

signos

L I T E R A R I O S

Revista semestral • Departamento de Filosofía • CSH/UAM/Iztapalapa

•
Aplicación de la teoría del cambio lingüístico a los estudios de literatura hispánica

•
Ausencias y susurros escatológicos en Fortunata y Jacinta

•
La llama fría de Gilberto Owen: ¿un relato olvidable o una novela lírica?

•
La metaficción en Twitter: *Los mil trinos y un trino* de Héctor Abad

•



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia

RECTOR GENERAL

Dra. Norma Rondero López

SECRETARIA GENERAL

UNIDAD IZTAPALAPA

Dra. Verónica Medina Bañuelos

RECTORA

Dr. Juan José Ambríz García

SECRETARIO

Mtro. José Régulo Morales Calderón

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dra. Sonia Pérez Toledo

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

D. R. © UAM-IZTAPALAPA

Departamento de Filosofía,

Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186,

Col. Leyes de Reforma, 1a. Sección,

alcaldía Iztapalapa, Ciudad de México, 09310, México

-
- Índices y bases de datos donde aparece la revista: Cengage Learning, Fuente académica-EBSCO, Latindex y CLASE (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades-UNAM), Conacyt.
 - Formación: Silvia Becerra Ramos
 - **Signos Literarios**, año 19, vol. XIX, núm. 38, julio-diciembre de 2023, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana, a través de la Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Departamento de Filosofía, Prolongación Canal de Miramontes, núm. 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C. P. 14387, Ciudad de México y Av. Ferrocarril San Rafael Atlixco, núm. 186, Col. Leyes de Reforma, 1a. sección, Alcaldía Iztapalapa, C. P. 09310, Ciudad de México. Teléfono: 55 5804-4600, ext. 2786. Página electrónica de la revista: [<http://signosliterarios.izt.uam.mx>], correo electrónico: sll@xanum.uam.mx. Editora responsable: Mtra. Alma Mejía González. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título número 04-2005-070509224700-102, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Mtra. Amaranta Luna Castillejos, Departamento de Filosofía, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad Iztapalapa, C. P. 09310, Ciudad de México, fecha de última modificación: 26 de junio de 2024. Tamaño del archivo: 1 024 KB.
 - Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.
 - Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

SIGNOS LITERARIOS

•

•

•

•

•

38

julio-diciembre, 2023

CONTENIDO

- ARTÍCULOS
- 8 Aplicación de la teoría del cambio lingüístico
a los estudios de literatura hispánica
GERARDO ROMÁN ALTAMIRANO MEZA
- 36 Ausencias y susurros escatológicos en *Fortunata y Jacinta*
ANDRÉS ZAMORA JUÁREZ
- 58 *La llama fría* de Gilberto Owen: ¿un relato olvidable
o una novela lírica?
LUIS ALBERTO LÓPEZ SOTO
- 88 La metaficción en Twitter: *Los mil trinos*
y *un trino* de Héctor Abad
PAULO VERDÍN

- RESEÑAS 134 Cristina Múgica Rodríguez (2023), *La promesa de aquella inacabable aventura. Ensayos sobre el Quijote*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México/Bonilla Artigas Editores, 150 p.
GUSTAVO ILLADES AGUIAR
- 138 Nieves Rodríguez Valle (ed.) (2023), *El Persiles y sus mundos, navegaciones críticas*, México, El Colegio de México, 217 p.
MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN
- 144 Camila Henríquez Ureña (2021), *La carta como forma de expresión literaria femenina*, presentación de Freja I. Cervantes, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Pequeños Grandes Ensayos, 93, 116 p.
GUADALUPE CORREA CHIAROTTI
- 148 Normas editoriales

ARTÍCULOS

APPLICATION OF THE THEORY OF LINGUISTIC CHANGE TO STUDIES OF HISPANIC LITERATURE

GERARDO ROMÁN ALTAMIRANO MEZA

ORCID.ORG/0009-0002-8009-7780

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

altamiranogr@gmail.com

Abstract: *On this work, the author proposes that the theory of language change is useful on the study of Hispanic Literature, where we can talk about a hypothetical theory of literary change. To prove this, this text is divided into three sections. Firstly, the author focuses on the concept of language change. After that, verifies how linguistics has used literature to justify the existence of language change, and finally proposes the application of this theory in the studies of Hispanic Literatures, mainly by two ways: a) the analogy between the theory of language change and a hypothetical theory of literary change, and b) the established relationship among some aspects of the theory of language change and its links with textual criticism.*

KEYWORDS: LITERATURE; COMPARATIVE LITERATURE; HISTORY OF IDEAS; LINGUISTICS; HISTORY OF LITERATURE

RECEPTION: 01/07/2022

ACCEPTANCE: 05/09/2023

APLICACIÓN DE LA TEORÍA DEL CAMBIO LINGÜÍSTICO A LOS ESTUDIOS DE LITERATURA HISPÁNICA

GERARDO ROMÁN ALTAMIRANO MEZA

ORCID.ORG/0009-0002-8009-7780

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

altamiranogr@gmail.com

Resumen: En este artículo, propongo aplicar la teoría del cambio lingüístico (CL), en los estudios de literaturas hispánicas, para demostrar que, al igual que la lengua, la literatura experimenta fenómenos similares a los que acontecen en el sistema lingüístico y esto lleva a un hipotético cambio literario. Primero, me enfoco en el término *cambio lingüístico*. Después, verifico cómo los profesionales de la lingüística se han valido de la literatura para estudiar dicho fenómeno; para, finalmente, proponer la aplicación de esa teoría en los estudios de literaturas hispánicas, mediante dos vías: *a)* la analogía entre la teoría del CL y una hipotética teoría del *cambio literario*, y *b)* la relación de algunos aspectos de la teoría del CL y su relación con la crítica textual o ecdótica.

PALABRAS CLAVE: LITERATURA; LITERATURA COMPARADA; HISTORIA DE LAS IDEAS; LINGÜÍSTICA; HISTORIA DE LA LITERATURA

RECEPCIÓN: 01/07/2022

ACEPTACIÓN: 05/09/2023

INTRODUCCIÓN

En su texto, *Del latín al español. Fonología y morfología históricas de la Lengua Española*, Paul M. Lloyd establece que uno de los aciertos y logros de la lingüística histórica decimonónica —encabezada por la escuela de los Neogramáticos— fue, sin duda, la demostración de la regularidad del *cambio fonético* y el establecimiento de este fenómeno que debe agruparse en una categoría mucho más amplia, la del *cambio lingüístico*, como objeto de estudio científico.¹

Aunque la primera de aquellas aseveraciones ha sido ampliamente discutida por la crítica académica, la segunda es una verdad que difícilmente podría contraargumentarse.² En efecto, desde hace más de un siglo, lingüistas, filólogos e, incluso, sociólogos e historiadores se han dado a la tarea de reflexionar no sólo sobre este fenómeno de la lengua, es decir el cambio fonético, sino también sobre este mismo aspecto, pero visto como perteneciente a un espectro de mayor envergadura, el cambio lingüístico, que, de modo evidente, es multifactorial y puede estudiarse de manera interdisciplinaria.

El objetivo de este ensayo es demostrar cómo la teoría del cambio lingüístico es útil para el estudio de la literatura hispánica. Para ello, he dividido el presente escrito en tres apartados: en el primero, me he enfocado en la definición del concepto de *cambio lingüístico*, sus causas y mecanismos; en el segundo, he tratado de esbozar cómo los filólogos se han valido de la literatura para explicar este fenómeno, referente a la lengua como sistema abstracto, cultural e histórico de comunicación humana; mientras que, en el tercero, propongo la aplicación y utilidad de esta teoría en el ámbito del estudio de la literatura hispánica, desde dos perspectivas: la analogía teórica entre el cambio lingüístico y un hipotético cambio literario, y la relación entre algunos aspectos del cambio lingüístico y su vínculo con la ecdótica o crítica textual.

¹ Los Neogramáticos o *Junggrammatiker*, un grupo de jóvenes lingüistas alemanes del siglo XIX, constituyeron una escuela de pensamiento lingüístico que procuró introducir en la lingüística histórica los principios positivistas que triunfaban en la ciencia y la filosofía del momento.

² Respecto a la discusión sobre la regularidad del cambio fonético, remito al lector al artículo de Ariza, titulado “Revisión del cambio fonético y fonológico” (2004), donde se ofrece un panorama general de la discusión académica, desde la segunda mitad del siglo XX.

HACIA UNA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE CAMBIO LINGÜÍSTICO

Uno de los aspectos que distingue la comunicación humana de aquella que pueden llevar a cabo otras especies animales es la lengua natural,³ es decir, y en principio, un sistema vocálico u oral abstracto —que tiene su contraparte en aquellos individuos que escuchan y retroalimentan—, organizado en un complejo conjunto de relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que, no obstante, se encuentran cohesionadas. Pese a ello, si se estudia dicho sistema de manera diacrónica —es decir, históricamente—, habría que señalar que la lengua, acompañada de su realización —que, en términos *saussurianos* denominamos *habla*—, es un elemento que se encuentra constantemente en cambio, modificación y evolución.

Los estudiosos de la lengua han terminado por nombrar *cambio lingüístico* a este tipo de variabilidad diacrónica.⁴ Mas, ¿cómo podríamos definir el concepto de *cambio lingüístico*?

En su *Manual de gramática histórica*, Company Company y Cuétara Pride conceptualizan este término del siguiente modo: “Un Cambio Lingüístico es una transformación, un microquebre funcional, un reajuste en un sistema [lingüístico] dado que garantiza que la lengua siga manteniendo su función

³ Si bien el concepto de *lengua natural* proviene de las reflexiones decimonónicas, en su *Manual de filología hispánica*, Company Company y Flores Cervantes (2001) establecen: “Una lengua natural es un conjunto organizado de símbolos vocales arbitrarios por medio del cual se comunican los seres humanos. Se trata de un sistema altamente especializado que coloca al hombre en un lugar aparte entre todos los otros seres que también poseen medios de comunicación” (7). De este modo, según las autoras, quince son los rasgos definitorios de una lengua natural: 1) la doble articulación, 2) la vía vocal-auditiva, 3) el desplazamiento o libertad de estímulo, 4) la prevariación, 5) la arbitrariedad, 6) la historicidad, 7) la transmisión irradiada y la recepción dirigida, 8) la retroalimentación total, 9) el desvanecimiento rápido, 10) la especialización, 11) el carácter discreto, 12) la reflexividad, 13) la productividad, 14) la semanticidad y 15) la intercambialidad. Para las definiciones de estas categorías, consúltese Company Company y Flores Cervantes (2001: 7-17).

