominativos:

Ex nihilo. De la nada. Son palabras inventadas y que no hacen referencia a otra palabra base: *kodak*, *gas*, *alípori* (usado para referirse al concepto “pena ajena”).

Onomatopeya. Se refiere a palabras basadas en la imitación de un sonido: *clic* (sustantivo que refiere el sonido que se produce al accionar un botón); *chipichipi* (sustantivo acuñado para referir el sonido de una llovizna).

⁴ María Teresa Cabré Catellví, “La clasificación de neologismos: una tarea compleja”, en *Alfa*, 50(2), p. 231.

⁵ Gloria Guerrero Ramos, *Neologismos en el español actual*, p. 17.

⁶ Margarita Correia y Lucía San Payo, *La inovação lexical em português*, p. 13.

Esquema de formación de palabras. Son neologismos formados a partir de alguna palabra base: *buscapalabras*, *metrobus*, *pelirrojo*, *mataviejas*.

Textuales, gramaticales o neología de lengua: *clonar*, *clonación*, *clonable*, *clonabilidad*.

Estilísticos: *aplicablecer* (de *aplicar* y *establecer*) de Unamuno; *espanmentoso* (a partir de *espanto*) de Cortázar; *pechihundidos* y *patirrecias* de Camilo J. Cela, etcétera.

Procesos productivos

La productividad se refiere al rendimiento que tiene un recurso gramatical. En nuestro caso nos referiremos a la productividad morfológica. Un patrón morfológico es más productivo que otro cuando una palabra de dicho patrón tiene más posibilidades de ser aceptada e incorporarse a la lengua que una palabra del segundo patrón.⁷

Cuando se crea un neologismo a través de una regla muy productiva, no llama la atención y es difícilmente identificado por otros hablantes. Es lo que sucede con las palabras formadas a partir del sufijo *-ble*: *audible*, *entendible*, *vivable*, *escribible*, *atendible*, *comprensible*, *autorizable*, *gestionable*, etcétera. Si un hablante crea una palabra con este sufijo, a sus interlocutores no les parecerá una palabra muy innovadora. De hecho, lo más probable es que el creador de este neologismo haya actuado inconscientemente y sin intención. Para algunos investigadores, esta característica es un criterio necesario para considerar o clasificar un procedimiento de formación de palabras como muy productivo. Pero los hablantes también son conscientes de la existencia de patrones poco productivos y pueden hacer uso de ellos a voluntad y sacar provecho en una situación de habla. Cuando un neologismo es formado a partir de un esquema improductivo es más prominente y de inmediato llama la atención de los interlocutores por novedoso e inusual. Por ejemplo, el sufijo poco productivo *-ica* forma sustantivos con un sentido iterativo y despectivo: *acusica*, *quejica*, *llorica*, *faltica*, *molestica*, etcétera. Esas palabras adquieren relevancia porque los hablantes de inmediato se dan cuenta de que no la han visto o escuchado antes. Estos neologismos pueden tener un valor estilístico y en ciertos contextos ser útiles porque obligan a los interlocutores a detenerse y reflexionar acerca de dicha palabra, con lo que se cumple la función estilística de desautomatizar el discurso.

El buscapalabras

Los hablantes tienen muchas intuiciones con respecto a las palabras; de hecho, su intuición lingüística es mayor en esta área que en ninguna otra: los hablantes conocen

⁷R. Almela Pérez, *op. cit.*, p. 43.

“palabras nuevas”, “palabras viejas”, “palabras prohibidas”, “extranjerismos”, etcétera. De la misma manera, el vocabulario de una persona puede servir para juzgar su cultura. El adecuado manejo del léxico según el contexto de que se trate (el momento, el lugar, el círculo social, etcétera) dan prestigio a la persona que habla. Pero el conocimiento y manejo del léxico van más allá de la simple búsqueda de prestigio porque la creatividad lingüística de los hablantes, como ya se mencionó, se expresa con más frecuencia y mayor fuerza en el léxico. Es el área donde los hablantes se sienten más libres y más dueños de su lengua.

Todos los hablantes, para llenar nuestra necesidad de comunicación, hacemos uso de los distintos procesos y esquemas morfosintácticos que la lengua pone a nuestra disposición. Particularmente, en el caso del léxico, existen muchos esquemas de formación de palabras con distintos alcances y con distintos grados de productividad. Cómo funcionan dichos procesos, qué restricciones tienen y qué tan difundidos están, son preguntas que se hace frecuentemente quien estudia la formación de palabras. Con la finalidad de coadyuvar en el aprendizaje de esta área de la lingüística y de interesar a los alumnos en el estudio del léxico, se creó esta actividad didáctica que hemos llamado *buscapalabras*.

El objetivo es crear un grupo de trabajo dentro del aula que se dedique al estudio del léxico, particularmente a la recopilación y análisis de neologismos en los medios de comunicación como la prensa, el radio y la televisión, y también en el habla cotidiana. El *buscapalabras* es un proyecto de investigación dentro de la clase en el cual todos los alumnos intervienen con interés porque su labor como investigadores o buscadores de neologismos ayudará a formar un *corpus* que será la base de la investigación sobre los esquemas de formación, su vitalidad, su productividad y su estructura.

Al incluir a los alumnos en una investigación se consigue que pasen de ser espectadores pasivos de las explicaciones acerca de las características de las diferentes teorías léxicas, a ser agentes activos dentro del proyecto de recopilación y análisis de neologismos, con lo cual su aprendizaje se basa tanto en aspectos teóricos como prácticos de las estructuras léxicas del español.

Estructura del *buscapalabras*

El proyecto del *buzón buscapalabras* está basado, como ya se dijo, en la recopilación y análisis de neologismos. En primer lugar, se crea un archivo electrónico para el vaciado de las palabras que se consideran neologismos. Los estudiantes tienen acceso a este archivo a través de internet, donde la interfaz les permite acceder y capturar los campos requeridos.⁸ De esta forma es posible crear una base de datos con información de dichos neologismos; posteriormente se procede a analizar la naturaleza de la palabra

⁸ La dirección electrónica es la siguiente: <http://sites.google.com/site/morfolex/buscapalabras>

en cuestión y establecer posibles relaciones entre las palabras. Actualmente, el archivo del buscapalabras contiene ocho campos. La función de los campos y la información que incorporan es la siguiente:

1. Palabra neológica. Es el neologismo propuesto y sobre el cual se llevarán a cabo los análisis morfológicos pertinentes.
2. Tipo de proceso de formación de palabras. Es el tipo de esquema utilizado para crear la palabra: derivación, composición, cruce, etcétera.
3. Estructura del esquema de formación. Relacionado con el campo anterior, se especifica el esquema según el tipo de palabras: compuesto V+N; sufijación a través del sufijo *-ismo*; prefijación a través del prefijo *in-*; etcétera.
4. Contexto. Es muy importante porque permite analizar la palabra en uso y comprender la necesidad de los hablantes de utilizar un neologismo en una situación de habla particular.
5. Referencia. Son los datos acerca del origen del neologismo. Según el medio de aparición, los datos incluidos son: nombre, fecha, sección, autor, página, etcétera.
6. Lista de exclusión. Cuando se trabaja con neología, es muy importante discriminar aquellas palabras que realmente son neologismos. Para esto se utilizan listas de exclusión. Estas listas son, por lo regular, bases de datos muy grandes, o bien, diccionarios. En el caso que nos ocupa, se utilizan tanto el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) como el Corpus de Referencia del Español Actual (CREA), que es una de las bases de datos abiertas de la Real Academia de la Lengua.
7. Fecha de actualización. Es la fecha de ingreso de la palabra en el *buscapalabras*.
8. Buscador. Nombre del alumno o de la persona que ingresa el neologismo en la base.

A través de estos campos se cuenta con la información necesaria para caracterizar cada uno de los neologismos recopilados, no sólo a partir de los datos de origen o de su contexto de uso, sino también a partir del análisis morfológico básico que realizan los estudiantes y también a partir de las relaciones que se pueden establecer entre las palabras. Con objeto de que quede más claro el uso y el tipo de información que corresponde a cada campo, a continuación se presentan ejemplos de neologismos capturados en el *buscapalabras* (Tabla 1).

Tomemos como ejemplo los dos primeros neologismos de la tabla, *buscapalabras* y *especismo*. *Buscapalabras* es un compuesto del tipo verbo más nombre, esquema muy productivo hoy en día; el contexto y la referencia se refieren a la introducción que se hace en clase acerca de las características de este proyecto; por último, la palabra *buscapalabras* no existe ni en el DRAE ni en el CREA, lo que le confiere el estatus de neologismo. En el caso de *especismo*, es una palabra que fue obtenida de la prensa escrita, concretamente, un artículo acerca de la protección de animales; es una palabra derivada a partir del sufijo nominalizador *-ismo* y que tiene como base la palabra *especie*. Tampoco se encontró la palabra ni en el DRAE ni en el CREA. En ambos casos, las palabras se agregaron al *buscapalabras* en mayo de 2007.

Tabla 1. Estructura del *buscapalabras*

<i>Palabra</i>	<i>Proceso</i>	<i>Estruc- tura</i>	<i>Contexto</i>	<i>Referencia</i>	<i>Lista de exclusión</i>	<i>Fecha</i>	<i>Buscador</i>
Buscapalabras	Compuesto	V+N	El objetivo principal del <i>Buscapalabras</i> es analizar neologismos	Ramón Zacarías. <i>El buzón buscapalabras</i>	No existe	6 /05/07	RZP
Especismo	Derivado	[N+ -ismo] _N	Su propuesta parte de que entendamos lo riesgoso y grave que es el <i>especismo</i> ...	Marielena Hoyo. En: <i>Crónica</i> , p. 10.	No existe	9/05/07	RZP
Amenigrama	Cruce	adj+sust	Título de crucigrama	Periódico <i>El Sol de México</i> . Sociales	No existe	10/05/07	RZP
Pandrofresa	Cruce	adj+adj	Ni te fijas, mi compañero es un <i>pandrofresa</i> ...	Conversación casual	No existe	10/05/07	MLG
Rompeegos	Compuesto	V+N	Esa mujer es una <i>rompeegos</i> . Te destroza la vida en un minuto	Conversación casual	No existe	13/05/07	AM

Procedimiento para el análisis de neologismos

A continuación se detalla el procedimiento seguido para la recopilación de los neologismos, su corroboración, su análisis y, finalmente, la discusión alrededor de ellos, tanto individualmente como de las relaciones que establecen en el conjunto del *corpus*.

—*Búsqueda*. Mirada atenta a las producciones lingüísticas: lengua oral y escrita: periódicos, revistas, televisión y radio.

—*Recopilación*. Recabar palabras que, de acuerdo con el criterio del buscador, puedan considerarse neologismos.

—*Asignación del estatus “neologismo”*. Corroboración de los criterios de neologismo. El criterio establecido ha sido la no aparición ni en el DRAE ni en el CREA (lista

de exclusión).⁹ Si la palabra en cuestión no cumple con el requisito, es decir, aparece en la lista de exclusión, entonces se considera que no es neologismo y se descarta.

—*Vaciado en la base y lematización*. Una vez asignado el estatus “neologismo”, la palabra propuesta se captura en el archivo electrónico, lematizada. En la *lematización*, las formas de una palabra se reducen a su forma de cita. En el caso de los verbos la forma de cita es el infinitivo; en el caso de los sustantivos se utiliza la forma correspondiente al género masculino y al número singular.

—*Análisis de palabras*. Este punto es muy importante en el aprendizaje. El alumno tiene que saber reconocer los distintos procesos de formación de palabras y su estructura. Pone en práctica los conocimientos aprendidos, aplica criterios y toma decisiones sobre el tipo de proceso y su clasificación.

—*Análisis del corpus*. En esta parte final del análisis se lleva a cabo una evaluación comparativa de todas las palabras capturadas en la base de datos y se realizan análisis cuantitativos que permitan establecer niveles de productividad de cada esquema de formación de palabras. ¿Cuáles son más productivos (es decir, cuáles producen más neologismos)?, ¿cuáles utilizan los hablantes con mayor facilidad? Por otro lado, según lo permita el *corpus* y su extensión, se pueden establecer diferencias de lengua (oral o escrita), medio (escrito, radio, TV), género (periodismo, literatura, habla popular, etcétera).

—*Discusión*. Muy importante también en el análisis es el cuestionamiento de los resultados obtenidos. En este punto aparecen opiniones a favor y en contra de ciertos procesos que no son considerados normativos (como en el caso de los *cruces*, que para muchos investigadores es un tipo de formación azarosa), y de ciertos neologismos que, según la postura de los alumnos, a veces más conservadora o a veces más innovadora, son palabras que no contribuyen al buen léxico del español, que deben ser censuradas. Sin embargo, prevalece casi siempre la opinión de que lo más importante de un neologismo es que contribuya a la función comunicativa del lenguaje. Finalmente, es posible comprobar cómo en el desarrollo del léxico intervienen toda clase de factores sociales, económicos e incluso políticos, prejuicios y modas, que al final son decisivos en la suerte que correrá un neologismo, si es descartado (neologismo efímero); o bien, si se establece en la lengua (institucionalización) y qué tan rápido lo hace.

Conclusiones

El *buzón buscapalabras* ha demostrado ser eficaz en la enseñanza de los procesos de formación de palabras y del léxico neológico del español. Los estudiantes se involucran en un proyecto de investigación a través del cual se consigue interesarlos y motivarlos para continuar el estudio del léxico hispánico.

En mis experiencias con el *buscapalabras* he podido comprobar que los alumnos toman muy en serio el proyecto, se responsabilizan con seriedad por seguir los pasos

⁹Se han considerado estos criterios únicamente para el proceso de aprendizaje. Un observatorio de neologismos, con objetivos mucho más amplios que una herramienta pedagógica, establece criterios mucho más estrictos y complejos, que incluyen la revisión de distintos diccionarios y fuentes precisas y controladas.

del análisis que se les propone, intentan conseguir el mayor número de palabras posible, se interesan por obtener el conocimiento máximo en el tema de formación de palabras y finalmente lo aplican con entusiasmo en el análisis de los neologismos: su estructura morfológica, su relación con los procesos de formación de palabras y la identificación de los niveles de productividad y sus probabilidades de institucionalización e inclusión en el diccionario. Los resultados obtenidos en el aprendizaje han sido muy satisfactorios, tanto para el profesor como para los alumnos.

El *buzón buscapalabras* es un primer paso dentro de un proyecto morfológico y lexicológico que pretende establecer y crear un observatorio de neologismos que permita estudiar los neologismos que se forman en el español de México y su relación con aspectos no sólo lingüísticos sino también sociales y culturales.

Bibliografía

- ALMELA PÉREZ, Ramón, *Procedimientos de formación de palabras en español*. Barcelona, Ariel, 1999.
- ALVAR ESQUERRA, Manuel, *La formación de palabras en español*. Madrid, Arco/Libros, 2002.
- BAJO PÉREZ, Elena, *La derivación nominal en español*. Madrid, Arco/Libros, 1997.
- BASILIO, Margarida, *Formação e classes de palavras no português do Brasil*. Sao Paulo, Contexto, 2004.
- CABRÉ CATELLVÍ, María Teresa, “La clasificación de neologismos: una tarea compleja”, en *Alfa*, 50(2), 2006, pp. 229-250.
- Corpus de referencia del español actual*, Real Academia Española: Banco de Datos (CREA) [en línea], en <http://www.rae.es>, abril de 2010.
- CORREIA, Margarita y Lúcia San Payo, *La inovação lexical em português*. Lisboa, Colibrí, 2005.
- FELÍU, Arquíola, *La morfología a debate*. Jaén, Universidad de Jaén, 2006.
- GUERRERO RAMOS, Gloria, *Neologismos en el español actual*. Madrid, Arco/Libros, 1997.
- MIRANDA, J. Alberto, *La formación de palabras en español*. Salamanca, Ediciones del Colegio de España, 1994.
- VARELA ORTEGA, Soledad, *Fundamentos de morfología*. Madrid, Síntesis, 1990.
- VARELA ORTEGA, Soledad, *Morfología léxica: la formación de palabras*. Madrid, Gredos, 2005.
- ZACARÍAS PONCE DE LEÓN, Ramón, “Interpretación semántica de los morfemas apreciativos: la noción de disminución dentro de un dominio cognoscitivo”, en *Lingüística Mexicana*, 3(1), 2006, pp. 51-69.

MONOGRÁFICO
SOBRE NOVELA DEL SIGLO XX

Martín Adán: un iconoclasta peruano. (*La casa de cartón*: una representación espacial)

Ignacio DÍAZ RUIZ
Universidad Nacional Autónoma de México

En *La casa de cartón* (1928), Martín Adán lleva a cabo una singular experiencia dotada de una gran originalidad y un vasto significado en la historia literaria y cultural peruana e hispanoamericana; este relato, escrito en la confluencia de las vanguardias artísticas e ideológicas, bajo la herencia de las narrativas realista e indigenista, y de una fuerte influencia residual del modernismo, aunado a una sólida y temprana formación intelectual de su autor, constituye un punto de ruptura con la tradición, expresa una compleja novedad y marca una fuerte inflexión cismática.

Un aspecto medular de este texto es, sin duda, una bien expuesta tensión entre el acotamiento y reducción del ámbito rural frente al surgimiento y encumbramiento de un espacialidad urbana, que requiere a su vez de nuevas e inéditas formas de representación.

La propuesta de este trabajo se sustenta en el análisis de la representación del espacio narrativo, cuya construcción de carácter fragmentario, simbólico y metonímico impone un orden, una composición y una interpretación peculiares; lo que conforma una nueva experiencia y una aprehensión distinta del individuo y de la colectividad del mundo peruano.

Una brevísima historia del texto obliga a destacar que un primer fragmento de *La casa* apareció en el número 10 de *Amauta*, en diciembre de 1927; justamente meses antes de ser publicado en 1928. La primera edición aparece enmarcada con un “prólogo”, firmado por el crítico Luis Alberto Sánchez, su maestro, y un “Colofón” de la autoría de José Carlos Mariátegui (mismo texto que, como reseña, apareció en la sección de crónicas y libros de *Amauta* en el número 17, mayo de 1928).

La casa de cartón se anota en el avance de 1927: “es un documento autobiográfico: memorias novelescas de la adolescencia estudiosa y aplicada...”;¹ en efecto, la novela entrega desde sus primicias una muestra provocadora y compleja que hace referencia a una historia juvenil; mediante tres secuencias y bajo el nombre de Martín Adán, que será su identidad literaria, Rafael de la Fuente Benavides (Lima, 1908-1985) presenta su propuesta literaria en la prestigiada revista peruana de doctrina, literatura, arte

¹ *Amauta*, año II, núm. 10, p. 16.

y política. Por su parte, Mariátegui, con notable percepción y tino, precisa: “Su desorden está previamente ordenado. Todos sus cuadros, todas sus estampas son veraces, verosímiles, verdaderas. En *La casa de cartón* hay un esquema de biografía de Barranco, o mejor de sus veraneantes. Si la biografía resulta humorística, la culpa no es de Martín Adán, sino de Barranco”.²

El inicio del relato reza: “Ya ha principiado el invierno en Barranco”,³ y ciertamente a partir de la elección de este lugar, de este nombre, de la estación temporal, Martín Adán convierte a ese sitio de veraneo, descrito inicialmente en su antípoda temporal, en el punto axial de su historia. Barranco, una población balnearia situada en las proximidades de Lima, se convierte en el espacio literario, en el lugar sin límites ni fronteras de los protagonistas de *La casa de cartón*. Desde la perspectiva de Adán, en ese ámbito balneario está la historia y el transcurrir de la misma.

La topografía de Barranco, cercana, ajena y distinta a Lima, aparece fuertemente perfilada tanto en sus contornos inmediatos, como en sus dimensiones físicas y sensibles: “Pero al pasar por la larga calle que es casi toda la ciudad, hueles zumar legumbres remotas en huertas aledañas. Tú piensa en el campo lleno y mojado, casi urbano si se mira atrás, pero que no tiene límites si se mira adelante, por entre los fresnos y los alisios, a la sierra azulita”.⁴

Se trata de una idea de ciudad *sui generis*, de una urbe muy peculiar, cuyas características se tocan y trastocan con el espacio rural, se confunden con la gran geografía peruana, con las dimensiones ancestrales de un país cuyas esencias están fuertemente vinculadas a la tierra: “Al acabar la calle, urbanísima, principia bruscamente el campo”.⁵

No hay duda que la formulación de una ciudad, en el sentido estricto y pleno de la palabra, no coincide con Barranco; cuyo dinamismo y vitalidad están determinados única y esencialmente por su temporada veraniega; en cambio, su perfil constante, siempre presente, es influido por elementos y alrededores de carácter rural que disminuyen, opacan y acallan los signos de urbanidad: “Más allá del campo, la sierra. Más acá del campo, un regateo bordeado de alisios y de mujeres que lavan trapos y chiquillos, unos y otros del mismo color de mugre indiferente”.⁶ De ahí que una invocación de origen se convierta en un principio creativo, manifiesto de modernidad, para proponer e imaginar el hecho urbano como un espacio posible: “Nací en una ciudad, y no sé ver el campo”.⁷

La constante insistencia por definir, conceptualizar y precisar a Barranco como una urbe frente al mundo telúrico y natural, de afirmar su urbanismo frente a una avasallante esencia agraria, se convierte en una especie de *leit motiv*, en una forma de

² José Carlos Mariátegui, “La casa de cartón”, en *Amauta*, año III, núm. 15, p. 41; incluido también como “Colofón” en *La casa de cartón* de Martín Adán.

³ Martín Adán, *La casa de cartón*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷ *Ibid.*, p. 57.

expresar y abundar precisamente en el carácter imaginario, ideal, en ciernes, ficticio, de Barranco como una entidad social urbana. Esa reiteración remite necesariamente a una conformación imprecisa e inacabada. Barranco es más una fundación verbal, una ciudad en boceto, un lugar factible, que una verdadera metrópoli: “Aquí, en este suelo fofo y duro, a manchas, yacen las casas futuras, con sus azoteas entortadas, con sus ventanas primorosas de yeso, con sus salas de victrola y sus secretos de amor, quizás hasta con sus habitantes —mamás prudentes y niñas modernas, jóvenes calaveras y papás industriales—”.⁸

La contradictoria elaboración de un ámbito inexistente, de una urbe por venir, por nacer, enunciado hasta con las características de sus personajes y con sus respectivos objetos domésticos, verdaderos lugares comunes de urbanidad, dan cuenta de una idealidad irónica, previsible y falaz.

Por otro lado, y como una forma de aproximarnos a otra imagen de Barranco, el narrador recurre también a un lacónico enunciado con tópicos modernos: “Desde un millón de puntos de vista, en un tango como un rollo de película, filmaba una victrola a cámara lenta el balneario —amarillo y desolado como un caserío mejicano en un fotofolletín ganaderesco de Tom Mix—”.⁹

Esta aglutinada descripción del sitio apunta en primer término a una multiplicidad de visiones que sugiere simultaneidad, incluye un ritmo de moda y época, el lenguaje del cine, una percepción temporal distinta y una composición escenográfica heterogénea, absolutamente artificial, fija, ficticia, extraña, ciertamente compleja e inescrutable.

En su afán de afirmar al balneario como una ciudad, Martín Adán recurre reiteradamente a objetos o referentes como autos, tranvías, teléfonos, cinemas, fotografías, postes, fonógrafos, calles, jirones, avenidas que identifiquen y otorguen al espacio una jerarquía urbana, que lo urbanicen; como si las cosas enunciadas y descritas *per se* fueran portadoras del espíritu y la encarnación misma de ese contexto; de ahí, por ejemplo, los notables énfasis, por mencionar a los tranvías como signo de identidad de una verdadera ciudad, medio de transporte donde se cifra una nueva época y otra forma de vida: “Los tranvías pasan sus cargamentos de sombreros”;¹⁰ referencia donde los sombreros y tranvías sustituyen a los habitantes y su espacio. El tranvía aparece, entonces, en el panorama de Barranco como un objeto actual y novedoso. El *tramway*, un camino de hierro, desplaza y marca a la nueva sociedad. (“La novela del tranvía” se llama justamente un relato finisecular de Gutiérrez Nájera, donde, a través de este medio, se expresa el auge urbano y el valor que contiene: “El movimiento disipa un tanto la tristeza, y para el observador nada hay más peregrino ni más curioso que la serie de cuadros vivos que pueden examinarse en un tranvía”).¹¹

⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ Manuel Gutiérrez Nájera, “La novela del tranvía”, en *Obras XII. Narrativa II. Relatos (1877-1894)*, p. 345.

Mediante un viaje matinal, el narrador ofrece otra ilustrativa muestra del tranvía como portador de significados y sentidos; el mensaje es el medio de transporte; un tranvía contiene a Barranco, la sociedad de Barranco viaja en el tranvía: los arquetipos, con su respectivo vestuario e iluminación, dispuestos en un exacto retrato, formulan una risueña representación de ese microcosmos social: “En el tranvía. Las siete y media de la mañana. Un asomo de sol bajo las cortinillas bajas. Humo de tabaco. Una vieja erecta. Dos curas mal afeitados. Dos horteras. Cuatro mecanógrafas con el regazo lleno de cuadernos. Un colegial —yo. Otro colegial —Ramón—. Huele a cama y a creso”.¹²

Una forma distinta de presentación lo caracteriza por su carácter destructivo, violento y estridente, cuya configuración apunta a imágenes de fuerza, dinamismo y sonido, muy vinculadas al lenguaje del cine y a las estrategias de vanguardia: “Un tranvía destroza una esquina, barreno de luz y ruido”.¹³

Por otro lado, el tranvía recoge asimismo las tensiones de ese espacio naciente, en germen y en conflicto, de un lugar cuya identidad aparece en proceso y continua confusión; ese tren urbano, de tránsito local —no en balde la mención a otro suburbio próximo a Lima— adquiere los rasgos de un instrumento cuyas resonancias y rieles adquieren similitud con una guitarra, objeto que, a su vez, contiene un espíritu tradicional, festivo y popular; comparación, que se suma, con originalidad, a una sorprendente y conclusiva metáfora: “Y un tranvía canta con toda el alma con la guitarra del camino de Miraflores, parda, jaranera, tristonera, con dos cuerdas de acero, y en el cuello de ella, la cinta verde de una alameda que bate el aire del mar. Tranvía, zambo tenorio...”¹⁴

En no pocas ocasiones, esa retórica urbana aparece en contraste con sus expresiones contrarias; así desfilan también por el relato escenas que fracturan y violentan los conceptos de modernidad y urbe: “El cholo carretero no deja pasar la carreta por el césped del jardín ralísimo”;¹⁵ “una cholita tira del ronzal de una mula inmensa”;¹⁶ “En un tufo de refrito y de cocina, se me descubre un mundo encerrado en este mundo —el mundo del corral—”,¹⁷ entre otras; de esta manera frente al moderno tranvía, la población rural y las carretas atraviesan y transitan con toda su carga semántica e histórica los caminos del relato; además, este transporte es plenamente valorado: “Una carreta se lleva en su chirriar y en su golpear toda la fiebre de un jirón de calles que se han recorrido —pesadillas, seres, platanales, amarguras, sístoles y diástoles sordos...”;¹⁸ este objeto rústico, simbólico de una tradición y de una forma de vida, por cuya presencia desaparecen manifestaciones de la nueva experiencia; cabría destacar aquí la estricta pertinencia del término *jirón* que en el Perú significa vía urbana de varias calles compuesta por tramos o esquinas.

¹² M. Adán, *op. cit.*, p. 26.

¹³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

Ahora, en este otro pasaje se entreteje la tradición ancestral, arqueológica, prehistórica, subconsciente, enterrada, y redescubierta por el proceso modernizador de establecer calles, jirones y ordenamientos para una ciudad: “El campo, sarpullido de huacas, en la boca abierta de los jirones”;¹⁹ elemento de la cultura profunda, descrito como una erupción o afección telúrica.

La calle, tramo de la vía urbana, signo de la ciudad, es también motivo de un tratamiento poético, sugerente y evocador; mediante imágenes del subconsciente y del sueño se traen a colación aspectos locales y culturales indígenas que enriquecen y transforman el lugar invocado: “Una calle iluminada de silencio —por ella se van nuestros ojos de nosotros, nuestros ojos, niños incautos y curiosos—. Y nosotros nos quedamos ciegos. Y un aire de yaraví enfría un poco de calle con su aliento de puna”.²⁰

Un elemento significativo más de este repertorio de símbolos urbanos aparece encarnado en el automóvil, cuya velocidad, motorización moderna, utilidad y uso individual son factores que lo hacen un objeto representativo del momento y de esa nueva sociedad; la caracterización de este vehículo, tanpreciado en el ámbito social urbano, adquiere una notable singularidad, es incluido como un elemento simbólico y característico de la vanguardia: “Y estos autos, sucios de prisa, de orgullo, de barro...”;²¹ “Un Hudson sucio de barro se llevó a Ramón por una calle transversal que asustaba con sus ventanas trémulas, medio locas”.²²

Otro recurso para suscribir y afirmar la calidad estrictamente moderna de la localidad de Barranco se relaciona con las menciones al cinematógrafo, cuya presencia y mención actualiza el espacio narrativo; referencia que pone en vilo lo estático y lo plano, enriquece la subjetividad y multiplica los planos, activa las imágenes, anima las escenas, forja ilusiones e inventa tiempos y lugares: “Una calle angostísima se ancha, para que dos vehículos —una carreta y otra carreta— al emparejar, puedan seguir juntos, el uno al otro. Y todo es así temblante, oscuro, como en pantalla de cinema”;²³ o esa versatilidad o transformación de vistas, perspectivas y horizontes que aporta el lenguaje del cine: “El panorama cambia como una película desde todas las esquinas”.²⁴

Sin embargo, se añade asimismo una fase más del cinema, la del sitio de proyección o recinto, como espacio cerrado, claustro, lugar aislado, oscuro y maloliente: “Los cinemas mugen en sus oscuros e inmundos pesebres”,²⁵ o en este otro pasaje como variante de lo anterior: “¿Cómo he venido a parar en este cinema perdido y humoso?”,²⁶ comparaciones que contribuyen a caracterizar aspectos de la nueva urbe.

¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 48.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 23.

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵ *Ibid.*, pp. 19-20.

²⁶ *Ibid.*, p. 59.

El doble estatuto del espacio, la constante ambigüedad de la localidad, su extrema colindancia constituye un motivo de enunciación; hecho que, con frecuencia, se resuelve en la suma de rasgos de un territorio y otro, en la combinación de ambos; la ciudad tan sitiada por el campo, aparece entonces homologada a un irónico corral o a una manada de asnos:

Esta ciudad positivamente no es una aldea. Los asnos respetan devotamente la acera. Los asnos que solamente rebuznan a horas determinadas por el vecindario... que hacen lo que no se dice, tras un árbol o un poste sin levantar la pata... [...] ¡Ay, los asnos, que son lo único aldeano de la ciudad, se han municipalizado, burocratizado, humanizado...! Los asnos hacen merecimientos para obtener derechos eleccionarios —los de elegir, los de ser elegidos...²⁷

Un momento de gran elocuencia y significado para caracterizar el espacio urbano, es un vasto pasaje sobre los postes que, como conjunto, son utilizados como sustitución y representación de los habitantes de la ciudad; elementos tan característicos del paisaje urbano, cuya configuración tiene rasgos y actitudes humanas; los postes se transforman en personas que, además, mantienen su condición original, inerte y material; son, en forma simultánea, postes e individuos, objetos y sujetos que definen el panorama y el paisaje de la urbe:

Los postes, en estas calles de paredes salitrosas y bajas, tienen una violenta apariencia de peatones. El día, con su invariable humor de lluvia, los detiene en sus catorce horas, al filo de las aceras. Recién caída la noche, se echan a andar los postes. Noches de verano, vertidas como cervezas negras con pardas espumas de estrelleo... Los postes han trabajado mucho, se cansaron, enviudaron, el hijo único se fue a Guatemala... Ya los brazos se les caen de pueros viejos. Si no se han jorobado la estatura, es porque sus huesos son de madera.²⁸

Descripciones plenas de gran tensión; donde el realismo, el surrealismo y el creacionismo se mezclan y conjugan para dar paso a una sucesión y a un fluir de imágenes que acotan y reducen la anécdota para imponer una vasta y provocativa continuidad: “Hay postes que miman perros. Hay postes amigos de mendigos. Hay postes europeos con ojos verdes de aisladores de cristal. Hay postes de luz. Hay postes de teléfonos”.²⁹

La inagotable y larga secuencia onírica, fantástica y objetiva de estos elementos convierte a esta urbe en un espacio ciertamente imaginario, inédito, imposible desde los cánones de la verosimilitud y del realismo.

Otro contrapunto, de indiscutible mención, se formula entre el propio Barranco y Lima; esta última sirve para destacar de manera negativa y estentórea, también

²⁷ *Ibid.*, pp. 77-78.

²⁸ *Ibid.*, pp. 87-88.