⁴ Es importante no confundir el concepto de *cambio lingüístico* con el de *variación lingüística*, pues, mientras el primero debe estudiarse de modo diacrónico, el segundo —que abarca otros aspectos, como la dialectología— se hace de manera sincrónica. En otras palabras, mientras que un hecho como el reajuste vocálico (pensemos en la evolución del vocablo *taurus* > *tauru* > *tauro* > *toro*) debe estudiarse como proceso del cambio lingüístico —concretamente fonético—, la actual diferencia dialectal-léxica entre el español de México *versus* el español peninsular (*i.e.* alberca *versus* piscina) debe estudiarse en términos de variación. En este sentido, si bien todo cambio implica una variación, una variación no necesariamente implica un cambio lingüístico.

básica comunicativa” (2008: 34). En efecto, podríamos definir el concepto de *cambio lingüístico* como una serie de cambios mínimos que realizan —a lo largo de la historia— los mismos hablantes de una lengua, en su propio sistema lingüístico.⁵ Estos cambios pueden presentarse en cualquiera de los niveles de dicho sistema: fonético, morfológico, léxico, sintáctico, semántico o gramatical.⁶

Ahora bien, a lo largo de la historia de los estudios lingüísticos, el concepto de *cambio lingüístico* se ha analizado desde dos perspectivas: la primera —que Company Company y Cuétara Pride (2008: 34) llaman *tradicional* y, aseguran, es producto del estructuralismo— define el concepto como una descompostura sistemática; mientras que la segunda, mucho más actual, explica que este fenómeno lingüístico tiene una razón de ser, pues se trata de una solución para que se suscite la eficiencia y el éxito comunicativo, pese a los diversos “desajustes” que una lengua pueda experimentar.

Company Company y Cuétara Pride concluyen esta breve definición al afirmar que ambas posturas, en realidad, pueden ser conciliatorias y señalan: “un Cambio Lingüístico es una descompostura, pero una descompostura funcional para el sistema” (2008: 34).

Cabe mencionar que, para los autores del *Manual de gramática histórica*, deben existir cuatro elementos para que se produzca un cambio lingüístico: 1) la ambigüedad, 2) la mala integración paradigmática, 3) la frecuencia de uso y 4) el nivel de lengua modificado (Company Company y Cuétara Pride, 2008: 37). Finalmente, para Company Company, existen dos tipos de cambios lingüísticos: por un lado, los que producen *transformaciones conservadoras*, es

⁵ En ese sentido, como apunta Company Company, los cambios lingüísticos “nunca operan sobre el sistema en su totalidad, y ni siquiera sobre construcciones sintácticas enteras, sino sobre partes mínimas o elementos aislados del mismo” (1997: 168).

⁶ Por sólo mencionar un ejemplo relacionado con el primero de los ámbitos señalados, Paul M. Lloyd propone el principio de regularidad que, si bien posee excepciones, explica, por ejemplo, el cambio latín-castellano de un fonema dental sordo [t] a uno dental sonoro [d], por estar en posición intervocálica o bien entre una vocal y otro fonema sonoro. De esta suerte, “sucede que, en un gran número de casos, la mayor parte, si no todos los ejemplos del sonido A se han convertido en (o han sido sustituidos por) el sonido B. Así, se comparará un gran número de palabras latinas que contienen la consonante representada por la letra T—[y que ha intercambiado su forma a D-] como por ejemplo *VITA/VIDA, SITI/SED, MUTU/MUDO, PRATU/PRADO, ROTA/RUEDA* [...]—” (1993: 2).

decir, aquellas que mantienen categorías existentes ya en una lengua madre, y, por otro, los que producen *transformaciones innovadoras*, pues generan nuevas categorías en las lenguas. En este sentido, señala la misma autora, la existencia de los futuros en español no es del todo un hecho innovador, pues esta categoría verbal existía en latín (*cantabo, dicam*); caso distinto es el nacimiento de los artículos neolatinos (en español: el, la, los, las), pues, si bien éstos derivan de deícticos latinos (*ille, illa, illos, illas*), la noción de *artículo* no existía en la lengua de Roma (Company Company, 2003: 25).

El cambio lingüístico, por otro lado, se suscita como un proceso muy gradual en el tiempo y, en muchos casos, es apenas perceptible por una generación de hablantes. De ahí que lingüistas, filólogos e historiadores de la lengua —en el caso del idioma español— señalen por lo menos dos momentos en los que se manifiestan los mayores cambios que provocaron la evolución de nuestro idioma. De esta suerte, Melis y Flores afirman:

Los manuales y tratados de la historia del español suelen distinguir dos grandes periodos en la evolución de la lengua [española]: el periodo medieval (siglos XII a XV) y el periodo moderno, que arranca con una fase de transición (siglos XVI y XVII) y se prolonga a nuestros días. (2019: 11)⁷

Pese a la afirmación anterior, estas mismas autoras, en la obra citada, defienden la idea de que, desde el siglo XIX, el español ha experimentado una nueva etapa en su evolución, la cual —según las investigadoras— resulta tan importante como los dos periodos antes señalados, y que puede constatarse debido a los diversos fenómenos de cambio lingüístico que se suscitan a partir de ese momento, a saber, y sólo por contar algunos: la *marcación de objetos*,

⁷ En este mismo sentido, varios estudios se centran en el fenómeno del cambio lingüístico en estos dos periodos. Por ejemplo, en su artículo “Una reflexión sobre el Cambio Lingüístico en el siglo XV”, Pons afirma que, entre los principales cambios en nuestra lengua, dentro del periodo ya señalado, se encuentran: “el declive de la interpolación o intercalación de palabras entre clítico y verbo; la propagación de las formas vosotros y nosotros —agotamiento de la configuración artículo + posesivo [*un mi amigo, las mis penas, la mi poca sapiencia*] [...], el declive de las formas incrementadas de los demostrativos (aqueste, aquese) [...], el progresivo descenso de haber como verbo de posesión [...], los cambios en los nexos adversativos (ascenso de *pero* a costo de *mas*), etc.” (Pons-Rodríguez, 2006: 1564).

la *subcategorización en el campo mental*, el *orden sintáctico*, la *estructura de la frase nominal*, el *tiempo gramatical* y los *pronombres relativos*.⁸

El cambio lingüístico, como queda anotado, es un fenómeno que experimentan, de manera paulatina, todas las lenguas naturales; sus causas —como han señalado teóricos reconocidos, como Lavob en su obra *Principios del cambio lingüístico*—, en general, obedecen a aspectos tanto externos, como internos al propio sistema lingüístico.

Entre las causas de la primera naturaleza se encuentran aspectos de tipo sociolingüístico, como los préstamos léxicos, las lenguas en contacto y el bilingüismo (regresaré a algunos de estos aspectos más adelante);⁹ mientras que, en el ámbito de las causas internas, tendríamos que hablar, en primer lugar, del principio de *economía lingüística*, por medio del cual los hablantes de una lengua hacen el menor esfuerzo en la transmisión de su mensaje y optan por abreviar o simplificar el contenido de cierta información.¹⁰ Aunado a ello,

⁸ Algunos de los ejemplos que las autoras ofrecen en estos rubros son: dentro de la marcación de objetos, la duplicación del objeto indirecto, en frases como: “Juan le ofreció una flor a María” o “Le reparó el coche a su hermano”; en el ámbito del tiempo verbal, las investigadoras hablan de una competencia diacrónica para las formas verbales útiles para expresar el futuro. Así, Melis y Flores afirman que, desde el siglo XIX, el futuro perifrástico (ir a + infinitivo) compite, en condiciones de uso, con la forma tradicional -ré. Este dato resulta interesante, pues, al recordar que esta última forma también proviene de una fórmula perifrástica que se consolidó en el español medieval (*cantare habeo* > *cantar hé* > *cantaré*), en palabras de las autoras, “reparamos en que el cambio en proceso arroja un ejemplo magnífico de cómo las lenguas se renuevan cíclicamente” (Melis y Flores, 2019: 21).

⁹ En relación con estos tres aspectos, habría que pensar en dos momentos históricos que detonaron cambios en el nivel léxico del español. Por una parte, pienso en los siglos subsecuentes a la presencia árabe en España, que trajeron consigo nuevas palabras, las cuales, como señala Alatorre (2002: 72-90), se afianzaron en campos semánticos determinados como las ciencias, la jardinería, la arquitectura y la ceterería; mientras que, por otro lado, es inevitable aludir a los cambios e incorporaciones, al menos en el nivel léxico, que se suscitaron después del encuentro con las culturas prehispánicas. Con respecto al primero de esos momentos, Juan de Valdés, en la primera mitad del siglo XVI, señalaba: “Aunque para muchas cosas de las que nombramos con vocablos arábigos tenemos vocablos latinos, el uso nos ha hecho tener por mejores a los arábigos que los latinos, y de aquí es que dezimos antes *alombra* [*sic*] que *tapete*, y tenemos por mejor vocablo *alcrebite* que piedra *sufre* [*sic*], y *azéite* que *olio*” (en Alatorre, 2002: 74). Respecto al segundo rubro, habría que pensar en todas las palabras de origen prehispánico que se han tomado a nivel mundial: chocolate, tomate y otras, que pertenecen al ámbito de la cocina o cultura culinaria mundial.

¹⁰ En el habla del español de México, habría que pensar en fenómenos de apócope en una palabra

se encuentra la analogía, definida como: “un cambio regido por factores no fónicos que hace que dos formas vinculadas de algún modo se vuelvan más similares desde el punto de vista morfológico, sintáctico o semántico” (Pozas Loyo, 2019: 41). En efecto, por un acto análogo, los hablantes aplican una supuesta ley a un aspecto lingüístico. De esta suerte y como ejemplo, si por lo regular los participios en español actual poseen morfemas o sufijos como *adolido*, que se contraponen a los menos utilizados actualmente *tol/so/cho*, por analogía, se presenta en la lengua la posibilidad de utilizar palabras como *imprimido* o *fretido*, aceptadas desde hace tiempo por la Real Academia Española.

Para algunos teóricos, como Julia Pozas Loyo (2019: 41 y ss), la analogía, más que una causa, resulta un mecanismo del cambio lingüístico y a esta categoría también se le debe añadir el concepto de *reanálisis* que, según Hualde, Olarrea y O'Rourke, se define como:

[...] a change in the structure of an expression or class of expressions which do not necessarily involve an immediate modification of their form. Reanalysis is the reinterpretation of a form or construction with a consequent refunctionalization, recategorization, of it. (2012: 689)

Por su parte, respecto a este mismo concepto, María Elena Azofra Sierra señala: “El reanálisis tiene su origen en una inadecuada interpretación de los límites o de los significados de las unidades gramaticales que conducen al establecimiento de nuevas marcas o nuevas posiciones dentro de un paradigma”

como *pues*, que en la realización puede encontrarse, debido a una semiapertura vocálica, como *pos*, o bien, debido a una elisión definitiva, *ps*. Este fenómeno no es para nada nuevo, pues puede ser observable desde el latín vulgar que, por facilidad y economía lingüística, optó por “recortar” ciertos elementos fónicos.

(2009: 57).¹¹ En resumen, hablamos, entonces, de un reacomodamiento en las categorías sintagmáticas y paradigmáticas lingüísticas.¹²

Además de las dos categorías antes explicadas, otros son los elementos que podemos considerar dentro de los mecanismos que producen el cambio lingüístico, a saber: la asimilación y disimilación fonética; la epéntesis o adición de un fonema en el interior de una palabra, y ciertos fenómenos relacionados con el cambio a nivel léxico-semántico, como la metonimia y la metáfora.¹³

Finalmente, a propósito de los elementos que rodean el concepto de *cambio lingüístico*, es deber hablar de la *gramaticalización*, la cual puede entenderse —según Balboa Carbón— como:

[...] un proceso del Cambio Lingüístico por el cual un elemento léxico pasa a formar parte de una clase gramatical; o bien una forma gramatical se grama-

¹¹ Para ejemplificar esta categoría, la autora pone por ejemplo el proceso mediante el cual se formaron ciertos plurales en español, a partir de ciertos acusativos plurales que tenían como terminación -s. Así, el nominativo *rosa*, que tenía como forma plural nominativo *rosae*, contaba con un acusativo plural *rosas*, el cual —debido a la desaparición de los casos— terminó por dar forma al elemento nominal plural de esa palabra.

¹² Un ejemplo interesante de reanálisis es el que se suscitó con nuestro actual adverbio *dizque*, que, proveniente de la expresión *dice que*, actualmente significa: “dicho, murmuración, reparo, al parecer, presuntamente” (Real Academia Española, 2014: s.v. *dizque*). Como se observa, dos palabras se fusionaron y ambas perdieron sus propias categorías gramaticales —una de verbo, otra de relativo—, para volverse, juntas, un adverbio. El *dizque* aparece con relativa frecuencia en la literatura medieval. Así, en el *Libro de Alexandre* —texto del siglo XIII que, para su época, actualiza la vida de Alejandro Magno—, se cuenta que éste y sus tropas se adentran en los intrincados terrenos de la India, donde encuentran una fuente. De ella se dice lo siguiente: “Muchas fieras sirpientes curiavan la fontana,/ onde *dizque* non era la entrada muy sana” (2010: 2157). Resulta interesante que el español de América haya conservado esta forma y aún se use en el habla popular, pero no así en el español peninsular.

¹³ En el primero de esos casos —es decir, la asimilación fonética—, Company Company señala: “el pretérito fuerte que muestran algunos verbos del español: *pude*, *cupe*, *quise*, *dije*, se debe a un proceso fonético regular de metafonía o cierre vocálico operativo en la evolución del latín al español, por el cual el fonema vocálico de la raíz (*pod-*, *cap-*, *quer-*, *dij-*) se cierra por asimilación a la *ī* originaria de la desinencia del pretérito latino (*potuī*). Este hecho fonológico absolutamente regular creó pretéritos irregulares, irregularidad solucionada en parte por un cambio gramatical analógico: *podí*, *cabí*, comunes en el habla popular y en el habla infantil, que rescata la transparencia de la base de la formación” (2003: 21).

ticaliza aún más. Gran parte de los estudios realizados dentro de la lingüística histórica se centran en este fenómeno como proceso y causa final del Cambio Lingüístico. (2006: 173)¹⁴

Como se observa por lo anteriormente expuesto, el cambio lingüístico es, en realidad, un fenómeno bastante complejo que, no obstante, ha servido a los lingüistas y filólogos para dar explicaciones de un estadio de la lengua o bien de cómo ha evolucionado nuestro sistema lingüístico, desde su nacimiento. Ante esta tarea, la literatura ha sido un gran apoyo para ejemplificar ambos fenómenos: es decir, el cambio lingüístico *per se*, así como un estado determinado del sistema lingüístico, como se verá a continuación.

LA LITERATURA HISPÁNICA COMO TESTIMONIO Y OBJETO DE ESTUDIO EN LA REFLEXIÓN SOBRE EL CAMBIO LINGÜÍSTICO

Uno de los elementos que ha sido útil a los filólogos hispánicos para explicar los diversos fenómenos del lenguaje que, diacrónicamente, se suscitan en nuestra lengua —incluyendo el del cambio lingüístico— es la literatura. Sobre todo aquella que data de los albores de la historia de la lengua y algunos siglos subsecuentes, pues es el único testimonio que tenemos de cómo se manifestaba la lengua en determinado momento histórico:

En perspectiva diacrónica, es mucho más difícil aprehender cambios en proceso, ya que, obviamente, no hay hablantes vivos que observar en el español antiguo. En estos casos, lo más viable es confrontar diferentes manuscritos de un mismo texto —cuando tenemos la fortuna de contar con ediciones críticas rigurosas—; si en esa confrontación encontramos variantes para una misma forma o construcción, ello quiere decir que los diferentes amanuenses o escribanos estaban sensibilizados a la forma que estaban copiando o escuchando y que por ello corregían introduciendo una variante de la forma en cuestión; esto es, expresaban un mismo ámbito semántico con formas diferentes, y ello

¹⁴ Quizás un ejemplo adecuado para el concepto de *gramaticalización* sea, como se ha visto en este ensayo, el nacimiento del artículo definido, a partir de los demostrativos latinos, *ille*, *illa*, etcétera.

debe interpretarse como que se trataba de una zona de cambio en proceso en el sistema. (Company Company y Cuétara Pride, 2008: 37)

En efecto, además de que la cita anterior hace indirectamente referencia a la importancia de los ejercicios y productos ecdóticos, nos muestra de manera evidente que la tarea de los filólogos, al describir un fenómeno como el cambio lingüístico, cuando se enfoca en etapas tan previas a nuestra actualidad lingüística, se apoya indudablemente en los testimonios literarios o, mejor enunciado, *codicológicos*. De esta suerte, son numerosas y variadas las reflexiones relacionadas con la gramática histórica, en las que los críticos hacen uso de la literatura antigua.

Tomando en cuenta lo anterior, uno de los primeros teóricos en relacionar los aspectos literarios y lingüísticos fue Ramón Menéndez Pidal, quien, con textos como el *Manual de gramática histórica* (1904), su edición crítica al *Poema de Mío Cid* (1912), *Orígenes del español* (1926) y la *Flor nueva de romances viejos* (1928), dio nacimiento a nuestros actuales estudios de filología,¹⁵ pues, en los textos antes mencionados, entre otros, Menéndez Pidal, además de dedicarse a la reflexión literaria, también da cuenta y explicación de ciertos fenómenos de la lengua que presentan ciertas obras. De esta suerte, en su edición al *Poema de Mío Cid*, se hallan numerosas notas a pie, en las que el filólogo —para mejor comprensión del lector entonces contemporáneo— aclara ciertas manifestaciones lingüísticas.¹⁶

Además de lo anterior, como se sabe, para la elaboración de la *Flor nueva...*, Menéndez Pidal se dio a la tarea de recorrer pueblos de Castilla la Vieja, con el fin de recopilar algunos romances que aún seguían vivos —pese a variaciones

¹⁵ Para más información sobre el interesante texto *Los orígenes del español*, consúltese el artículo de José Ramón Fernández González “D. Ramón Menéndez Pidal y Los orígenes del español” (1994-1995). Asimismo, para comodidad del lector, éste puede descargar una edición del *Poema de Mío Cid*, hecha por Menéndez Pidal, en el sitio *Internet Archive* (s.a.).

¹⁶ Por sólo mencionar un ejemplo, hacia la nota correspondiente al v. 229 (140), cuando Martín Antolínez afirma que verá a su mujer y familia, el personaje asegura: “castigar los he como abrán a far”, Menéndez Pidal aclara que, para la época, el vocablo *castigar* significaba “castigar, advertir, amonestar, aconsejar” (cursivas mías). En efecto, la palabra *castigo* viene del verbo latino *castigare*. Este verbo está compuesto del adjetivo *castus*, es decir *casto* y *agere* [yo haré], es decir, *hacer*, “o sea, ‘hacer puro’, y en origen ‘instruir’” (*Diccionario Etimológico Castellano en Línea* (2001: s.v. castigo).

y transformaciones— en el ámbito de la oralidad popular. Al hacer esto, de alguna manera, Menéndez Pidal vinculó la tradición variacionista de la lírica en castellano, con la teoría de la variación y cambio lingüístico. Esta técnica reflexiva se condensa en la siguiente cita:

El romancero, en suma, como toda verdadera poesía tradicional, puede con razón tenerse por producto colectivo. Y con esto no negamos el origen individual de sus creaciones. Claro es que toda creación en los productos sociales o colectivos (*tales como la poesía tradicional, el lenguaje o la costumbre*) es obra de un individuo que en un momento de iniciativa se eleva sobre el común de las gentes; *pero la creación individual sólo llega a hacerse popular cuando es asimilada por el pueblo*; cuando éste la repite reiteradas veces, y al repetirla no permanece pasivo, sino que amolda la creación primera al común sentir, y la rehace y la refunde vivificándola con nuevas iniciativas, que son creadoras a su vez, por dispersas e imperceptibles que sean. (1916: 134; cursivas mías)

Para Carlos Garatea Grau (2005: 395), en esa cita del afamado filólogo se perfila nítidamente su conciencia sobre la variabilidad lírica del romancero y de la variación y cambio de la lengua, misma idea que —según el autor del artículo— cuajará en *Orígenes del español*.

Con este tipo de reflexiones, Menéndez Pidal creó toda una escuela, no sólo en España, sino en varias naciones hispanoparlantes, pues, de algún modo, en la actualidad, cuando se trata del estudio de aspectos líricos, propiamente del *Romancero* o bien de obras como el *Poema de Mio Cid* y la *Leyenda de los infantes de Lara*, resulta inevitable partir, hacia futuras críticas, de las ideas de este filólogo.