²⁹ *Ibid.*, p. 89.

mediante lugares comunes, el desarrollo industrial y agresivo de la capital: “—Los arrabales de Lima. Una fábrica de aceite hincha su barriga pringosa y sopla como una vieja borracha-Lima”.³⁰

Si Barranco es una estancia de verano, Lima es su contraparte; la oposición y el contraste entre ambas localidades se pone de manifiesto; las dos conforman un ciclo, cuyas diferencias se expresan en forma directa: “Ahora se nos mete el invierno —un invierno extracalendario, ortodoxamente bergsonian: películas en veinte capítulos—. Lima, la sucia Lima, caballista, comercial, deportiva, nacionalista, tan seria...”;³¹ “Ahora era Lima con su olor de sol y guano y sus placeres solitarios”;³² la brevedad enunciativa para la capital, bosquejada apenas, sirve para dar un mayor efecto al contraste.

Una singular mención sobre la construcción y definición de Barranco se ofrece mediante el símil de una oleografía, cromo que imita la pintura al óleo, que dispuesta en una óptica acuática crea una imagen en movimiento, con distorsiones, distinta a una descripción realista: “Negruras que se mueven de aquí allá, brazos infinitos, manos ganchudas, consignas medio oídas... Y la ciudad es una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos”.³³

Es un óleo, una reproducción y un elemento áqueo, cuya suma transmite una idea onírica y subjetiva de la localidad; esquema descriptivo que expresa la inasible certidumbre de un espacio, marca las posibilidades múltiples y abiertas de una historia también imprecisa y define las variantes de un estilo.

Con el mismo elemento esencial, en posible alusión y referencia al propio balneario, recurre al agua como medio para explicar la subjetividad de los acontecimientos, de las acciones, de los personajes, del tiempo y del espacio; excepcional y atinado recurso que fractura la concreción, cuestiona la materialidad y la objetividad, da movimiento, confunde, distorsiona, crea espacios e invoca imágenes: “Uno mismo abre los ojos redondos, ictiologizado. En el agua, dentro del agua, las líneas se quiebran y la superficie tiene a su merced las imágenes. No, a merced de la fuerza que la mueve. Pero da lo mismo al fin y al cabo. Pavimento de asfalto, fina y frágil lámina de mica...”.³⁴

Como una progresión y ampliación de esa misma estrategia y recurso, al referirse a Ramón, uno de los protagonistas, se utiliza una exposición heterogénea, ambigua, se hace un perfil abierto, fragmentario, acumulativo y finalmente impreciso e indefinido: “Ramón hecho líneas, luces, secretos, aspectos, ornamentaciones, detalles, briznas de hierbas, campanadas... No, no. Una iconografía, un álbum en sepia y negro, a dos colores, por cuyas páginas pasará él con su boca melancólica, con sus gafas ilusivas, con su terrible insignificancia, camino de cualquier parte”.³⁵

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ *Ibid.*, p. 52.

³² *Ibid.*, p. 31.

³³ *Ibid.*, p. 18.

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 82.

La casa de cartón debe situarse justamente en un momento explosivo, de grandes cuestionamientos y reflexiones sobre el realismo y la referencialidad narrativa y artística; el punto de partido del autor y del narrador, es ciertamente una localidad balnearia, aledaña y dependiente de la capital peruana, llamada Barranco: “En la década de los 20, más que nunca antes, los balnearios se convirtieron en el rostro simbólico, en la máscara, de la sociedad limeña. Como rostro quizá éste era el más real, en relación con las clases altas, que el verdadero rostro el de la vida urbana”,³⁶ lugar cuyas características, experiencia de vida y de época, forma de pasar el tiempo y de diversión, marcaron un hito en la historia de las costumbres, la cultura del país y definieron las vivencias juveniles de los personajes de esta novela.

Sin embargo, a partir de ese lugar común, sitio para “cambiar aires y tomar baños”,³⁷ Martín Adán procederá a recrear un espacio imaginario, a fundar un lugar elocuentemente ficticio, lleno de referencias contextuales, filosóficas y literarias, de sensaciones y vivencias, recreado con una incipiente y primigenia estética urbana y una retórica vanguardista; visión nacida del pesimismo social de un ámbito en crisis, de un lugar fracturado, cuyas perspectivas son reducidas, fragmentarias, irresolubles; esta casa es una construcción de cuadros, esquemas, viñetas, fragmentos, planos, cortes o escenas libres o intercambiables, cuyo conjunto sugiere una lectura siempre abierta, enigmática y original.

Bibliografía

- AGUILAR MORA, Jorge, “Prólogo”, en Martín Adán, *El más hermoso crepúsculo del mundo. Antología*. México, FCE, 1992, p. 18.
- Amauta*, Lima, año II, núm. 10, diciembre de 1927, p. 16.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, “La novela del tranvía”, en *Obras XII. Narrativa II. Relatos (1877-1894)*. Ed. crítica e introd. de Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo. México, UNAM, 2001. (Nueva Biblioteca Mexicana, 133)
- MARIÁTEGUI, José Carlos, “La casa de cartón”, en *Amauta*, año III, núm. 15. Lima, mayo-junio de 1928, p. 41. (Sección: Libros y Revistas)
- MARTÍN ADÁN, *La casa de cartón*. Lima, Juan Mejía Baca, 1971.
- SALMÓN DE JARA, Rafael, “Perfil humano de José Díez Canseco”, en José Díez Canseco, *Suzy*. Lima, Perugraph, 1979.

³⁶ Jorge Aguilar Mora, “Prólogo”, en Martín Adán, *El más hermoso crepúsculo del mundo. Antología*, p. 18.

³⁷ Rafael Salmón de Jara, “Perfil humano de José Díez Canseco”, en José Díez Canseco, *Suzy*, citado en *ibid.*, p. 18.

Travestismo y humor en *Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febres. Apuntes desde el carnaval bajtiniano

Alejandra LÓPEZ GUEVARA
Universidad Nacional Autónoma de México

La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento. La risa impide a lo serio la fijación, y su aislamiento con respecto a la integridad ambivalente. Éstas son las funciones generales de la risa en la evolución histórica de la cultura y la literatura.

Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*

Mayra Santos-Febres (Carolina, 1966) es hoy en día una de las escritoras más reconocidas en el mundo de las letras latinoamericanas.¹ Catedrática en la Universidad de Puerto Rico, su país natal, y profesora visitante de la Cornell University, Ithaca, Nueva York, en donde también obtuvo su doctorado, la autora pertenece a la generación de los escritores puertorriqueños de los años noventas, entre los que figuran también

¹ Quizá el gusto por las letras le viene ya por herencia —sangre de escritora y no de empresaria, a diferencia de su personaje Martha Divine—, pues, como lo ha señalado en algunas entrevistas concedidas, sus padres son maestros, ella de español y él de historia. El ejercicio literario la llama por lo menos desde los trece años de edad a consecuencia del asma que la aquejaba. En palabras de la autora: “Como yo no me podía trepar a los árboles o correr bicicleta como los demás chicos del barrio, me dediqué a escribir cómo treparía el árbol más alto del universo y cómo correría bicicleta hasta la costa más lejana de la isla y después seguiría por el fondo del mar hasta llegar a países lejanos donde el aire fuera generoso con todos, hasta con aquellos a quienes les costaba trabajo respirar. Y así fue como comencé a escribir. Marcia Morgado. “Literatura para curar el asma. Una entrevista con Mayra Santos Febres”, en <http://www.barcelonareview.com> (3 de febrero de 2006).

Entre sus obras están los poemarios *Anamú y manigua* y *El orden escapado*, ambos publicados en 1991; tres años después gana el certamen Letras de Oro (Miami-España) con su primera colección de cuentos titulada *Pez de vidrio*, mientras que en 1996 se hace acreedora del premio Juan Rulfo de cuentos otorgado por la Radio Internationale de París con el relato “Oso blanco”, mismo que sería incluido en su segunda colección de cuentos, *Con el cuerpo correcto*.

Publica en el año 2000 su primera novela, *Sirena Selena vestida de pena* y dos años después otra con temática policiaca: *Cualquier miércoles soy tuya*. En 2005 aparece una recopilación de ensayos titulada *Sobre piel y papel*. Casi toda su producción ha sido traducida al inglés, italiano, francés y alemán.

Mario Cancel y Alberto Martínez Márquez,² todos interesados por la cultura popular, las zonas de alteridad (es decir, las llamadas minorías sociales) y la resistencia a la cultura dominante, que no es otra que la norteamericana imperante en el denominado Estado Libre Asociado.

En *Sirena Selena vestida de pena*, Mayra Santos-Febres narra la historia de un travesti adolescente que tiene el poder de seducir no sólo con su cuerpo y su mirada, sino con su voz.³ Es este personaje quien nos lleva por el mundo del espectáculo gay del Caribe a lo largo de los cincuenta capítulos que conforman la novela. En ella se exponen las peripecias de la cantante y su tutora, Martha Divine —ex *drag queen* dedicada ahora a los negocios—, ambas oriundas de San Juan, durante el viaje que realizan a Santo Domingo con la intención de obtener un contrato para un espectáculo nocturno. La ambición que enceguece a Sirena la hace caer en la trampa que le tiende Hugo Graubel, individuo sumamente influyente. Le paga por cantar, sí, pero durante una fiesta en su lujosa casa. Inserta en la trama principal aparece la historia de Leocadio —con quien suele confundirse al protagonista— y otras, pequeñas, que contribuyen a esclarecer y enriquecer el ambiente en el que se desarrolla la acción.

Emplearé la base fundamental de la crítica bajtiniana para abordar brevemente la conformación del protagonista a partir de las implicaciones de su particular homosexualidad, de su transformación y su caracterización como *drag queen* gracias al empleo de un maquillaje y una indumentaria específicos, pero también a partir de su propio nombre y de la relación que establece con los personajes secundarios. Finalmente trataré el aspecto del humor como un elemento festivo dentro del contexto carnavalesco del espectáculo gay, pero, también, revelador de la intransigencia e intolerancia de la sociedad latinoamericana con respecto al tema de la homosexualidad.

En cuanto al motivo del travestismo en la narrativa latinoamericana, la autora puertorriqueña cuenta con numerosos antecedentes: *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy, *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, *El lugar sin límites* de José Donoso, *El rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez y *Salón de belleza* de Mario Bellatín, por enumerar sólo algunas obras y autores. Un rasgo distintivo en los travestis de estas novelas es que se trata de hombres transformados en mujer, y no al revés. Una pregunta a considerar sería si esta proyección hacia lo femenino es el resultado de una evolución no solamente en el ámbito de lo literario sino en lo social. Cabe recordar, por ejemplo, que en el Siglo de Oro español se presenta otro gran periodo de travestismo en la literatura, pero en sentido inverso: la gran mayoría de los travestis eran mujeres vestidas de hombres. Éstas asumían papeles masculinos con objetivos específicos como

² Entre las obras de estos autores cabe señalar las siguientes: *El libro*, *El coleccionista* y *Memorias de Simplicia* (del primero) y *El límite volcado* y *Las formas del vértigo* (del segundo).

³ Sirena Selena, protagonista de la novela, es una magistral cantante de boleros. No es nuevo que la música popular y, específicamente el bolero, nutra a la literatura. Como ejemplos de esto, pueden recordarse las novelas *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez, *Ella cantaba boleros* de Guillermo Cabrera Infante, *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco y *Los cachorros* de Mario Vargas Llosa. Incluso puede mencionarse poesía como la de José Luis Vega, *Tiempo de bolero*.

vengar su honra —Rosaura en *La vida es sueño* o Dorotea en el *Quijote*— o acceder a los libros ya fuera como estudiosas o como escritoras.⁴

Tal como los seres míticos habitantes de los océanos que alguna vez casi lograron ser la perdición de Odiseo, el protagonista de la novela de Santos-Febres hechiza a todo aquel que lo escucha cantar. Igual que aquéllos, seres elementales carentes y ávidos de alma, la sirena de artificio busca robar la de los hombres que la escuchan.⁵ Este híbrido compuesto por dos entes primordiales: la mujer y el pez,⁶ resulta ser también la metáfora de la bolera Serena, cuya naturaleza se reparte entre los bordes de lo masculino y lo femenino. En este sentido cabe recordar la definición que del cuerpo grotesco, inserto en el contexto del carnaval, hace Bajtín:

La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto. Ésta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo.

[...]

[...] el cuerpo grotesco [...] franquea sus propios límites. [...] Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde uno entra en el otro.⁷

Los extremos se conjuntan en la construcción permanente de una estructura inacabada, inconclusa, en constante evolución y metamorfosis. Los valores ubicados en límites completamente opuestos son los que permiten la movilidad perenne de lo grotesco. Sin embargo, la aparente inestabilidad que esta idea ofrece lleva al individuo, a través de la historia, a la búsqueda de *coherencia* y, con ello, a la ruptura con una de las ideas fundamentales del carnaval. En la novela de Santos-Febres, este desajuste se manifiesta en el ansiado deseo de *totalidad* expresado por Martha Divine:

Martha aferra sus manos al mango del asiento. [...] los aterrizajes y los despegues siempre le revolcaban el ansia. Y no había ansia en el mundo que no provocara a Martha pensar en su cuerpo.

⁴ Este travestismo ha sido llevado en varias ocasiones al cine, un ejemplo sería el de *Yentl* dirigida por Barbra Streisand en 1983, basada en el cuento de Isaac Bashevis Singer, cuya protagonista, una judía de fines del siglo XIX ávida del conocimiento al que tiene derecho el sector masculino, se hace pasar por hombre para ingresar a la escuela. En la necesidad de mantener oculta su verdadera identidad, llega a contraer matrimonio, pero, lógicamente, no lo consume y huye.

⁵ Recordemos que las sirenas eran, en un principio, pájaros con pecho y cabeza de mujer y habitantes de una isla en medio del mar. Con esta anatomía fueron retratadas en 1891 por el prerrafaelita John William Waterhouse en su célebre cuadro *Ulysses and the Sirens*. Debido, seguramente, a su entorno sufrieron una metamorfosis a lo largo de la historia de la humanidad. Lo único que conservaron de su condición original de aves fue el canto.

⁶ “[Todo ser mítico mixto] representa el grotesco por excelencia. La combinación de formas humanas y animales es una manifestación típica de las más antiguas del grotesco”. Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, p. 101.

⁷ *Ibid.*, pp. 29-30.

Oh sí, su cuerpo, el disfraz que era su cuerpo. [...]

Pero con el dinero que consiga en este viaje terminará de hacerse la operación, que es un cambio muy difícil. A ella no le importan los sacrificios. Operarse no es lo mismo que vestirse y eso sólo en carne propia se sabe. Quitarse la ropa y verse, al fin, de la cintura para abajo igual que de la cintura para arriba, con tetitas y totita. Total. Al fin poder descansar en un solo cuerpo.⁸

A pesar de esta búsqueda del valor absoluto, el narrador omnisciente de la obra⁹ suele referirse a Sirena alternadamente ya sea con artículos, pronombres y morfemas femeninos o masculinos en una suerte de *travestismo lingüístico* que permite expresar la sexualidad imprecisa del personaje: “pero bien sabía **la** sirena que para **él** no había gran diferencia entre un hogar de crianza y un círculo del infierno”.¹⁰

Es este ser de nombre acuático y celeste¹¹ quien nos lleva por el mundo del espectáculo gay del Caribe (San Juan y Santo Domingo) a lo largo de los cincuenta capítulos que conforman la novela. Cabe señalar que, si bien, el carácter homosexual se define desde el principio, este travesti no se viste de mujer sólo para atraer a los hombres; su disfraz implica, de algún modo, los dos sexos. Su atractivo se funda, precisamente, en esa ambigüedad. Éste es un travestismo definido por su indecisión sexual; inserto en la dinámica de lo verdadero grotesco implica la imperfección y el vaivén de la existencia, describe dos cuerpos en el interior de uno.¹² Se trata de una versión del hermafrodita de artificio que supone la cara verdadera escondida bajo el antifaz. La figura andrógina e imprecisa de Sirena le permite concretar la seducción como un juego variable que supera la táctica sexual. Desplaza la verdad a partir del entorno irreal en el que se mueve. Ahí se confunde con su propio deseo y, hechizado, embelesado a los demás, sin importar si se trata de hombres o mujeres.

Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión.

Es caer en su propia trampa y moverse en un mundo encantado. Tal es la fuerza de la mujer seductora, que se enreda en su propio deseo, y se encanta a sí misma al

⁸ Mayra Santos-Febres, *Sirena Selena vestida de pena*, pp. 18-19.

⁹ En realidad en *Sirena Selena vestida de pena* confluyen multitud de voces narrativas: el narrador omnisciente, ya señalado; la Sirena; Miss Martha Divine, travesti dueño de “El Danubio Azul”, madre adoptiva y mánager de Sirena; Leocadio, preadolescente dominicano, el reflejo de Sirena desdoblado en el pasado; Hugo Graubel, empresario dominicano obsesionado por Sirena; Solange Graubel, esposa del empresario, etcétera. *Sirena Selena vestida de pena* es una novela polifónica no sólo por la interacción de numerosos narradores, sino porque se exponen personajes en crisis, ubicados en el umbral de una última decisión y en el momento de un cambio inconcluso en el que muestran su carácter fragmentario y falto de solución, pero también un claro dialogismo (interno y externo) y una autonomía con respecto a su autora. Cf. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*.

¹⁰ M. Santos-Febres, *op. cit.*, p. 19. Las negritas son mías.

¹¹ “[...] el cuerpo grotesco es cósmico y universal [...] está directamente ligado al sol y a los astros, relacionado con los signos del Zodíaco y reflejado en la jerarquía cósmica; este cuerpo puede fusionarse con diversos fenómenos de la naturaleza: montañas, ríos, mares, islas y continente, y puede asimismo cubrir todo el universo”. M. Bajtín, *La cultura popular...*, pp. 286-287.

¹² Cf. *ibid.*, pp. 52-53.

ser una ilusión en la que los demás caerán a su vez. [...] La estrategia de la seducción es la ilusión. Acecha a todo lo que puede confundirse con su propia realidad. Ahí hay un recurso de una fabulosa potencia. Pues si la producción sólo sabe producir objetos, signos reales, y obtiene de ello algún poder, la seducción no produce más que ilusión y obtiene de ella todos los poderes.¹³

La ilusión, en el caso de Sirena, tiene su base en la apariencia, en el desafío a su propia naturaleza, en la libertad de materializar la esencia de su deseo. Sin embargo, se trata de un proceso de transformación incompleta —característico de la imagen grotesca— que oscila entre dos extremos: el del nacimiento y el del fin del cambio.¹⁴ Al ubicarse en un estadio intermedio entre lo que nace y lo que muere, entre lo que es y no es, el personaje se convierte en objeto de seducción.

La mujer está por completo en su derecho, e incluso cumple una especie de deber aplicándose en parecer mágica y sobrenatural; es necesario que asombre, que hechice; ídolo, debe dorarse para ser adorada. Debe, pues, tomar de todas las artes los medios de elevarse por encima de la naturaleza para subyugar mejor los corazones y herir los espíritus. Importa muy poco que la artimaña y el artificio sean conocidos por todos, si el éxito es seguro y el efecto siempre irresistible.¹⁵

Mayra Santos describe, en uno de los capítulos más memorables de la novela, la metamorfosis del adolescente de rostro delicado en el portento de arrebatadora belleza que es la consumada boquerón:

Así [Martha Divine] iba borrando de la faz de la tierra los rasgos distintivos del rostro del adolescente, para después dibujarlos nuevamente con delineador negro y luego rojo, rellenar los labios de *lipstick raspberry wine* en tonos mate, cubrirlos con una finísima capa de más polvo, y someterlos a otra de *lipstick* bien brillante, con *gloss* que los hiciera relumbrar contra las candilejas del escenario. Hoy les pondría polvos de escarcha plateada, para lograr destellos de fantasía y el marco perfecto para sus canciones de amor.¹⁶

El maquillaje se convierte en la herramienta fundamental de una transformación que, en el texto, abarca largos párrafos. Inicia con la aplicación de “una pasta de base *pancake* marrón rojizo”,¹⁷ que anula la identidad del muchachito que se ha bañado y depilado previamente, y, sobre esta base rígida y amorfa, Martha Divine esculpe un rostro nuevo como si se tratase de una máscara de hermosura perfecta.

¹³ Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 69.

¹⁴ Cf. M. Bajtín, *La cultura popular...*, p. 28.

¹⁵ Charles Baudelaire, *Eloge du maquillage*. Apud. J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶ M. Santos-Febres, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

“La máscara [como el maquillaje del travesti] expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; [...] es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales”.¹⁸

El maquillaje, como variación de la máscara carnalesca, permite la libertad de quien lo usa para aproximarse a una visión completamente diferente de sí mismo; sin embargo, por sí solo no cumple con el objetivo de la metamorfosis total. El vestuario, entonces, hace su aparición para completar, en el caso de la cantante, la imagen seductora.¹⁹

Después de arduas deliberaciones mientras la Sirena se bañaba, la tutora había determinado que el feliz ganador sería el traje largo de noche, en imitación de seda cruda color perla, con bordados de pedrería rosada y lentejuelas blancas, formando arabescos biselados alrededor del pecho. El escote del traje era redondo, discreto, dejando los brazos al descubierto. A la altura del muslo, le surgía una profunda grieta que destapaba la pierna derecha. Esa iría enfundada en medias traslúcidas de un tono levemente más oscuro que la piel de la Sirena. Las tacas en cuero rosado perla, combinaban con los patrones bordados del traje. Eran cerradas al frente, de trabilla delgada que resbalaría sigilosa por tobillo y talón.²⁰

Si bien, el maquillaje y la elección de la ropa son procesos fundamentales para la transformación, ubicado entre ambos existe otro ritual ineludible para el travesti: el ocultamiento de los órganos sexuales masculinos. Si éstos resultaran evidentes bajo el disfraz, la ilusión quedaría rota:

La sombra puesta, los ojos delineados, ennegrecidas con *rimmel* las pestañas y cejas. Faltaba aún el rito de las gasas y el esparadrapo para el estoqueo, que no era nada fácil. No es que la Sirena quisiera alardear, pero allí abajo tenía para dar y repartir. Cada vez que llegaban a esa etapa, Miss Martha le montaba una chacota. “Ay mija, estoy loca porque empieces a tomarte las hormonas a ver si la cosa esa se encoge. Voy a tener que empezar a cobrarte de más, para cubrir lo que gasto en esparadrapo”. Mediante esa burla, lo sabía ella y su protegida, Martha disipaba la gula y la sorpresa ante el tamaño genital de su ahijadita. Asombrada, no se podía explicar cómo de un cuerpito tan frágil y delgado colgara semejante guindalejo. [...] Si Martha no la viera con ojos de madre y de empresaria, no habría dudado en meterse aquel canto de carne por algún boquete, nada más que por satisfacer la curiosidad de sentirlo dentro, en su total magnitud.²¹

¹⁸ M. Bajtín, *La cultura popular...*, pp. 41-42.

¹⁹ “Uno de los elementos indispensables de la fiesta popular era el *disfraz*, o sea la *renovación* de las ropas y la personalidad social”. *Ibid.*, p. 78.

²⁰ M. Santos-Febres, *op. cit.*, p. 47.

²¹ *Ibid.*, pp. 48-49.

La exageración del cuerpo o de algunos de sus elementos es, sin lugar a dudas, uno de los signos característicos de lo grotesco.²² Permite, en el caso de la novela, acentuar el carácter ambivalente de Sirena y, con ello, desatar la fantasía de cuantos entran en contacto con su imagen y con su voz. “Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible”.²³ El personaje, en su carácter inacabado, en su invención, en su juego de representación lleva al deseo que despierta no a un nivel simple de sexualidad —animal, automática—, sino a otro que implica, como la propia Sirena, la variación incesante y la presencia de opuestos: el del erotismo.²⁴ Entre la represión y la licencia, la sublimación y la perversión, la virtud y el pecado se desarrolla y aumenta su fuerza palpitante e intensa, y en la imaginación, encuentra su detonador. En este permanente ir y venir de un extremo a otro —como lo carnavalesco—, el erotismo define su carácter inacabado, en perpetua creación y movimiento. En esta dinámica del deseo, quienes caen en el hechizo de la Sirena —mezcla de sorpresa, incredulidad, codicia y ansiedad—²⁵ buscan fundirse en ella:

Toda operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado del deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad. Este término de disolución responde a la expresión corriente de la vida *disoluta*, que se vincula con la actividad erótica. [...] Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los partícipes del juego.²⁶

La cantante, acompañada por la empresaria Martha Divine, arriba a Santo Domingo con la intención de ser contratada para convertirse en “la estrella de un show para hoteles de cuatro estrellas”.²⁷ La ambición que la enceguece la hace caer en la trampa que le tiende Hugo Graubel, individuo sumamente influyente. Le paga por cantar, sí, pero durante una fiesta en su lujosa casa. Con ello, el poderoso hombre de negocios consigue tres objetivos: agasajar a sus importantes invitados, dar punto final a la relación insatisfactoria y llena de hastío que mantiene con su esposa y descubrir los secretos que guarda el aspecto exquisito y frágil de la Sirena.

Al principio del capítulo xxxi se describe el enfrentamiento entre la mujer que comparte legalmente la vida con Hugo Graubel y el espejismo andrógino que habita los sueños del empresario. En el afán de no permitir una humillación más, Sirena, tras

²² Cf. M. Bajtín. *La cultura popular...*, p. 276.

²³ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 9.

²⁴ Cf. *ibid.*, pp. 15-17.

²⁵ Foucault sostiene, con base en Platón, que “no podría haber deseo sin privación, sin carencia de la cosa deseada, y sin mezcla por consiguiente de cierto sufrimiento”. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*. 2. *El uso de los placeres*, p. 42.

²⁶ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 22.

²⁷ M. Santos-Febres, *op. cit.*, p. 12.

advertir el profundo desasosiego en el que vive Solange, decide emular la tristeza y la impotencia de la esposa de su anfitrión para conseguir la ilusión de ser una dama perteneciente a las altas esferas sociales y, también, para enriquecer la interpretación de la canción con la que abrirá el espectáculo por el que fue contratada.

[...] Selenita se piensa perfecta para el papel de Solange. [...] Entona su voz, también el sentimiento entona, para entrar a tono con su papel. Sirena Serena dramatizará a Solange, como se la imagina, su frustración será unida a la de ella. Recuerda lo mucho que se sufre en esta vida y carraspea. Va a necesitar todo su dolor para interpretar a la señora. Así conmoverá a su auditorio [...]. Les va a recordar que aun con toda la riqueza del mundo, hay cosas sin remedio, absolutamente sin remedio...²⁸

De este modo, en una suerte de doble travestismo, el personaje de Santos-Febres incrementa el impacto de su presentación: se convierte no sólo en el poderoso ser que unifica los polos masculino y femenino, los de la realidad y la fantasía, sino que es capaz de llevar su transformación a niveles insospechados.

También, inserto en este contexto complejo en el que los extremos interactúan constantemente, el humor hace su aparición. La risa resultante se ubica en una escala que va de lo dulce a lo amargo. Se trata, en todo caso, de una risa carnavalesca, auténticamente “*ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez”.²⁹ Y es también una risa que involucra el triunfo sobre el miedo a todo lo que es prohibido, a lo que es considerado pecado, a lo que puede ser castigado por el poder humano o el divino. Esta risa —poderosa y efímera— que supera al temor tiene, como máximo atributo, revelar al hombre un mundo nuevo, alejado de la opresión y la tiranía.

Los detonadores son múltiples, pero cabe destacar la representación del discurso oral de Martha Divine durante su participación en los espectáculos: la sofisticada y experimentada *drag queen* aborda a los asistentes al más puro estilo de los charlatanes de feria,³⁰ sobre todo cuando dedica su participación a un sector específico del público. Vende su espectáculo y la diversión, y emplea, para ello, un cúmulo de recursos característicos de la farándula gay que van desde la inserción de frases en inglés hasta la descripción de escenas en las que reproduce los peculiares rasgos orales del chisme:

Bienvenido, estimado público, ¿cómo están ustedes? ¿Todo bien, todo *fabulous*, todo *too much*? Pues les quiero dar la bienvenida a mi show, a nombre mío y a nombre de toda la administración de la discoteca *Boccaccio*'s, este antro de perdición para locas locales e internacionales, turistas y nativas, y para indecisos y chicos *open minded*,

²⁸ *Ibid.*, pp. 167-168.

²⁹ M. Bajtín, *La cultura popular...*, p. 17.

³⁰ “[Las palabras que dicen estos charlatanes] están muy lejos de la publicidad ingenua y ‘seria’: están saturadas de la risa festiva popular: juegan con el objeto ofrecido. [...] la propaganda popular era bromista, y se burlaba siempre, en cierta medida, de sí misma”. *Ibid.*, pp. 144-145.

buchas, y mujeres biológicas que lo que les gusta es sentarse a mirar hombres grajeándose... las pooobres. Les quiero dedicar el show de esta noche a los indecisos [...] para ellos es mi show de esta noche. Para los que todavía no saben que son locas pero que con suerte hoy se enterarán. ¿Quiénes aquí son indecisos? A ver, levanten las manos. Nadie. Y closeteros. ¿Quiénes son closeteros aquí? Vamos a ver, chicas, atrévanse a algo, si total mami y papi deben estar en casa viendo televisión o caminando hacia el parking a la salida del culto y nadie les va a ir con el chisme porque se chotean ellos mismos. Lindos van a quedar diciendo “Ay mire, doña Margot, fíjese que en el show de la Martha Divine de las otras noches allá en *Boccaccio's* vi a su hijo levantar la mano cuando tomaron asistencia de los closeteros. [...] Doña Margot, preocúpese, que ese nene suyo, cuando salga del closet, va a ser un escándalo con el culito tan rico que tiene... Yo me apunto para el *winner*”. Ven los que les digo. Chismosas somos, pero chotas, no podemos ser. No se preocupen, *your secrets are safe with us...*³¹

El discurso de Martha Divine está saturado de formas y ademanes particulares del lenguaje que permiten superar la distancia entre quienes participan del hecho comunicativo a partir de la ruptura de reglas de conducta, particularmente de etiqueta. La autoridad y la verdad se vuelven mudables debido al uso de la inversión, degradación y profanación. La lengua carnavalesca está saturada de una renovación derivada de la relatividad, de la permuta y de la contradicción.³² Las obscenidades, procacidades, indecencias o expresiones verbales prohibidas aparecen, al igual que en la cosmovisión carnavalesca, con un tono cómico al transformar sus funciones iniciales, sobreponerse a la censura y trasladarse del entorno privado o familiar a uno mucho más general.

Cojan oreja para que luego no caigan de pendejas...

Créanme, muchachas, el secreto del éxito estriba en el ensayo y la disposición positiva. Les voy a dar una leccioncita de visualización de las que aprendí con el casete de “*Positive Thinking*” que me compré esta tarde para poder superar la pérdida de mi marido. *Repeat after me*: “Querer es poder. El que persevera alcanza. Para atrás ni para coger impulso”. Aunque, pensándolo bien, a veces una reculeadita no viene del todo mal.³³

El rebajamiento es una de las situaciones cómicas que aparecen constantemente en la novela, ya en palabras de Martha Divine, ya en la descripción que algún narrador hace de personajes determinados. Como ejemplo de este caso sirva el siguiente fragmento:

Quizás si el trigueñazo de Vivaldi no fuera tan seductor, si ella no estuviera entrada en años, si no se sintiera tan vulnerable con la Sirena perdida, quizás (se atreve a elucubrar [Martha]) empleará su tiempo tratando de seducir al vikingo Stan. Pasaría

³¹ M. Santos-Febres, *op. cit.*, pp. 111-112.

³² Cf. M. Bajtín, *La cultura popular...*, p. 16.

³³ M. Santos-Febres, *op. cit.*, pp. 265-266.

por alto su pelo albino, su piel de cerdito al sol, su quijada ancha y sus ojos de salamandra hundida para halagarlo y mordisquearle el ego.

Pero se veía a leguas que Stan era presa de otra carnada. El vikingo se comportaba como un niño estrenando juguete nuevo con la Martha. [...] Le encantaba bailar con ella, aunque parecía un sapo electrocutándose cada vez que salía a la pista. “¿Qué será lo que busca el neardental [*sic*] este?”, Martha se preguntaba confundida.³⁴

Las comparaciones establecidas en la descripción anterior se ubican en la clasificación del disfraz cuyo objetivo es el rebajamiento, según Graciela Cándano en su tabla de motivos cómicos: “Con el fin de restarle títulos de jerarquía y seriedad a una persona, y de este modo tornarla cómica, se puede, por ejemplo, disfrazarla de animal (o a un animal vestirlo como hombre); de esta manera se sustituyen —se enmascaran— las exteriorizaciones humanas por otras de inferior nivel (y viceversa)”.³⁵

Paralelo a este tipo de disfraz existe un travestismo de rebajamiento en el que voluntariamente, o no, se altera la identidad por medio de atuendos ajenos a la condición del personaje:

Dios mío, ¿cómo era que se llamaba? Matilde, Maruca... Es como si la estuviera viendo, con su trajecito azul claro, las bombachitas de volantes de algodón almidonado y las dos trenzas rubias hasta la espalda. Actuaba como si se hubiera congelado en el tiempo, como si el salir de Cuba la hubiera devuelto a su infancia. Le gustaba interpretar canciones de Toña la Negra más que apropiarse de las poses de cantantes gringos. A mí me resultaba curiosísimo. Ella [un mulato de labios muy gruesos] era la única en el grupo que no quería parecerse a la Marilyn Monroe.³⁶

El objetivo del humor en *Sirena Selena vestida de pena* es el de enfrentarse a la oficialidad presuntuosa y solemne para funcionar como “un ácido corrosivo [...] contra la lógica racional que no puede explicarnos la vida”.³⁷ Se trata de un humor que hace reír al lector, pero también lo obliga a pensar. La risa, aquí, cumple el cometido bajtiniano: “se propone desenmascarar las mentiras siniestras que ocultan la verdad con las máscaras tejidas por la seriedad engendradora de miedo, sufrimiento y violencia”.³⁸

El objetivo de Mayra Santos-Febres, entre otros, es el de plantear, advertir y recircular la actualidad a partir de lo antiguo. Recupera algunos motivos de la mitología y la literatura clásicas, además del aspecto del travestismo y el humor carnavalescos en la cultura popular, para hacer, a partir de ellos, una re-presentación. Así, *Sirena* no es el homosexual ni el travesti *clásicos*. El personaje se construye —casi a sí mismo, como

³⁴ *Ibid.*, pp. 230-231.

³⁵ Graciela Cándano, *La seriedad y la risa. La comicidad de la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, p. 158.

³⁶ M. Santos-Febres, *op. cit.*, p. 35.

³⁷ Francisco López Sacha, “Un relato de humor y una omisión desesperada”, en AA. VV., *Del humor en la literatura*, p. 152.

³⁸ M. Bajtín, *La cultura popular...*, p. 157.

si lo hiciera bajo los preceptos de Dostoievski— a partir de un conjunto de potencialidades apenas intuidas al inicio de la novela. Su inusitada complejidad constituye el máximo atractivo de *Sirena Selena vestida de pena*. Se trata de un personaje emparentado con múltiples mitos, con la historia y las literaturas más antiguas y más actuales, con la más sucumbida admiración y la repugnancia más empecinada que a lo largo de siglos ha despertado la homosexualidad que opta por el travestismo. En ella no hay puntos medios ni equilibrio. Todo se resuelve en la ambivalencia, la oscilación, el constante movimiento hacia los extremos. Sirena es arcaica y contemporánea, reveladora de los deseos y de los temores más hondos y ocultos, materializados a partir de su imagen y su canto.

Obra analizada

SANTOS-FEBRES, Mayra, *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona, Mondadori, 2000. 266 pp. (Literatura Mondadori, 113)

Estudios

- AA. VV., *Del humor en la literatura*. México, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2001. 256 pp.
- BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. [1941] Trad. de Julio Forcat y César Conroy. México, Alianza, 1993. 431 pp. (Alianza Universidad)
- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. de Tatiana Bubnova. México, FCE, 2003. 399 pp. (Breviarios, 417)
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Trad. de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México, Tusquets, 1997. 289 pp. (Ensayo)
- BAUDRILLARD, Jean, *De la seducción*. Trad. de Elena Benarroch. México, REI, 1990. 278 pp.
- CÁNDANO, Graciela, *La seriedad y la risa. La comicidad de la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000. 373 pp. (Bitácora de Retórica, 7)
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Trad. de Martí Soler. México, Siglo XXI, 1996. 238 pp. (Teoría)
- MORGADO, Marcia, “Literatura para curar el asma. Una entrevista con Mayra Santos Febres”, en http://www.barcelonareview.com/17/s_ent_msf.htm
- PAZ, Octavio, *La llama doble*. México, Seix Barral, 1997. 223 pp. (Biblioteca Breve)

El narrador de *El solitario Atlántico* (1958) de Jorge López Páez*

Jorge Antonio MUÑOZ FIGUEROA
Universidad Nacional Autónoma de México

El solitario Atlántico (1958), del escritor veracruzano Jorge López Páez (Huatusco, 1922), tuvo una buena recepción cuando apareció y algunos críticos han expresado que esta obra tiene un lugar relevante en la literatura mexicana. Dicha novela aparece en una década especialmente rica: *El laberinto de la soledad*, *Confabulario*, *Pedro Páramo*, *Balún-Canán* y *La región más transparente* son algunos títulos que acaparan la atención de los lectores de ese tiempo, y aun así la primera novela de López Páez gana elogios y lectores. Sin embargo, *El solitario Atlántico* sólo tiene una reedición (en 1985) y la crítica no la ha revisado con profundidad.

El solitario narrador: el principio de la confusión

El narrador es uno de los puntos más interesantes y ricos de la novela; los “problemas” más claros que presenta, los cuales se desprenden de la identidad del narrador, son:

—La distancia entre acontecimientos y narración se considera mínima.

—Se cree que el narrador es el protagonista, Andrés, un niño de aproximadamente diez u once años.

—El narrador “se ocupa” de contar lo que ve, lo que hace: juegos, paisajes y, sobre todo, escenas familiares que le resultan un tanto indescifrables, que apenas acompaña de acotaciones, de juicios morales o éticos.

—Lo anterior implica que la narración tenga “huecos”, debido a las limitaciones de percepción que tienen los infantes.

¿Qué ocurre con ese narrador? Veamos el inicio de la novela:

Me asomé a la ventana. Anaez no estaba en la suya, enfrente. Vi hacia abajo: tampoco estaban los enemigos, los Aragones. Para arriba, no se veía una sola alma. La calle, ahogada de sol, se estrechaba a lugares remotos. Tomé el caracol que estaba en

* Este trabajo, donde se destacan sólo unos puntos de la novela *El solitario Atlántico*, forma parte de una investigación mayor sobre la narrativa de Jorge López Páez.

el vano de la ventana y oí el ruido del mar. Luego pensé en el río, en las pozas, en la represa de la planta de luz. Vi la ciénega, es un decir la ciénega, pero para nosotros era la ciénega. En la cuadra de arriba se reventaba la cañería del agua y durante días, semanas o meses corría un arroyito en medio de la calle. Abajo, entre mi casa y la de los Aragones, había un plano, ahí se encharcaba y corría entre mil y un canalitos a través de la yerba. A todo este último tramo le llamábamos la ciénega.¹

Desde la primera línea podemos determinar a un narrador en primera persona (extra-homodiegético, para ser más precisos): “Me asomé”; sin embargo, causa cierta confusión, pues hay quienes afirman que **el narrador es el personaje principal** (en el momento de ser personaje), que a través de los ojos de Andrés, el niño protagonista, el lector mira a las personas y a las cosas.

En efecto, el lector *percibe* las experiencias *vividas* a través de esa conciencia figural, la del personaje, pero las *recibe* mediatizadas por un narrador adulto. Tal vez no sea suficiente el indicio de una narración *retrospectiva* para marcar el deslinde entre personaje y narrador (“Me asomé”); asimismo, puede creerse que la distancia temporal entre ambas facetas del mismo ente (narrador-personaje) es mínima.

También contribuye a la confusión de algunos lectores el que existan pocos y aislados indicios de una conciencia por parte del narrador para calificar o juzgar los acontecimientos, lo cual parece corroborar la idea de que únicamente se está “mostrando” lo que ese niño vio e hizo: sus juegos, algunas de sus actividades, así como sus pensamientos respecto a los “caballitos del diablo” y otras reflexiones infantiles.

Por la cantidad de detalles que en la cita anterior le dedica el narrador a las actividades infantiles (lo cual produce un “tiempo sin tiempo”, pues la percepción del tiempo durante la niñez es diferente), entendemos que varios lectores encuentren a un niño que, lentamente y con detalles “intrascendentes”, relata sus experiencias y no a un adulto que las recrea. A lo largo de la novela, las continuas descripciones y el ritmo lento imperante en la mayor parte del relato (en contadas ocasiones aumenta la velocidad en la narración) crean la sensación de un tiempo que se alarga, de una temporalidad acorde con el personaje infantil y su entorno. La manera como el narrador instauro tiempo y espacio fortalece la perspectiva y el punto de vista. Lejos de ser un “punto débil”, el ritmo y la recreación están en concordancia con el resto de los elementos de la novela y apuntan a un asunto mayor: la dimensión ideológica del relato, la manera en que el adulto confundido, de manera sutil, recupera su infancia solitaria para explicarse lo ocurrido.

Dejemos algo muy claro: hay un narrador adulto cuyo papel parece limitarse a “mostrar” hechos intrascendentes, pero el que se haga “transparente” en la mayoría del relato demuestra un mayor trabajo de su parte. Ya lo escribió W. Booth: “Y ya que cualquier interpretación de composición o selección falsifica la vida, toda ficción requiere una elaborada retórica de disimulo”.²

¹ Jorge López Páez, *El solitario Atlántico*, p. 9.

² Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, p. 41.

Para el presente trabajo recurro al método empleado por Gérard Genette en *Figuras III*; por supuesto, y por causas de extensión, sólo revisaré, de toda la propuesta teórica de Genette, una parte del aspecto de “Modo”: el concepto de perspectiva. Ésta es una restricción que se pone “al gusto” el enunciador para otorgarnos la información narrativa. Esto depende, claro, de cómo pretenda transmitirnos la historia el narrador; en ocasiones, esa restricción resulta de suma importancia, como en el caso de *El solitario Atlántico*. Así, en la perspectiva encontramos el punto que interesa destacar y analizar en *El solitario Atlántico*: la focalización. Además, recurriré al análisis de la **narración disonante**, como lo propone Luz Aurora Pimentel, concepto que detalla más la propuesta del teórico francés.

La focalización en Andrés-niño

La focalización, como sabemos, es “un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el cual se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo”.³ En el caso específico de *El solitario Atlántico*, se elige la focalización interna *fija*, es decir, el narrador filtra la información por la mente figural de un personaje, en este caso un niño, y “restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas, perceptuales [*sic*] y espaciotemporales de esa mente figural”.⁴

Andrés, el protagonista de esta novela, tiene restricciones para conocer, percibir y, **como personaje**, para saber qué ocurre y las consecuencias de esos acontecimientos en un futuro inmediato, conocimiento que sí tiene el narrador, pero que se guarda de decirnos. Ya que se ha identificado la focalización utilizada en *El solitario*... podemos ver qué efectos tiene esta elección en el relato y cómo impactan en el lector. La siguiente cita lo ilustra:

Estábamos en eso [la presa], cuando viniendo calle abajo, apareció Estela Hernán. Anaetz se compuso la falda de su vestido. Preferíamos no tener público en nuestros trabajos. Con su paso nervioso, se acercó en un momento. Saludó a todos, y a mí en particular me dijo: “Me saludas a tu mamá.” Yo no había visto que mi hermano Rodolfo tenía una piedra en la mano. Cuando Estela nos dio las espaldas, después de despedirse, Rodolfo hizo el ademán de arrojarle la piedra; luego la tiró impotente, pero con coraje, al agua de la presa, y se quedó murmurando no sé qué cosas, con un gesto extraño que yo no le conocía. **Me le quedé mirando.**⁵

Andrés-personaje observa la conducta de su hermano menor sin saber el motivo de su comportamiento, y a pesar de que los acontecimientos ocurrieron hace tiempo,

³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵ J. López Páez, *op. cit.*, p. 15. Las negritas son mías.

muchos años incluso, y puede transmitir una comprensión distinta del pasaje mencionado, Andrés-narrador no aplica cuestionamientos ni reflexiones sobre este momento: se limita a señalar su incompreensión. “Me le quedé mirando”, así manifiesta, el personaje, la extrañeza que le provoca la reacción de su hermano y Andrés, el narrador, no añade información extra a esa impresión original. El narrador, *aparentemente*, se guarda en ese momento su punto de vista. La postura del hermano, muchas páginas después en la novela, queda justificada: Rodolfo ya sabe que la mujer que mandó el saludo, Estela Hernán, es la amante de su padre. Y si no lo sabe, percibe y se afilia al rechazo manifestado por su madre, con la cual Rodolfo está muy identificado.

En muchas partes del texto, el narrador respeta las restricciones que tiene la mente figural por la que filtra la información y no se expresa en desacuerdo con la manera de calificar los acontecimientos, como en la cita anterior, donde el personaje desconoce el motivo de la molestia de su hermano, no así el narrador, quien prefiere reservar esa información para cuando el personaje principal también la tenga. Y aparece una idea importante en el texto: la restricción que tienen los niños con respecto a la información de los hechos y personas que los rodean, como lo demuestra el uso de esta focalización.

Lejos de ser un defecto, como algunos lectores de la novela lo han señalado, esta elección focal tiene su virtud y dificultad técnicas, pues hay un trabajo importante en el manejo del narrador: “Entre la información del protagonista y la omnisciencia del novelista, aparece la información del narrador, que dispone de ella aquí como le parece y no la retiene sino cuando ve una razón precisa para ello”.⁶

Entonces, podemos notar que se asoma el *punto de vista* del narrador, y nos podemos cuestionar: ¿para qué omitir información y, sobre todo, para qué escoger esa conciencia focal para vehicular la información narrativa? El título del libro, *El solitario Atlántico*, nos da la primera pista. El calificativo que se le da al océano es el primer indicio de una gran isotopía, de ese punto de vista, que quiere destacar el narrador: la soledad del personaje principal; pero, si profundizamos un poco más, podemos aventurar que el punto de vista es que la infancia es una etapa de soledad del ser humano.

Un niño, en general, tiene limitaciones cognitivas y perceptivas, como las de este protagonista, de tal suerte que el mundo adulto le está vedado, es un terreno desconocido y ajeno. Así, el narrador presenta su *punto de vista* sobre la infancia, ya que al limitar y cerrar su foco a la conciencia del niño, nos muestra las dificultades por las que puede pasar un infante, las “recrea” para los lectores, de tal suerte que el *punto de vista ideológico* del narrador podemos resumirlo como: la infancia es una época de soledad (esto por las limitaciones mencionadas).

Sigo insistiendo en que este enfoque requiere de un gran trabajo por parte del narrador, pues tiene

[...] la opción de cambiar la *perspectiva temporal y cognitiva*, desplazándose en el tiempo, ubicándose en distintos puntos de su devenir existencial como persona. Porque

⁶Gérard Genette, *Figuras III*, pp. 258-259.

si desde el punto de vista existencial un narrador en primera persona y el personaje objeto de la narración son la misma *persona*, desde el punto de vista narrativo sus funciones son distintas: *diegética* y *vocal*; es decir, el narrador puede focalizar su “yo” narrado o su “yo” que narra. De ahí que, incluso en un relato en primera persona, la perspectiva pueda ser narratorial (centrada en el “yo” que narra) o figural (centrada en el “yo” narrado).⁷

Así, tenemos el resultado de la focalización elegida por el narrador de *El solitario Atlántico*: mostrar mediante el tipo de foco (la mente del personaje infantil) su punto de vista sobre la infancia.

Narración disonante

Para Pimentel, la focalización interna fija tiene diversos grados de convergencia entre el narrador y la conciencia focal. Así, puede distinguirse o no la personalidad del narrador de la del personaje desde el cual se focaliza, lo que resulta en una narración *disonante* o *consonante*. En el primer caso puede disociarse la personalidad del personaje de la del narrador, mientras en el segundo caso el narrador se pliega totalmente a la conciencia focal.⁸

En *El solitario Atlántico* coinciden en buena medida ambas personalidades (narrador y personaje), se “alinean” por así decirlo, lo cual podría considerarse como narración consonante, y por tanto se cree que el narrador es el personaje. Pero introducir algunas reflexiones y manejar un léxico que no es propio de un niño da muestra de la disonancia, lo cual corrobora la división narrador-personaje y la distancia temporal, considerable, entre ambos. Veamos un par de ejemplos: el primero, para ver la aparente consonancia; el segundo, para señalar la disonancia que se observa a lo largo de la novela:

La situación me mortificaba, a la vez que las caricias de Martha aflojaban en mí nervios ocultos. No sabía qué contestar.

—¿Seguro?

Cuando volvió a preguntar Martha ya me había desabrochado los botones inferiores de la camisa, y metía la mano debajo de mi cinturón.

—¿No fue así?

Yo sentía cosquillas. No quería verla, y dirigí mi mirada hacia los muros ruinosos.

—¿No fue así?

Para que me dejara le dije:

—Sí, así fue.

Martha tenía pegada su cara contra la mía. Me sentía como un perro faldero al que acarician, pero la que jadeaba era ella, y le temblaban los pechitos.⁹

⁷ L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 109.

⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁹ J. López Páez, *op. cit.*, p. 62.

El relato nos lo proporciona un narrador en “primera persona”, así que, por lo regular, sólo puede saber lo que él piensa, como lo vemos en el diálogo recientemente citado: el único que expone sus pensamientos sobre lo ocurrido mientras dialogan dos personajes (en el presente del relato) es Andrés, el “narrador protagonista” de la novela. El narrador utiliza el discurso restituído, y a pesar de las acotaciones de su parte, respeta el diálogo “original”.

Encontramos que, por ejemplo, “las caricias de Martha aflojaban en mí nervios ocultos”. Un narrador adulto bien podría explicar que se estaba “excitando” y que, probablemente, “sufría” una erección; tampoco reflexiona sobre el nerviosismo que lo “mortifica”, prueba de su inmadurez. En el ejemplo anterior, la conciencia predominante es la figural, la del personaje, y esto se debe al tipo de focalización que regula la información narrativa. Sin embargo, a pesar de que la narración muestra tal subordinación a la mente del personaje, existen momentos claves que dejan ver la disonancia. Tenemos el segundo ejemplo, donde las negritas y los subrayados son míos:

Repentinamente oí la triste flauta de un danzón, **melancólico y sensual**. Lo oí de nuevo y algo se aflojó en mí, como si el estómago estuviera vacío y a la vez sintiera el vago placer de un llanto inmotivado. Me encaminé lentamente, buscando las salidas de la flauta, hacia el kiosco. Alrededor de él bailaban, reían también, pero yo únicamente quería oír la **flauta triste**, acompañada por el **ritmo arrastrante de los pasos de los bailadores**.

Los abrazos distantes de los bailadores me decían algo, como si me enternecieron, como si en esos abrazos se fugaran del tiempo, como a mí me hubiera gustado poder hacerlo, y viéndoles, **logré fugarme con la vista fija en sus pies**.¹⁰

En la cita anterior es clara la “voz” del narrador, el orden y hasta la elegancia que se registra en la evocación sensorial del momento tan difícil que está pasando el personaje, pues dejó a su prima Ana Luisa en una situación vergonzosa en plena reunión familiar, por eso sale huyendo hacia el zócalo del pueblo, donde encuentra a los paseantes y a los bailadores de danzón.

Veamos las líneas en negritas donde se marca la narración disonante: el danzón es “melancólico y sensual”, definición difícil para un niño; la “flauta triste” que está a la par del “ritmo arrastrante de los pasos de los bailadores”, lo cual señala la cadencia del baile; esa postura tan peculiar, y hasta ritual, que son “los abrazos distantes de los bailadores”; como el baile es una distracción y Andrés-personaje la utiliza, así lo ve desde su presente Andrés-narrador, para “fugarme con la vista fija en sus pies”, que es una fuga hacia sí mismo.

Es el turno de los subrayados, de la narración consonante, donde puede apreciarse cómo el niño se apropia del mundo, esto mediante los sentidos y utilizando comparaciones ante lo que no puede definir: “como si el estómago estuviera vacío”, “como si me enternecieron, como si en esos abrazos se fugaran del tiempo, como a mí me

¹⁰ *Ibid.*, p. 33. Los subrayados y las negritas son míos.

hubiera gustado poder hacerlo”. Es interesante, y por eso el doble marcado, revisar la frase “como si en esos abrazos se fugaran del tiempo”, pues en ella confluyen ambas visiones, la del narrador y la del personaje: la reflexión de la evasión que significa el baile, y como está precedida de una frase muy simple (“como si me enternecieran”), creemos que está en el mismo tono, pero la frase ya apunta a la fuga interior.

Así, vemos el manejo peculiar realizado por López Páez para modular la convergencia entre narrador y personaje, una prueba más que echa por tierra la idea de que el personaje es el que narra; igualmente, se destaca la forma de establecer una distancia entre las dos facetas del mismo ente ficcional.

A encontrar lo que siempre estuvo ahí: la narración de Andrés-adulto

Una vez revisados los aspectos anteriores y corroborar que *El solitario Atlántico* no es una novela “sencilla”, se impone la pregunta: ¿para qué utilizar tales restricciones narrativas, “dificultándole” al lector la anécdota y el problema central? Para recrear cómo el personaje no puede interpretar el mundo que lo rodea. Además, parece que los recuerdos del narrador contienen historias ajenas a él, impresión lograda por la restricción cognitiva y de percepción. Por eso, la modulación de información, “como lo vivió” el personaje y ahora lo recuerda el narrador, es, significativamente, una búsqueda de ese tiempo perdido.

La narración retrospectiva es un gran intento por parte del narrador de reconstruir, desde su presente “adulto”, esa infancia y así entender su pasado y lo que ocurrió en esos momentos confusos para él como personaje. Por lo mismo, no resulta pertinente echar mano de los conocimientos del enunciador para aclarar desde un principio los sucesos, pues lo primordial es restituir *retrospectivamente*, y de manera gradual, esa experiencia que provoca y necesita una explicación, no para el niño, sino para el adulto. En la instancia narrativa se involucran las preguntas: ¿desde cuándo y dónde se cuenta? Para Andrés “narrador” no importan, resultan irrelevantes: importa saber *qué pasó y cómo lo vivió sin presenciarlo*.

Bibliografía

- BOOTH, Wayne, *La retórica de la ficción*. Trad. de Santiago Gubert Garriga-Notgués. Barcelona, Antonio Bosch, 1974.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*. Trad. de C. Manzano. Barcelona, Lumen, 1989.
- LÓPEZ PÁEZ, Jorge, *El solitario Atlántico*. México, FCE, 1985. (Lecturas Mexicanas, 92)
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. México, Siglo XXI / UNAM, 1998.

El humor y la ironía en la obra de Enrique Serna

Judith OROZCO ABAD
Universidad Nacional Autónoma de México

En este artículo se abordará la construcción del humor y la ironía como las características más relevantes de la narrativa de Enrique Serna, quien es uno de los escritores mexicanos contemporáneos en cuya obra prolifera el tinte humorístico e irónico. Desde 1987 ha publicado constantemente;¹ a lo largo de toda su producción narrativa, e incluso ensayística, la ironía y el humor conforman una pareja que funciona como imán alrededor del cual se organiza el sentido.

Aun cuando en repetidas ocasiones el autor ha renegado de las instituciones literarias, éstas poco a poco le han ido concediendo un sitio de prestigio en el panorama narrativo, lo cual no deja de ser también quizás irónico. En 1986 recibió el Premio Nacional de Novela de Ciudad del Carmen por su primera obra, *El ocaso de la primera dama* (1987), difundida posteriormente con el título de *Señorita México*.

Su segunda novela: *Uno soñaba que era rey*, cuya primera edición fue publicada en noviembre de 1989, sólo trece meses después obtuvo una segunda impresión.² Once años más tarde, en el 2000, se realizó una segunda edición publicada por la editorial Planeta, donde el autor efectuó correcciones sutiles y minuciosas a la primera edición.

Su primer libro de cuentos, *Amores de segunda mano*,³ fue publicado en 1991. Diez años después apareció un segundo libro de relatos titulado *El orgasmógrafo*.⁴

La tercera novela, *El miedo a los animales*,⁵ reveló las preocupaciones de Serna alrededor de los círculos intelectuales en México y sus alianzas de corrupción. La

¹ El lugar que ocupa hoy la obra de Enrique Serna (ciudad de México, 1959) en el panorama de las letras mexicanas ya resulta incuestionable. Son varias las menciones de críticos que le otorgan una posición destacada. José Joaquín Blanco, David Huerta, Christopher Domínguez Michael, Vicente Francisco Torres, Humberto Musacchio, Sergio González Rodríguez, Ignacio Trejo Fuentes e incluso recientemente García Márquez coinciden al valorar positivamente su trabajo literario.

² Enrique Serna, *Uno soñaba que era rey*. México, Plaza y Valdés, 1989.

³ Enrique Serna, *Amores de segunda mano*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1991. Una segunda edición, que fue la más distribuida, se publicó tres años más tarde: México, Cal y Arena, 1994. Previamente se habían publicado separadamente algunos de los cuentos de este volumen. "El alimento del artista" apareció en *Textual* y en *La Jornada*, mientras que "Hombre con minotauro en el pecho" se publicó por entregas en el suplemento cultural *Sábado*, en 1990.

⁴ Enrique Serna, *El orgasmógrafo*. México, Plaza y Janés, 2001.

⁵ Enrique Serna, *El miedo a los animales*. México, Joaquín Mortiz, 1995.

cuarta logró una gran aceptación entre el público: *El seductor de la patria*, fenómeno avalado por las ediciones que ha merecido, así como por el Premio Mazatlán obtenido.⁶ En 2004 volvió sobre la novela ubicada en el pasado: *Ángeles del abismo*,⁷ y en 2006 se publicó *Fruta verde*,⁸ cuya historia establece una relación intratextual con su relato “La gloria de la repetición”. Resulta ilustrativo para demostrar su amplia recepción que la mayoría de su obra se encuentra aún en el mercado editorial, a diferencia de otros escritores mexicanos actuales, cuya calidad es relevante también.⁹ Su presencia como ensayista y articulista ha sido constante en distintas publicaciones como *La Jornada Semanal*, *Nexos* y *Letras Libres*.

En otra vertiente, ha participado en la escritura de telenovelas del más poderoso consorcio televisivo de nuestro país, hecho que explica su preocupación válida y genuina por “enriquecer” la cultura de masas e incorporar manifestaciones culturales plurales en su obra a través del melodrama, la nota roja y el anuncio publicitario, entre otras manifestaciones discursivas.

En este espacio pretendo responder a la siguiente cuestión: ¿cuáles son los elementos relevantes que confluyen en su narrativa para configurar un sentido irónico y proyectar un tono peculiar en ella que la distingue y logra atrapar a un público lector? Resulta útil, para iniciar estas reflexiones, retomar las palabras de Lauro Zavala, quien apunta alrededor de las diferencias entre el humor y la ironía:

La ironía es entonces la forma más completa del escepticismo, y por ello, es un producto de la razón: es un acto intencional, que significa el reconocimiento de una paradoja. El humor, en cambio, es el producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, con las reglas y las convenciones. En una palabra, mientras la ironía es la expresión del desencanto, el humor es un ejercicio de la imaginación.¹⁰

Esta explicación sobre la ironía y el humor resulta útil para comprender el empleo de ambos elementos en el trabajo literario del autor, sin embargo, considero que la ironía conforma un entramado muy amplio que desemboca en un efecto de sentido donde prevalece el humor y que no se restringe a la inclusión de situaciones irónicas en la historia, sino que calan más hondamente en aspectos textuales y estructurales complejos; es esa construcción la que pretendo describir aquí a través del análisis de

⁶ Enrique Serna, *El seductor de la patria*. México, Joaquín Mortiz, 1999. El Premio Mazatlán se ha entregado a escritores como José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Fernando Benítez, Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes, Jaime Sabines, Vicente Leñero, Elena Poniatowska, Héctor Aguilar Camín, Sergio Pitlor y Ricardo Garibay. En la ocasión en que se otorgó el premio a Serna, el jurado estuvo compuesto por Juan Villoro, Ignacio Trejo, Vicente Quirarte y Ernesto Herrera.

⁷ Enrique Serna, *Ángeles del abismo*. México, Joaquín Mortiz, 2004.

⁸ Enrique Serna, *Fruta verde*. México, Planeta, 2006.

⁹ La editorial Seix Barral reeditó recientemente (2010) *Señorita México*, *El seductor de la patria*, *Uno soñaba que era rey*, *Ángeles del abismo* y *El orgasmógrafo*.

¹⁰ Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, p. 200.

algunas líneas sobresalientes: la intertextualidad, la construcción del narrador, el paralelismo, las comparaciones y el lector. Ellas, como veremos, se conjugan en el entramado textual para producir el humor y el sentido irónico en la obra de Enrique Serna.

El trabajo de construcción del sentido irónico no es simple, puesto que la ironía no debe considerarse como “tropo, ni figura retórica, ni siquiera como artimaña de persuasión, sino como una auténtica ‘modalidad’ literaria, capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos”.¹¹ Por ello propongo que el acertado manejo de la ironía del autor mexicano se basa, fundamentalmente, en un tejido donde se conjugan los aspectos señalados anteriormente.

La intertextualidad

El fenómeno de la intertextualidad aparece con frecuencia en todos los géneros literarios, la narrativa es un campo fértil para su proliferación y, específicamente en los relatos de Serna, es un elemento fundamental para lograr finalidades irónicas. Ésta se define como la presencia de un texto dentro de otro, ya sea por cita directa o alusión.¹² En la obra del escritor mexicano aparecen textos literarios, no literarios, de los medios masivos de comunicación e incluso de otras manifestaciones icónicas y verbales, como el cine. Por otra parte, la emergencia de autores consagrados de la literatura mexicana, incluso como personajes, así como de textos cotidianos no literarios, permite que el autor articule una compleja red de posibilidades irónicas. Por ejemplo, en *Ángeles del abismo* Serna confirma al final de la novela la presencia de Luis de Sandoval Zapata, sor Juana Inés de la Cruz, Pedro Calderón de la Barca, Vicente Riva Palacio y fray Luis de León, entre otros.

Otro tipo de intertextualidad se refiere a las estrategias discursivas utilizadas por el autor y que constituyen no sólo evocaciones o reminiscencias de otras voces, sino la estructura textual de secuencias narrativas, las cuales incluso conforman capítulos completos, como el dieciocho de *Ángeles del abismo*, donde se recrea un episodio de *El Lazarillo de Tormes*.

En *Uno soñaba que era rey* Serna conjuga distintos discursos que proceden del periodismo, el cine, el melodrama, la publicidad y el género epistolar, entre otros, con la finalidad de crear una tensión entre el discurso canonizado literariamente y éstos. El texto dialoga con otras manifestaciones discursivas que además de desembocar en la parodia, exigen del lector un conocimiento literario. Así, varios capítulos completos están consagrados a diversos géneros, como el seis y el quince, cuyo centro es un diálogo aparentemente cotidiano con acotaciones mínimas. Por otra parte, el capítulo doce es un guión cinematográfico, con indicaciones precisas para efectuar su rodaje.

¹¹ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 296.

¹² Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 8.

La parodia, recurso antiguo en la literatura, cobra su cuota, por ejemplo, en el momento en que se juega con las obras consagradas de la cultura cinematográfica mexicana; tal es el caso que se ofrece en el quinto capítulo titulado “El simulacro” de *Uno soñaba que era rey*, donde se narra una secuencia de la película *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez.

La utilización de discursos pertenecientes a otros ámbitos propicia la creación de un objeto textual más complejo y significativo que los textos originales “plagiados”. La presencia de estos géneros produce un fenómeno de imantación, pues hace que rebasen sus condiciones de textualidad coloquial cotidiana y los eleva a un nivel literario. Quien lee no desdeña los sentidos originales de cada tipo de discurso, ni tampoco realiza una operación de “suma”, sino que efectúa una lectura “acumulativa”, cuyo resultado es un efecto de sentido más rico y complejo, puesto que subyace una vigorosa intención estética.

Derivado de esta intertextualidad se halla el uso de distintos *registros lingüísticos*: el de los marginados, de los “niños bien”, de la población de clase media baja, de los *mass media* (radio, cine, prensa, publicidad), de la demagogia, de la izquierda e incluso la presencia de enunciados en inglés.

En novelas como *El seductor de la patria* o *Ángeles del abismo* combina sincrónicamente registros distintos, a través de la presencia de giros coloquiales contemporáneos con usos novohispanos: “Junto con la confianza de la anfitriona, perdió la autoestima y sintió que ese descalabro social era el comienzo de una caída en picada”.¹³

Si bien es cierto que el fenómeno de la intertextualidad constituye una impronta frecuente en toda la literatura contemporánea, resulta claro advertir que, en el caso de la obra de Serna, la gramática que la organiza tiene como fin la producción de un efecto humorístico y, especialmente, irónico. Sobresale la riqueza para combinar discursos alejados que marcan un contraste vigoroso, como se ha visto.

Narrador

Se ha visto el papel sustancial de la intratextualidad en la ironía, esta categoría echa mano de la conjugación de diversas estrategias discursivas (diálogo, carta, diario, entrevista y guión cinematográfico, entre otros), que brindan la posibilidad de combinar narradores diversos que desemboca en un enriquecimiento de la perspectiva irónica. Es necesario recordar que la naturaleza verbal del relato exige de una categoría discursiva insustituible: el narrador. Es a través de esta construcción que es posible la existencia del género: “esa instancia enunciativa que es la narración, con su narrador y su receptor, ficticios o no, representados o no, silenciosos o charlatanes, pero siempre presentes en lo que para mí es, me temo, un acto de comunicación”.¹⁴

¹³ E. Serna, *Ángeles del abismo*, p. 208.

¹⁴ G. Génette, *Nuevo discurso del relato*, p. 69.

El modo narrativo exige una relación temporal y de estrecha interdependencia entre los acontecimientos y el enunciador que relata.¹⁵ Las posibilidades que engendra la selección de un tipo de narrador se ven reflejadas en el efecto de cualquier narración. En el caso de la ironía, las posibilidades enriquecen el sentido. Por ejemplo, la multiplicación de voces crea un efecto humorístico, a cargo de la interpretación del lector y es por ello que el autor delega en varias posibilidades narrativas la responsabilidad de la diégesis. Por consecuencia, el narrador establece una distancia que, lejos de relativizar su intención, subraya su intención irónica.