Ahora bien, con lo que respecta a reflexiones más recientes sobre el tema que aquí concierne, en la tercera parte del *Manual de gramática histórica*, Company Company y Cuétara Pride (2008) dedican su obra a la explicación de fenómenos lingüísticos que se suscitaron, más o menos de manera contemporánea, con el nacimiento de nuestra lengua: *a*) “La creación y generalización del artículo en español” (175-186); *b*) “La formación de los futuros romances” (187-197); *c*) “La creación y evolución de los tiempos compuestos” (199-212), y, finalmente, *d*) “La marcación prepositiva de los objetos directos e indirectos” (213-231).

En varias de esas reflexiones, los autores hacen uso de obras como: el *Poema de Mío Cid*, el *Libro de Calila e Dimna*, el *Poema de Fernán González*, la *Primera crónica general*, los *Castigos del rey don Sancho*, el *Libro de Buen Amor*, el *Libro de Alexandre*, el *Libro del caballero Zifar*, entre otras, para dar cuenta y testimonio de los diversos cambios que experimentó nuestro idioma en sus comienzos.

De esta suerte, siguiendo a los autores, si bien es verdad que las primeras marcas de futuridad —o, mejor dicho, *obligación*—, expresadas por la fórmula *infinitivo + habere*, ya se encuentran en algunos textos clásicos y latinomedievales —los autores hacen alusión a obras de Cicerón, pero también a la *Crónica de Fredegario*, del siglo VII—, este tipo de construcción sintáctica se puede ya comprobar, de modo absoluto, en algunos de los textos y sus respectivos manuscritos arriba mencionados. De este modo, los autores reportan, entre muchos otros casos, los siguientes:

Dixo la mujer del carpintero: Tú vees commo estó, et si tú quisieres, **fazer as** bien, et desatarme has, et **atarte yo** en mi lugar un poco, et **irme he** para él et **tornarme he** luego para ti ([Libro de] Calila [et Dimna], 140); Vien entiendo que el mio consejo non voz faze grant mengua, pero vuestra voluntad es que vos diga lo que en esto entiendo, et vos conseje sobre ello, **fazer he** luego ([Libro del conde] Lucanor, 54). (Company Company y Cuétara Pride, 2008: 191; negritas del original)

Finalmente, en su artículo “Una reflexión sobre el Cambio Lingüístico en el siglo xv” (1565), Lola Pons-Rodríguez afirma que el xv no es para la historiografía lingüística —y, añadido, literaria— un siglo de absolutos procesos de diferenciación, sino una época de imitación latinizante. De ahí que, en literatura, en tanto producto estético y mimético, aparezcan ciertas fórmulas, sobre todo sintácticas y léxicas, que, en efecto, emulan constructos lingüísticos latinos. De esta suerte, apoyándose en *La Celestina*, la autora evidencia este aspecto como se muestra en la siguiente cita:

En *La Celestina* se hacen burlas a la rendida admiración por los materiales grecolatinos y la organización retórica y escolástica de la sintaxis (al cabo, las claves de la lengua prerrenacentista): recuérdese el pasaje del Auto VIII en el

que el amanecer mitológico de Calisto: “aunque primero sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, quedando han dado fin a su primera jornada” es corregido por Sempronio [de esta manera]: “Dexa, señor, esos rodeos, dexa esas poesías, que no es fabla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di: aunque se ponga el sol, y sabrán todos lo que dizes”. (Pons-Rodríguez, 2006: 1572)

Resulta interesante que, valiéndose de esa cita, se puedan comprender mejor tanto aspectos intertextuales como extratextuales que están relacionados con la obra. En este sentido, me parece que la teoría del cambio lingüístico puede ser aplicada en lo absoluto al estudio de la historia de la literatura hispánica. Trataré de explicar esta afirmación, con mayor detalle, en el siguiente apartado.

LA TEORÍA DEL CAMBIO LINGÜÍSTICO APLICADA A LOS ESTUDIOS DE LITERATURA HISPÁNICA

Hasta ahora, he aludido a una serie de causas y mecanismos que produjeron y producen el cambio lingüístico, así como a un hecho: la filología y la gramática histórica se sirven de la literatura para analizar ciertos fenómenos relacionados con el devenir de nuestro idioma. Ahora bien, lo central en este artículo es *cómo poder aplicar la teoría del cambio lingüístico al estudio de la literatura hispánica*, y, en ese sentido, conciliar dos tipos de reflexiones que tienen un objeto de estudio en común: la lengua. Esto no es para nada algo novedoso, pues ya en sus *Ensayos de lingüística general*, Roman Jakobson afirmaba lo siguiente:

Los estudios literarios, y la poética como el que más, consisten, como la lingüística, en dos conjuntos de problemas: sincronía y diacronía. La descripción sincrónica abarca no sólo la producción literaria de una fase dada, sino aquella parte de la tradición literaria que se ha revitalizado en la fase en cuestión. El enfoque histórico, en poética como en lingüística, se interesa no sólo por los factores del cambio, sino también por los factores continuos, permanentes, estáticos. (Roman Jakobson, 1986: 350-351)

Siguiendo esta cita, cabría preguntarse si, acaso, análogamente, podríamos equiparar los distintos y complicados fenómenos que se suscitan en la historia

de nuestra lengua, con aquellos correspondientes que se dan cita a lo largo de nuestra historia literaria, y, en ese sentido, utilizar algunas explicaciones y conceptos referidos, para estudiar y transmitir el conocimiento de la literatura. Asimismo, cabría cuestionarnos: ¿acaso la teoría del cambio lingüístico no es fundamental para el tratamiento y estudio de textos, sobre todo antiguos —en el caso de nuestra literatura: medievales, renacentistas, virreinales, entre otros—, para la obtención de productos ecdóticos? A mi modo de ver las cosas, esto es posible y demostrable. Las siguientes líneas tratarán lo señalado.

EL CAMBIO LINGÜÍSTICO Y UNA PRETENDIDA TEORÍA DEL CAMBIO LITERARIO

La conciencia de la variación lingüística —uno de los fenómenos relacionados con el cambio lingüístico— ha estado presente en la mente de los autores que han producido cierta literatura, desde tiempos remotos. Esto puede constatarse en obras antiguas, como testigos sobrevivientes de las diferencias dialectales de la humanidad en otros tiempos. Así, en la *Eneida* de Virgilio (siglo I a. C.), cuando el protagonista, Eneas, junto con sus compañeros, trata de engañar a los invasores, vistiendo armaduras ajenas, él y los suyos son descubiertos por su acento, que dista del de los argivos:

illi etiam, si quos obscura nocte per
 umbram fudimus insidiis totaque
 agitavimus urbe, apparent; *primi*
clipeos mentitaque tela agnoscunt
atque ora sono discordia signant.
 (*Aeneis*, en *Bibliotheca Augustana*,
 [en línea]: Liber II, vv. 420-424; cursivas mías)¹⁷

Siglos posteriores, durante la Baja Edad Media, en su tratado *De Vulgari eloquentia* o *Sobre la lengua vulgar*, Dante reconoce que hay una serie de

¹⁷ La traducción que hace Echave Sustaeta, en su edición publicada por la editorial Gredos, es la siguiente: “Entonces aparecen hasta aquellos que entre las sombras de la oscura noche ahuyentamos armeros y acosamos por toda la ciudad. *Son los que reconocen primero los escudos y el ardid de las armas y que notan nuestra habla distinta por el tono*” (*Eneida*, vv. 420-424; cursivas mías).

diferencias entre las diversas lenguas neolatinas, y resalta la española, la francesa y los dialectos protoitálicos. Así, señala el autor de la *Divina Commedia*: “Totum vero quod in Europa restat ab istis, tertium tenuit idioma, licet nunc tripharium videatur: nam alii ‘oc’, alii ‘oïl’, alii ‘sí’ affirmando locuntur, ut puta Hispani, Franci et Latini” (*De vulgari eloquentia*, en *Bibliotheca Augustana* [en línea]).¹⁸

Finalmente, en una de las obras cumbre de la literatura hispánica —*El ingenioso hidalgo, Don Quijote de la Mancha*—, Cervantes, en más de una ocasión, da cuenta de este fenómeno, es decir, el de la variación lingüística. De esta suerte, el lector recordará aquel pasaje en el que el desafortunado y vencido caballero se encuentra con un grupo de pastores, de cuya historia pronto se desprenderá la de la pastora Marcela y el suicida Grisóstomo. Pues bien, en este capítulo (I, XII), se narrará cómo el pastor, egresado de la Universidad de Salamanca, era tan erudito que sabía predecir los eclipses. Es entonces cuando Pedro, el pastor que trae las noticias de su suicidio, afirma: “—Principalmente, decían que sabía la ciencia de las estrellas y de lo que pasa allá en el cielo, el sol y la luna, porque puntualmente nos decía el *cris* del sol y la luna” (Cervantes, 2004: I, XII, 104; cursivas mías). A lo que Don Quijote, en su faceta, digamos, de lingüista, responde: “*Eclipse* se llama, amigo, que no *cris*, el oscurecerse esos dos luminares mayores” (Cervantes, 2004: I, XII, 104; cursivas en el original).

Pero lo anterior es apenas una muestra indirecta de la presencia del cambio lingüístico y la conciencia de ciertos autores respecto al tema, en literatura. Ahora bien, a partir de ese mismo panorama, cabría recordar que un elemento que actúa en el cambio lingüístico es *la presencia de las lenguas en contacto*. En este sentido, varios son los críticos literarios que dan cuenta de este fenómeno en nuestra lengua y literatura. Así, cabría recordar que, en su introducción a la edición crítica del *Poema de Mío Cid*, don Ramón Menéndez Pidal evidencia las deudas que el poema castellano le debe a la épica francesa (1962: 38 y ss).¹⁹

¹⁸ Nicolás González Ruiz traduce este fragmento de la siguiente manera: “Las regiones de Europa que quedan a continuación de estos últimos conocieron una tercera lengua, si bien hoy día se presenta dividida en tres clases, pues unos afirman con el vocablo oc, otros con oïl y otros con sí: tales son los hispanos, los francos y los italianos” (en Alighieri, 2006: 471).

¹⁹ Señala el autor: “Si no en el pasaje del león, la imitación francesa aparece clara en otros. Desde

En efecto, ésta es sólo una muestra de lo que, si bien se conoce en el ámbito de cambio lingüístico como *lenguas en contacto*, en una pretendida teoría del cambio literario, podríamos calificar como un fenómeno de *culturas en contacto*. Profundizo en esto: sin duda, la humanidad establece también relaciones sociales de modo sintagmático y paradigmático. En este sentido, *no cabe duda de que lo inmensamente definido por cultura, también realiza las mismas operaciones*. De esta suerte, si bien en los estudios lingüísticos podemos hablar de lenguas en contacto, en un mayor espectro, podríamos denominar este fenómeno como *culturas en contacto*, por medio del cual una cultura debe, a otra ajena, ciertas manifestaciones o producciones. En este sentido, la literatura, como producto cultural, también se ve afectada.

De esta suerte, y a partir de un panorama literario más o menos cronológico, Elena González-Blanco García ha dilucidado los orígenes de la cuaderna vía,²⁰ que, si bien pueden rastrearse —según la autora— en la poesía hímica y goliárdica latina, se vinculan más con cierta producción literaria francesa que, por causas políticas e históricas, arribó a la península hispánica, en el siglo XIII (1986: 196).²¹ Así, señala la especialista:

luego, parece una moda francesa la repetición de indefinido tanto en las enumeraciones descriptivas (v-1783, 1987, 2114), las cuales además suelen ir encabezadas por el verbo *veriaís* [...] Estas formas de describir [...] son muy usadas por los poemas franceses. El ‘allí veriaís tanto escudo honrado, tanta loriga rota, tanta silla de caballo vacía...’ es un verdadero lugar común de las *chansons*: sirva de ejemplo el Girard de Vienne: *La veissez tante lance brandie.../ce jor y ot meinte selle vuide/ et mainte targe et perciée et croisse, et mainte broine rompue et desacrie*” (Menéndez Pidal, 1962: 29).

²⁰ Conocemos en literatura hispánica como cuaderna vía al tetrástico monorrimo (o grupo de cuatro versos) compuesto en alejandrinos, que sirven de vehículo formal a cierta producción literaria medieval conocida como *escuela poética del mester de clerecía* y que tuvo vigencia en la literatura hispánica entre los siglos XIII y XIV. Algunos de sus exponentes son: el *Libro de Apolonio*, el *Libro de Buen Amor* y, claro, el *Libro de Alexandre*, del cual se toma el nombre del estilo, cuaderna vía, debido a lo dicho en la c. 2. No así con el nombre del verso (alejandrino), pues éste proviene, como menciona González-Blanco García (1986: 198), del *Roman de Alexandre*, de Lambert de Tort (siglo XII) y que se componía no por versos de 14, sino de 12 sílabas.

²¹ La autora defiende, entre otros muchos aspectos culturales e históricos, el arribo de este tipo de poesía debido a la conexión España-Inglaterra-Normandía, que representa la unión matrimonial de Alfonso VIII de Castilla con Leonor Plantagenet, hija de los reyes de Inglaterra, cuyo linaje era de origen normando, y por quien seguramente también se introdujo en España el universo ficcional de la materia artúrica, la cual dio paso a cierto tipo de reescrituras que conocemos como libros de caballerías.

Respecto al verso alejandrino como núcleo de la estrofa de la cuaderña vía, hemos de tener en cuenta que llegó a nuestra literatura tras haber pasado por la francesa y la provenzal, donde se registran testimonios en tetrásticos monorrimos anteriores a los de nuestra estrofa. (1986: 196)

En el Renacimiento, algo similar sucedió con el arribo de la octava real y el soneto, que, si bien tienen orígenes italianos, debido a la situación política España-Italia,²² llegaron a las cortes hispánicas renacentistas gracias a autores como Juan Boscán, quien introdujo la octava, y Garcilaso de la Vega, quien la perfeccionó (Palomares y Palomares, 2004: 3).²³ De esta suerte, no me parece arriesgado afirmar que este fenómeno de culturas en contacto —homologado al de lenguas en contacto— produjo, como diría Company Company, cambios innovadores no en el proceso del cambio lingüístico, sino en el del cambio literario, pues estos elementos formales, en poesía, no existían en la literatura hispánica.

Ahora bien, a mi modo de ver las cosas, no sólo podemos hablar de culturas en contacto, sino también de autores en contacto, un hecho que, si bien puede ser entendido desde la perspectiva de la intertextualidad, también podría estudiarse desde una pretendida teoría del cambio literario. Así, por ejemplo, no es ninguna novedad afirmar que Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, utilizó como fuente la *Divina Commedia* de Dante, para la creación de su *Infierno de los enamorados*, en donde se pueden observar influencias absolutas —casi calcos— de la obra dantesca.²⁴ Ya situados en el

²² Recordemos que, desde el siglo xv, hasta más o menos el xviii, el reino de Nápoles-Sicilia perteneció intermitentemente a la corona de Aragón, Francia y España.

²³ El caso del arribo del soneto, de orígenes sicilianos, a tierras hispánicas es más o menos similar en condiciones y espectro temporal. Para más información sobre este tipo de composición lírica, véase el libro de Pérez Priego, *Estudios sobre la poesía del siglo xv*, sobre todo el capítulo 5, “En los orígenes del soneto” (2004: 75 y ss).

²⁴ Sirva recordar que el poema del Marqués de Santillana sigue ciertas estructuras que Dante utilizó, a su vez, cumpliendo con la tradición topística del *Descensus ad Inferos que*, entre otras cosas, indica que el héroe que viaja al mundo ultraterreno lleve consigo un guía, como en la Sibila también lo hace con Eneas, en la *Eneida*. En el caso dantesco, se sabe, es Virgilio; en el del Marqués de Santillana, es el casto Hipólito, que intenta advertir de los peligros del loco Amor, al personaje principal. Cabe mencionar que son varios los versos del Marqués que, en efecto, parecerían un calco de los de Dante y

Barroco, ¿cómo no hablar del amplio espectro de influencia que tuvo la poesía gongorina, no sólo en la metrópoli, sino en América! Así, cabría recordar el terceto final del famoso soneto de Góngora, “Mientras por competir por tu cabello” y algunos ecos en poetas como Lope de Vega y Sor Juana:

Luis de Góngora, “Mientras por competir con tu cabello”	Lope de Vega, “El humo que formó cuerpo fingido”	Sor Juana, “Procura desmentir los elogios a un retrato suyo”
no sólo en plata o viola troncada se vuelva, mas tú y ello juntamente en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada. (<i>Poesía lírica...</i> , 2017: 220)	Mudanza ya, que no mujer, se nombra, pues cuando más segura, quien la tiene, tiene polvo, humo, nada, viento y sombra. (<i>Poesía lírica...</i> , 2017: 253)	es una necia diligencia errada, es un afán caduco y, bien mirado, es cadáver, es polvo, es sombra, es nada. (<i>Poesía lírica...</i> , 2017: 286)

Por otra parte, existen —como queda asentado líneas atrás— otros fenómenos que determinan el cambio lingüístico y, por tanto, visto desde esta propuesta, también el cambio literario. En ese sentido, quizá no resulte impertinente hablar de un reanálisis, o reacomodamiento genérico, en cierto tipo de textos. De esta suerte, como se sabe, en nuestra temprana literatura, las fábulas esópicas fueron un material de primera mano para autores medievales como el Arcipreste de Hita, don Juan Manuel y, más tarde, en la época neoclásica, Félix de Samaniego y Tomás de Iriarte. Estos textos estaban destinados a todo tipo de lectores; no obstante, en la actualidad, se entienden —con excepción de ciertos contextos, como el escolar o académico— como parte de la literatura infantil.

que potencialmente pueden ser explicados bajo la perspectiva de autores en contacto. De esta suerte, si en la *Divina Commedia* encontramos, en los primeros versos: “Ahi quanto a dir qual era è cosa dura/ esta selva selvaggia e aspera e forte/ che nel pensier rinova la paura!/ Tant’è amara che poco è più nortè; ma per trattar del ben ch’i vi trovai/ dirò de l’altre cose ch’i v’ho scorte.” (vv. 4- 11), en la obra del Marqués podemos hallar: “Por quanto a decir cuál era/ el selvaje peligroso/ en recontar su manera/ es acto maravilloso,/ e yo non pinto ni glosos/ silogismos de poetas,/ mas siguiendo líneas rectas,/ hablaré non infintoso” (2000: Oct. III: 238).

Como ése, podríamos encontrar más ejemplos análogos entre el cambio lingüístico *versus* el cambio literario, mas sirvan los anteriores para discutir el tema y analizar el segundo de los puntos propuestos, es decir, la relación entre el cambio lingüístico y la crítica textual.

LA ECDÓTICA O CRÍTICA TEXTUAL Y EL CAMBIO LINGÜÍSTICO

Cuando se trabaja con textos antiguos, ya sean medievales, renacentistas o virreinales, una de las ramas de la filología que presta gran ayuda al estudio de la literatura es, indudablemente, la ecdótica o crítica textual. En sus *Estudios sobre crítica textual (1979-1986)*, Gaspar Morocho Gayo define el concepto como sigue:

La crítica textual es la disciplina que, basada en sus propios métodos y recogiendo la experiencia de varios siglos, pretende fijar un texto, generalmente literario, tal y como salió de las manos de su autor, depurándolo de las imperfecciones y errores, así como de los aciertos que en dicho texto acumularon la intervención de los hombres y el paso del tiempo. (2020: 117)

En efecto, podemos conceptualizar el término como una especie de arqueología de un texto literario que, por lo regular, mas no necesariamente, es de naturaleza antigua y que posee una serie de variantes codicológicas o manuscritas (muchas veces no completas), o bien, impresas, que sirven en uno de los pasos ecdóticos más importantes, la *collatio* o comparación de los testimonios existentes, para establecer un *stemma* o esquema de filiación entre ellos, con el objetivo de llegar a una propuesta arquetípica.

El fin de esta disciplina, como queda anotado en la cita y entendido por las palabras anteriores, es presentar una edición crítica que se acerque lo más posible a la obra original o a la manera en la que el autor pensó en presentarla. Se trata, en efecto, de un método interdisciplinario, minucioso y complejo —por la erudición que requiere el trabajo—, que se vale de procedimientos especializados como la paleografía, la codicología y, por supuesto, los conocimientos filológicos, históricos y lingüísticos que posea el crítico, en quien confluyen —como se intuye— el camino ecdótico y el de la reflexión sobre el cambio lingüístico.