Aunque predomina a lo largo de los innumerables relatos la presencia de un narrador en tercera persona, extradiegético, con focalización externa,¹⁶ esta circunstancia no es la única. La presencia de un juego intertextual incrementa la complejidad del discurso que es necesario analizar. Así, las instancias narrativas, en la novelística de Enrique Serna, están constituidas por transmisiones radiofónicas, notas rojas periódicas, diarios personales, cartas, diálogos, grabaciones y monólogos, entre los más sobresalientes.

Serna suele ofrecer un discurso disonante entre sus personajes y el narrador que vehicula las acciones.¹⁷ Esta confrontación entre la perspectiva del narrador y las de sus propios personajes ofrece al lector una oportunidad de reír ante dicha oposición. En varias ocasiones, la figura del narrador tiende a establecer una oposición entre los valores morales de éste y los de sus personajes. En esta confrontación prevalece la perspectiva ideológica de quien narra y, por lo tanto, la moral de los personajes queda ridiculizada en extremo. Un ejemplo se puede ver en este fragmento de *Uno soñaba que era rey*: “Carmen emitió un gruñido aprobatorio y miró de reojo a los detenidos, uno corpulento y de pelo crespo, el otro delgado y rubio, vestido con una gruesa chamarra de pana. Lo más perturbador era que ninguno de los dos se veía afeminado. ¿Cómo distinguirlos entonces de la gente normal? ¡Oh, Dios, cuánta escoria había regada por el mundo!”¹⁸

Son numerosos los casos donde se ofrecen disonancias entre la perspectiva del narrador y la de sus personajes, por lo que queda a cargo del lector confrontar visiones ideológicas contrastantes para establecer el juego irónico.

Paralelismo y juego de espejos

En la narrativa de Serna el paralelismo, la repetición, así como los contrastes y las oposiciones conforman una suerte de poética de la ironía novelesca. Los personajes, entre otras instancias narrativas, ofrecen una posibilidad para construir un mundo literario

¹⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 16.

¹⁶ Cf. Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, p. 70.

¹⁷ Cf. L. A. Pimentel, *op. cit.*, pp. 102-104.

¹⁸ E. Serna, *Uno soñaba que era rey*, p. 87.

donde cohabitan los opuestos. En el caso de *Uno soñaba que era rey*: Marcos Valladares y el Tunas, en *Ángeles del abismo*: Crisanta y Tlacotzin, por ejemplo.

Los nombres de los personajes son un elemento rico para otorgar sentido.¹⁹ La oportunidad para ofrecer tales contrastes es aprovechada por Serna. Por ejemplo, el nombre del *Tunas*, sobrenombre de uno de los protagonistas —Jorge Osuna—, se halla semánticamente asociado con lo mexicano, la fruta presenta contradicciones inherentes: espinosa y punzante al tacto por fuera, pero dulce y jugosa al paladar. Esta oposición apoya los deseos de Jorge por convertirse en adulto, cuando fisiológicamente su ser es infantil, mas no su incipiente despertar sexual. Por contraste, Marcos Valladares es un niño, con actitudes más que infantiloides, que se adivina de piel blanca, nariz respingada y pecas en las mejillas, cuya ideología gira en torno al culto a lo estadounidense. En *Ángeles del abismo* Crisanta es criolla y católica, mientras que Tlacotzin es un indígena que no se atreve a renunciar a sus creencias prehispánicas.

En novelas como *Ángeles del abismo* y *Uno soñaba que era rey*, la elección de la estructura a través de dos historias paralelas con personajes opuestos sostiene no sólo el relato, sino también el sentido final de la novela que finca sus cimientos en la semejanza y la contradicción. Esta estructuración articula todo el relato en diversos niveles y no sólo en el nivel de los dos protagonistas. El paralelismo se advierte en la historia, los espacios y los registros lingüísticos empleados por los personajes, por lo que la repetición y la oposición desembocan en la ironía.

El juego de oposiciones que ofrece Serna trasciende una posición maniquea, debido a que los opuestos funcionan como nuestras manos que, aunque semejantes, son opuestas. Al mismo tiempo se advierte que este juego es común en los productos de la cultura de masas: a través del maniqueísmo folletinesco de la telenovela y el melodrama. Dicho ejercicio lúdico desemboca en paradojas que provocan un efecto humorístico en el lector. En el caso de Serna tales paradojas conforman una gramática compleja que halla un juego de correspondencias ambicioso alejado de una fórmula simplista.

Las líneas paralelas de las novelas mencionadas funcionan asimismo como vectores cuyas fuerzas se suman y potencian, para desembocar en un sentido irónico. A diferencia del cuadrículado, que sería el resultado geométrico bidimensional —producto de las paralelas—, la ironía de Enrique Serna al utilizar múltiples planos del texto novelístico crea una rica amalgama tridimensional que opera alquímicamente y desemboca en una ironía poliédrica, que aunque en ocasiones resulta trágica, en otras ofrece un humor cínico. La interpretación de la ironía resulta por tanto un reto para el lector.

Alrededor de los paralelismos se pueden agrupar las comparaciones que permean su novelística. Éstas apelan a un horizonte ideológico y cultural compartido por el lector. Sin embargo, al mismo tiempo que los paralelismos establecen un contrapunto con horizontes semejantes, al ser descodificados, la identificación de la disonancia

¹⁹ Cf. L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 68.

exige una respuesta sorpresiva. Veamos algunos ejemplos: “[*Carmen* actuaba en El Neptuno] como una hermana carmelita en un burdel”;²⁰ “como si sus párpados de hojalbre hubieran activado un mecanismo de lucidez postrera”;²¹ “Era un moreno dúctil que se movía dentro del traje como un molusco sin caparazón”;²² “Cárcamo pronunciaba con desgano como un burócrata de la fe”;²³ “alzó las manos como un rufián sorprendido en flagrancia”;²⁴ “Y aunque ahora mismo, en el radio de la combi, José José cantara las delicias de un fracaso amoroso, debía taparse los oídos con cera, como el astuto Ulises, para no resbalar por la pendiente de masoquismo”.²⁵

Las comparaciones son formas de la repetición que en los casos señalados permiten al lector asociar o disociar sus elementos. El hecho de compartir códigos comunes posibilita la complicidad entre el ironista y su lector, quien responde con la risa, al advertir con sorpresa la distancia entre los términos comparados. Este recurso es utilizado constantemente en el relato de Serna y, como se ha visto, es un vehículo para establecer nexos entre el narrador y el lector que desembocan en un efecto irónico.

Lector

En la ironía existe un enunciador (autor) que se manifiesta a lo largo de todo el texto bajo dos modalidades: en una es el enunciador ingenuo que no pretende más que mostrar en un nivel literal las cosas del mundo imaginado. Sin embargo, se revela oculta una segunda modalidad de quien produce el discurso que ofrece mediante algunos “marcadores irónicos” su fuerte presencia. Al mismo tiempo exige tanto un lector ingenuo como también la aparición de un segundo lector competente, capaz de decodificar dichos “marcadores irónicos” diseminados por todo el relato. Por ello Ballart asegura que: “La ironía pone la inteligencia del lector en un gimnasio”.²⁶ Como ninguna otra manifestación textual, la ironía exige la colaboración de su lector mediante una participación activa y creativa. Puesto que: “En esta dialéctica el lector se ubica como ‘constructor’ del texto, al llenar los blancos, inferir significaciones a partir de lo no dicho, conectar segmentos y perspectivas dentro y fuera del texto. El texto en verdad es ‘un mecanismo económico’ que necesita de un lector para activarse”.²⁷

El lector, finalmente, construye una interpretación moral de la novela, donde logran cobrar coherencia las voces narrativas disonantes. Sólo aquel que posee una competencia narrativa e irónica puede combinar y articular los significados de las diferentes

²⁰E. Serna, *Uno soñaba que era rey*, p. 143.

²¹*Ibid.*, p. 270.

²²*Ibid.*, p. 219.

²³E. Serna, *Ángeles del abismo*, p. 164.

²⁴*Ibid.*, p. 215.

²⁵E. Serna, *Fruta verde*, p. 73.

²⁶P. Ballart, *op. cit.*, p. 418.

²⁷L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 166.

perspectivas que ofrece la obra de Serna. La actividad del lector, además de otorgar un sentido estético, accede al sentido ético que poseen sus relatos. Su risa surgirá en tanto que se halle en consonancia con la estética y la ética del autor.

Serna exige las complicidades de su lector, en este caso me arriesgo a adelantar que ambos se presentan como víctimas de una misma realidad que comparten: la perspectiva sarcástica de reír con una problemática semejante. Su obra alimenta la capacidad de asombro, inquietud e indignación de su público, la identificación y, por último, un cinismo que exorciza demonios internos.

En suma, el texto posee inscrito en sí mismo un itinerario de interpretaciones posibles siempre a cargo del trabajo del lector, cuyo horizonte, a fin de cuentas, resulta sumamente privilegiado y ventajoso pues, junto con el narrador, puede percibir diferentes ángulos de las perspectivas del relato. El lector de un texto irónico debe poseer una competencia de comprensión e interpretación singular, en tanto que

[...] quizás el “analfabetismo” más grave es el de la “incompetencia intertextual, pues quien no sea capaz de “oír” las voces que orquestan de manera polifónica cualquier texto, aun si esto es en un grado mínimo de complejidad, habrá fallado en el propósito mismo de lo que es leer: generar significaciones en distintos grados de complejidad (y por tanto generar distintos grados de significación) a través de esa actividad de descodificación que es la lectura.²⁸

Serna no se muestra condescendiente. Existe tanta degradación en los niveles más cultos y opulentos como en aquellos contestatarios o segregados, ya sea en el México contemporáneo, el decimonónico y novohispano; en ese sentido, no existen fronteras.

Para concluir, es posible afirmar que en las páginas de Serna el lenguaje, la ironía y el humor constituyen los pilares para crear mundos posibles cuya configuración al tiempo que hacen reír al lector provocan una serie reflexión sobre la condición humana. La riqueza de los recursos discursivos presentes como la intertextualidad, el paralelismo y la figura del narrador operan en conjunto para que el lector trabaje y realice una gimnasia intelectual donde el humor siempre está presente y exige una risa sobre su propia condición, pues como lo declara uno de los personajes de su novela reciente: “Germán había aprendido a reírse de sí mismo. ¿Dónde estaba el joven frágil y confuso que se derrumbaba al menor tropiezo emocional? Aprendida la lección del maestro, ahora se valía del humor negro para transformar el dolor en placer”.²⁹

La risa explica su esencia, en el horizonte gris de otro de sus personajes, El Tunas, condenado a la sobrevivencia en la gran urbe: “[El Tunas] Sabe que la sonrisa viene siempre después de la negativa, el madrazo o el insulto, y sabe también que la víctima de

²⁸ *Ibid.*, p. 179.

²⁹ E. Serna, *Fruta verde*, p. 274.

la sonrisa —el sonreído— debe reírse de otro para sanar de la alegría envenenada que recorre las bocas de la ciudad. ¿De qué se reía el cabrón?”³⁰

Porque, en última instancia, podemos compartir la opinión de Germán en cuanto a que “el humor no era un adorno, sino un enfoque de la existencia, el arma más poderosa para defenderse del sufrimiento”.³¹

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijail, *Esthetique et théorie du roman*. París, Gallimard, [1978] 1991.
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994.
- BOOTH, Wayne, *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1986.
- DOMENELLA, Ana Rosa, “Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Ed. de María Christen Florencia. México, UAM-I, 1992, pp. 85-116.
- GENETTE, Gérard, *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra, [1993] 1998.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*. París, Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Ed. de María Christen Florencia. México, UAM-I, 1992, pp. 171-193.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, “La ironía como tropo”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Ed. de María Christen Florencia. México, UAM-I, 1992, pp. 195-221.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Introducción a los métodos de análisis del discurso. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires, Hachette, 1980.
- MOSQUEDA Rivera, María Raquel, *Enrique Serna o nadie se salva (la narrativa de un escritor contemporáneo)*. México, UNAM, FFL, 1997. (Tesis para obtener el título de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas)
- OROZCO ABAD, Judith, *El elogio de la ironía en Uno soñaba que era rey de Enrique Serna*. México, UNAM, FFL, 2003. (Tesis de Maestría)
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo XXI, 1998.
- SERNA, Enrique, *Amores de segunda mano*. México, Cal y Arena [1991] 1994.
- SERNA, Enrique, *Ángeles del abismo*. México, Joaquín Mortiz, 2004.
- SERNA, Enrique, *El miedo a los animales*. México, Joaquín Mortiz, 1995.
- SERNA, Enrique, *El ocaso de la primera dama*. Campeche, Biblioteca Básica Campechana, 1987.
- SERNA, Enrique, *El orgasmógrafo*. México, Plaza y Janés Editores, 2001.

³⁰ Cf. E. Serna, *Uno soñaba que era rey*.

³¹ E. Serna, *Fruta verde*, p. 138.

- SERNA, Enrique, *El seductor de la patria*. México, Joaquín Mortiz, 1999.
- SERNA, Enrique, *Fruta verde*. México, Planeta, 2006.
- SERNA, Enrique, *Señorita México*. México, Plaza y Valdés Editores, 1993.
- SERNA, Enrique, *Uno soñaba que era rey*. México, Planeta, 2000.
- SERNA, Enrique, *Uno soñaba que era rey*. México, Plaza y Valdés, 1989.
- ZAVALA, Lauro, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México, UAM-X, 1993.

Análisis de los paratextos de *Santa* (1903), de Federico Gamboa

Mariana OZUNA CASTAÑEDA*
Universidad Nacional Autónoma de México

Santa de Federico Gamboa fue publicada en 1903 (Barcelona, Talleres y Editorial Araluce), hecho que le permite integrarse al *corpus* literario del siglo xx. Más que su supuesto naturalismo, su compleja construcción de sentidos la convierte en un artefacto estético de relectura inagotable. Cualquier historia de la literatura mexicana e hispanoamericana pone a *Santa* como novela naturalista. La crítica en general suele definir el naturalismo para después cotejarlo contra las obras y asimilarlas dentro del movimiento.¹ Igual suerte corre la mayoría de la producción literaria hispanoamericana.

Ya en un pionero estudio sobre el naturalismo literario en México, Guadalupe García Barragán aseveraba: “como ya lo hemos expresado en varias ocasiones, casi no existe la obra naturalista pura, y mucho menos en Hispanoamérica; así que tenemos que hablar de producciones realista-naturalistas, romántico-naturalistas; o naturalistas con rasgos románticos, y viceversa, según la escuela literaria que en ellas domine”.² Recientemente, la filiación netamente naturalista de *Santa* ha sufrido mella crítica,³

* La elaboración de este artículo fue posible gracias al Programa de Becas Posdoctorales 2005 en la UNAM periodo II, cuyo apoyo permitió una estancia de investigación que se realizó en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Biblioteca Nacional (febrero 2006-febrero 2007). La versión original de este texto fue leída con el título “Más allá del espíritu, la carne. Más allá de la carne, sólo el arte. Análisis de los paratextos de *Santa* (1903), de Federico Gamboa”, en el Congreso de Novela Actual, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, noviembre de 2006. Aquella, ahora lejana, versión ha sido ampliada aquí.

¹ Véase la obra de Guadalupe García Barragán, “Memorias de Federico Gamboa, lo que a los críticos se les pasó por alto”, en *Ábside*, 36(1), pp. 16-36, y *El naturalismo literario en México. Reseña y notas bibliográficas*; además de las historias de la literatura hispanoamericana de José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2. *Del Romanticismo al Modernismo*, y de Cedómil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, t. II: *Del Romanticismo al Modernismo*. También la obra crítica de Manuel Prendes Guardiola, *La novela naturalista de Federico Gamboa*. Los críticos en general han pasado por alto la existencia previa de temas y ambientes sórdidos, introducidos y explotados con asiduidad durante el siglo XVIII, y después abrazados estrechamente por los románticos en su estetización de lo bajo; a este respecto cabe mencionar que señalarlos como exclusivos del naturalismo literario es soslayar la tradición.

² G. García Barragán, *El naturalismo literario en México...*, p. 31.

³ Refiero al interesado al volumen de trabajos de Rafael Olea Franco, ed., *Santa, Santa nuestra*. En él, José Luis Martínez Suárez considera que la famosa novela pertenece al realismo (“Génesis y recepción contemporánea de *Santa*, en R. Olea Franco, ed., *op. cit.*, pp. 37-38) en términos de su “contemporaneidad”, y matiza: “la obra de Federico abreva en la práctica experimental que intenta documentar la realidad, mas

hecho que no es de extrañarse, ya que el método seguido para hacer naturalista a *Santa* fue el mismo que hizo románticas o realistas a otras obras de la literatura mexicana y latinoamericana, es decir, el método que se esmera en definir un movimiento o corriente a partir de ciertas características, de ahí se empeña en cotejar dichas características en las obras.⁴ Tal proceder suele transitar por dos polos, a cual más insuficientes, que va de la sobreestimación de ciertos rasgos a la subestimación de otros para ubicar al texto.⁵ Para hacer sólo un apunte al respecto, desde finales del siglo XVIII un nuevo tipo de belleza y sobre todo de experiencia de lo bello, denominada medusea por Mario Praz, aparece en la literatura y el arte. Entre otras revoluciones estéticas, el romanticismo desarrolló una “fascinación de la corrupción”, la voluptuosidad, la religión, la muerte, por supuesto, y la crueldad se entrelazan para producir una sensibilidad distinta; por la escena literaria desfilan las bellas gibosas, negras, locas, epilépticas, tísicas, las bellezas otoñales: “se afectaba un verdadero gusto por la belleza minada por la enfermedad e incluso pútrida”.⁶ Personalmente me parece atractiva la idea de un roman-

desde ese mismo principio, el autor no puede hacer a un lado la presencia viva de cierto espiritualismo romántico que le lleva a romper lanzas por una actitud que llama *sincerismo*; por otro lado, la convivencia de la contemporaneidad de su obra con la estética decadentista, le lleva a tomar partido por la tematización de ciertos aspectos desagradables de la sociedad y el individuo degradado...” (*ibid.*, p. 39). En otro texto, Luis Quintana Tejera apunta: “Se ha dicho con frecuencia que *Santa* responde a características definitivamente naturalistas; quienes plantean tales afirmaciones quizás olvidan o no quieren ver la incidencia de las otras corrientes decimonónicas” (“Encuentro y diálogo de corrientes decimonónicas en *Santa*”, en R. Olea Franco, ed., *op. cit.*, p. 194); finalmente en este volumen Adriana Sandoval, sin negarle características propias del realismo y elementos del romanticismo, y “pinceladas adicionales” de naturalismo, considera que “La estructura de *Santa* es melodramática, al igual que muchos de sus elementos [...] es más bien una novela melodramática que juega a ser naturalista” (“*Santa*: un melodrama disfrazado de naturalismo”, en R. Olea Franco, ed., *op. cit.*, pp. 223-224). Tan diferentes asedios dejan ver que al afirmar que *Santa* “es” tal o cual cosa —la Naná mexicana—, también se oculta las otras cosas que también es *Santa*.

⁴ Y esto no sólo se aplica a las corrientes o movimientos literarios, sino también a los géneros, sobre esto véase Mariana Ozuna Castañeda. “La teoría de los géneros literarios en la literatura mexicana decimonónica, apuntes”, en *Decires. Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, vol. 10, núm. 10-11, pp. 197-207. Este método, que recruce la dependencia de la literatura y de las culturas latinoamericanas en general, es, a juicio de Perus, una práctica de la historiografía literaria que tiende a reducir el ejercicio crítico a “la comprobación (o la impugnación) de los rasgos que definen al texto como integrante de la ‘clase’ (de objetos) que le corresponde. Inmoviliza el pasado y cancela toda posibilidad de restablecer los múltiples lazos que el texto mantiene con su propio pasado y de sacar a la luz los que lo siguen uniendo al presente”. Véase François Perus, “Crítica historiografía y tradición literarias”, en Ignacio Díaz Ruiz, coord., *Cultura en América Latina, deslindes del fin de siglo*, p. 133. Esto mismo señala José Ricardo Chaves, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*: “este tipo de planteamiento [...] fragmenta la innegable unidad literaria e ideológica del siglo en aras de una cuestionable taxonomía de escuelas, movimientos y corrientes” (p. 16).

⁵ Cf. lo que para el caso de la novela picaresca en América Latina afirma Antonio Candido en “Dialética da Malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)”, en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8, pp. 67-89. En este artículo Candido expone las pocas semejanzas que existen entre los moldes picarescos españoles y la obra *Memórias de um sargento de milícias*; cf. también lo que para el caso de la picaresca mexicana se expone en Mariana Ozuna Castañeda, *Humor, sátira e ironía en Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de La Fachenda de José Joaquín Fernández de Lizardi*.

⁶ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 100. Valdría la pena repensar a la luz de las eruditas notas de este crítico el alcance que tuvo el romanticismo como revolución estéti-

ticismo “de corto plazo” y otro de “largo alcance”. El primero considerado como escuela literaria que inicia durante las últimas décadas del siglo XVIII —como ya menciona Mario Praz y secunda Isaiah Berlin— y llega hasta las primeras del siglo XIX; el segundo, afirma José Ricardo Chaves, obedece “a la noción más vasta de movimiento de ideas (filosóficas, literarias, estéticas, religiosas, mágicas, etcétera) que cruza todo el siglo con distintas intensidades y énfasis”.⁷ Esta segunda acepción explica mejor la heterogeneidad, de la producción literaria decimonónica.

Propongo más que una lectura de *Santa*, un ejercicio de lectura, que no parta de sus filiaciones a corriente estética alguna, sino de ciertas estructuras discursivas que conducen a sentidos precisos dentro de la obra. Me valdré del estudio que Gérard Genette realizó en su obra *Umbrales* (1987),⁸ donde el narratólogo se abocó a estudiar y comprender todos aquellos textos alrededor del texto; se refiere tanto a las solapas, cubiertas, lomo, cintillo y otros elementos en la periferia del texto, así como a las entrevistas, reseñas llamadas epitextos públicos; como al título, el nombre del autor, dedicatoria, epígrafes, prefacios diversos (prólogos, introducción, noticia, aviso, presentación), para él prefacio será aquel texto incluido en la obra que pueda considerarse como un “discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede”.

No abundaré acerca de los contenidos del libro de Genette que, por supuesto, rebasan lo que acabo de señalar; me interesa lo que el teórico analiza acerca del título, la dedicatoria, el epígrafe y el prefacio. Para este crítico todos los paratextos son “umbrales” de sentido que deben ser atravesados por la lectura para llegar al texto, además inciden necesariamente en las expectativas y órdenes de nuestra lectura: “¿cómo leeríamos el *Ulises* de Joyce si no se titulara *Ulises*?”, pregunta el mismo Genette.⁹

ca que produjo y mantuvo un repertorio de temas, motivos, argumentos e imágenes contradictorio sobre la belleza durante todo el siglo XIX. En este sentido, los elementos de erotismo transgresor de *Santa* invitan a ser repensados de cara a la espesura de la tradición romántica, como es la noción de lo horrible bello que trascendió en escritores como Sacher Masoch y Joris Karl Huysmanns; o bien la belleza enferma y moribunda cuya presencia se acentuará con tintes científicos en el naturalismo literario, y con tintes plásticos en el simbolismo y por supuesto en el decadentismo y modernismo. Quede este apunte como eso, un apunte que debe desarrollarse en otras páginas.

⁷ Hasta donde sé José Ricardo Chaves es el primer autor mexicano que realiza esta propuesta de manera puntual y clara. Véase J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 17. Este autor incluiría en el romanticismo la literatura finisecular.

⁸ Este trabajo es parte de una investigación mayor sobre la novelística de Federico Gamboa, de la cual se han dado a conocer dos aproximaciones previas: Mariana Ozuna Castañeda, “El ‘naturalismo literario’ de Federico Gamboa”, en *Fronteras diluidas entre historia y literatura*, y Mariana Ozuna Castañeda, “Historias de una piedra o positivismo y profecía en *Santa* de Federico Gamboa”, en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 18, pp. 133-162. Si bien el artículo ya mencionado de Quintana (véase nota 3) revisa el título y el prólogo de *Santa*, no se aproxima a estos paratextos siguiendo la hipótesis que aquí planteamos, pues se muestra más interesado por una aproximación global de la obra, así reflexiona en torno al espacio y tiempo de su discurso.

⁹ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 8. En este caso hay ya una relación más compleja entre el título de la obra de Joyce y la experiencia de lectura que ese título desata, me refiero a la intertextualidad, compleja serie de relaciones entre textos que el mismo Genette explora en su obra *Palimpsestos*.

No considero paratextos los actuales estudios preliminares de las ediciones de *Santa*, me ceñiré a los paratextos originales: título (Santa), epígrafe (del profeta Oseas), dedicatoria (“A J. F. Contreras”), prefacio (estilo directo de la protagonista) y nota (firmada “F. G”). Propongo aquí que dichos paratextos movilizan sentidos permanentes a lo largo del texto para efectos determinados, de manera que en *Santa* se imbricarían al menos dos líneas de sentido de manera consistente y simultánea: la religiosa y la estética, ambas brindan inusual densidad y profundidad a la obra; de su imbricación emerge lo mismo un discurso de erotismo que va de lo sutil a lo negro, que un discurso sobre la lucha primigenia entre el Bien y el Mal, o bien otro donde el arte se muestra si no por encima, sí fuera de ese orden.

Título y subtítulo

A decir de Genette el título tiene la función primordial de designar, además de que en ocasiones se acompaña de algún señalamiento genérico, como en el caso de *El diablo en México. Novela de costumbres* de Juan Díaz Covarrubias; el subtítulo es un claro aviso del tipo de novela a la que se expone el lector, conduciendo su expectativa. Hay pues una relación entre el título y el texto, por ejemplo títulos argumentos, como el caso paródico de *Historia de la grandeza y de la decadencia de César Birotteau, vendedor de perfumes, adjunto al alcalde del segundo distrito de París, caballero de la legión de honor, etc.*, de Honoré de Balzac, o más cercano a nuestro tiempo *Relato de un náufrago que estuvo diez días a la deriva en una balsa sin comer ni beber, que fue proclamado héroe de la patria, besado por las reinas de la belleza y hecho rico por la publicidad, y luego aborrecido por el gobierno y olvidado para siempre*, de Gabriel García Márquez.

Durante el siglo XIX el romanticismo, en su exaltación del héroe trágico, generó títulos considerados como la “exposición de un tema”, donde el tema era el héroe de la obra, caso de *Aurelia*, *Madame Bovary* y *El conde de Montecristo*, entre muchos, de suerte que el lector aguarda conocer la historia de ese sujeto cuyo nombre da título a la obra; como si la novela entera deseara satisfacer extensamente la pregunta ¿quién es...?; ¿quién es el conde de Montecristo?, para este caso el título entra en conflicto con la aparición protagónica de Edmundo Dantés, pues a pesar de su papel central en los primeros capítulos de la obra de Dumas, el título en este caso resulta en un efecto estético, el misterio; el lector espera desde el título la aparición del conde, y Dumas se la brinda de una manera inesperada.¹⁰ Un caso español es el de *La Regenta*, donde el misterio abierto por el título se ve satisfecho cuando el lector sabe quién es la Regenta mucho antes de que ella aparezca en la narración, el nombre del personaje ensombrecido por su “otra identidad” revela desde el título mismo que es justo esa otra identidad

¹⁰ Habría que añadir que el efecto de misterio se ve reforzado por la estructura de dilación que ofrece el folletín.

la que importa, podría decirse, la verdadera identidad del personaje. Otro ejemplo donde el título afecta la lectura progresiva es en la obra de Flaubert, pues no sólo expone el tema, sino que una vez leída *Madame Bovary* acaso emerge el gesto amargo de la ironía romántica: por una parte Emma va alejándose de los atributos que se quieren en una “señora de”, en una “madame” en términos de las implicaciones sociales que este distintivo tenía en la sociedad en la que se desarrolla la novela; además, Emma se empeña por ser algo más que la señora ‘de Bovary’, pero su individualidad (Emma), queda sepultada tras la condena que para ella significa sólo ser justamente la señora de Bovary, el título da qué pensar al respecto.¹¹

Además de designar la obra, el título es el paratexto que circula con mayor facilidad entre el público (sabemos más nombres de obras que obras leídas), de manera que en ocasiones, dice Genette, el título tiene una función seductora sobre el receptor, lo atrae hacia el texto.¹² En nuestro caso, el título de la novela de Gamboa establece estrecha relación con el epígrafe, segundo paratexto de la obra. Éste procede de la Biblia; este hecho no sólo confirma el sentido religioso que está presente en el título sino que lo orienta, es decir, la ambigüedad que pudiera haber en el sentido que posee el título adquiere un cierto anclaje a partir de las palabras del profeta del Antiguo Testamento, como veremos posteriormente.

Santa, además, en tanto título, como en la tradición romántica, coincide con el nombre de la protagonista de la narración, esto será corroborado después de atravesar el umbral de la dedicatoria en el prefacio, donde la voz de Santa se deja oír: “No vayas a creermi santa, porque así mi llamé”,¹³ esta aclaración evidencia el sentido religioso católico que también posee el término; en el título y en el nombre de la protagonista conviven en tensión el sustantivo de nombre propio por el que reconoceremos al personaje —Santa—, y el uso tanto de sustantivo como de adjetivo del término “santa”, esto se aprecia si construimos el enunciado “Ella es Santa” que, sin la marca distintiva de la mayúscula, pone al descubierto la tensión. Así que Santa en una frase exhibe su propia indeterminación como personaje en dos momentos: uno negativo, antes de darnos a conocer su identidad, niega la cualidad adjetiva de su nombre: “No vayas a creermi santa”; y otro, que sirve para alejar esa cualidad de pureza y pristinidad de sujeto que habla. Así, quien habla no es una santa, sólo se llama Santa; pero “Tampoco me creas una perdida emparentada con las Lescaut o las Gautier, por mi manera de

¹¹ Indicáramos aquí sin abundar, que la relación de incongruencia en términos de identidad que el lector establece entre el título y el nombre del personaje (Edmundo Dantés-Conde de Montecristo; Ana Ozores-La Regenta; Emma-Madame Bovary) pone de relieve el tema del doble, tan caro y prolífico a la literatura romántica, y tan esclarecedor en términos del conflicto que vive el sujeto moderno.

¹² G. Genette, *op. cit.*, p. 68. Sobre la seducción de los títulos Genette cita a Furetière: “Un bello título es el verdadero proxeneta de un libro” (*ibid.*, p. 81); esta cita es muy a propósito del tema de *Santa*. El nombre de la protagonista es lo más atractivo en su oficio: “¡mira que tiene gracia!... ¡Santa!... Sólo tu nombre te dará dinero, ya lo creo; es mucho nombre ese...” Federico Gamboa, *Santa*, p. 75.

¹³ F. Gamboa, *op. cit.*, p. 65.

vivir”,¹⁴ de nuevo la personalidad de quien habla se niega a ser definible con claridad: no es una santa, aunque se llame Santa, y si bien su manera de vivir *pudiera parecer* la de una perdida, no lo es en el mismo sentido en que lo fueron las Lescaut o las Gautier.¹⁵

En seguida se acaba la indefinición: “Barro fui y barro soy; mi carne triunfadora se halla en el cementerio”.¹⁶ La afirmación en pasado y presente cobra un sentido literal cuando sabemos que quien habla lo hace desde el más allá, desde otro plano de existencia. Tanto la frase “Barro fui y barro soy”, como lo que le sigue confirman el campo semántico sagrado, religioso, marcado desde el título, continuado en el epígrafe y entrelazado en constante tensión con el nombre de la protagonista.

El epígrafe

Según Genette, el epígrafe se ha ubicado usualmente después de la dedicatoria;¹⁷ a diferencia del lema el epígrafe sostiene una estrecha relación con el texto, porque ha sido seleccionado por el autor: “el epígrafe (casi) asumido depende del discurso autorral, y por esta razón diré que su función es la de un prefacio lapidario”.¹⁸ Genette señala para el epígrafe cuatro funciones: 1) justificación del título; 2) explicación del texto, precisando o subrayando “indirectamente su significación”; 3) el efecto del autor del epígrafe citado, ya no el epígrafe sino el autor del mismo resulta connotativo, y 4) el efecto epígrafe en sí, pues su presencia o ausencia habla de la época, del género o de la tendencia del texto.¹⁹

El epígrafe que aparece en *Santa* es:

Yo les daré rienda suelta; no castigaré a vuestras hijas cuando habrán pecado, ni a vuestras esposas cuando se hayan hecho adúlteras; pues que los mismos padres y esposos tienen trato con las ramera [...], por cuya causa será azotado este pueblo insensato, que no quiere darse por entendido.

Oseas, caps. IV, V, 14²⁰

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Manon Lescaut es el personaje principal de la novela francesa del siglo XVIII del Abate Prévost, cuyo título original fue *La verdadera historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut*, publicada dentro de un proyecto mayor *Historia de un hombre de bien* entre 1728-1731; es considerada una obra adelantada al tomar el tema de la marginalidad en términos positivos, pues la protagonista, Manon, es una prostituta. Mientras que Margarita Gautier es la prostituta protagonista de *La dama de las camelias* (1848) de Alejandro Dumas, hijo.