Por lo general, la crítica textual se centra en cuatro problemas ecdóticos, a saber: 1) la autoría de una obra, 2) su datación, 3) su localización (es decir, dónde fue realizada y bajo qué condiciones culturales), y, finalmente, 4) la propia edición de la obra, es decir, la emendación de errores producidos por copias defectuosas, así como el aclaramiento de algún concepto que resulte nebuloso para un lector. Estos cuatro elementos —de los cuales, los tres primeros parecen intrincados—, de manera definitiva, se relacionan directa o indirectamente con la teoría del cambio lingüístico. En las siguientes líneas trataré de explicar esto.

Efectivamente, tres de los mayores problemas con los que se enfrenta la crítica textual son la fijación de la autoría de un texto, su datación y su localización. Esto, en definitiva, es una tarea ardua y compleja, pues, para llegar a este fin, los expertos deben argumentar tanto aspectos lingüísticos e históricos, como codicológicos y estilísticos. Pongamos un ejemplo en literatura hispánica medieval.

Uno de los textos más problemáticos para determinar autor, datación y localización es, indudablemente, el *Libro de Alexandre*.²⁵ Sobre los temas antes citados han corrido ríos de tinta, sobre todo durante el siglo xx, debido a la existencia de dos manuscritos (ninguno de ellos original) y algunos fragmentos, en los que se juegan tres posibilidades autorales: un tal Juan Lorenzo de Astorga, el mismísimo Gonzalo de Berceo y, la opción que mayoritariamente ha aceptado la crítica, un autor anónimo.²⁶

²⁵ Para información general del *Libro de Alexandre*, véase la nota 12 de este artículo.

²⁶ En la actualidad, se conservan algunos fragmentos breves y tardíos del *Libro*, así como dos manuscritos medievales, aunque ninguno de ellos es original. De estos manuscritos, el más antiguo fue hallado en Madrid, en la biblioteca del duque de Osuna, por lo que se denominó Manuscrito O. Por otra parte, el segundo lo halló Morel-Fatio, en 1888, en los fondos españoles de la Biblioteca Nacional de París, y por esto fue denominado Manuscrito P. Como información adicional, el Manuscrito O data de principios del siglo xiv, está escrito sobre pergamino, en dialecto leonés y fue publicado en 1779 por Tomás Antonio Sánchez, mientras que el Manuscrito P está escrito en aragonés o riojano, sobre papel, por lo que, se asume, es menos viejo que el primero. Respecto a los otros testimonios, éstos pueden resumirse en la siguiente lista que esboza Francisco Marcos Marín (s. a.) en su artículo titulado simplemente “*Libro de Alexandre*”: G Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid): ms. 9/5112 (olim 9-24-2; B-28) Tres impresos tardíos; B Tres fragmentos en Francisco de Bivar (m. 1635): Marci Maximi CaesarAugustani, viri doctissimi continuatio Chronici omnimoda Historiae ab Anno Christi 430 (ubi Flav. L. Dexter desiit) usque ad 612 quo maximus

Respecto a la autoría del texto, una de las mayores polémicas se suscitó en 1979, cuando Dana Arthur Nelson —siguiendo uno de los manuscritos que señala a Berceo como autor— publicó, en la editorial Gredos, su edición crítica al poema alejandrino, atribuyendo la autoría al redactor de *Los Milagros de Nuestra Señora*. No obstante, diversas fueron, después, las respuestas contradictorias respecto a esta aseveración, pues, entre otros críticos, Jesús Cañas Murillo (s. a., en línea) demostró cómo, por cuestiones de estilo y dialectología, pero, sobre todo, por aspectos relacionados con un pretendido idiolecto del autor, la obra no podría haber sido escrita por el clérigo riojano, pues pocas veces, en el *Libro de Alexandre*, se nombra a la Virgen María, mientras que, en la obra de Berceo, esto resulta un lugar común.

Ahora bien, en lo que concierne a la datación de un texto, es evidente que el editor de alguna obra antigua tenga presente la teoría del cambio lingüístico y los diversos fenómenos, tanto intralingüísticos como extralingüísticos, que se le relacionan, pues de esta manera podrá definir si el nacimiento de un texto debe fijarse en tal o cual fecha. En este sentido, en su edición crítica del *Libro de Alexandre*, Juan Casas Rigall, al hablar del momento en que se redactó el texto —hecho aún polémico— señala:

En el examen de las noticias históricas internas del Alexandre es, de entrada, un camino más seguro para su datación; pero, en la práctica, ninguna de estas referencias es prueba cronológica segura. Ya T. A Sánchez (ed. 1782: xxviii) se basó en las frecuentes alusiones al *pepión, moneda* acuñada por Alfonso VIII, antes de 1188 y sustituida en 1252 por Alfonso X, para fijar la redacción del Alexandre, antes de la época del Sabio. Pero, según replican Morel Fatio (1875: 14), Cañas (ed. 1988: 26 n.) y Franchini (1997: 32), como objeto de poco valor, **el término pepión pervivió en modismos en fechas posteriores a su desaparición como moneda** —así, en el *Libro de Buen Amor* (v.641b)—. (Casas Rigall en *Libro de Alexandre*, 2010: 27; cursivas y negritas del original)

pervenit...; B-Pel Reproducción de parte de B por José Pellicer de Ossau i Tovar, Informe del origen, antigüedad, calidad, i sucession de la excelentissima casa de Sarmiento de Villamayor y las vnidas a ella por casamiento (fol. 35 v.º); G *El Vitorial o Crónica de don Pedro Niño Conde de Buena*, edición de Eugenio Llaguno y Amirola, 221-222.

En efecto, como se entiende en la cita, para determinar la fecha de composición de una obra, habría que reflexionar sobre ciertos aspectos gramaticales, semánticos y —enfanzados en la cita anterior— léxicos, que pueden relacionarse con el cambio lingüístico, además de los sociológicos e históricos.

Por otro lado, se halla el problema de la localización de un texto, y, en este sentido, tomando en cuenta la teoría del cambio lingüístico, es deber prestar atención a múltiples aspectos, entre los que se hallan aquellos relacionados con las variaciones lingüísticas y, en concreto, con la dialectología. Al respecto, tomando en cuenta el ejemplo que he propuesto, larga ha sido la historia crítica para determinar el lugar donde esta obra —el *Libro de Alexandre*— se redactó. No obstante, la crítica se ha valido de marcas dialectales, para descartar o asegurar si la obra originalmente se escribió en un dialecto leonés o castellano, en un tiempo determinado.²⁷

Finalmente, habría que tratar los problemas de edición. Dos son las ediciones actuales más representativas: por una parte, aquella que publicó, hacia 1998, Jesús Cañas Murillo, en la editorial Cátedra; por otra, la edición crítica de Casas Rigall, nueve años después (2007).

Pues bien, en el texto, hacia la cuaderna 2132, se comienza a hablar del árbol autómatas que Alejandro ve, con admiración, en el palacio del sátrapa indio, Poro. Así, mientras que en la edición de Cañas Murillo se señala:

En medio del enclaustro, lugar tan acabado,
sedía un rico árbol en medio levantado,
nin era mucho grueso nin era muy delgado,
de *otro* fino era soltilmente obrado.

(*Libro de Alexandre*, 2003: c. 2132)

En la edición de Casas Rigall, más cuidadosa y apoyada en todo un aparato ecdótico más complejo, se dice:

En medio del enclaustro, lugar tan acabado,
sedía un rico árbol en medio levantado,

²⁷ Para mayores referencias, consúltese el artículo de Francisco Abad, “Sobre el leonismo en el *Libro de Alexandre*” (s. a., en línea).

nin era mucho grueso nin era muy delgado,
de *oro* fino era, soltilmente obrado.

(*Libro de Alexandre*, 2010: c. 2132)

He señalado en cursivas los términos que causan conflicto e inclino mi apoyo hacia la última versión, pues, en primer lugar, *otro* y *oro* ni siquiera concilian en un mismo campo gramatical o semántico, por lo que deben atenderse otros aspectos para determinar qué quiso decir el autor. Así, para elegir una de las mejores lecturas al pasaje, si bien debemos atender a los problemas que representa el cambio lingüístico, habría que prestar atención también a otro de los aspectos señalados por la ecdótica, una *lectio facillior*, o una lectura más fácil. En este sentido, sería más probable, semánticamente, asociar el término *oro* con el vocablo *fino*, que *otro* + *fino*, pues la segunda lectura, en un eje sintagmático semántico, sería difícilmente asociable; este hecho, si bien dudoso, debe valerse de los estudios lingüísticos, para su determinación.

CONCLUSIONES

En este ensayo he tratado de vislumbrar el fenómeno del cambio lingüístico, basándome en tres criterios de reflexión, los cuales se corresponden con cada una de las partes de este escrito: en el primero, di cuenta del concepto de *cambio lingüístico*, causas y mecanismos; en el segundo, traté de evidenciar cómo para los filólogos resulta importante la documentación literaria, para explicar el cambio lingüístico; finalmente, en la tercera parte, traté de analogar la teoría del cambio lingüístico, con un supuesto cambio literario. Además, esboqué la aplicación de esta teoría en los estudios de ecdótica. De esta manera, cabría señalar, a modo de conclusión, que el cambio lingüístico es un fenómeno complejo que atañe a todas las historias de las lenguas. Teorizar sobre este aspecto puede ser útil y efectivo, en concreto, para los estudios de literaturas hispánicas, ya que, si bien es posible hacer una analogía entre los diversos fenómenos lingüísticos y sus potencialmente correspondientes literarios, el conocimiento de esta teoría puede ir más allá, pues resulta también una herramienta útil, en el ámbito de la crítica textual, para atender algunos de los problemas clásicos que enfrenta esta disciplina, con el fin de conservar parte de la cultura humana que es depositada en la palabra escrita.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Francisco (s. a.), “Sobre el leonesismo en el *Libro de Alexandre*”, en *Biblioteca Gonzalo de Berceo. Catálogo General en Línea*, disponible en [<https://www.vallenajerilla.com/berceo/abadnebot/leonesismodelalexandre.htm>], consultado: 3 de mayo de 2022.
- Alatorre, Antonio (2002), *Los 1001 años de la lengua española*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Alighieri, Dante (2006), “Sobre la lengua vulgar”, en *Obras completas II*, edición de Nicolás González Ruiz, Barcelona, Aguilar, pp. 451-521.
- Alighieri, Dante (2005), *La Divina Commedia*, Milán, Mondadori.
- Ariza, Manuel (2004), “Revisión del cambio fonético y fonológico”, *Lexis*, vol. xxviii, núms. 1-2, pp. 7-27.
- Azofra Sierra, María Elena (2009), *Morfosintaxis histórica del español: de la teoría a la práctica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Balboa Carbón, María del Mar (2006), “El concepto de gramaticalización dentro de la lingüística cognitiva el caso de be + ing”, en José Luis Blas Arroyo, Mónica Velando Casanova y Manuela Casanova Ávalos (eds.), *Discurso y sociedad: contribuciones al estudio de la lengua en contexto social*, Castelló de la Plana, Universidad Jaume I, pp. 173-180, disponible en [<https://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/192227>], consultado: 6 de junio de 2023.
- Cañas Murillo, Jesús (s. a.), “El Mester de Clerecía y la literatura didáctica”, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mester-de-clerecia-y-la-literatura-didactica/html/dcd0d5a4-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_9.html], consultado: 4 de noviembre de 2022.
- Cervantes, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española/Santillana.
- Company Company, Concepción (2003), “¿Qué es un cambio lingüístico?”, en Fulvia Colombo y María Ángeles Soler (coords.), *Cambio lingüístico y normatividad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 13-32.
- Company Company, Concepción (1997), “El costo gramatical de las cortesías en el español americano. Consecuencias sintácticas de la pérdida de vosotros”, *Anuario de Letras*, vol. xxxv, pp. 167-191.
- Company Company, Concepción y Javier Cuétara Pride (2008), *Manual de gramática histórica*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México.