¹⁶ F. Gamboa, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷ G. Genette, *op. cit.*, p. 123.

¹⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 133-136.

²⁰ F. Gamboa, *op. cit.*, p. 64.

Como ya se dijo, el epígrafe orienta y refuerza la ambigüedad del título, además, como se verá, resulta fundamental el peso moral del autor del epígrafe —Oseas el profeta—, así como su disposición entre el título y la dedicatoria.

La dedicatoria y la instancia prefacial

Si bien Genette consigna que la dedicatoria fungió como búsqueda de protección o bien como rastro del encargo de una mecenas en forma muchas veces de epístola dedicatoria, para el siglo XIX ésta “no se mantiene más que por su función prefacial, y el destinatario será un colega o un maestro capaz de apreciar el mensaje”.²¹ Gamboa dedica su novela como sigue: “A Jesús F. Contreras, escultor. En México”;²² el dedicatario es público: “una persona más o menos conocida con quien el autor manifiesta tener, por su dedicatoria, una relación de orden público: intelectual, artístico, político u otros”.²³ A esta simple pero iluminadora dedicatoria sigue una carta que funciona como prefacio nada común, pues está escrito a dos voces, la de Santa misma y la de Federico Gamboa.

No vayas a crearme santa, porque así me llamé. Tampoco me creas una perdida emparentada con las Lescaut o las Gautier, por mi manera de vivir.

Barro fui y barro soy; mi carne triunfadora se halla en el cementerio.

[...]

Cuando reí, me riñeron; cuando lloré, no creyeron en mis lágrimas; y cuando amé, ¡las dos únicas veces que amé!, me aterrorizaron en la una y me vilipendiaron en la otra. Cuando cansada de padecer me rebelé, me encarcelaron; cuando enfermé, no se dolieron de mí, y ni en la muerte hallé descanso; unos señores médicos despedazaron mi cuerpo, sin aliviarlo, mi pobre cuerpo magullado y marchito por la concupiscencia bestial de toda una metrópoli viciosa...

Acógeme tú y resucítame, ¿qué te cuesta?... ¿No has acogido tanto barro, y en él infundido, no has alcanzado que lo aplaudan y lo admiren?... Cuentan que los artistas son compasivos y buenos... ¡Mi espíritu está tan necesitado de una limosna de cariño!

¿Me quedo en tu taller?... ¿Me guardas?...

En pago —morí muy desvalida y nada legué—, te confesaré mi historia [...] Ya verás cómo me perdonas, ¡oh, estoy segura, lo mismo que lo estoy de que me ha perdonado Dios!

Hasta aquí, la heroína.

De mi parte debo repetir —no para ti, sino para el público— lo que el maestro de Auteuil declaró cuando la publicación de su Fille Elisa:

«Ce livre, j'ai la conscience de l'avoir fait austère et chaste, sans que jamais la page échappée à la nature délicate et brûlante de mon sujet, apporte autre chose à l'esprit de mon lecteur qu'une méditation triste»

F. G.

²¹ G. Genette, *op. cit.*, p. 107.

²² F. Gamboa, *op. cit.*, p. 65.

²³ G. Genette, *op. cit.*, p. 113.

La primera parte de esta carta-prefacio es ficticia y autoral, escrita por la heroína de la obra, detrás de quien, sabemos, está el autor como lo está detrás de todo. La segunda parte, firmada con las iniciales F. G. funciona de dos formas: 1) corrobora con la frase “hasta aquí la heroína”, que quien antes se expresaba era Santa misma, con lo que se refuerza el pacto ficticio de esa porción del prefacio, y 2) esclarece con la frase “no para ti, sino para el público”, que la dedicatoria al escultor es remitida por el autor y no por la heroína o por el narrador, hecho significativo para las reflexiones siguientes.

Los sentidos que atraviesan los umbrales

Como se ha visto estos paratextos pertenecen a dos campos de sentido: la religión católica y el credo estético. El umbral del título connota una ambigüedad deliberada de alcances interesantes: Santa es el nombre de la heroína, nombre que corresponde a quienes nacen el día de Todos Santos, el término pertenece además a un campo semántico inequívoco, el religioso católico; pronto aparece el desencuentro: *Santa*, la novela, relata la vida de una prostituta, pero lo respectivo a lo santo es lo virtuoso, lo perfecto, ausente de culpa, el relato se contrapone al significado del nombre. En el término “santa” resuenan excedentes de sentido activados por los paratextos subsecuentes, y por supuesto por la narración misma, excedentes que se acumulan y se amalgaman por momentos.

El epígrafe condensa las profecías terribles del profeta Oseas sobre el pueblo de Israel, aquí el fragmento funciona de manera distinta a distintos niveles: como sinécdoque del libro entero del profeta, como refuerzo del sentido religioso del término “santa”, a la vez que establece un tono de superioridad moral del enunciador, el profeta es la voz de la voluntad divina; el extracto indica claramente que las mujeres pecadoras (esposas adúlteras) no serán castigadas porque los padres y esposos son también pecadores, mensaje que no dejará de ser pertinente una vez que iniciemos la lectura de la novela. El epígrafe y sus connotaciones funcionan como activadores del sentido religioso del término “santa”, haciéndolo pertinente para el receptor en ese contexto. Al mismo tiempo introduce el otro tema de la novela, la prostituta, pero ya no sólo en un contexto de la moral social del México finisecular, sino profundamente tematizado por el fondo religioso.

En este epígrafe funcionan tres de las cuatro funciones que le atribuye Genette: justifica el título, el autor citado tiene un peso específico para la lectura del epígrafe mismo y, además, como veremos, nos explica la significación de la novela. Oseas es uno de los doce profetas menores del Antiguo Testamento, en sus textos construye la analogía del matrimonio entre Dios (esposo) y su pueblo (esposa), así cuando ésta se entrega a otros hombres (otros dioses, otras religiones) estos actos de herejía son considerados en el texto como fornicación, es decir, idolatría. Una de las versiones biográficas sobre Oseas refiere que éste se casó con una ramera redimida, simbolizando así el amor incondicional de Dios hacia su pueblo, si éste recupera el camino hacia su verdadero esposo.

El tono sentencioso del epígrafe, el léxico que salpica la obra, así como las imágenes apocalípticas mantienen esta línea de sentido vigente a lo largo de la obra.²⁴ Este paratexto no sólo explica el sentido espiritual, católico, que sostiene la obra desde una interpretación cristiana, sino que explica por qué Santa no es como las Lescaut o las Gautier; Santa como la esposa de Oseas, como el pueblo mismo, será redimida. En este sentido se explica por qué el epíteto preferido del narrador para con Santa sea de orden religioso y no civil: “pecadora”, la llama, pues haber entregado su virginidad al alférez es calificado de “pecado” en términos de falta a los mandamientos divinos y no de falla a la moral social, el talante del pecado puede apreciarse si atendemos la imagen de su familia cuando arroja a Santa del hogar: “Volvió [Santa] el rostro y sólo contempló a su madre entre los brazos de sus hermanos, la diestra levantada como cuando la

²⁴ En cuanto al tono sentencioso, un botón de muestra: “Más que sensual apetito, parecía un ansia de estrujar, destruir y enfermar esa carne sabrosa y picante que no se rehusaba ni defendía; carne de *extravío* y de *infamia*, cuya dueña, y juzgando *piadosamente*, pararía en el *infierno*; carne mansa y obediente a la que con impunidad podía hacerle cada cual lo que mejor le cuadrara [...] ¡que en este *Valle de lágrimas* fuerza es que todos los mortales *carguemos nuestra cruz* y aquel a quien en suerte le tocó una pesada y cruel, pues que perezca!” (F. Gamboa, *op. cit.*, p. 126, énfasis mío); en cuanto al léxico por ejemplo “pecadora” que aparece como epíteto de la joven, y extensivamente a la ciudad: “una noche en que el *ídolo* sentíase contenta de veras, casi dichosa, y sus *idólatras* la festejaban con más rendimiento quizá que de ordinario, todos disputándose sus besos a nadie escatimados por sus labios rojos, *tentadores* y frescos, que se dejaban aplastar de los labios masculinos que se les ayuntaban secos, ardientes, contraídos de lúbrico deseo; todos de ella hambrientos, lo mismo el de turno que el de la víspera y el del día siguiente...; una noche excepcional, en que Santa considerábase *reina de la entera ciudad corrompida*; florecencia magnífica de la metrópoli secular y bella, con lagos para sus arrullos y volcanes para sus iras, pero *pecadora, pecadora, cien veces pecadora*; manchada por los *pecados* de amor de razas idas y civilizaciones muertas que nos legaron el recuerdo preciso de sus incógnitos refinamientos de primitivos; *manchada por los pecados* de amor de conquistadores brutales, que indistintamente amaban y mataban; *manchada por los pecados* de amor de varias invasiones de guerreros rubios y remotos, forzadores de algunas de sus trincheras y elegidos de algunas de sus damas; *manchada por los pecados* complicados y enfermizos del amor moderno...” (*ibid.*, pp. 165-166, énfasis mío); de las imágenes que articulan la poética religiosa en la historia se encuentra la visión que tiene Santa cuando abandona el burdel para vivir con el torero español, llamado El Jaramero, en ella se muestra el tono sentencioso bíblico de una visión cuasi apocalíptica: “Cerradas las vidrieras de la sala, abajo, y las de algunas alcobas, arriba, todos sus cristales apagados presentaban resplandores de incendio y *se diría que por momentos las llamas asomarían sus purificadoras lenguas de endriago y lamerían el edificio entero, tenazmente glotonamente, hasta envolverlo en imperial manto fantástico de fuego y chispas; hasta alcanzar con sus crines de hidra la altura de sus techos y, retorcidas, dementes, voraces e infinitas, multiplicarse a fuerza de instantáneos contactos, cabalgando de un golpe veinte machos en una sola hembra* —como es fama sucede con algunas flores orientales—, pues veinte llamas temblorosas habrían de fundirse en una sola llama, que soportaría la ígnea embestida, brillando más, retorciéndose más... *Santa veía ese incendio justiciero que arrasaba el burdel*, a punto de producirse, alucinada e inmóvil sobre la acera.

”—¿Qué ves tanto mi Santa?— le preguntó el Jaramero, ya instalado en un asiento del carruaje e inclinandose hacia afuera.

”—¡El fuego!, mira, *¡parece que arde la casa!*

”—[...] Recuperando el sentido de lo real, Santa miró de nuevo a la casa...” (*ibid.*, pp. 210-211, énfasis mío). Cabe advertir que el narrador va adquiriendo el tono sentencioso para luego establecer que era sólo la imaginación fantástica de la protagonista, esto imprime mayor lirismo a estas imágenes que de la misma manera en que aparecen, desaparecen de la narración.

mandan irse, en solemne grupo patriarcal de los justicieros tiempos bíblicos”, y la reflexión de Santa misma: “ya que no había tenido el valor de arrojar al río de su pueblo, que le brindaba muerte, olvido, la purificación quizá, y si había tenido la desvergüenza de tirarse a éste en que ahora se ahogaba, tan nauseabundo y sucio, ¡debería acabar de ahogarse y de perecer en el revuelto limo de su fondo!”²⁵ El epígrafe pone en pie una perspectiva sobre la novela, pues hace posible que la narración de la vida de una joven prostituta desde sus inicios hasta su muerte irremediable (lo que sí hace la famosa *Naná* de Zola, y que había venido siendo contada por la novela realista y naturalista en Europa) pueda leerse también en clave de historia cristiana ejemplar de pecado, culpa, expiación y redención.²⁶

Desde este punto de vista, *Santa* se nos revelaría como una novela que confronta los valores cristianos de su público: no sólo se trata de un mensaje que advierte a las jóvenes sobre los caminos de los que deben alejarse, sino que al final de la vida de sufrimiento y amor de la desdichada prostituta su nombre —Santa— re-aparece ante el lector, pero ahora resplandeciente, rehabilitado en toda su fuerza en la lápida del cementerio de Chimalistac,²⁷ y es ahí cuando resuena también la voz perentoria del profeta: “no castigaré a vuestras hijas cuando habrán pecado, ni a vuestras esposas cuando

²⁵ *Ibid.*, p. 123. Es de tal naturaleza religiosa la falta de Santa, que tan pronto como en el primer capítulo un cliente le pregunta a la joven prostituta “¿Qué quieres que te regale cuando te mueras?”, a lo que ella responde “Mándeme usted decir misas” (*ibid.*, p. 92).

²⁶ Hipólito, único devoto de Santa, acude al cementerio a visitar diariamente su tumba, en una suerte de peregrinación, ahí se nos dice: “Transfigurado, su rostro horrible vuelto al cielo, vueltos al cielo sus monstruosos ojos blanquizcos que desmesuradamente se abrían, escapado del vicio, liberado del mal, convencido de que ahí, arriba, radica el supremo remedio y la verdadera salud, como si besase el alma de su muerta idolatrada, besó el nombre entallado en la lápida” (*ibid.*, p. 362), Hipólito, quien había sido presentado al inicio de la novela como “un granuja de marca mayor, un sátiro impenitente” (*ibid.*, p. 129), sufrirá una transformación primera por la pasión que Santa despierta en él, pasión que se convertirá en amor que lo atormenta al no ser correspondido, y finalmente ese amor salvará a Santa y a Hipólito, quien compartirá con Santa una casta noche como esposos, para poco tiempo después ser “salvado” espiritualmente.

²⁷ Vale la pena recordar en este punto que en el burdel de mala muerte en que Santa termina su descenso en el mundo de la prostitución, se repite el ritual de iniciación con que apareció a las puertas de la casa de Elvira:

—¿Cómo te llamas?— preguntó a Santa.

—Santa— repuso ésta.

—Pues desde hoy te llamas Loreto, ¡qué Santa ni qué tales!...

—Y hasta el nombre encantador se ahogó en la ciénaga” (*ibid.*, p. 328).

Santa pierde el nombre pero adquiere otro, el de Loreto, una advocación mariana; sin embargo, esta pérdida del nombre no debe considerarse necesariamente con la pérdida de la identidad, pues que deja de ser “Santa” sólo para los clientes, ya que el narrador —última autoridad en la diégesis— continúa llamándola Santa. Además, ese último descenso es descrito como sigue: “A pesar de la decadencia de Santa, esta gehena la anonadó. ¿Qué noches y qué tardes y qué mañanas y qué agonía!” (*idem.*); “gehena”, de origen hebreo que refiere el infierno o purgatorio judío, es un término que definitivamente abona al sentido religioso del texto. A partir de ese momento inicia su breve pero profunda rehabilitación espiritual, y ésta viene acompañada de la recuperación plena de su nombre para decirse a sí misma: “—Le dirás a un ciego que toca el piano en tal casa de tal calle, que Santa, ¡fíjate!, que Santa está muriéndose y quiere verlo, nada más, y que se venga contigo, ¡corre!” (*ibid.*, p. 331).

se hayan hecho adúlteras”, sino que “será azotado este pueblo insensato, que no quiere darse por entendido”. Al principio de la novela —que es el final postrero en términos del orden cronológico de la historia— Santa advierte más allá de la tumba: “¡me ha perdonado Dios!”, ¿acaso puede decir lo mismo el lector? El castigo fue anunciado y dirigido desde el epígrafe hacia la sociedad y puntualmente a los miembros masculinos.

En cuanto a la dedicatoria y al prefacio, éstos introducen en la obra el ámbito artístico. Jesús F. Contreras era el escultor mexicano más famoso del fin de siglo, de aires decadentes y cuya discapacidad (perdió una mano) encarnaba la imagen trágica y romántica del artista. Aquí no sólo se manifiesta la amistad y admiración de Gamboa por la obra de Contreras, sino que se le involucra con calculado efecto estético: la heroína se dirige a Contreras por un motivo fundamental, porque es un artista, y más precisamente un escultor. Santa lo interpela desde un no-lugar, habla el espíritu de Santa, es una súplica posterior a su muerte, una trasgresión de niveles narrativos (metalepsis), y este hecho debe llamar nuestra atención como lectores, porque es posterior cronológicamente al perdón divino.

Hemos de aceptar que Santa es personaje de una ficción seudonaturalista que imita el marco humano haciendo hincapié en el aspecto fisiológico y del medio, por ello menstrua, pierde la virginidad, se vuelve dipsómana y muere; pero entrelazadas con esta poética, aparecen dos argumentos: el de una pecadora que se redime y logra el perdón divino, y el de esa alma que vuelve desde su propia muerte para hablar con el escultor mexicano con el fin de solicitar una resurrección estética. Puntualicemos: se le concede a Santa hablar desde la muerte no dentro de la narración de su propia historia —la novela propiamente dicha—, porque las reglas de verosimilitud de la narración impiden tal acción; Santa habla desde un paratexto (otro nivel narrativo), donde no operan las mismas restricciones del mundo de ficción desplegado por la novela.

Hay que advertir que mientras Santa es personaje de la novela, su vida nos es narrada como si se contara la inevitabilidad de un movimiento físico, ella misma hace la analogía con la caída de la piedra:

¿Y quiere usted que le diga por qué me comparo a una piedra...? Porque yo muchas veces, cuando criatura, las lanzaba así, en el Pedregal y me causaba pena no poder detenerlas, verlas tan chiquitas golpeándose contra peñas grandes, de puntas de lanza y filo de cuchillo, que las volteaban, les quitaban pedazos, sin que ellas lograran detenerse, ni las raíces de los árboles, sus hojas o sus ramas las defendieran, no; continuaban cayendo, cayendo, más pequeñas y destrozadas mientras más caían, hasta que invisibles —y eso que me asomaba por descubrirlas, agarrándome a algo sólido— nomás dejaban oír un sonido muy amortiguado, el de los golpes que se darían allá abajo...²⁸

²⁸ *Ibid.*, p. 180.

Santa se mira a sí misma como un piedra que se despeña indefectiblemente, ella hace consciente con estas líneas emitidas en discurso directo que no es dueña de sí, sin embargo, una vez muerta, liberada de esas leyes ineludibles y perdonada por su caída espiritual, Santa puede tomar la palabra para hablar; de hecho a lo largo del discurso hay escasas intervenciones directas del personaje, impera la narrativización de sus pensamientos por parte del narrador, este recurso marca que el personaje posee poca injerencia en su propia historia.

Así, parece que hay, al menos, dos pactos ficticios en esta novela: el del prefacio, y el del resto del texto. Esta espiritualidad o cualidad fantasmal de Santa es consistente con la idea católica común de que prevalece el espíritu cuando ha muerto la carne, el espíritu aparece poco (si no que nunca) en la novelística naturalista típica de los Goncourt y de Zola. Es interesante además que Santa se dirija al artista justo cuando ya no es cuerpo,²⁹ para solicitarle otro, el que sólo puede proporcionar un escultor, uno que no se corromperá no sólo porque sea de bronce, mármol o granito, sino porque en ese cuerpo su belleza tendrá otra carne, no será la que sedujo a toda una metrópoli viciosa, sino carne admirada, superior, que no conduzca a la tentación, sino a la elevación del espíritu. El artista para el romanticismo es un Segundo Hacedor,³⁰ que establece mediante su sensibilidad una comunicación sutil con la única verdad, la belleza. En este caso un artista, Gamboa, dedica su obra a otro artista, Contreras: de la literatura a la escultura, de un arte a otro, sin impedimentos porque hablan el mismo lenguaje estético, el de la belleza. Éste aparece en *Santa* desde el prefacio como la otra línea de sentido, las descripciones del cuerpo de Santa que lo comparan constantemente al de una estatua por su dureza,³¹ los referentes religiosos,³² la estética decadente que asoma por todo el texto en descripciones plásticas muestran los códigos estéticos que sostienen a *Santa*.³³

²⁹ Esta intervención se adelanta al desenlace, como si estuviera ya asentado por el tema de la novela (la vida de una mujer caída) el final fatal que aguarda a la joven.

³⁰ Rafael Argullol, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, pp. 15-47. No es fortuito que sea un escultor el elegido de Santa y de Gamboa; hay que traer a la mente a Pigmalión y Galatea (en el capítulo III de la primera parte al referirse a Santa se la llama “Friné de trigueño y contemporáneo cuño” (F. Gamboa, *op. cit.*, p. 126); Friné era una cortesana griega, amante de Praxíteles y cuya desnudez fue más persuasiva —retóricamente hablando— que la oratoria de su abogado; cuando enfrentó un juicio por impiedad, el discurso de defensa no surtió efecto, así que se desnudó a Friné frente a sus juzgadores: no debían privar al mundo de tal belleza, Friné fue exonerada. Véase la pintura de Jean-Léon Gérôme, *Friné ante el Aerópago*, 1861, que se encuentra en el Hamburg Kunsthalle.

³¹ Dos citas: “los miembros mejorcitos del Sport Club celebraron con cena orgiástica el hallazgo de esta Friné de trigueño y contemporáneo cuño”; “Pues Santita es preciosa [...] y maciza [...] maciza como una estatua” (F. Gamboa, *op. cit.*, pp. 126, 185).

³² Una cita más, por cuestión de espacio: “devotamente [Santa] se sacó un viejo escapulario que ya no podría llevar más, que tenía que ocultar” (*ibid.*, 93).

³³ “Los tres [Santa y sus dos hermanos] se juntan en el jardín bien iluminado por su foco de arco y por los haces de luz caídos de puertas y ventanas encima de su césped marchito. De cuando en cuando, lo cruzan por una esquina rápidos camareros, conduciendo platos de manjares calientes que humean y dejan en el aire aromas de comida. Allá, lejos, dos bultos hablan y el eco de lo hablado se esparce y flota ininteligible.

Oseas no condena a Santa, el epígrafe advierte: serán los hipócritas los azotados, mientras que las ramera y adúlteras no serán castigadas. Desde este umbral se advierte la redención de Santa, que se concreta en la novela cuando Hipólito postrado frente a su tumba reza un Ave María. La imagen de un ciego postrado rezando ante una lápida en la que sólo está escrito el nombre, es una imagen blasfema de un culto personal. Santa será perdonada tras su muerte, ha sido perdonada desde el epígrafe para el lector y lo confirma en la instancia prefacial.

El arte le concede no ya el perdón porque no puede acusarla, sino la resurrección, la verdad del arte, la vida “eterna” en una escultura y en una novela: si su carne triunfadora se halla en el cementerio, y su espíritu ha sido perdonado. La belleza de Santa que el arte de las manos de Contreras recreará no es sólo física sino también la verdadera belleza moral, belleza que Santa ha recuperado por vía de su penitencia y paz interior lograda durante los escasos días pasados al cobijo del amor de Hipólito —ciego que mira su otra belleza—, esa “intangible” verdad de la belleza permanece en la piedra y en la letra. Mientras vivía la belleza de Santa provocaba ser saboreada, posesión siempre insuficiente, mientras que la oferta del barro del Segundo Hacedor promete ya no desgracia, ni castigo, sino adoración y anhelo, gozo superior libre de culpas, hecha escultura su belleza no será tentación sino acceso para la elevación de los hombres.

El orden de los umbrales enuncia, además, el de las poéticas u órdenes: Santa-título contiene en tensión el sentido de adúltera redimida de la cita bíblica y el de “renacida” en la obra de arte (escultura) del prefacio; es barro en dos momentos distintos de manos de dos Hacedores (el Divino y el humano). Y es “meditación triste” para los lectores contemporáneos de Gamboa. Que el epígrafe anteceda a la dedicatoria y al prefacio parece indicar que el orden del discurso divino (que es amoroso perdón en este caso) antecede y es fundamento del credo estético, en el que Santa gozará no de otra alma, sino de un cuerpo nuevo.

Asido a un árbol, un borracho probablemente, muy agachado, a punto de perder su equilibrio, mira a la tierra con terquedad y fijeza alarmantes. De los gabinetes y de la cantina —hasta del salón de baile— parten carcajadas, taponazos, armonías. Y de la fuente del centro cuyo chorro escurridizo y débil simula lágrimas incontinentes de honda pena, desahuciada, el sonido que brota acongoja con sus balbuceos” (*ibid.*, p. 167). En este *locus* sus hermanos notifican a Santa de la muerte de su madre: el jardín nocturno con su árbol y fuente, se trastoca con los detalles de la luz artificial, el borracho, los olores a comida, y la contrastante fiesta alcohólica del interior, el césped marchito y la fuente pintan un *locus amoenus* degradado. Cuando Hipólito rescata a Santa del último burdel la imagen recuerda a Orfeo —personaje mítico que ha representado al artista por antonomasia y que reaparece en la pintura finisecular de Gustave Moreau— descendiendo a los infiernos por Euridice, en el caso de Santa la imagen es de nuevo convertida en visión degradada, y a diferencia del poeta antiguo, Hipólito sí recupera a su amada aunque sólo sea para perderla en breve: “Se la llevé, en efecto, pagando lo que adeudaba. Salieron los demás, hasta la mitad de la calle, no creyendo que aquello fuese realidad. El ciego entró a Santa en el carruaje, siguiéndola después, y como Jenaro subió al pescante ni más ni menos que un lacayo, las sombras de la noche y del arrabal completaron el hechizo. Triunfalmente, arrancó el carruaje” (*ibid.*, p. 332).

Bibliografía

- ALEGRÍA, Fernando, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Hanover, Ediciones del Norte, 1986. (La Serie Rama, 505)
- ARGULLOL, Rafael, *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona, Destino Libros, 1990. (Destinolibro, 307)
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*. Trad de Antoni Vicens y Marie Paul Sarazin. 3a. ed. Barcelona, Tusquets, 2002. (Ensayo, 34)
- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*. Ed. de Henry Hardy. Trad. de Silvina Marí. [España], Taurus, 2000. (Pensamiento)
- CANDIDO, Antonio, “Dialética da Malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*)”, en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 8, San Pablo, USP, 1970, pp. 67-89.
- CHAVES, José Ricardo, *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Poética, 2005. (Cuadernos del Seminario de Poética, 22)
- ECO, Umberto, coord., *Historia de la belleza*. Trad. de Maria Pons Irazazábal. Milán, Lumen, 2004.
- GAMBOA, Federico, *Santa*. Ed. de Javier Ortiz. Madrid, Cátedra, 2002. (Letras Hispánicas)
- GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe, *El naturalismo literario en México. Reseña y notas biobibliográficas*. 2a. ed. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993. (Cuaderno del Centro de Estudios Literarios)
- GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe, “Memorias de Federico Gamboa, lo que a los críticos se les pasó por alto”, en *Ábside*, 36(1), 1972, pp. 16-36.
- GENETTE, Gérard, *Umbrales*. Trad. de Susana Lage. México, Siglo XXI, 2001. (Lingüística y Teoría Literaria)
- GOIC, Cedomil, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, t. II: *Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona, Crítica, 1990.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis, coord., *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. II: *Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987. (Crítica y Estudios Literarios)
- MARTÍNEZ SUÁREZ, José Luis, “Génesis y recepción contemporánea en *Santa*: 1897-1904”, en Rafael Olea Franco, ed., *Santa, Santa nuestra*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005, pp. 37-50. (Serie: Literatura Mexicana, 8)
- OLEA FRANCO, Rafael, ed., *Santa, Santa nuestra*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005. (Serie: Literatura Mexicana, 8)
- OVIEDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2. *Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid, Alianza, 1997.
- OZUNA CASTAÑEDA, Mariana, “El ‘naturalismo literario’ de Federico Gamboa”, en *Fronteras diluidas entre historia y literatura. México siglo XIX*. México,

- UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas / Fundación para las Letras Mexicanas (próxima publicación).
- OZUNA CASTAÑEDA, Mariana, “Historias de una piedra o positivismo y profecía en *Santa* de Federico Gamboa”, en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 18, primavera de 2005, pp. 133-162.
- OZUNA CASTAÑEDA, Mariana, *Humor, sátira e ironía en Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda de José Joaquín Fernández de Lizardi*. México, UNAM, FFL, 2005. (Tesis doctoral)
- OZUNA CASTAÑEDA, Mariana, “La teoría de los géneros literarios en la literatura mexicana decimonónica, apuntes”, en *Decires. Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, nueva época, vol. 10, núms. 10-11, 2007, pp. 197-207.
- PERUS, Françoise, “Crítica, historiografía y tradición literarias”, en Ignacio Díaz Ruiz, coord., *Cultura en América Latina, deslindes de fin de siglo*. México, UNAM, CCYDEL-DGAPA, 2000, pp. 127-138.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. de Rubiñén Mettini. Barcelona, El Acanalado, 1999.
- PRENDES GUARDIOLA, Manuel, *La novela naturalista de Federico Gamboa*. Logroño, Universidad de la Rioja, Servicio de Publicaciones, 2000. (Biblioteca de Investigación, 31)
- QUINTANA Tejera, Luis, “Encuentro y diálogo de corrientes decimonónicas en *Santa*”, en Rafael Olea Franco, ed., *Santa, Santa nuestra*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005, pp. 191-208. (Serie: Literatura Mexicana, 8)
- SANDOVAL, Adriana, “*Santa*: un melodrama disfrazado de naturalismo”, en Rafael Olea Franco, ed., *Santa, Santa nuestra*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005. (Serie: Literatura Mexicana, 8)

El desfile del amor

Eugenia REVUELTAS
Universidad Nacional Autónoma de México

El desfile del amor es sin duda uno de los más complejos y seductores textos escritos por Sergio Pitól. Publicado en España en 1984 por la editorial Anagrama, obtuvo en ese mismo año el Premio Herralde de novela, y sólo hasta 1989, y gracias a la bene mérita editorial Era, el público mexicano reencontró a este narrador que, aunque muy conocido en círculos de lectores “cultos”, permanecía ajeno a las luces de las campañas publicitarias de las grandes editoriales, y por ello mismo, poco conocido por el “gran público” lector. *El desfile del amor* junto con *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal* forman una trilogía en la que su autor, con una mirada aguda, desenmascaradora, profundamente irónica, hace un gran fresco de la sociedad mexicana en la que el humor, lo grotesco, lo paródico, todas ellas estrategias de la carnavalización, invitan al lector a interiorizarse en un mundo alucinante, entre veras y burlas, que más allá de la realidad aparental accede, liberado de toda solemnidad, a la comprensión de la paradójica, compleja y casi inasible microhistoria de la cultura mexicana. El texto de Pitól puede ser considerado, sin ningún delirio, esperpéntico; como Valle-Inclán, el mecanismo de la contemplación literaria de la realidad, a través de un espejo normal, no puede acceder al conocimiento de esta sociedad al mismo tiempo fascinante, rica y monstruosa; por ello, como Valle-Inclán, requiere de un espejo deformado. Nuestro autor, al mismo tiempo conocedor de la gran tradición poética en lengua española, también es agudo conocedor de las poéticas contemporáneas, y por ello encuentra también en Bajtín, que entre otras cosas, vuelve sus ojos al mundo de la cultura popular, y con ello, al rescate de formas frecuentemente menospreciadas por su vinculación con el humor, con la ruptura, con la dimensión cómica y festiva de la literatura, lo que de ninguna manera le resta seriedad y profundidad a la aprehensión del mundo a partir de ésta. Por otro lado, cuando hablamos de cultura popular, no sólo nos estamos refiriendo al aporte de los carnavales, los entremeses de Luis Quiñones de Benavente, Cervantes, o de nuestro tiempo, con Lorca y Sanchís, sino a la cultura popular de masas que informa también el mundo de Pitól, que es el de “los muñequitos”, ahora conocidos como tiras cómicas, como es el caso de la fuerte influencia que tiene en algunos personajes de Pitól, como la tía Eduwiges o Jacqueline Cascorró, que nos remiten a la inefable Borola Tacuche de Burrón en algunas de sus posibles metamorfosis.

Actualmente son muchos los críticos que han revalorado los recursos de lo festivo y de la risa por su poder liberador, y también por su poder como conocimiento, en contra del prejuicio de la seriedad y la solemnidad como únicos recursos para el conocimiento. Pero no nos engañemos, ya Aristófanes había señalado cómo la risa y todas sus derivaciones son también agudos instrumentos para el conocimiento. A esa corriente se van a unir algunos filólogos medievales que, como señala Javier Huerta Calvo: “solían demostrar un talante más abierto y liberal de lo que se piensa. Ello les permitía compaginar la natural seriedad del ejercicio académico con la no menos natural predisposición del ser humano al entretenimiento y la chanza. Así se explica, por ejemplo, el papel que en orden al aprendizaje del latín, cumplían las farsas escolares y las comedias elegíacas en los medios universitarios del Medievo”.¹

A partir de esta simpatía y reconocimiento de las formas festivas, Erasmo, Moro, Rabelais, el mismo Nietzsche, van a sentir una predisposición a utilizar los recursos del humor y de la risa. La gran aportación de Bajtín es poner a lo festivo y a la risa en el centro mismo de la explicación de las formas culturales del pasado y de nuestro tiempo.

Quisiera señalar el hecho para mí fundamental de cómo esta aparición de formas festivas y carnavalizadas aparecen en situaciones donde la cultura oficial es opresiva y dominante. Pero no sólo la cultura, entendida en su sentido estricto, sino todas las formas de la vida social. Si en el pasado fueron los reyes y la Iglesia, para Bajtín era la época estalinista. Como han señalado sus biógrafos, la obra de este autor ha llegado a nuestras manos luego de una serie de adversidades: “enfermedad, persecución política, mutilación corporal, invalidez, exilio interior, aislamiento [...] penosas circunstancias que no fueron óbice, sin embargo, para que el autor dedicara sus esfuerzos intelectuales a la investigación de los esquemas mentales de la comicidad, la historia de la risa o el estudio del carnaval en la literatura de todos los tiempos”.²

Al mismo tiempo resulta interesante y paradójico ver a un hombre tan asediado por la intransigencia soviética, por la enfermedad y la soledad, dejándonos un legado de restitución de la libertad, que son sus trabajos sobre lo festivo y la risa.

Para decirlo brevemente, las grandes categorías de la reflexión poética de Bajtín son *lo dialógico*, *lo polifónico* y *lo carnavalesco*, categorías que están también vinculadas a otra categoría que es la de la alteridad, puesto que Bajtín señala que no es posible conocerse a uno mismo fuera de las relaciones que lo unen a lo otro. En otras palabras, la presencia de lo otro nos permite conocernos con mayor profundidad. Si nos referimos a lo dialógico, entendemos que para el autor, y en general, “vivir significa participar en un diálogo, interrogar, escuchar, responder, asentir, disentir, etcétera”.³ Este dialogismo es una de las estructuras fundamentales de la novela que comentamos. Montada sobre los bastidores estructurales de una novela policiaca, el autor pone a su personaje

¹ Javier Huerta Calvo, “Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijaíl Bajtín”, en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, pp. 13-14.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 20.

—el investigador— a interrogar a todos y cada uno de los posibles testigos que pudieron haber participado o, al menos, conocido el ámbito circundante que hizo posible que en una fiesta ofrecida para inaugurar una galería, que ya había sido inaugurada, se asesinara e hiriera a un joven alemán; al hijo de la anfitriona de la fiesta —que no conocía al joven alemán—, y herido y lesionándolo de por vida a un secuaz de un misterioso personaje de la extrema derecha —tío del investigador—, y que, lo sabremos hasta uno de los capítulos finales, se autoproclamará bastonero del desfile del amor.

La complicada urdimbre de enigmáticas pistas, interrogatorios por parte del investigador, de respuestas siempre contradictorias entre sí, aunque no necesariamente falsas, dan a la novela su carácter alucinante por la dificultad —no sólo para el personaje investigador sino para el lector— de perseguir los hilos correctos para esclarecer el crimen. No en vano uno de los personajes más ridículos, el primo Deryn, y sujeto a la ironía cruel del autor, señala, cuando Miguel del Solar le indica, que es posible que las muertes de Arnulfo Briones —su tío— y su hijastro Erich María Pistauer estén ligadas. Escobedo el pintor, que también participa de esta idea, otro de los interrogados, piensa que todos los escándalos que se dieron en la fiesta no tuvieron otro fin que distraer la atención de los invitados mientras, a la salida del edificio Minerva, alguien asesinaba al joven austriaco (alemán). A la argumentación de su primo, Deryn, que no puede evitar nunca, como cualquiera de nosotros, hacer patente su cultura, dice que: “—Cada quien, como en los diálogos de Pirandello o *Rashomón* tiene su propia versión de los hechos —dijo Deryn, aprovechando la oportunidad para lucir su lectura”.⁴

El juego irónico en este caso está explícitamente señalado por el autor, pero todos nos reconocemos en este espejo y por ello yo, para no ser menos, cito a Valle-Inclán cuando dice que: “Reservamos nuestras burlas / para aquello que nos es semejante” (*Los cuernos de don Friolera*).

Y es que Valle dice una gran verdad, más nos reímos cuanto más reconocemos en el otro aquel pie del que cojeamos los espectadores. Y eso es precisamente lo que hace Sergio Pitol en *El desfile del amor*, en cuyas páginas los personajes que transitan son los tipos característicos del mundo cultural, desde los años cuarentas hasta nuestros días. Tipos que nos parecen máscaras de gente conocida, de lejos o de cerca, cuando no están dichas por sus nombres en el texto; a veces pareciera que se podrían tomar las páginas ya de sí humorísticas de Salvador Novo de *La vida en México en el periodo de Manuel Ávila Camacho*, si hubiera empezado a escribir el 28 de mayo de 1942, cuando México le declaró la guerra a las potencias del Eje.

Todo habitante de la ciudad de México, que pase por las calles de la plaza Río de Janeiro, verá un edificio en una de sus esquinas que llama la atención por su carácter *sui generis* y extraño al entorno general: ése es el espacio narrativo, el edificio Minerva. El narrador primero, o narrador omnisciente, describe no sólo el espacio sino los sentimientos del segundo narrador, o narrador protagonista, que es el investigador que

⁴ Sergio Pitol, *El desfile del amor*, p. 174.

llega hasta el edificio, en una especie de retorno nostálgico, para enfrentar sus recuerdos de cuando a los diez años de edad vivió con sus tíos en el edificio y fue testigo lejano, pues sólo lo supo de oídas, del crimen de Erich María Pistauer. La mirada del primer narrador es objetiva y sin concesiones, y marcada por el desencanto:

Hay algo triste y sucio en ese rumbo que hasta hacía poco lograba sostener aún ciertos alardes de elegancia, de antigua clase poderosa, maltratada pero no vencida. La apertura de la estación del metro, las bocanadas de desarrapados que vomita regularmente, la aparición de puestos de fritangas, tacos, quesadillas y elotes; de periódicos y libros de segunda mano, los vendedores de perros, de juguetes baratos, de medicamentos milagrosos, señalan el auténtico fin de esa parte de la ciudad, el comienzo de una época distinta.⁵

La descripción puntual entra y sigue al investigador, y describe cómo los recuerdos de éste empiezan a abrirse paso en su memoria. Un poco a la manera de René Claire, Miguel del Solar toma conciencia de que los espacios memorados no son ni tan grandes ni tan bellos como la memoria se empeña en construir. Contemplando el interior, ya no sólo ve sino que oye las voces de su recuerdo: “Lo inunda un torrente de palabras pronunciadas treinta años atrás, de ecos de conversaciones que insisten en la elegancia, en el prestigio social de aquel inmueble, en su interior *art déco* diseñado en 1914 [...] lo que en esos momentos ven sus ojos, son muros a punto de tronar, de desvencijarse”.⁶

En este caso no es la combinación entre el sabor de la magdalena y la tisana lo que permite remontar la corriente del olvido sino un alud de palabras, de voces con los que el personaje, el investigador, va a iniciar un diálogo que lo llevará al encuentro a través de otros discursos: las memorias, las noticias periodísticas, las entrevistas, cumpliendo así otra de las características de lo carnavalesco: la estructura polifónica junto con la dialógica, así como una pluralidad de tonos y estilos que lo caracterizan. Dibujado inicialmente el espacio narrativo, el narrador omnisciente nos describe al investigador, tanto en su vestuario como en sus actividades. La descripción del personaje nos parece como lectores una autodescripción de autor. A mí me hizo recordar inmediatamente la vestimenta habitual de Pitol: “viste pantalones de franela gruesa, café oscuro, y una chaqueta de *tweed* del mismo color, ligeramente jaspeada. La corbata es de lana tejida, ocre. En esa esquina, y, sobre todo en ese pórtico, su atavío, así como cierto modo de permanecer de pie, de llevarse la mano al mentón, resultan absolutamente naturales, a tono con las altas y sucias paredes de ladrillo rojizo, semejantes a muchos muros y pórticos londinenses”.⁷

Sí, eso pudiera ser Sergio Pitol, pero también es y pudiera ser cualquier intelectual mexicano de clase media de las décadas de los sesentas o los setentas. La ironía subyacente de la descripción es más reconocible por alguien que haya vivido en el mun-

⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ *Idem.*

dillo de las humanidades universitarias, pues lo descrito, podríamos decir, era el uniforme del intelectual universitario.

El disparadero de la investigación de Miguel del Solar surge al revisar la correspondencia entre el administrador de una empresa petrolera inglesa y Londres, pues, como todos sabemos, con motivo de la expropiación de las empresas petroleras se dio una ruptura de las relaciones entre Inglaterra y México. La Segunda Guerra Mundial hizo posible que se reanudaran las relaciones diplomáticas, y consecuente con la participación de México con la causa aliada se establecieron otro tipo de relaciones.

Por esos años, México se transforma en un puerto de llegada de una migración europea que, fundamentalmente, viene huyendo de la guerra o que encuentra en México, por su frontera con Estados Unidos, el lugar perfecto para el espionaje. Si uno lee los textos de Novo correspondientes a la época, encontrará que la provinciana ciudad de México se ha transformado. Alemanes comunistas y socialistas vienen a México y se integran a la sociedad mexicana, vinculándose con los grupos de izquierda. Jóvenes alemanes de un perfil ideológico indefinido llegan también y se integran a sociedades comerciales alemanas, o se dirigen a las fincas cafetaleras chiapanecas, y algunos más al Colegio Alemán, donde siempre se dijo que hacían labores de espionaje. Junto a ellos, republicanos españoles, judíos rumanos, y hasta un rey con su amante; todas estas migraciones dan un aire cosmopolita a la ciudad. El narrador utiliza su espacio narrativo, y en ese universo que es el edificio Minerva pone a una serie de personajes de diversas nacionalidades y con diversas lenguas que se saludan cortésmente entre sí pero que se están vigilando continuamente. En ese momento también se filtra en la sociedad mexicana la necesidad de defenderse de La Quinta Columna. La Quinta Columna y la guerra, los bombardeos y los oscurecimientos, ser proamericano o proalemán, eran los temas constantes en las charlas de los alumnos y en los juegos de los niños. Y es en ese enrarecido ambiente en el que el narrador personaje va a iniciar la complicada búsqueda para resolver el enigma de quién y por qué asesinaron al alemán; por qué y qué papel tuvo Martínez en la muerte de éste; quiénes son Ida Werfel y su hija; cuál es el papel de Delfina Uribe —la mecenas y dueña de la galería más influyente de aquella época, y ejemplar paradigmático de la nueva aristocracia revolucionaria— en toda la intriga, puesto que ella es la organizadora de la fiesta.

Estos personajes y otros que tienen sólo una aparición circunstancial van a formar la comparsa o desfile de máscaras, regocijadas o al mismo tiempo evasivas que deben bailar al son del horroroso bastonero del amor: Martínez, el corrupto, el traidor, el que arreglaría siempre las cosas.

Nací para dar alegría, para llevar paz al mundo. Mira a los que viven aquí. Tanto secreto como guardan los ha hecho desgraciados. Se aborrecen; se tienen miedo; desconfían los unos de los otros; se hieren; se lastiman. Yo podría hacerlos felices. Ellos me pasarían una lanita según sus medios, según sus posibilidades. Ellas me pagarían de otra manera, menos impersonal, más tierna; y yo, te lo juro, mi buen chamacón, introduciría en sus vidas la armonía [...] De vez en cuando, algún domingo, traeríamos un trombón y una tambora, y todos los inquilinos, todos sin excepción desfilarían tras la

música por estos corredores. Sería el desfile del amor, la marcha de la concordia, y yo su bastonero de oro.⁸

Bibliografía

HUERTA CALVO, Javier, “Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijaíl Bajtín”, en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Ed. de Javier Huerta Calvo. Barcelona, Serbal, 1989.

PITOL, Sergio, *El desfile del amor*. México, Era, 1989.

⁸ *Ibid.*, p. 175.

La novela-ensayo en *El rastro* de Margo Glantz

Blanca Estela TREVIÑO
Universidad Nacional Autónoma de México

Uno es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios.

Sergio Pitol¹

En los últimos diez años, escritores latinoamericanos y españoles, por hablar sólo de la literatura escrita en nuestra lengua, con una larga trayectoria narrativa, autores acreditados que han publicado varios y magníficos ejemplos de “novela clásica” han empezado a frecuentar con otro tipo de literatura, recurriendo a una escritura más experimental, especialmente en cuanto a la fusión de géneros como el cuento, la autobiografía, el periodismo o el ensayo (en algunos casos hasta alcanzar su disolución) o a la incorporación de elementos procedentes de la realidad al ámbito de la ficción.²

Si nos remontamos a los años del *boom* tenemos diversas representaciones narrativas —las de Borges y Cortázar, por mencionar dos nombres paradigmáticos— en las cuales la obra literaria es concebida en el apartamiento de géneros, en la disimilitud de funciones y rasgos caracterizadores donde sus autores convierten el acto del proceso creativo en asimilación de referencias múltiples que desatienden la idea de diferenciación para asumir la noción de escritura como arte de convergencias.

El fenómeno por tanto no es reciente, aunque ahora haya quien lo identifique con la nueva narrativa actual. Recoge fundamentalmente la herencia de las vanguardias de entreguerras y debe muchísimo a esa sana costumbre de la parodia literaria, entendida ésta como un mecanismo intertextual para la reinterpretación, recreación o “reactualización” crítica de la tradición literaria y que ya en su momento surgió como respuesta

¹ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 53.

² Ejemplos de esta tendencia en la narrativa latinoamericana actual los encontramos en *La fiesta del chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, y en *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes, entre otras, y en la literatura española en obras como *Sefarad* (2001) de Antonio Muñoz Molina y *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas. En cuanto a la fusión de géneros, encontramos algunas novelas de Javier Marías, Enrique Vila-Matas, en España, y de Sergio Pitol, Ricardo Piglia y César Aira, en nuestro continente.

a la crisis del naturalismo y del realismo y a la consecuente necesidad de reformular los límites y mecanismos de su género por excelencia: la novela.

En el caso concreto de Margo Glantz —para hablar de la escritora motivo de estas páginas— esta postura narrativa hacia la exploración de los infinitos recursos que ofrece la propia literatura es una actitud innata y subversiva con la que carga desde que empezó a escribir, y que la ha acompañado indeclinablemente en el transcurso de su vida como creadora. Ya lo apreció admirablemente Julio Ortega:

Al comienzo, ella escribía en los márgenes del relato mexicano desde fuera de sus cánones, con autoironía reflexiva. Sus primeros libros ensayaban las formas tentativas de la prosa breve, el fragmento y la notación. Pero demostraban, en ello mismo, su sensibilidad contemporánea, alejada tanto de la espesura de la tradición literaria nacional como de la tipicidad de las escrituras femeninas de entonces. Pero lo más notable de su evolución creativa es la calidad íntima y gozosa de su prosa, hecha entre asombros cotidianos, textura musical del recuento, y agudeza analítica.³

Si estas aseveraciones críticas definen los libros iniciales de Margo Glantz como son *Las mil y una calorías* (1978), *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos* (1984) o *Síndrome de naufragios* (1984), con el transcurso del tiempo y libros como *Apariciones* (1996) y *El rastro* (2002) Margo seguirá sumando estos elementos y experimentando con nuevas formas y registros narrativos.

Qué decir de su primera novela *Las genealogías* (1981), con su publicación la escritora inaugura el género autobiográfico femenino en nuestra narrativa al que seguirían otras escritoras como Bárbara Jacobs y Elena Poniatowska. En este libro Margo Glantz asume la primera persona para narrar la historia de sus padres “como si ella misma fuese la presencia transitiva y casual en la poderosa lógica biográfica, lingüística y nomádica [*sic*] de esa familia de sobrevivientes felices, plena de ingenio y valor”.⁴ En esta novela entrañable que recorre mediante la voz y la palabra de sus protagonistas el México de los años treinta y décadas posteriores, Glantz descubre y ejerce con sutileza los rasgos de una escritura íntima que le permiten descubrir que la historia familiar también es literatura.

En *Apariciones* (1996) se patentizan y vuelcan de manera compleja y ambigua algunas de las obsesiones de la autora, ésas que ha trabajado incesantemente en muchos de sus ensayos: el erotismo, la sexualidad, el misticismo, el cuerpo y los actos que subyacen en la escritura. Esta novela tachada de “impúdica” se construye atípicamente mediante tres propuestas de tramas que se encadenan “por capas” y se disponen mediante diversos recursos narrativos y tipográficos organizados por la propia voz de la narradora. Se trata “de una novela a su vez breve y compleja, con afán de despojarse

³ Julio Ortega, “Margo Glantz en cuerpo y alma”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 640, p. 1.

⁴ *Idem*.

de todo exceso formal, para adentrarse por los abismos de la sensualidad en todas sus manifestaciones”.⁵

En *Zona de derrumbe* (2001), Margo Glantz vuela a un género como es el cuento y, sin embargo, el empleo de recursos como la metaficción, la intertextualidad, la investigación demuestran la libertad y madurez ganada por la escritura, así como la incertidumbre y zozobra asumidas por la escritora. En “Palabras para una fábula”, texto que abre la colección, la narradora Nora García, personaje que luego aparecerá en *El rastro*, se pregunta, nos pregunta: “¿cómo definir con palabras los sentimientos y los afectos? Que es muy difícil, me parece fuera de toda duda. Además, ¿no dice el poeta que las palabras chillan como putas?”⁶ Lo anterior es un desafío para la protagonista que encara este cuestionamiento metaficcional, pero también vivencial, colocando el cuerpo, su propio cuerpo y por extensión el de sus lectoras y lectores. A lo largo de todo el libro, pareciera que desde la zona de la escritura los “derrumbes” interrogaran por el cuerpo, por su naturaleza temporal, y por el alma, por la subjetividad construida entre lo emotivo y lo afectivo. En estos cuentos, dice Julio Ortega, “el cuerpo recuenta sus alarmas (los senos, los pies, la boca), mientras que el alma da cuenta de las pérdidas y recuperaciones, y son, ambos, una plena presencia salvada por la escritura”.⁷

En esta lectura de repaso de algunos libros de Margo Glantz puede apreciarse cómo la transgresión, la originalidad y la experimentación recorren toda su narrativa. En su obra de ficción el mestizaje de géneros y la intertextualidad favorecen la digresión y con ella la reflexión sobre el acto mismo de la escritura. Sus obras manifiestan un discurso de la modernidad y en algunos momentos de la posmodernidad literarias basado en la conciencia de que todo es al fin y al cabo literatura.

Con la publicación de *El rastro*, novela finalista del XX Premio Herralde, en 2002, Margo Glantz conjuga armoniosamente muchos de los elementos constitutivos de su perseverante trayectoria como narradora, ensayista y exhibe una erudición deslumbrante. En este libro que varios de sus críticos han catalogado como “novela ensayo” se da la fusión entre géneros y discursos de diversa naturaleza (la poesía, la música, la pintura, la ciencia) y también la fusión de la ficción y la autobiografía.⁸

En relación con la presencia de la pintura, la música y el arte en general en su obra, Glantz confiesa que son una parte importante de su vida. Son, asevera, “vasos comunicantes con la escritura, suelo escribir ensayos sobre arte y música, y en mis viajes visitar los museos y las salas de conciertos. No es extraño que en mi escritura se adviertan esas preocupaciones y se exploren las relaciones que la literatura tiene con las

⁵ Rocío Silva Santisteban, “La mística de relatar cosas sucias”, en AA. VV., *Homenaje a Margo Glantz, 45 años de docencia*, p. 238.

⁶ Margo Glantz, *Zona de derrumbe*, p. 11.

⁷ J. Ortega, “Margo Glantz en cuerpo y alma”, en *op. cit.*, p. 1.

⁸ En los trabajos de José Manuel Prieto, “Un rastro en el aire”, y Sergio González Rodríguez, “El estilo de Margo Glantz: la elegancia y la anomalía”, incluidos en el libro de homenaje (AA. VV., *Margo Glantz...*), los autores hablan de *El rastro* como novela-ensayo.

demás artes, una especie de poética del texto. En el tipo de novela que escribo es importante el ensayo, o los temas que a menudo frecuente en este género”.⁹

Hasta donde me ha sido posible indagar, la crítica literaria en nuestra lengua aún no ha teorizado demasiado sobre la novela-ensayo. No obstante, se adjudica este tipo de ejercicio narrativo a escritores austriacos como Thomas Bernhard y a Winfried Georg Sebald, de quien se afirma que sus libros son en cierto modo una sucesión de pequeños ensayos, y a quien Margo Glantz cita en su libro y revela haber leído con atención. Desconozco los juicios que esos escritores han hecho al respecto y por lo mismo me atrevo a proponer una reflexión de Max Bense para bordar sobre la factura de *El rastro*. Con respecto al ensayo literario y lo que hace propiamente a su sustancia afirma Bense:

Se trata del resultado de un *ars combinatoria* literaria. El ensayista es un combinador [*sic*], un incansable generador de configuraciones sobre un tema determinado. Todo lo que hay de uno u otro modo en la proximidad de este tema, que constituye el tema del ensayo, tiene una existencia posible, entra en la combinación y origina una nueva configuración. La transformación de las configuraciones que es inherente a cada tema, constituye el sentido del experimento y la revelación definitoria del propio tema u objeto es menos la meta del ensayo que la suma de las condiciones, la suma de configuraciones, que lo hacen posible.¹⁰

¿No son acaso los ensayos “El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de Sor Juana” y “Mi corazón desecho entre tus manos: Sor Juana: los poemas de amor”, resultado de esa *ars combinatoria* de la que habla Bense? En ellos Margo retoma el tema del corazón y en torno a él nos ofrece luminosas transfiguraciones y por si fuera poco luego las traslada y las combina de manera natural en la prosa de *El rastro* y en la voz de su narradora. Gracias a la fuerza imaginativa que posee todo gran ensayista la fusión de novela y ensayo es armoniosa en su obra.

El rastro posee aparentemente una trama sencilla. La protagonista y narradora, Nora García, es una chelista mexicana que regresa a su pueblo para asistir al velorio y al entierro de su ex marido Juan, un famoso pianista y compositor. Mediante una narración en primera persona que semeja un soliloquio, Nora explora ese retorno a la casa conyugal otrora compartida con Juan, muerto de un infarto al miocardio; se reencuentra con lugares y personas que despiertan recuerdos y sentimientos. El velorio desata todos los mecanismos de la memoria para evocar una vida compartida, y la escritura de Nora de esta experiencia es un ejercicio que intenta asimilar la pérdida del pasado, de esa vida en común, es un intento por llenar el vacío que implica la muerte.

En el interior de este argumento, sin embargo, está dispuesta una estructura acumulativa, modular, combinatoria que tiene como base dos discursos: el del corazón y el

⁹ Beatriz Aracil, “Entrevista con Margo Glantz”.

¹⁰ Max Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*, p. 29.

de la música a través de la *variación*, ambos sirven de ejes estructurantes del relato de la narradora. La pasión de Margo Glantz por la música la lleva a descubrir, como un recurso perfecto, la posibilidad de contar su historia recurriendo a la estructura de las variaciones musicales sobre el mismo tema, de un modo paralelo a las interpretaciones —disímiles entre sí— que hizo Glenn Gould de las *Variaciones Goldberg*, de Juan Sebastián Bach. Las variaciones le dan un ritmo al texto, modulan el tema del corazón, aparecen, como aparecen reiterados y en contrapunto los temas del corazón, una y otra vez en el libro, detalladas en su forma, medidas en sus distintas interpretaciones, explicados los detalles de sus grabaciones, el fraseo misterioso con el que se acompañaba Glenn Gould.

El motivo del corazón en la novela es, junto con el musical, el vórtice fundamental del texto, el pulso de la novela. En los ensayos que mencioné, así como en la novela y en algunas entrevistas, Margo Glantz confiesa que, además de tomar en cuenta las *Variaciones Goldberg*, partió de una idea que Pascal sintetiza de manera genial: “El corazón tiene razones que la razón desconoce”, que plantea la familiar polarización entre cabeza y corazón tan manejada a lo largo de los tiempos. “Me interesaba el corazón en sí mismo —confiesa Margo— como el órgano principal de nuestro cuerpo que puede también enfermarse, dañarnos o matarnos si no funciona correctamente, y a la vez utilizarlo en su acepción más trillada, como un símbolo del sentimiento, es decir todavía creemos que es en el corazón donde se generan los sentimientos”.¹¹

La vida de la novela misma, “la metáfora del corazón enamorado” (“mi corazón deshecho entre tus manos”), está presidido por el famoso soneto de sor Juana y es uno de los epígrafes que abren la narración. Ese soneto proclama que el corazón es la prueba definitiva de una verdad que el amante toca (“en líquido humor viste y tocaste”), esto es, deshecho en llanto. Esta novela recorre la vida, pasión y muerte del corazón: emblema amoroso, enigma novelesco, cita sentimental, tema médico y por último exangüe y muerto.

Observamos, así, que la experiencia amorosa vivida por un escritor barroco es trasladada a la novela y también es vivida y padecida con vehemencia por Nora García, quien se pregunta: “¿es imposible expresar la pasión?” Y se responde: “sólo las lágrimas podrían expresar la sinceridad absoluta, porque van más allá que las palabras”. El dolor y el sufrimiento están expresados mediante “el humor líquido” —las lágrimas— y la línea última del soneto, “mi corazón deshecho entre tus manos”, citado obsesivamente en diversos lugares del texto. Este verso de sor Juana es utilizado además como una variación, como un tópico barroco de la variedad para volverlo una instancia destinada a preservar el espacio y el tiempo del relato.

Así, *El rastro* está construido como una partitura musical, cuyo tema principal es el corazón de quien ama ante la muerte, y que acude a intercalaciones de elementos constantes, que aparecen una y otra vez, con una “obsesión monocorde” reproduciendo

¹¹ B. Aracil, *op. cit.*

idénticas imágenes, asociaciones y escenas; pero con gradaciones distintas para llegar luego a esa parte de la novela donde Nora García describe en detalle el músculo cardíaco y se detiene en su estructura y funcionamiento. Como si la narradora quisiera, a fuerza de hablar sobre él, poder reparar, salvar el corazón roto de Juan. De hecho, casi al final del libro, un corazón es sometido a una operación a “corazón abierto”, descrita en varias páginas en las que, con hilo y aguja (de mujer), se le cose y se le salva y se le deja funcionando.

El rastro, pues, no es una novela de amor sino el réquiem de su entierro: la muerte de la pareja ya ha ocurrido, “y esta segunda muerte —nos dice Julio Ortega— es (como en el poema de Gorostiza) ‘una muerte sin fin’, interminable y sin finalidad. Si la muerte ocupa todo el lenguaje, la muerte del amor lo vacía: la vida puede ser absurda, pero el amor es inexplicable”.¹²

El libro de Margo Glantz es una novela-ensayo donde el gran conocimiento de la autora sobre la música, la poesía, la pintura y el saber en general se entretejen en un *ars combinatoria* de manera imaginativa, sensible y natural sin que la ficción quede lastrada por un prurito de erudición. Alcanza armónica y melódicamente un tono de ficción ensayístico y de ensayo elegantemente ficcionado.

Debido a la importancia que tiene el corazón en la composición narrativa de *El rastro*, la valoro como una de las grandes obras del arte mexicano dedicadas a la figura, al emblema del corazón. Considero esta obra de Glantz como una novela que está en una relación de contigüidad con los grandes poemas de Ramón López Velarde o las pinturas de Frida Kahlo dedicadas a ese centro del sentimiento amoroso que es el corazón. Pero sobre todo juzgo que con *El rastro* nos hallamos frente a una obra literaria cuyo rasgo definitorio sería la *multiplicidad*, ese valor, esa propuesta que Italo Calvino apuntó como una de las seis cualidades más caras a su sensibilidad y como uno de los elementos constitutivos de la literatura para este milenio.

El conocimiento como *multiplicidad*, nos dice el escritor italiano, es el saber humano acumulado a lo largo de los siglos, son las cualidades que harán suyas los más grandes escritores del siglo XX mediante lo que él postula como un “escepticismo activo, de sentido del juego y de un obstinarse, como apuesta, en establecer relaciones entre los discursos, los métodos, los niveles”,¹³ es decir, el conocimiento como *multiplicidad*, la novela como gran red. ¿Qué somos nos —dice Calvino—; qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones?

Ojalá Margo Glantz, como reza el epígrafe de este trabajo, en palabras de su entrañable amigo Sergio Pitol, siga siendo los libros que ha leído y leerá, la pintura que ha visto y verá, la música escuchada y que escuchará para que siga regalándonos novelas y libros como *El rastro*.

¹²J. Ortega, “Margo Glantz en cuerpo y alma”, en *op. cit.*, p. 1.

¹³Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, p. 130.

Obra analizada

- GLANTZ, Margo, *El rastro*. Barcelona, Anagrama, 2002. 172 pp. (Narrativas Hispánicas, 335)
- GLANTZ, Margo, *Zona de derrumbe*. [Argentina], Beatriz Viterbo Editora, 2001. 127 pp. (Ficciones)

Estudios

- AA. VV., *Homenaje a Margo Glantz, 45 años de docencia*. México, UNAM, FFL, 2006. 336 pp. (Col. Jornadas)
- ARACIL, Beatriz, “Entrevista con Margo Glantz”. [Sin datos].
- BENSE, Max, *Sobre el ensayo y su prosa*. México, UNAM, 2004. 31 pp.
- CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid, Siruela, 1989. 144 pp. (Libros del Tiempo)
- ORTEGA, Julio, “Margo Glantz en cuerpo y alma”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 640, octubre de 2003. p. 1.
- PITOL, Sergio, *El arte de la fuga*. México, Era, 1996.
- SILVA SANTISTEBAN, Rocío, “La mística de relatar cosas sucias”, en AA. VV., *Homenaje a Margo Glantz, 45 años de docencia*. México, UNAM, FFL, 2006. (Col. Jornadas)

CREACIÓN Y ENSAYO

Narradores mexicanos del fin de siglo

Juan CORONADO
Universidad Nacional Autónoma de México

Hay en el fin de milenio mexicano la euforia y la pesadumbre de un fin de época. Su huella en la conciencia colectiva tiene la forma de una pérdida, de una caída, pero también el aliento de un futuro posible, de una renovación.

Héctor Aguilar Camín

Pronto desaparecerán las literaturas nacionales. ¿Será? La literatura se convertirá en propiedad de la lengua que la trabaje. ¿De veras? Y esto configurará la desaparición de las naciones. ¡No lo puedo creer! Habrá sólo dos tipos de conglomerados humanos: los que mandan y los que obedecen. ¡Pácatelas! Y con el correr del tiempo todas las lenguas se fundirán en una sola: ¡lo que estábamos esperando!

Esto sería el principio de un ensayo posmoderno de la literatura. Pero como yo todavía soy un crítico mexicano, impermeable a las globalizaciones y con ningún pelo de posmoderno, estoy escribiendo una crónica tradicional de los narradores mexicanos de la generación de los noventas.

En la última década del siglo XX hay un cambio visible en la política, la economía, la sociedad y las conciencias individuales. Este cambio se hace palpable en los narradores que empiezan a publicar en ese momento. Tarde o temprano esta generación jala a las anteriores para que se suban al mismo tren. Naturalmente no todos logran dar el salto; pero sí hay un momento, en esa década, que deja ver una auténtica comunidad de narradores. Fuentes, Pitol, Manjarrez, Sada, Ruy Sánchez y Villoro están en la misma sintonía con los nuevos, con los que en ese final de siglo están llegando.

Sé que el concepto de “generación” es, la mayoría de las veces, artificial y arbitrario; pero en la historiografía literaria es un mal necesario. Desgraciadamente no tenemos otro criterio a la mano. Este ensayo es un acercamiento generacional que pretende situar y caracterizar a los narradores nacidos en los sesentas, que fueron veinteañeros en los ochentas y empezaron a publicar en los noventas. Son el presente y el futuro de nuestra narrativa; si es que podemos seguir hablando de una narrativa “nuestra” y de una América “nuestra”.

La última esquina del siglo XX

Todo “fin de siglo” huele a catástrofe. Especialmente desde el final del siglo XVII (Barroco y decadencia, hasta el final del XX, muerte de la Modernidad), el olor a podrido se ha dejado sentir con particular intensidad. Desde la muerte de la Monarquía Absoluta hasta la muerte del Comunismo, todo ha sido un constante derrumbe de los muros del Poder. Así como se construyen las nuevas utopías, se desmoronan ante los ojos atónitos del Hombre Moderno. Éste ha sido el signo de la Modernidad histórica, del Renacimiento a Nuestro Tiempo: construir templos para destruirlos más tarde.

El siglo XX fue el gran siglo para la novela mexicana. La razón quizá la encontraremos en el renglón histórico o sociológico. Así como la novela europea tuvo un gran auge en el XIX, la latinoamericana, y con ella la mexicana, encontró su razón de ser, su receptor en la clase media del mundo urbano que se estaba gestando. El XIX mexicano no estaba maduro para este fenómeno, pero lo estuvo el XX. Una “dictadura progresista e ilustrada” y una Revolución popular prepararon el terreno para cultivar una nueva sociedad en México. En la novela descansó la tarea de recoger la realidad histórica primero y la realidad social después de un mundo en formación. Poesía y novela son los géneros literarios que buscaban el liderazgo en las primeras décadas, hasta que cada género encontró su propio cauce y continuó su dirección propia. Al construir “la verdadera historia de la literatura mexicana del siglo XX” se tendrá que ver antes, y por separado, la historia de cada género porque sus trayectorias son muy distintas. Esta esquina de los siglos está resultando muy fructífera para los géneros narrativos, a pesar de los oscuros matices de su historia. Una mezcla de optimismo y pesimismo se respira en cada página escrita por estos nuevos narradores.