- Company Company, Concepción y Marcela Flores Cervantes (2001), *Manual de filología hispánica. Fonética y fonología históricas*, México, Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fernández González, José Ramón (1994-1995), “D. Ramón Menéndez Pidal y Los orígenes del español”, *AO*, vol. XLIV-XLV, núm. 2, pp. 251-270, disponible en [<https://fundacionramonmenendezpidal.org/origenes-espanol/>], consultado: 18 de agosto de 2023.
- Garatea Grau, Carlos (2005), “Del Manual de gramática histórica española a los orígenes del español. La elaboración de una teoría del cambio lingüístico”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LIII, núm. 2, julio-diciembre, pp. 385-411.
- González-Blanco García, Elena (1986), “Las raíces del ‘Mester de Clerecía’”, *Revista de Filología Española*, vol. LXXXVIII, pp. 195-207.
- Hualde, José Ignacio, Antxon Olarrea y Erin O’Rourke (eds.) (2012), *The Handbook of Hispanic Linguistics*, Malden/Oxford/West Sussex, Wiley/Blackwell.
- Jakobson, Roman (1986), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Lavob, William (1996), *Principios del cambio lingüístico*, vol. I: *Factores internos*, Madrid, Gredos.
- Libro de Alexandre* (2010), edición de Juan Casas Rigall, Madrid, Castalia.
- Libro de Alexandre* (2003), edición de Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 280.
- Lloyd, Paul M. (1993), *Del latín al español. Fonología y morfología históricas de la lengua española*, traducción de Adelino Álvarez Rodríguez, Madrid, Gredos.
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana (2000), *Antología poética*, edición de Juan Carlos López Nieto, Madrid, Akal.
- Marcos Marín, Francisco (s. a.), “Libro de Alexandre”, en *Biblioteca Gonzalo de Berceo. Catálogo General en Línea*, disponible en: [<https://www.vallenajerilla.com/berceo/marcos/librodealexandre.htm>], consultado: 4 de abril de 2023.
- Melis, Chantal y Marcela Flores (2019), *El siglo XIX. Inicio de la tercera etapa evolutiva del español*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Menéndez Pidal, Ramón (1962), *En torno al Poema de Mío Cid*, Barcelona, Edhasa.
- Menéndez Pidal, Ramón (1916), “Poesía popular y romancero”, *Revista de Filología Española*, tomo 3, pp. 272-273.
- Morocho Gayo, Gaspar (2020), *Estudios de crítica textual (1979-1986)*, Murcia, Universidad de Murcia.

- Palomares Expósito, José y Catalina Palomares Expósito (2004), “La ‘Octava real’ y la épica renacentista española. Notas para un estudio”, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, núm. 8. disponible en [<https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista8/Palomares/Epicarenacentista.pdf>], consultado: 6 de junio de 2023.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (2004), *Estudios sobre la poesía del siglo xv*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Poesía lírica del Siglo de Oro* (2017), edición de Elías L. Rivers, Madrid, Cátedra.
- Pons-Rodríguez, Lola (2006), “Una reflexión sobre el cambio lingüístico en el siglo xv”, en Juan de Dios Luque Durán (ed.), *Actas del V Congreso Andaluz de Lingüística General: Homenaje al Profesor José Andrés de Molina Redondo*, vol. III, Granada, Granada Lingüística, pp. 1563-1578.
- Pozas Loyo, Julia (2019), *El artículo indefnido. Origen y gramaticalización*, México, El Colegio de México.
- Virgilio (2000), *Eneida*, introducción de Vicente Cristóbal, traducción de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, Biblioteca Clásica Gredos, 166.

SITIOS EN INTERNET

- Bibliotheca Augustana* (s. a), disponible en [<https://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>], consultado: 10 de octubre de 2023.
- Diccionario Etimológico Castellano en Línea* (2001), disponible en [<https://etimologias.dechile.net/>], consultado: 15 de octubre de 2023.
- Internet Archive* (s. a.), disponible en [<https://archive.org/>], consultado: 9 de septiembre de 2023
- Real Academia Española (2014), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, disponible en [<http://dle.rae.es>], consultado: 5 de septiembre de 2023.

GERARDO ROMÁN ALTAMIRANO Meza: Es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México. También por esta institución, es maestro y doctor en Literatura Comparada. Ha centrado sus estudios en la literatura medieval, áurea y virreinal. Desde 2018 forma parte de la planta docente de tiempo completo de la carrera de Letras Hispánicas en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, donde también es coordinador del posgrado en Filología Medieval, Áurea e Hispanoamericana de los siglos XVI al XVIII. Actualmente es candidato al SNI 1 y también ha colaborado como docente en literatura en la Universidad Nacional Autónoma de México, desde 2010. Ha publicado varios artículos en México y otros países, y ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales.

D.R. Gerardo Altamirano Meza, Ciudad de México, julio-diciembre, 2023.

SCATOLOGICAL ABSENCES AND WHISPERS IN FORTUNATA Y JACINTA

ANDRÉS ZAMORA JUÁREZ

ORCID.ORG/0000-0002-4484-8877

Vanderbilt University

andres.zamora@vanderbilt.edu

Abstract: *Spanish nineteenth-century Realism is afflicted by a paradox concerning scatological matters that has been so far neglected. On the one hand, one of the key foundations of realist poetics is the will to give textual expression to the totality of life and language, including foul words and repugnant things and deeds, the miseries of the soul and the body, both of the individual person and of society. On the other hand, concrete realist novels incur in the notable absence of an excremental component, a lack that constitutes a noncompliance with that programmatic ambition of totality. In general, that is the situation in Fortunata y Jacinta by Benito Pérez Galdós. The present essay attempts a reflection on this excremental absence using as points of departure a theoretical argument and a set of textual evidences. First, psychoanalytical and Marxist theories predicate the idea that what is not said, what is muted in a discourse, could become the cardinal element of that discourse and its contradictions, its psychological and ideological key. Second, starting with the controversial scene of Fortunata's dream, the text occasionally breaks its scatological silence through a series of excremental whispers of sorts that are indexes of the importance and the potential significance of excrement in the novel.*

KEYWORDS: PÉREZ GALDÓS, REALITY, REALISM, SCATOLOGY, DREAMS

RECEPTION: 05/09/2023

ACCEPTANCE: 23/10/2023

AUSENCIAS Y SUSURROS ESCATOLÓGICOS EN *FORTUNATA Y JACINTA*

ANDRÉS ZAMORA JUÁREZ

ORCID.ORG/0000-0002-4484-8877

Vanderbilt University

andres.zamora@vanderbilt.edu

Resumen: En España, el realismo decimonónico adolece de una paradoja con respecto a la materia escatológica que no ha suscitado mayor interés en la crítica. Por una parte, uno de los pilares fundamentales de la poética realista es la voluntad de abarcar la totalidad del lenguaje y de la vida, incluyendo lo malsonante y lo repugnante, las miserias del alma y las del cuerpo, tanto del individuo como de la sociedad. Sin embargo, sus novelas registran la llamativa ausencia de un componente excremental, lo cual supone un menoscabo de esas ansias programáticas de totalidad. Así sucede, en general, en *Fortunata y Jacinta* de Galdós. Este estudio intenta reflexionar sobre esa ausencia a partir de un argumento teórico y ciertos indicios textuales. Primero, tanto desde el ámbito teórico del psicoanálisis como desde ciertos campos del marxismo, lo no dicho, lo silenciado, puede convertirse en el elemento cardinal de un discurso y sus contradicciones, en la clave ideológica o psíquica del mismo. En segundo lugar —y usando como punto de partida el controvertido sueño de Fortunata—, el texto, dentro del mayoritario silencio excremental, incurre en ciertos susurros que funcionan como índices de la importancia y el potencial significado de lo escatológico en la novela.

PALABRAS CLAVE: PÉREZ GALDÓS, FORTUNATA Y JACINTA, REALISMO, ESCATOLOGÍA, SUEÑOS

RECEPCIÓN: 05/09/2023

ACEPTACIÓN: 23/10/2023

Tras el relato de su descenso a las entrañas, al vientre, de la Cueva de Montesinos, y en el curso de la subsiguiente discusión sobre si los peregrinos sucesos de sus andanzas allá abajo podían ser creídos como reales o, por el contrario, habían de ser tachados de mera ilusión, fruto del proverbial encantamiento, don Quijote asegura a Sancho y al primo que, aunque a los fabulosos personajes con los que se había topado en su subterránea aventura les crecían las uñas, las barbas y los cabellos, éstos, por lo que había visto él, no comían, no dormían y no tenían “excrementos mayores” (Cervantes, 2015: 900). Ante semejante noticia, Sancho declara inmediatamente y sin ambages que no cree “cosa alguna” de lo narrado y que aquello no puede ser verdad, sino pura “máquina”, fingimiento, locura (Cervantes, 2015: 900-902). Idéntica lógica, sólo que a la inversa, había usado Sancho al final de la primera parte del libro, para persuadir a don Quijote de que lo de su encierro en la jaula no era cosa de encantamiento, sino, aunque añagaza, absoluta realidad. Para ello, el escudero le pregunta a su amo si desde que fue enjaulado no “le ha venido gana y voluntad de hacer aguas mayores o menores”, si “le ha venido gana de hacer lo que no se escusa” (Cervantes, 2015: 611-612). Ante la respuesta de don Quijote de que ése, efectivamente, ha sido, y es en ese mismo instante, el caso, y de que incluso “no anda todo limpio”, Sancho argumenta lúcida y entusiásticamente que, sentado esto, de lo único que su señor no puede dudar es de que no hay encantamiento alguno (Cervantes, 2015: 612). Se diría, así, que en la filosofía sanchesca —tal vez cervantina— sobre la naturaleza de la realidad, el escudero y el libro corrigen, con varios años de anticipación, el “Cogito, ergo sum” cartesiano para, en su lugar, proponer un no menos lapidario “Caco, ergo sum”: “Cago, luego existo”.