Rudo coloquio generacional

En los noventa conviven abuelos, padres e hijos como si en realidad estuvieran convencidos de la avenencia de “la gran familia mexicana”. Los abuelos se muestran comprensivos y apapachan a los nietos; los padres señalan con gestos adustos y repriendas nada comedidas a los hijos, y, finalmente, los nietos gentilmente entierran a los padres. A continuación presento una nómina representativa de las tres generaciones que conviven en el último tramo del siglo XX:

Primera (nacidos en las décadas de los años diez, veintes y treintas): Elena Garro (1916-1998); Juan José Arreola (1918-2001); Ricardo Garibay (1923-1999); Sergio Galindo (1926-1993); Juan García Ponce (1932-2003); Salvador Elizondo (1932-2006); Sergio Fernández, 1926; Carlos Fuentes (1928-2012); Sergio Pitol, 1933; Vicente Leñero, 1933; Elena Poniatowska, 1933; Fernando del Paso, 1935; Carlos Monsiváis (1938-2010), y José Emilio Pacheco, 1939.

Segunda (nacidos en las décadas de los cuarentas y cincuentas): Gustavo Sainz, 1940; María Luisa Puga (1944-2004); José Agustín, 1945; Héctor Manjarrez, 1945;

Armando Ramírez, 1945; Luis González de Alba, 1945; Hernán Lara Zavala, 1946; Luis Arturo Ramos, 1947; Guillermo Samperio, 1948; Alberto Ruy Sánchez, 1951; José Joaquín Blanco, 1951; Luis Zapata, 1951; Daniel Sada (1953-2011); Juan Villoro, 1956, y Enrique Serna, 1959.

Tercera (nacidos en los años sesentas): los que serán el motivo de este trabajo.

Para hacer más gráfica esta convivencia generacional presento un ejemplo de tres representantes de estas generaciones nacidos con veinte años de distancia (la elección se funda tan sólo en la redondez de los números):

Carlos Fuentes, 1928; Guillermo Samperio, 1948, y Jorge Volpi, 1968. Los tres viven en la esquina de los siglos XX y XXI. Su visión del mundo es muy distinta; pero su producción estética, con muchos rasgos comunes, es la que construye la realidad actual de la narrativa mexicana. Sus primeros libros también tienen una distancia de veinte años: Fuentes, *Los días enmascarados* (1954); Samperio, *Cuando el tacto toma la palabra* (1974), y Volpi, *Días de ira* (1994). Los tres siguen publicando en el momento presente.

El grupo más reciente de narradores está formado por escritores nacidos en los setentas y es también un equipo muy numeroso. Son todavía narradores de cuentos, aunque ya hay varias novelas en sus mochilas. Los conocemos gracias a sus publicaciones en revistas, suplementos culturales y antologías. No hay todavía una distancia generacional en este grupo. Será quizá la generación del internet (después de 2010) la que nos lleve a otra visión de la realidad.

Los orígenes de la generación de los noventas

La Revolución mexicana fue el hecho histórico determinante para casi todo el siglo XX. La decadencia del porfirismo la convocó con urgencia al comenzar el siglo. Y la decadencia del presidencialismo, ya sin fuerza en la última década del siglo, terminó por ser su tumba. Lo que se vivió históricamente hacia los noventas fue una ya patente descomposición del sistema “emanado de la Revolución”. El mundo mismo estaba cambiando con la caída del muro de Berlín, con “la caída de la era de las utopías”. México dejó de verse el ombligo para otear otros horizontes. El presidente Carlos Salinas de Gortari nos obligó a globalizarnos cuando todavía teníamos cuentas pendientes con la “aldea local”, como lo demostró el levantamiento zapatista. Todo un siglo de Revolución (la armada, la institucional, la momificada) no pudo cambiar las contradicciones de nuestro orden interno. En la última década del XX se alza la voz de una nueva generación de narradores. Saben que el viejo orden de las cosas está liquidado. Y esa conciencia es la que les da fuerza para la búsqueda de nuevos caminos. Cansancio y esperanza son sus motores. El viejo muro de la Revolución casi se cayó solo y habrá que construir ahora otro refugio.

Esta generación construye una balsa para navegar por otros mares; son una especie de naufragos de la caída de un sistema; pero no muestran en el semblante la derrota

sino la esperanza y la decisión de edificar lo nuevo. En este sentido forman la generación del Ave Fénix. La única certeza al principio es dejar de recorrer los caminos viejos. Como muchas otras generaciones en la historia, rechazan el pasado inmediato. Así como la generación de Contemporáneos conformó un grupo de náufragos del porfirismo, la generación de los “Noventeros” configura a los náufragos del régimen revolucionario.

¿Cómo nace entonces esta generación? Con gritos y sombrero a la vieja usanza y con pisadas fuertes e insolentes, según los nuevos estilos. La inteligencia y la decisión ejecutiva los guía. Dejan atrás romanticismos de musas creadoras y trabajan. Abandonan conciencias sangrantes de redentores sociales y se dan a la tarea de crear una literatura sin adjetivos. Escriben, relatan, viven, se aburren, se divierten. Dejan caer la máscara de escritores víctimas de las circunstancias. Son optimistas con su propio pesimismo. Quieren triunfar porque se saben derrotados. Ven perfectamente la claridad del mundo oscuro. Llamamos al oro, oro, y a la mierda, mierda.

Nacen solos y nacen en grupo. Crean alianzas y juegan en equipo o tiran los dados en la soledad de su alcoba. La moneda lanzada al aire por los Contemporáneos, la atrapan estos narradores que gritan: ¡Sol! ¡Ganamos! Sus voces al principio suenan a gritos estridentes, pero poco a poco encontramos la cuadratura de sus pensamientos.

Al principio fue el Crack

La primera cara de esta generación fue la que le dio un grupo de amigos deseosos de escribir novelas o que estaba ya escribiéndolas. Se conocieron en la preparatoria, como Villaurrutia, Owen, Cuesta, Novo y demás forajidos; se sabían diferentes y mostraban con sorna la bandera de la insolencia frente a los demás; formaron una cofradía de iniciados. El gusto por la literatura los hermanaba. La creación literaria nace en soledad, pero la complicidad puede fortalecerla y eso fue lo que sucedió. No se quedaron las palabras en palabras; las promesas en promesas. Cinco novelas y un manifiesto conformaron a Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda en la Generación del Crack. Más adelante se incorporaron al grupo Alejandro Estivill y Vicente Herrasti. La carta había sido lanzada al aire y otros escritores la fueron recogiendo, aunque no formaran parte del grupo. Los ensayos del manifiesto hicieron *crack* en las buenas conciencias: primer objetivo cumplido. Se armó la fiesta con el ruido insolente, estridente, irreverente y todos voltearon la vista hacia los causantes del desacato. Las novelas presentadas y el texto escrito a varias manos (*Variaciones sobre un tema de Faulkner*) hicieron ver que no se trataba de simples baladronadas de adolescentes, sino de serias proposiciones literarias. Este primer impulso fue importante porque pronto nos dimos cuenta de que algo estaba pasando en la nueva generación de narradores. El ruido del Crack sirvió para reconocer que la narrativa mexicana estaba más viva que nunca. Las décadas oscuras de los setentas y ochentas daban la impresión de un empantanamiento creativo donde sólo

unos cuantos se salvaban. De pronto empezaron a brotar novelas y novelistas por todas partes (setecientos sesenta y un narradores consignan Ricardo Chávez y Celso Santajuliana en su investigación). Fenómenos similares se estaban dando en toda Latinoamérica, como el caso de McOndo en Chile.

La sociología de la literatura deberá explicarnos este fenómeno. Los concursos literarios, las becas, la industria editorial; la nueva conciencia global, el fin de la ingenuidad sobre las utopías, las nuevas realidades políticas. Todo esto junto crea la nueva realidad para la creación literaria. En este sentido se tendrá que hacer un análisis más detallado. El Crack fue un principio muy importante, sobre todo porque les dio difusión supranacional a los escritores de la nueva hornada.

Caracterización de los “noventeros”

Son visibles, y lo serán más con el paso del tiempo, las características comunes de este grupo. De una forma esquemática señalaremos las más definitorias que no definitivas:

Conciencia de ruptura: rechazo de la literatura trivial y del folclorismo latinoamericano representado por la vulgarización del realismo mágico.

Conciencia de pertenencia: aceptación de una tradición nacional insertada en lo universal.

Profesionalización de su escritura: todos son lectores furibundos y muchos de ellos tienen una formación académica bien fundada. Se representan la escritura como un trabajo formal, un trabajo de la inteligencia. “El acto de escribir es el acto físico de pensar”, dice Cristina Rivera Garza, una de las representantes de esta generación.

Desacato a cualquier nacionalismo literario: crean una literatura sin arraigo geográfico; lo fundamental no es ser parte de una geografía sino de una historia, de un tiempo. Sus cuentas pendientes son con la Historia y no con una determinada Geografía. Han dejado atrás la búsqueda de una —identidad nacional— que tanto obsesionó a varias generaciones anteriores.

Creación de una literatura madura: no son sus obras partos instantáneos, son entidades fabricadas paso a paso; con meditaciones y planes previos; con la asimilación de una cultura universal que ya han incorporado porque les pertenece. No crean una literatura de búsquedas, experimental, sino de encuentros, fundacional.

Desarrollo de una —pasión por la trama— (Pitol dixit): son narradores que cuentan historias; regresan al núcleo central de lo narrativo: la trama; el tejido de hechos, siempre sorprendentes y complejos, que construye la habilidad de un contador de historias.

La ironía como aliento rector: como son producto de una era de desilusión, desconfían de las —verdades—. No hay Historia; no hay Patria; no hay Amor; no hay Dios. Tampoco hay Rencor ni Vergüenza ni Pudor. Todos estos valores no existen *per se*; se construyen, se confeccionan a la medida como los trajes de novia. Con una media sonrisa miran a su alrededor; critican sí, pero no pontifican. No son trascendentales, se ríen. No son humoristas, sonríen.

Representantes de la generación

El siguiente catálogo de autores y sus obras no es más que una guía, una primera aproximación a quienes están construyendo la narrativa actual y futura, la que está en la esquina que comunica los siglos XX y XXI. Se trata de una primera lectura de los libros que estuvieron a mi alcance.

Jorge Volpi (1968). Podría considerarse el eje del grupo. Antes de cumplir los cuarenta ya tiene una sólida historia como escritor. Todas las características señaladas para la generación están presentes en su obra. Es el autor con mayor presencia en el ámbito nacional e internacional. Es un escritor que nació maduro, de sus primeras obras a las últimas hay siempre la misma destreza, un paso siempre seguro. La facilidad de su estilo se ha ido depurando, pero es la misma desde sus inicios. Es un narrador muy ambicioso, abarca mundos muy diversos y profundos. La dificultad temática se convierte en sus manos en una escritura que envuelve siempre al lector. Escribe novelas, novelas cortas y ensayos con la misma profundidad y con similar envoltura de escritura deleitable.

Novelas cortas: Días de ira, 1994; *Sanar tu piel amarga*, 1997, y *El juego del Apocalipsis*, 2000.

Novelas: A pesar del oscuro silencio, 1993; *La paz de los sepulcros*, 1995; *El temperamento melancólico*, 1996; *En busca de Klingsor*, 1999; *El fin de la locura*, 2003, y *No será la tierra*, 2006.

Lo sorprendente en estas obras es su gran diversidad temática y la calidad tan homogénea en todas ellas. Volpi se propone retos nuevos en cada narración y al final los vence todos.

Ignacio Padilla (1968). Es otra columna fundamental de esta generación. Tiene una presencia muy activa en muchas tareas culturales. Escribe relatos, crónicas, cuentos, cuentos para niños y novelas. Su espectro temático es muy amplio y la calidad también siempre homogénea. La preocupa también la historia como a Volpi; pero sobre todo se interesa por los lados oscuros del ser humano, por sus incongruencias, por la presencia de lo demoníaco en todos los renglones de nuestra vida. Su escritura es siempre efusiva y descarnada, pero dictada en todo momento por el diablo mayor, la inteligencia. Por algo estos narradores son herederos de Jorge Cuesta.

Novelas: Imposibilidad de los cuervos, 1994; *La catedral de los ahorcados*, 1995; *Si volviesen sus majestades*, 1996; *Amphitryon*, 2000; *Espiral de artillería*, 2003, y *La gruta del Toscano*, 2006.

Ensayo: El diablo y Cervantes, 2005.

La gruta del Toscano, quizá su obra más perfectamente fraguada, podría funcionar como una alegoría del hombre de este tiempo: un buscador de lo inútil, de lo imposible. Pero la obra se viste más bien de novela de aventuras. Ni llegar al infierno ni escalar el monte más alto son tareas fáciles. Tampoco lo es fraguar novelas perfectamente urdidas.

Pedro Ángel Palou (1966). Su visión del mundo es más heterogénea que la de sus compañeros de generación. Lo mismo anuncia el fin del mundo que cuenta historias de amor, de héroes de la historia, héroes populares, de fantasmas internos o externos.

En todos los subgéneros novelísticos que toca se mueve como pez en el agua. “La novela es la gran lectura del mundo”, dijo una vez. Hasta la fecha ha publicado trece novelas, una antología literaria, varios libros de cuentos y relatos. Consignaremos lo que considero su mejor producción novelística.

Novelas: Memoria de los días, 1995; *Bolero*, 1997; *Con la muerte en los puños*, 2003; *Malheridos*, 2003; *El diván del diablo*, 2005, y *Zapata*, 2006.

Sería inútil seguir haciendo este catálogo tan superficial de esta generación de narradores tan importantes. Es sorprendente su número y la calidad de sus obras. Eloy Urroz, Mario Bellatín, David Toscana, Álvaro Enrigue, Ricardo Chávez Castañeda, Vicente Herrasti, Jordi Soler, Alejandro Estivill, Héctor Toledano, Luis Humberto Crosthwaite, Guillermo Fadanelli, Ana Clavel, Rosa Beltrán, Cristina Rivera Garza y Ana García Bergua. Todos ellos tienen novelas de una calidad y alcances muy altos.

También sería injusto y sin sentido seguir catalogándolos de esta manera. Lo que aquí he consignado es sólo una muestra más que palpable de que la narrativa mexicana actual está en una de sus cúspides. Habrá que emprender acosos más cercanos y profundos, como los que el material exige.

Estudios

- AA. VV., *Antología de la novela mexicana del siglo XX*. Pról. de José Agustín. México, Nueva Imagen, 2005. 306 pp.
- AA. VV., *Crac, instrucciones de uso*. Barcelona, Mondadori, 2005. 265 pp.
- AA. VV., *Generación del 2000*. Pról. de José Agustín. México, Fondo Editorial Tierra Adentro / Conaculta, 2000. 374 pp. (Literatura Mexicana hacia el Tercer Milenio. Poesía. Narrativa. Ensayo)
- AA. VV., *La novela mexicana del siglo XX*. México, UAM, 2003. 520 pp.
- AA. VV., *Los mejores cuentos mexicanos 2006*. Selec. e introd. de Rosa Beltrán. México, Joaquín Mortiz / Planeta Mexicana, 2006. 262 pp.
- AA. VV., *McOndo*. (Una antología de la nueva literatura hispanoamericana). Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1996, [s. pp.].
- AA. VV., *Nuevas voces de la narrativa mexicana*. (Antología de cuentos de escritores jóvenes). México, Joaquín Mortiz, 2003. 196 pp.
- AGUILAR CAMÍN, Héctor, *Después del milagro*. México, Cal y Arena, 2004. 296 pp.
- CASTAÑÓN, Adolfo, *Arbitrario de literatura mexicana*. (Paseos I). México, Vuelta, 1995. 606 pp.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo y Celso Santajuliana, *La generación de los enterradores*. (Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio). México, Nueva Imagen, 2000. 190 pp.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo y Celso Santajuliana, *La generación de los enterradores II*. (Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio). México, Nueva Imagen, 2003. 235 pp.

- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*. México, Joaquín Mortiz, 1998. 329 pp.
- GALLO, Rubén e Ignacio Padilla, *Heterodoxos mexicanos. Una antología dialogada*. México, FCE, 2006. 166 pp.
- GILLY, Adolfo, *El siglo del relámpago: siete ensayos sobre el siglo xx*. México, La Jornada, 2002, 150 pp.
- KRAUZE, Enrique, *La presidencia imperial: ascenso y caída del sistema político mexicano, 1940-1996*. México, Tusquets, 2002. 515 pp.
- ZERMEÑO, Sergio, *La sociedad derrotada. El desorden mexicano del fin de siglo*. Pról. de Alain Touraine. México, Siglo XXI, 1996. 241 pp.

De mis relaciones con la novela

Federico PATÁN
Universidad Nacional Autónoma de México

Se acercaba el 21 de marzo y era indispensable honrar a don Benito Juárez. El nivel era sexto de primaria y el maestro nos miró reposadamente, casi diría que uno a uno. La noche anterior, deduzco, le había venido a la cabeza una idea necesaria de considerar brillante: celebrar al Benemérito solicitando de los alumnos tareas diversas. Es decir, algunos de nosotros escribiríamos un breve ensayo, otros un cuento igualmente breve y otros más una poesía, de por sí breve. Escuchando aquello y conociendo mis fallas, crucé los dedos. Gesto inútil: la voz inclemente del maestro me asignó un poema. Detallo lo que para mí era poesía en aquel entonces: líneas que se negaban a llegar al final del renglón, que eran cacofónicas en sus terminaciones y cursis por vocación. “Poesía eres tú” lo probaba de modo irrefutable.

Decidí que evitaría lo cursi insistiendo en lo patriótico y terminé ensimismándome en la tarea. Aún recuerdo el verso inicial de aquel sacrilegio: “Benito Juárez, nombre inmortal”. El resto en nada mejoraba el principio, mas el profesor fue misericordioso en su evaluación. Todo esto para declarar que, como escritor, no me inicié en la narrativa. Pienso que escasos autores optan por la prosa como arranque de labores. En cuanto a mí, no insistí en continuar mis hazañas versificadoras y opté por regresar a tareas propias de un hombrecito: refunfuñar de la escuela, jugar lo más posible y leer, aunque no lo establecido por las clases. Porque lector lo fui desde muy temprano y las novelas, en este caso sí, fueron mis terrenos de exploración únicos. Desde luego, transité los lugares comunes: Salgarí, Verne, May, Curwood, Dumas y agregados posteriores.

Cuando llegué a la adolescencia me dijeron que era obligatorio enamorarse. Elegí, pues, a la hermana mayor de un buen amigo y la hice motivo de mis ensoñaciones. ¿Cómo halagarla? Exacto, mediante poemas. ¿Cursis? Hasta lo imposible. ¿Más o menos legibles? Desde luego que no. El lugar común era siempre mi punto de partida y también el de llegada. Pero aquello se escribía por razones personales, de estrategia amorosa, dando esto una curiosa separación con la narrativa que en buena medida sigue funcionando en el presente. Porque mi poesía es la voz íntima, la narrativa mi voz social. En algún momento de la adolescencia decidí que podía superar a los novelistas que leía y, arriesgado espíritu el de entonces, por no llamarlo irreflexivo, me lancé a la aventura escribiendo aventuras, ya que por entonces mi concepto de novela era harto sencillo y lo resumo en una palabra: movimiento. Desde luego, también

había personajes porque sin ellos no había quien pusiera al movimiento en movimiento. Como es de suponer, eran seres primarios que respondían a los mandatos de la trama. Si ésta ordenaba ahora trepas por ese balcón y salvas a la heroína, trepábase por el muro hasta el balcón y salvábase a la muchacha, siempre guapa y siempre enamorada del héroe.

Mi primera novela murió antes de terminarse el primer capítulo. Abría éste describiendo una bahía en algún lugar de Inglaterra, cerca de una ciudad importante. En dicha bahía topábamos con un barco pirata. Era fácil enterarse de que era pirata porque tenía la bandera izada, a saber porqué. El jefe pirata estaba allí para vengar la muerte de su padre, malamente asesinado por un noble de la ciudad. El noble tenía (inevitablemente) una hija que era (inevitablemente) muy guapa y que (inevitablemente) conocía al pirata, el cual (inevitablemente guapo) se enamoraba de ella para así entrar en el conflicto de si matarle al padre para vengar al propio. Como nunca pasé del capítulo inicial, nunca supe qué decidía el héroe. Otra novela que recuerdo de por entonces derivaba de James Fenimore Cooper y su personaje imitaba a Natty Bumppo. Les hice el favor de considerarlos modelos. En este caso la novela sí pasó del capítulo de apertura e incluso alcanzó título, puesto al inicio del cuaderno donde iba a redactar aquella obra maestra: *El lago del ciervo de oro*. Resumido de prisa el argumento, consistía en lo siguiente: mi personaje se enteraba de que en un lago había enterrado un tesoro, partía de su región en busca del lugar, cruzaba bosques llenos de pieles rojas inverosímiles y animales feroces igualmente cuestionables. Lo interesante, pienso, es que al llegar al lago ningún tesoro descubría y se topaba con la nueva de que el nombre derivaba de que los atardeceres doraban las aguas con sus luces.

Encuentro en tal culminación un nexo con novelas posteriores: la tendencia a impedirle a mis personajes un final agradable. En el mejor de los casos, los dejo suspendidos del aire. ¿Será razón de esto una creencia en que finales así pertenecen a la literatura condescendiente? Resultaría una débil argumentación. Sucede que mi visión de la existencia humana no es muy optimista, y mis personajes viven siempre un desasosiego interno que no siempre halla compensación en las experiencias tenidas. Lo cual desemboca en un segundo punto: suelen mis personajes ponerse en movimiento. Pero no ya aquel perteneciente a la acción física, sino ese otro indicador de un desplazamiento espiritual. De esta manera, el viaje de mi Natty Bumppo anticipa de un modo primario los desplazamientos que a modo de busca espiritual o de huida emprenden quienes habitan mis novelas posteriores. Por dar un ejemplo, el protagonista de *Último exilio* parte de su refugio (un cuarto de hotel) hacia el azar de un viaje sin propósito, que termina por resumir el despropósito de la existencia llevada.

Cuando llegué a *Último exilio*, mi primera novela publicada, cinco había dejado muertas en el camino, aparte de los dos intentos ya mencionados arriba. Una de ellas era escandalosamente autobiográfica; es decir, caí en el pecado de suponer que mi vida, por el simple hecho de haberla experimentado yo, era digna de posteridad en un texto narrativo. Es suposición errónea en la que suelen enterrarse los escritores novatos. Porque, finalmente, cualquier texto es autobiográfico puesto que se inicia en alguna

experiencia personal, mas cualquier texto está obligado a disimular lo autobiográfico inmediato mediante su transformación en literatura. El mío retrataba directamente algunos sucesos de mi infancia que, leídos tiempo más tarde, me sumieron en una vergüenza absoluta por lo superficiales que resultaban. De tal magnitud fue la pesadumbre que fragmenté las cuartillas en trozos minúsculos, de modo que nadie pudiera reconstruirlos. Iluso de mí, pensar que alguien se interesaría en tal labor.

Luego vino otro texto llamado *Como en un sótano*. Narraba, desde luego, la aparición de un hombre en una remota y mínima ciudad costera, su amistad con una anciana a punto de morir. Hombre y anciana se contaban sus vidas. Esto me lo publican, determiné una vez concluida la novela. Ya publicada, será cuestión de sentarse junto al teléfono, a esperar el llamado de la Academia sueca. Pero antes se la llevé a Emmanuel Carballo, quien a raíz de mi primer libro de poesía me había invitado a colaborar con él en el suplemento cultural de *Ovaciones*. Lo he contado ya, Emmanuel me aconsejó olvidarme de la narrativa y ofrecer mis desvelos a la poesía, cursi o no. Guardé el texto varios meses, volví a él, a regañadientes acepté que Emmanuel tenía razón y me dediqué al cuento y a la poesía.

Todo perfecto, a excepción de que en los ochentas un cuento se negó a ser cuento. Padre severo, quise aliviarlo de su terquedad pero sin resultados. Furioso con tanta oposición, un día lo enfrenté diciéndole: Mira, voy a probarte que estás equivocado haciéndote caso. Así fue como, la lentitud sirviéndome de guía, lo transformé en novela. Una vez concluida le puse como título *Último exilio*. Andaba yo muy lejos del teléfono la noche que me informaron del Villaurrutia. ¿Qué remedio sino darle a *posteriori* la razón al texto? Y de ahí saqué una enseñanza: el texto siempre está en lo correcto; es necesario aprender a escucharle sus quejas, sus objeciones, las sugerencias que haga, los motivos que alegue. Lo cual me lleva a otro aspecto de lo mismo: los lectores. En mi caso, escribo sin tener en cuenta un lector preciso. Mi preocupación inmediata es la escritura misma. Cuando me desprendo del texto, por sentir que nada más puedo agregarle, a él le corresponde encontrar sus lectores. Y sí, lo sé porque he leído al respecto, en cada pieza narrativa existe el perfil de un lector en abstracto, pero éste lo compone el propio texto una vez terminado, sin que el escritor se dé a la tarea de concretarlo. Pienso que en muchas ocasiones la obra se daña cuando le antepone un formato de lector.

Ese lento camino a lo largo de las novelas desechadas me fue haciendo comprender mejor el oficio de escribir. Habría que deducir lo siguiente: en ocasiones, los errores educan. Por ejemplo, fui descubriendo que el movimiento podía ser psicológico, más aún, en mi caso debía ser psicológico; otro hallazgo: era necesario precisar el movimiento físico para que obligatoriamente propiciara el psicológico, al menos en el tipo de novela que iba determinando como mía. Por tanto, en mis novelas es usual que un desplazamiento físico sirva de apoyo a una exploración psicológica. Todo esto para no olvidar que al lector siempre se le debe contar una historia la cual, desde luego, debe ocultar algún sentido, alguna perspectiva de la existencia no necesariamente percibida por los personajes mas sí de necesidad sugerida al lector. Es decir, optaba por alejarme de las

novelas denotativas, que sin más expresan en la superficie y palpablemente su intención temática. Como siento respeto por el lector, pienso que debo exigirle esfuerzos. Pero no el esfuerzo gratuito de intenciones pedantes, sino aquel otro de desentrañar lo sugerido por el texto. Es decir, construir una novela (lo doy a título de mero ejemplo) que, hablando del amor, en realidad trate de la soledad humana. Me gustan las novelas que solicitan una explicación, para citar la idea de José Balza.

Pero resulta que ese tipo de novela no sólo exige mucho de quien lee, sino de quien escribe. Con enorme lentitud fui descubriendo que los personajes, para serlo, necesitaban de una psicología. Si los actores fueron tipos en mis primeros intentos narrativos, personas individualizadas los fui queriendo en los escritos posteriores. Con igual lentitud percibí que dicha psicología se constituía con diversos recursos, que fue necesario ir enriqueciendo cuando no agregando: las descripciones, los diálogos, las reacciones de los personajes a diversos estímulos, el uso simbólico de ciertos elementos. Por tanto, terminé por aceptar como indispensable algo ya sugerido: que la trama creara oportunidades de construcción y cambio de dichas psicologías. Esto, ahora lo veo cuando echo la vista atrás, lo he conseguido, si lo he conseguido, mediante dos argumentos constantes: los viajes y los encuentros. Así, el protagonista de *Puertas antiguas*, mi segunda novela, sale de vacaciones para en la playa tropezarse con una vecina de su edificio; por lo mismo, un personaje de *Ángela* ignora que su encuentro con la protagonista habrá de modificarle hondamente su sentido de la existencia. ¿Será casualidad que mi libro de cuentos más reciente se llame *Encuentros*?

Ahora bien, es momento de examinar de dónde vienen las novelas. Es pregunta con la que me tropiezo a menudo. ¿La respuesta? De cualquier parte. Una noticia leída, un incidente vivido, una anécdota escuchada y hasta, ¿por qué no?, una inconformidad con otra novela. Todo está en que esa semilla encuentre buen terreno en la mente del autor. ¿Quieren un ejemplo? Tomemos *Ángela*. En una reunión cualquiera se cayó en la discusión de hasta dónde un personaje gris podía dar pie a una novela sólida. Uno de los presentes aseguraba que sólo permitían novelas tan grises como los personajes, y no se rindió cuando le llovieron los ejemplos: ¿Y qué de Pérez Galdós? ¿Y qué de Zola? ¿Y qué de Joyce? Él contraatacaba diciendo que los personajes de estos autores eran falsamente grises, que el tratamiento literario los extraía de su pobreza espiritual. La idea se me quedó enredada en la cabeza y de pronto ya tenía el germen de una novela: ¿Qué si una mujer teóricamente gris refutara los presupuestos de un personaje, él sí, irónicamente, gris? Luego fue cuestión de encontrarle argumento a la idea y de transformar dicho argumento en trama o historia.

Vayamos a *Último exilio*. El título se refiere a que mi protagonista no sólo vive el exilio político. A éste las peripecias narradas agregan varios otros, el más doloroso aquel de exiliarse de sí mismo. El origen de la novela es complejo. El protagonista tiene rasgos venidos de mi padre, su hijo algunos venidos de mí. Sin embargo, no es autobiográfica en un sentido directo, pues introduce cambios psicológicos y anecdóticos exigidos por la trama. Un ejemplo: inventarle al protagonista un amor quedado en España, amor que simbólicamente representa lo imposible de lograr. De hecho, esta mujer

inalcanzable viene acompañada de utensilios (un peine y un espejo) que la insinúan como sirena. Puesto que ningún recuerdo guardaba de la España vivida por mis padres en los treintas, hice brumoso el ambiente físico transformándolo en memorias que, por memorias, permitían aquellas indefiniciones histórico-geográficas. En esta novela puse en funcionamiento un recurso que no he abandonado: hacer que cada personaje tenga razón desde su punto de vista y, sin embargo, establecer un otro punto de vista general que pueda refutar la posición de ciertos personajes.

El final de *Último exilio* es abierto. Nos enteramos de que el protagonista se va, pero no sabemos adónde ni con qué propósitos. Él mismo los desconoce. Me gustan los finales indefinidos, donde se establece una invitación al lector para que los cierre a su placer. Tal ocurre en *Puertas antiguas* y en *La ceremonia perfecta*. No así en las demás novelas, si bien las interrumpo en medio de una acción que insinúa sus conclusiones. ¿Y el tono de mis escritos? Mis personajes, dado su origen, no propician lo trágico y deben conformarse con un dramatismo diluido pero, al menos así lo espero, conmovedor. De aire optimista sólo reconozco *El rumor de su sangre*, cuya trama se sustenta en la escritura de una telenovela. También hay cierto apaciguamiento en la conclusión de *Ángela*. Pero, en términos generales, mi visión de la existencia humana es, ya lo dije, de desencanto. Curiosa situación, dado que en lo personal disfruto mucho lo que me ha tocado en suerte.

Y ahora, la prosa en sí. No sé en qué momento descubrí la importancia de la prosa. Es decir, que iba más allá de ser un simple vehículo de las acciones descritas. Es decir, que las mismas palabras adquirían distinta importancia según el empleo que se hacía de ellas. Descubrí que Salgari era un prosista muy endeble y que el valor de sus novelas se hallaba en otros aspectos, mayoritariamente el de la trama. Encontré que poco a poco iba yo prefiriendo narradores como James, Conrad, Thomas Mann, Borges, Cortázar, quienes me alejaban de otros menos felices en su manejo de la prosa. Percibí que ésta era un recurso narrativo en sí misma y procuré afinar en la mía tal condición. No es mi papel medir los resultados, así que me limito a establecer el punto. Agrego una aclaración: por este camino puede llegarse demasiado lejos y el cuidado puesto en la prosa momificar el texto, de manera que los vendajes de la escritura le liquiden la capacidad narrativa. O dicho de otra manera, que el texto sea únicamente prosa.

Resumamos el proceso entonces. Primero viene de algún lado la idea de una anécdota. La apunto en una libreta. Llegado el momento, le examino sus posibilidades de permitir un buen texto. Me asegura que sí, que las posibilidades son interesantes y entonces le pregunto si quiere ser cuento o novela. Me responde. Si quedo convencido, en el caso de una novela trazo en términos generales el desarrollo de la anécdota, sobre todo respecto al principio y al final, quedando para el proceso de la redacción el crear incidentes o el modificar los ya pensados. Entonces viene la escritura del borrador, de ser posible cotidiana y de cierta extensión. De no frustrarse el proyecto, en algún punto queda el borrador listo, que se limita a ser eso: un borrador. Antes lo guardaba en un cajón del escritorio; ahora, como supondrán, lo conservo en el disco duro. Cuando ha pasado cierto tiempo y la memoria de lo escrito comienza a desdibujarse, vuelvo al

proyecto. Aquí se inicia lo que considero la verdadera escritura de la novela: cambios en el tendido de la anécdota, modificaciones en algunos de los episodios, cuando no su eliminación o el agregado de otros, examen de los diálogos y más que nada pulido de la prosa. Llego un momento en que la novela me dice: Cuidado, empiezas a lastimarme con tanto arreglo y he de escucharla. Es el momento de suspender la relación con ella. Comienza a pertenecerle al posible editor y, más allá de esto, a los lectores, quienes mediante su lectura crearán su versión de los hechos.

Y digo su versión de los hechos porque, permítaseme una anécdota, hablando con un grupo de jóvenes sobre mi novela *Ángela*, una de las muchachas presentes me dijo que mi texto no le había gustado. Desde luego, quise enterarme de por qué. La respuesta vino por donde menos la esperaba: mi modo de ver al personaje principal le parecía machista. Asombro total en mí. ¿Por qué? Porque, justamente, mi novela narra cómo la protagonista se libera de las estrecheces que le impone un mundo inclinado a lo masculino. Tal vez mi severa crítica esperaba que *Ángela* tomara un fusil y se perdiera en el cerro. Viendo que no nos poníamos de acuerdo, decidimos sí estar de acuerdo en no estar de acuerdo. Sabia decisión. Entonces, el texto deja de ser mío en cuanto aparece como libro. Por ello no creo en corregirlo posteriormente a su publicación. Pienso que cada título dado a conocer establece una etapa de mi caminar literario. Si me preguntan ¿y en las relecturas hechas encuentra razones para algún cambio?, he de responder que bastantes. Lo cual no significa necesariamente que he mejorado como escritor, pero sí que he ido modificando mis perspectivas como tal.

¿Y en qué ando estos días como novelista? Tengo concluida una novela que está sujeta a dictamen. Surgió de una broma que le hice a mi esposa: asegurarle que pensaba morirme antes que ella. La afirmación se me quedó rondando en la cabeza y se fue transformando en narración. Ya escrita, pertenece a las de final unívoco. Después de todo, la anécdota narra un modo de llegar a la muerte y morirse no tiene alternativas. Eso sí, obedece a otro de mis patrones: hay un desplazamiento físico que corresponde al psicológico y se da una serie de encuentros. Otra novela anda en sus pinitos, con meras cincuenta páginas escritas. Sé adónde llevarla pero, como siempre, el camino hasta ese dónde irá permitiéndose agregados, atajos y eliminaciones. Y no diré cuál es el contenido porque durante mi vida de escritor me ha acompañado una superstición: pensar que si hablo del proyecto éste se frustra. Entonces, para evitar la tentación de una confidencia indebida, doy aquí por terminadas mis confidencias.

RESEÑAS

Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a José Manuel Cacho Blecua. Ed. de José Manuel Lucía Megías y María Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

El estudio de la narrativa caballeresca siempre ha sido de amplio interés para especialistas en el tema y para cualquier tipo de lectores, es decir, también para aquellos que sólo por el gusto de leer este género medieval y renacentista han encontrado un mundo maravilloso a través de sus páginas. Pero, cualquier tipo de lector, más aún el especializado, debe encontrar fuentes autorizadas que lo encaminen por los puentes complejos de la literatura caballeresca; es entonces donde aparece uno de los autores que ha dedicado buena parte de su vida a desentrañar los misteriosos avatares de los caballeros en sus aventuras mágico-maravillosas: Juan Manuel Cacho Blecua, quien ha sido uno de los precursores del estudio de este género con la aportación de su trabajo: *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Esta obra se convirtió en sólida base para los estudios caballerescos posteriores, pues constituye el primer análisis moderno de la obra de Montalvo, tal como lo señala Carlos Alvar en el “pórtico” de este libro que homenajea al más grande estudioso del *Amadís de Gaula*: Juan Manuel Cacho Blecua.

Asimismo, esta publicación, preparada especialmente para festejar los quinientos años del *Amadís*, es una compilación de estudios relacionados con la narrativa caballeresca; con treinta y nueve artículos, puede decirse que representa un recorrido obligado para conocer y reconocer la trascendencia de los libros de caballerías en la historia literaria. Las temáticas abordadas giran en torno al *Amadís*, pero a propósito de él también se presentan trabajos que se han hecho a partir de éste para analizar otros textos.

Cabe mencionar que la variedad de temáticas hace de este volumen un rico engranaje que deja testimonio vivo del fructífero campo caballeresco que sigue cosechando, pues dentro de los artículos desfilan caballeros andantes como: Tirant lo Blanc, Tristán de Leonís, Floriseo, el Baldo, Claribalte, Rodamonte, Lepolemo, don Florindo, Galtenor, el Palmerín de Inglaterra, Amadís, Esplandián y no podía faltar don Quijote de la Mancha, entre otros, que sirven de ejemplos para la continuidad de dicho género a partir de las diversas perspectivas que los autores desarrollan en sus páginas.

En los trabajos que forman parte del libro se contemplan otros temas relevantes de los libros de caballerías: como el género epistolar y su importancia en el devenir del héroe; también características distintivas de dichos libros: las xilografías caballerescas de la crónica; las alusiones religiosas y el realismo-ficticio en la narración caballeresca; la problemática con las ediciones *princeps*, como el ejemplo del *Palmerín de Inglaterra* o las últimas ediciones, en el caso del *Lepolemo*; menciones de las historias caballerescas breves y hasta la idea de un libro de caballerías hispanoamericano en el siglo XXI. Así, resulta imposible describir la extensión y diversidad de mundos que se aglomeran en este ejemplar de colección.

Las alusiones a las materias caballerescas también están presentes, pues son en las que se insertan dichos libros, tradiciones con rasgos distintivos que en ocasiones se parecen y diferencian unos de otros, pero que siguen hablando de lo mismo: las aventuras caballerescas; se menciona la materia artúrica o bretona, donde entra el mencionado *Amadís de Gaula*; la materia carolingia, como el caso del *Orlando Furioso* de Ariosto; cada una con sus componentes intrínsecos dentro del mundo caballeresco que atrae al lector que quiera profundizar en el conocimiento de los libros de caballerías.

Los trabajos expuestos en *Amadís de Gaula: quinientos años después* hablan sobre toda la riqueza literaria de la obra de Rodríguez de Montalvo, desde su heroica trayectoria como caballero, pasando por sus diferentes desdoblamientos como héroe, hasta los mundos reales, posibles e imposibles en torno a sus discursos proféticos. La aparición de estudios modernos sobre su influencia en otras obras, en otros tiempos, como su relación con un poema manuscrito caballeresco de mediados del siglo XVI, o las huellas que se han identificado en textos franceses.

Debo recalcar lo más interesante del volumen: la variedad de estudios que describen las características, los rasgos, los motivos, tópicos, teorías, hipótesis, reflexiones, apuntes, paradigmas, aproximaciones, narrativas, razonamientos, problemas, patrones, encrucijadas, conversiones, ideales, huellas, trayectorias, tradiciones, maravillas, magias, milagros, bestias, artificios, héroes y más, sobre el inmenso mundo de la narrativa caballeresca, lo que hace totalmente recomendable esta edición para especialistas y lectores interesados en acercarse a este género literario que ha causado revuelo, polémica y gozo en su lectura y análisis.

Para concluir esta reseña, no puedo dejar de mencionar a los autores que colaboraron en *Amadís de Gaula: quinientos años*: todos estudiosos reconocidos que se dedican, cual caballeros andantes, a aventurarse dentro de la ardua empresa que significa los libros de caballerías, y lo más generoso, a compartir sus conocimientos sobre este mundo lleno de aventuras. Por lo tanto, los conmino a conocer este volumen, de ochocientas treinta y cuatro páginas, las cuales están dedicadas a los quinientos años de publicación de la obra más importante de los libros de caballerías: *Amadís de Gaula* y a su más fructífero estudioso: Juan Manuel Cacho Blecua; también, a festejar el pasado, presente y futuro de la literatura caballeresca medieval.

Epístola de Amarilis a Belardo. Est., ed. y notas de Martina Vinatea Recoba. Madrid, Iberoamericana, 2009.

Epístola de Amarías a Belardo: fusión de géneros

La profesora de la Universidad del Pacífico, en Perú, Martina Vinatea Recoba nos presenta en esta publicación la edición crítica de la *Epístola de Amarilis a Belardo*, que se publicara por primera ocasión en *La Filomena y otras diversas rimas*, de Lope de Vega, pues se encuentra dedicada a expresar la admiración de la autora por el Fénix. El libro está dividido en dos partes: la primera, con perfil histórico, social, lingüístico y retórico, constituye el estudio preliminar; la segunda, con el texto íntegro, donde también analiza las XIX estancias que conforman la epístola.

Martina Vinatea hace una revisión histórica de los virreinos de México y de Perú. Este último, creado por Carlos I de España, en 1542 ocupó un lugar central, ya que el territorio estaba constituido por Panamá, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay, Uruguay, Argentina y Chile. A inicios del siglo XVII Lima era la ciudad más importante al ser capital del virreinato; ahí residían el virrey y el arzobispo, además de ser el emporio financiero de la América Austral; era, además, sede de la audiencia y cabecera del distrito del tribunal de la Santa Inquisición. Esa importancia histórica también se refleja en la cultura, pues en la última década del siglo XVI y las tres primeras del XVII la actividad literaria creció gracias a la Academia Antártica, conformada por un grupo de cuarenta y dos poetas, tres de ellos mujeres, que se identificaban con los ideales y el estilo renacentistas.

La escasa preparación de la mujer durante el Virreinato no fue impedimento para que existieran centros para la enseñanza de jóvenes y niñas, pues la alfabetización se entendía como elemento básico para la construcción y el funcionamiento de una sociedad moderna. Algunos conventos de Lima aceptaban alumnas, pero la educación era costosa y exigía una nueva forma de vida para las mujeres. Los estudios estaban centrados en la religión y el manejo de una casa, además de algunas lecciones de lectura, escritura, aritmética y, a veces, latín. Dado este contexto histórico y cultural, Vinatea plantea que Amarilis sería el seudónimo de una monja peruana que conocía el ambiente literario, las fórmulas estéticas y los patrones del momento. Resulta sorprendente que las poetisas renombradas de la Colonia peruana ocultaran sus nombres, como en los casos de Amarilis y Clarinda; esto es, el seudónimo parecería que fuera un recurso habitual para firmar las obras literarias.

Se desconoce, hasta ahora, la identidad de la autora de la *Epístola*, aunque distintos estudios han planteado tres hipótesis en torno a su vida; en una de éstas se sugiere que la escritora nacida en Huánuco y cuyos antepasados fueron fundadores de la Ciudad de los Caballeros de León quedó huérfana muy joven, por lo que vivió con su tía y su hermana menor e hizo votos religiosos. Seis son los posibles nombres que se ajustarían a los datos expuestos: María de Figueroa, María

de Alvarado, María Tello de Lara y Arévalo de Espinoza, María de Rojas y Garay, María Tello Dávila y María de Aguilar y Córdoba. Guillermo Lohmann Villena, quien mejor ha estudiado el estado de la cuestión, y tras una investigación histórica y genealógica, logra identificarla con María de Rojas y Garay. Además, el dominio de la canción petrarquista como forma estrófica y la recurrencia del léxico proveniente de *Los Lusíadas* de Camoens que demuestra “Amarilis” supone que la autora fuera cercana al círculo de Enrique Garcés (quien tradujo el *Cancionero* de Petrarca y *Los Lusíadas*), por lo que bien podría tratarse de su hija; sin embargo, para Martina Vinatea no se trataría de una prueba contundente, por lo que la identidad de la autora sigue siendo irresoluble.

Uno de los problemas textuales que plantea la *Epístola* es la determinación del género del poema. El texto lírico supone una transgresión de la forma lírica clásica epistolar, aunque no por ello deja de ser una epístola, por lo que bien puede ser una muestra de originalidad y de renovación del género, un caso de fusión entre la canción petrarquista y la epístola.

La canción petrarquista, de acuerdo con Domínguez Caparrós, estaría compuesta de estancias, estrofas formadas por un número variable de endecasílabos y heptasílabos sin orden predeterminado y rimados en consonante. La estancia se divide en dos partes: *fronte* y *sirima*. Es frecuente que se ajustara al siguiente esquema: *una fronte*, formada por tres versos unidos por la rima; un eslabón *chiave*, y un heptasílabo que rima con el último verso de la *fronte* y que pertenece sintácticamente a la *sirima*. La estancia, de acuerdo con parámetros retóricos, consistía de tres partes: *cantus divisio* (disposición de las partes), *contextus carminum* (articulación de los versos) y *rithimorum relatio* (relación entre rimas). En cuanto a las rimas no había reglas fijas, pues los poetas italianos mantuvieron el esquema de la primera estancia, pero con rimas distintas. El contenido debía tener un solo pensamiento. Con Petrarca se ofrece la posibilidad de introducir en esta estructura general pequeñas variaciones, que se advierten en su *Canzoniere*.

En la preceptiva del Siglo de Oro se distinguen tres tipos de canción: la petrarquista con una *fronte* compuesta por pies, llave y *sirima*; la pindárica compuesta a imitación de los griegos en estrofa, antistrofa y épodo, y la libre, sin esquema fijo. La que tuvo mayor aceptación fue la petrarquista, que se ve reflejada en el estilo de la poetisa peruana.

Por otro lado, la tradición epistolar —desde los orígenes del género en Grecia— ha caracterizado la epístola como un tipo de comunicación sucedáneo del discurso hablado, una especie de diálogo entre dos personas que se encuentran ausentes. En este documento debía exponerse la verdad con un estilo conciso y directo. La tradición epistolar se consolida en el Helenismo, cuando se imparte como materia escolar, se escriben manuales, formularios y modelos de acuerdo con necesidades específicas. En la Edad Media, el *Ars Dictaminis* reemplaza a los antiguos tratados de retórica y se fijan las partes de la epístola: *salutatio* (vocativo o nombre del destinatario), *exordium* (para captar la atención), *narratio/expositio* (explica el

motivo de escritura), *petitio* (petición) y *conclusio* (recapitulaba y despedida). Así se conforma el *Ars epistolandi*.

La *Epístola de Amarilis a Belardo* es, como lo indica Martina Vinatea, la fusión de dos géneros: la canción y la epístola. La forma estrófica es la preferida en la tradición pastoril para cantar el amor, además de adecuarse en la elección de los nombres literarios: Amarilis y Belardo. Mantiene una estructura epistolar, aunque el orden —la *dispositio*— no siga los parámetros clásicos, aunque claramente se localiza la *petitio* en las estancias XVII y XVIII.

En tanto estructura estrófica, la *Epístola* es una canción que combina a lo largo de sus diecinueve estrofas versos endecasílabos y heptasílabos. De acuerdo con la retórica epistolar, en la *inventio* (la materia o tema de la epístola) se refleja la finalidad de la escritura que es expresar el amor que le ha infundido la obra de Lope. En la *dispositio* epistolar se muestra el orden que sigue ya que respeta las cinco partes requeridas por el género, aunque la colocación no sea la canónica: en el *exordium* presenta los antecedentes y la razón por la cual escribe la epístola, y en la *salutatio* revela el destinatario. En la *expositio*, de la estancia V hasta la XVI, alaba la obra de Belardo y narra la historia personal de Amarilis; en la *petitio* pide la celebración a Santa Dorotea, y por último, en la *conclusio* se despide (estancia XIX o *commiato*).

En la primera y segunda estancias, Amarilis presenta la razón por la que se escribe la carta: el amor. Eslabona el fin de la primera estancia con el inicio de la segunda. En la tercera estancia se refiere a Belardo, nombre proveniente de la poesía pastoril y empleado por Lope en algunas de sus obras, quien ha sido favorecido por Apolo. Explica dónde habita y afirma la importancia del oído como sentido para encender el amor. En la estancia IV Amarilis insiste en la forma en que ha conocido a su amado, en la siguiente hace una alegoría de la obra de Lope; en la estancia VI se refiere claramente a *El peregrino en su patria*, ya que Amarilis le pide que no se vea como peregrino. En la VII, Amarilis espera gozar a Belardo en “santo amor”, aunque teme la envidia que ha despertado Belardo ante rivales.

En la estancia VIII empieza el recuento autobiográfico de Amarilis; organiza la información de sus padres, su patria y su estado. En la siguiente indica de dónde proviene, presenta el lugar. En la X refiere un episodio importante de la ciudad y continúa la información sobre Huánuco. En la XI brinda datos personales como su orfandad y cuenta cómo es su hermana; en la siguiente revela el nombre de su hermana (Belisa). En la XII presenta a Belisa, quien es elogiada por sus virtudes. En la XIII terminan las referencias personales y Amarilis asegura conocer mucho de Belardo. En la XIV explica que Celia (referencia a una ex amante de Lope) y ella ya no serán rivales. La estancia XV, considerada una de las más importantes por el manejo de imágenes petrarquistas, es donde ofrece su alma, al igual que en la XVI.

La petición, escribir la historia de santa Dorotea por mano de Belardo, aparece en las estancias XVII y XVIII; en la XVIII explica también que no quiere parecerle atrevida, sino rendida. Se despide en la estancia XIX, llamada *commiato*, porque

dirige un envío a los versos ya cansados, pero honrados, por llegar a la mesa de Belardo.

Martina Vinatea considera que el estilo de la *Epístola* es medio, porque recurre al uso moderado de figuras y tropos. Utiliza figuras de posición (anástrofe, enálage, hipérbaton, paréntesis, quiasmo), de repetición (aliteración, identidades fonemáticas, derivación, polisíndeton), de amplificación (corrección, descripción de lugar, descripción de persona, oxímoron, enumeración), de omisión (exclamación) y tropos (hipérbole, perífrasis mitológicas, sinécdoque, alusiones mitológicas, personificación). También realiza una descripción del léxico de *Los Lusíadas*, y señala cierta relación con fray Luis de Granada y la influencia de *Los diálogos del amor*, de León Hebrero.

Sin duda alguna, la *Epístola de Amarilis a Belardo* refleja los criterios estéticos y literarios de su época, así como la pervivencia de la tradición epistolar, que sirve de vehículo para expresar la admiración que la escritora sentía por Lope de Vega. En suma, se trata de un texto innovador que refleja la literatura femenina en el Perú colonial, al cual puede acercarse el lector actual gracias al estudio detallado de Martina Vinatea, que brinda el contexto del género, los recursos estilísticos y los fenómenos sociales de la época, lo que permite entender no sólo el texto sino su contexto de producción.

Alejandra I. ORTIZ VILLEGAS

Stefano Neri, *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007. (Antologías del CEC, 6)

Como ya se sabe, el espacio en cualquier obra literaria constituye uno de los elementos principales para que la acción sea llevada a cabo; se convierte en un elemento activo. Bajo esta perspectiva, la antología recopilada por Stefano Neri y publicada por el Centro de Estudios Cervantinos tiene como objetivo principal poner ante los ojos del lector algunas de las construcciones maravillosas que aparecen en los libros de caballerías.

Afortunadamente, en la actualidad, los ojos se han vuelto hacia el estudio de la literatura medieval y, con ello, se ha hecho un mayor número de acercamientos a la literatura caballeresca, por lo que el trabajo de Neri resulta de suma importancia. Sin embargo, más allá del enfoque sobre la época de la que son producto los textos antologados, es de gran importancia valorar la Antología como un estudio detallado sobre los espacios que se describen en este género literario. Stefano Neri explica ampliamente los espacios maravillosos que pisa el caballero y los dota de un sentido más amplio que el de la propia descripción, de modo que es posible afirmar que esta antología es una “muestra heterogénea de episodios caballerescos ambientados en arquitecturas maravillosas” (p. 14), donde además se hace un análisis sobre este conjunto

de espacios: cuál es su origen, qué función cumplen en la narración, cómo afectan el desarrollo del personaje que se acerca a este tipo de edificaciones y cuál es su valor simbólico.

El primer capítulo acerca al lector al concepto de arquitectura maravillosa y sus alcances. Por ejemplo, si en la narración se explica una estructura arquitectónica, el resultado de su origen es maravilloso, aspecto por el cual se entiende que las descripciones de los edificios encantados sean tan detalladas. Del mismo modo, se explican los espacios mágicos, que suelen caracterizarse por constituir un mundo alterno con sus propias reglas y su propio sistema de organización. Este último aspecto de los espacios mágicos se encuentra estrechamente relacionado con el desarrollo del héroe, quien al entrar en un espacio como éste debe imponer los valores de su propio mundo, pese a la incompatibilidad con el mundo alterno. Al enfocarse en el aspecto geográfico, Neri hace hincapié en su carácter de “lejano”, lo cual se manifiesta tomando en cuenta únicamente el lugar del que se partió para llegar hasta él, como sucede con el episodio de la Sabia Tritona en el *Clarián de Landanís*, donde sólo se sabe que el héroe y su hermano tomarán el camino al reino de Rusia para llegar hasta donde Cerasta mantiene secuestrado al emperador Vespéraldo. Los otros aspectos que analiza Neri comprenden, en primer lugar, lo que han llamado *el acercamiento*, donde el caballero encuentra inscripciones proféticas, padrones o edificaciones, como ermitas, fuentes, espacios de recreación o estados del camino, así como bifurcaciones y lugares abandonados u oscuros. En este caso aparece el ejemplo del padrón encontrado por el Caballero del Febo en su labor de cumplir el don para Lirgandeo, en la segunda parte del *Espejo de príncipes y caballeros*. Posteriormente, aparece *la frontera*, por constituirse como el primer contacto con el espacio mágico y desde donde se puede medir su hostilidad por medio de los cinco sentidos, suele tener una presencia física, como ocurre con las cuevas, y suele salvaguardarse por seres de rara naturaleza, tal como sucede con los guardianes de la Torre Desamorada de la primera parte del *Espejo de príncipes y caballeros*. Además, son explicados los aspectos *centro* y *salida* del espacio mágico y sus repercusiones en el desarrollo de la narración.

Asimismo, la *Antología* presenta una tipología en la que se explican ocho modelos de arquitecturas maravillosas, previo a la presentación del ejemplo literario. Estos ocho modelos son los castillos mágicos, las cuevas mágicas, los jardines deleitosos, las arquitecturas maravillosas móviles, la residencia de un sabio, la prueba, la prisión y las alcobas de amores prohibidos, ejemplificados con un *corpus* de veintinueve libros de caballerías, entre los que podemos mencionar al *Amadís de Gaula* y algunas de sus continuaciones, *Clarián de Landanís*, *Belianís de Grecia*, *Palmerín de Olivia*, *Florindo*, *Floriseo*, *Lepolemo*, *Cirongilio de Tracia*, *Olivante de Laura*, *Félix Magno* y distintas partes del *Espejo de príncipes y caballeros*. Según Stefano Neri, en este conjunto de textos pudo contar hasta ciento cincuenta recurrencias a las arquitecturas maravillosas y hasta siete de ellas en cada uno de los textos revisados. Así pues, puede considerarse a la *Antología* no sólo como un conjunto de arquitecturas maravillosas, sino también como un catálogo razonado de las aventuras caballerescas

puestas en un contexto específico, en donde el protagonista de estas obras hará patentes sus múltiples virtudes.

Se agradece que cada uno de los ejemplos referidos cuente con un recuadro donde se indique cuál es la edición más reciente del libro referido, así como el Apéndice final, donde se encuentra un listado que indica los ejemplos citados y la referencia completa de donde fueron tomados.

La *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías* permite un acercamiento a las obras características de este género, pero además abre la puerta a nuevas investigaciones que versen sobre el mismo objeto de estudio. En este sentido, quizá sería de utilidad abundar sobre ciertos espacios, como ocurre con las categorías de *cueva* y *jardines deleitosos* que han sido definidos por Stefano Neri como arquitecturas maravillosas. Desde otra perspectiva, estos espacios pueden pensarse como lugares naturales que han sido modificados por agentes maravillosos y se han convertido en receptáculos de creaciones sobrenaturales.

Así pues, esta antología del Centro de Estudios Cervantinos es una herramienta indispensable en el acercamiento no sólo al género caballeresco, sino también a la narrativa medieval. Pero esta herramienta no cumpliría del todo su función si los lectores que se acercan a ella no abrieran la brecha para el estudio de los espacios que recorre el héroe caballeresco.

Rosario VALENZUELA MUNGUÍA

Concepción Company Company y Javier Cuétara Priede, *Manual de gramática histórica*. México, UNAM, 2008.¹

El *Manual de gramática histórica* de Concepción Company y Javier Cuétara es, indudablemente, una herramienta esencial para el curso de Filología hispánica y debe ser un precedente para otras materias que requieren materiales serios, bien constituidos y documentados, para facilitar la formación de estudiantes de licenciatura e, incluso, público especializado en general.

Esta reseña tiene como finalidad principal destacar el contenido básico de los tres grandes apartados del libro, así como puntualizar ciertos aspectos que, a mi modo de ver, resultan de suma importancia para que el Manual sea aprovechado en su totalidad.

El libro, como hemos dicho, se divide en: 1) Preliminares teóricos; 2) Fonética y fonología históricas, y 3) Temas selectos de sintaxis histórica del español.

En primer lugar, los Preliminares teóricos conjuntan tanto la descripción de lo que es una lengua natural y los principios básicos para que se genere un cambio lingüístico,

¹ Una versión preliminar de esta reseña fue leída en la presentación del *Manual de gramática histórica*, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, el 17 de febrero de 2009.

cuanto las diferencias generales entre gramática histórica interna y externa y una clasificación general de las lenguas romances, con particular énfasis en el lugar que ocupa el español dentro de esta familia lingüística.

Este primer apartado ofrece la ventaja de poner a disposición del estudiante o lector información que, hasta el momento, sólo podía consultarse de forma diseminada en distintas referencias bibliográficas, todas ellas centrales para el estudio de la historia del español (Company, Hockett y Malkiel, entre otros).

Cabe señalar que en la exposición de estos Preliminares resalta, por ejemplo, la explicación de los rasgos definitorios de una lengua natural señalados por Charles Hockett en 1957, que, a nuestro juicio, se encuentran explicados con mucha más claridad y con ejemplos mucho más afortunados que los que presenta el propio Hockett. También es digna de reconocer la explicación de las bases del cambio lingüístico, que son fundamentales para entender el cómo y el porqué de la evolución del latín al español (este tema se enlaza particularmente con los temas selectos de sintaxis histórica que se presentan en el tercer apartado del libro). Finalmente, se presenta una reseña, ya clásica, de Concepción Company a la hipótesis expuesta por Yakov Malkiel respecto a la ubicación tipológica del español en la Romania, tema de suma importancia para entender tanto la historia particular del español como su relación con las otras lenguas romances.

El segundo apartado del libro, parte medular del *Manual*, corresponde a la sección de fonética y fonología históricas del español. Este amplio apartado expone la tipología general de cambio lingüístico y ofrece una panorámica general de los sistemas vocálico y consonántico del latín al español, para después explicar la evolución normal de vocales del latín clásico escrito al protorromance hispano, este último, inventario que se mantiene hasta nuestros días. Posteriormente, los autores ofrecen una explicación pormenorizada de la yod, el segmento que más cambios ha producido en la historia del español. Además, se explican evoluciones particulares de fonemas y grupos consonánticos y se dedica un espacio aparte al reajuste de sibilantes, tema central en la fonología histórica del español.

Este segundo apartado comprueba la larga experiencia de los autores frente a grupo, la cual, claramente, ha servido para reforzar ciertos temas que a lo largo de la literatura especializada se han interpretado desde distintas perspectivas. Una virtud importantísima del *Manual* es mostrar los panoramas generales y los distintos tratamientos o interpretaciones de fenómenos fonéticos y fonológicos, permitiéndole así al estudiante o lector tener una mejor perspectiva, tanto para reconocer el problema cuanto para tener la posibilidad de inclinarse sobre una determinada hipótesis (tal es el caso del tan controvertido fonema labiodental fricativo sonoro en la historia de las lenguas romances (pp. 151-154), los grupos consonánticos en posición inicial del tipo sorda + líquida (pp. 157-159) o, incluso, la determinación del inventario fonológico del sistema consonántico latino (p. 93).

Se observa, también, una total consistencia en los criterios de transcripción, y aquí es importante señalar que la decisión de emplear el Alfabeto Fonético Internacional,

además de mostrar una alineación con los estudios más recientes sobre fonética y fonología, es un paso fundamental para lograr consistencia y continuidad en los contenidos curriculares de la licenciatura de Lengua y Literaturas Hispánicas (en este caso, entre Fonética y fonología y Filología hispánica).

Por supuesto, dentro de este apartado de Fonética y fonología históricas, resalta el que muy probablemente es el tema del primer semestre del curso de Filología hispánica: la yod, sus orígenes y efectos sobre la evolución del español (pp. 107-134). Con una explicación y ejemplificación claras y puntuales, el tema de yod se “desmitifica”; los autores logran que los fenómenos de palatalización y cierre vocálico provocados por yod sean comprendidos como un proceso articulatorio natural, de tal suerte que el lector es capaz de reconocer que, en la actualidad, se siguen documentando casos asociados, de orden fonético: dokÈtoR > doi9ÈtoR (p. 110).

Sin lugar a dudas, la ventaja principal que ofrece este segundo apartado es que cada uno de los temas tratados se encuentra ejemplificado, descrito y desarrollado paso a paso. A diferencia de otros manuales, esta obra se centra en el cambio lingüístico como proceso; se propone la reconstrucción de las palabras del latín al español y se aplican los conceptos teóricos de cada tema tratado (tipología general de cambio lingüístico, distintos tipos de cambio lingüístico, etcétera). De este modo, el lector es capaz de reconocer y aplicar la teoría, tanto a las palabras que sirven como ejemplo en el *Manual* cuanto a otras palabras no incluidas, es decir, la aplicación de la teoría y metodología del libro va más allá de sí mismo.

La tercera sección del *Manual* contiene un apartado extenso de Temas selectos de sintaxis histórica. Este apartado se centra en cuatro fenómenos romances que se documentan desde el siglo XII hasta nuestros días (la creación y generalización del artículo, la formación de futuros romances, la creación y evolución de los tiempos compuestos y la marcación prepositiva del objeto directo y el objeto indirecto en español), y resulta de especial utilidad para los estudiantes, ya que permite reconocer los procesos de cambio lingüístico expuestos en los preliminares teóricos, así como relacionar el cambio fonético y fonológico con el cambio sintáctico.

Los temas contenidos en este apartado de sintaxis histórica son la mejor muestra que hasta el momento existe para alumnos de licenciatura del trabajo de investigación con *corpus* histórico (del *Cantar de Mio Cid* a *La Regenta*). Los autores, en todo momento, han cuidado que estos temas clásicos de evolución romance vayan siempre dirigidos a estudiantes, sí con una formación básica en lingüística, pero con intereses muy diversos. La exposición, explicación y argumentación de los temas, además de ser en todo momento consistentes y claras, permiten al alumno percibir los fenómenos de variación y cambio lingüístico como un hecho dinámico constante que va asociado a lo que ya ha aprendido sobre tipología general de cambios de sonido (por ejemplo, las transformaciones de síntesis en el futuro romance), o incluso, a fenómenos que siguen evolucionando en la actualidad (como puede ser la evolución del *od* y *oi* en español).

Este tercer apartado también brinda al alumno o lector un primer acercamiento a la metodología que se sigue en sintaxis histórica, basada fundamentalmente en el análisis

de materiales escritos y en la interpretación cuantitativa y cualitativa de éstos. En definitiva, se muestra al estudiante cómo se hace filología en el sentido estricto del término: se estudia la cultura, tal como se manifiesta en su lengua y su literatura.

Finalmente, este *Manual* presenta un apartado de apéndices que resulta de enorme utilidad para los alumnos, y ofrece la traducción de una lectura central para todo curso de filología hispánica (“On the definition of ‘Vulgar Latin’. The eternal return”, de Paul Lloyd), que puede ser inaccesible en su versión en inglés para muchos alumnos. Además, los autores dan un cuadro de equivalencias entre el Alfabeto Fonológico Internacional —sistema que emplean a lo largo del libro en la transcripción fonética y fonológica— y el alfabeto de la *Revista de Filología Española*, para que la consulta del *Manual* sea más sencilla. Para concluir, se presenta una serie de cuadros sinópticos con los cambios fonológicos más importantes que han tenido lugar en el paso del latín al español.

Cabe señalar que el *Manual* ofrece más de ciento treinta referencias bibliográficas, con sugerencias particulares para cada uno de los temas desarrollados. La bibliografía se distingue por el equilibrio que logra entre las obras ya clásicas en filología hispánica (Lapesa, Menéndez Pidal, Malkiel y Penny, entre muchos otros) y los trabajos y propuestas más recientes sobre gramática histórica, lo que evidencia una profunda reflexión y discusión con la teoría, así como una continua actualización en la materia.

Este libro es, no sólo para nuestra Universidad o para México, sino para la comunidad hispanista internacional, el primero en su tipo en mostrar una descripción puntual, paso a paso, de la evolución del latín al español. El *Manual de gramática histórica* será un libro de texto imprescindible para toda aquella universidad que tenga dentro de sus contenidos curriculares la enseñanza de filología hispánica o romance y, ante todo, para el especialista que requiere un panorama general y global de la evolución del español.

Para concluir, la intención de esta reseña fue plantear la importancia de este libro como material didáctico. Sin embargo, es indispensable decir que este *Manual*, como todos los libros de Medievalia, es reflejo del espíritu de un proyecto multidisciplinario que lleva cohesionando grupos de investigación desde hace ya muchos años y, sobre todo, es reflejo del lazo estrecho que une a todos los miembros de Medievalia y que va mucho más allá de los intereses compartidos meramente académicos.

Georgina BARRAZA CARBAJAL

Anuario de Letras Hispánicas, editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir el 24 de mayo de 2013 en los talleres de Lito Roda, La Escondida núm. 2, col. Volcanes, Tlalpan, C. P. 14640, México, D. F. Se tiraron 200 ejemplares en papel cultural de 75 gramos. Se utilizaron en la composición, elaborada por Sigma Servicios Editoriales, tipos Times New Roman, 24/30, 14/16, 10/12 y 9/12 puntos. El diseño de la cubierta fue realizado por Alejandra Torales. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Raúl Gutiérrez Moreno.