Si ese conjetural silogismo cervantino, si esa prueba de fuego excremental para certificar —más allá de toda duda— la realidad efectiva de personas y personajes se usara como baremo para medir el realismo del movimiento literario que en el siglo XIX se arrogará precisamente ese nombre, realismo, los resultados no serían muy idóneos de cara a justificar el mantenimiento de la etiqueta y el marchamo de la escuela, sobre todo en España y en Inglaterra, algo menos en Francia. El realismo español, tan devoto de Cervantes en muchos aspectos, no sigue en éste la filosofía narrativa ineluctablemente derivada

de ese *dictum* escatológico, sino todo lo contrario, eliminando o ignorando casi por completo, a lo largo de sus dilatados textos, cualquier referencia a la materia excremental y eximiendo a sus personajes, si no ciertamente de comer o dormir —actividades en las que incurren copiosamente, según queda minuciosamente narrado—, sí —como en el caso de los encantados Montesinos, Durandarte y Belerma— de la ignominia de tener que expulsar aguas mayores y aun menores. Así sucede, al menos aparentemente, en *Fortunata y Jacinta*, del muy cervantino Benito Pérez Galdós, la novela que, en el santoral literario de muchos, figura, casi trescientos años después del *Quijote*, como la segunda gran novela hipercanónica de las letras españolas.

Al margen de la casi rigurosa desobediencia a la prueba escatológica con la que Sancho dictamina la realidad o no realidad de personas y personajes, vidas y crónicas, no es poca la perplejidad o curiosidad crítica que, en principio, deberían suscitar las ausencias excrementales en el realismo español y en la novela magna de Galdós. Por una parte, uno de los pilares fundamentales de la poética realista es precisamente el rechazo a cualquier tipo de ausencia. Como he señalado en otro sitio, “[u]no de los grandes objetivos del realismo fue el deseo de introducir en el arte la totalidad del lenguaje: dialectalismos, solecismos, vulgaridades, términos soeces” (Zamora Juárez, 1998: 208). El otro imperativo teórico concomitante del movimiento era la “intención de ofrecer un mundo en toda su extensión” (Zamora Juárez, 1998: 209). “El objeto de la novela”, afirmaba enfáticamente Clarín, “es la reproducción artística del ‘espectáculo’ completo de la vida” (citado en Beser, 1968: 285). Y el propio Galdós, en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, con lo que esa alta ocasión y solemne escenario comportan, proclamaba lo siguiente: “Imagen de la vida es la novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea” (1972: 124). Por otra parte, desde el lado contrario, desde las filas que rechazaban con furor el realismo y sus ansias de totalidad, sus voceros más destacados propendían a destacar y criticar la obsesión escatológica de la escuela realista, pero esa obsesión escatológica en realidad apenas se manifiesta, de hecho, en materia excremental contante y sonante, en los textos concretos.

En una de las diatribas más afamadas en contra del movimiento realista en la novela española del XIX, en los *Apuntes del nuevo arte de escribir novelas* que Juan Valera produce entre 1886 y 1887, en estricta contemporaneidad

con la fecha de publicación de *Fortunata y Jacinta*, el aristocrático escritor y crítico se lamenta de que los artífices de la nueva escuela “lo describen todo, sin que nada quede en la penumbra ni tenga que desear la menor aclaración el más depravado curioso” (Valera, 1996: 143). Aclara Valera, con su característica ironía, que ahora “el toque, el busilis de la buena novela, está en dar un mal rato a cada uno de cuantos lo lean, en dañar su higiene, en vencer su repugnancia y dominar sus ascos para que sufra con valor, y sin vómito, el espectáculo inmundito de las más espantosas miserias” (Valera, 1996: 124). En el mismo texto, habla también de “ese montón de basura que cada novela realista suele juntar para que le suframos” (Valera, 1996: 124), se hace eco de las especulaciones de algunos críticos franceses sobre la posibilidad de futuras novelas naturalistas con títulos como *El bidet* o *El orinal* (Valera, 1996: 147) y se fija en un reciente texto francés de segundo o tercer orden, *Virus d’amour*, de Adolphe Tarabant, para ilustrar y poner de relieve las aparentemente fatales tendencias escatológicas de la nueva escuela: “Esta preciosa novela está adornada con vómitos, diarreas, y todo otro linaje de inmundicias, y ameniza con episodios de borracheras, hambres, indigestiones y cólicos, y hasta de encuentros de pederastas en una letrina” (Valera, 1996: 143). Curiosamente, esta breve paráfrasis del escrupuloso Valera acumula probablemente casi más referencias escatológicas directas que toda la voluminosa *Fortunata y Jacinta*.

Pero Valera no es ni mucho menos el único en atribuir esta obsesión excremental al realismo, elevándola, con desdén estético y declarada repugnancia por razones de moralidad, delicadeza o urbanidad, a deplorable característica esencial del movimiento novelesco. En su famosa —o infame— y múltiplemente editada *La literatura española en el siglo XIX* (1891-1893), el padre Francisco Blanco García aduce que *La Regenta* de Clarín, la otra gran novela de la década de 1880 en disputa con *Fortunata y Jacinta* por el rango de texto fundamental del realismo o el naturalismo español, “reboza de porquerías” (Blanco García, 1910: 546). A continuación, y con auténtica saña crítica, añade que la siguiente novela de Alas, *Su único hijo*, “es verdadera pelota de escarabajo” (Blanco García, 1910: 546), refiriéndose —supongo— en ese peregrino juicio crítico-entomológico al escarabajo, conocido como pelotero —o más popularmente como mierdero—, por hacer bolas de estiércol o excremento para alimentar a sus crías. Páginas más adelante, el agustino se despacha diciendo que José Ortega y Munilla había “amasado” su *Cleopatra Pérez*, de 1884, con “el cieno corrompido y la podredumbre apestosa de las

cloacas sociales” (Blanco García, 1910: 531). Se diría que, para sus críticos y adversarios contemporáneos, la novela realista española de la década de 1880 no sólo adolece de inflación o abundancia escatológica, sino que ella misma parece ser *per se* excremento literario, fecal por naturaleza. En un discurso sobre la oratoria sagrada pronunciado frente a la Real Academia de la Lengua en 1883, Pedro Antonio de Alarcón habla de los libros realistas y naturalistas como “mano sucia literaria”, y, el mismo año, Clarín se defendía de esa acusación y de la de Campoamor en cuanto a su visión de los mismos como “la imitación de lo que repugna a los sentidos”, alegando que la literatura puede describir cualquier cosa “sin temor al contagio y los malos olores” (Alas, 1984: 132-134). Y, sin embargo, reitero, el alegato de Clarín parecería innecesario, debido a que, en verdad, la gran mayoría de las novelas realistas registran una notable escasez escatológica, un general estreñimiento textual.

Así, el crítico literario o cultural ha de confrontar una contradictoria concurrencia en el campo excremental, por así decirlo, de la novela realista del XIX. Por un lado, tenemos el reiterado cargo de exceso escatológico por parte de los enemigos de la escuela realista y la voluntad teórica de sus mismos artífices de incluir en la novela absolutamente “todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea”, como decía Galdós, según he citado líneas atrás. Por otro, está el incontrovertible hecho efectivo de los remilgos y silencios escatológicos que observan los textos novelescos concretos. Esta aparente paradoja se manifiesta de una manera particularmente aguda en la célebre polémica suscitada por la publicación de *La terre*, de Emile Zola (también, como *Fortunata y Jacinta*, en el prodigioso año de 1887), y la inmediata aparición en *Le Figaro* de la vitriólica respuesta a la novela de cinco antiguos acólitos del maestro de Médan en su “Manifeste des Cinq contre *La terre*”. Lo que revela dicha querrela literaria —dicha guerra civil dentro de las mismas filas del naturalismo— es que cuando las virtualidades escatológicas del realismo —sobre todo en su acepción naturalista— se llevan finalmente a cabo en las novelas mismas, como sucede en *La terre*, los propios cofrades de la escuela reaccionan con airado escándalo, acusando al “Maître”, que así todavía lo llaman en su invectiva, de “*s’embourber dans l’ordure*”, para más adelante equipararlo con los “*coprolaliques*” de la Salpêtrière de Charcot y Moreau, y diagnosticar, además, que la causa de su aficción puede estar en su anormal castidad juvenil o en la ansiedad de algunos misóginos con respecto a su capacidad de funcionar sexualmente. Los cosignatarios terminan reduciendo el libro a “*un recueil de*

scatologie” (Bonnetain et al., 1887). Teniendo en cuenta que Paul Bonnetain —el cabeza de lista de los cinco— había publicado unos años antes una de las novelas más salaces del naturalismo francés (*Charlot s’amuse*, 1883), o que su correligionario de manifiesto Lucien Descaves produciría algo del mismo orden unos años después (*Sous-Offs*, 1889), la polémica sobre *La terre* parece refrendar la afirmación de Norman O. Brown de que, en pureza, “*repression weighs more heavily on anility than on genitality*” (Brown, 1959: 180). El sexo, aunque sujeto a una fuerte interdicción, no es lo más radicalmente innombrable. Ese privilegio corresponde al excremento.

Todo lo dicho hasta ahora constituye, muy sumariamente, el conjunto de contextos, circunstancias y perplejidades que rodea la general ausencia excremental en *Fortunata y Jacinta*, una ausencia que se prolonga en el mayoritario silencio sobre la misma que registran los estudios críticos sobre la novela. Evidentemente, si hablo de mayoritario silencio de la crítica es porque hay un minoritario interés sobre el fenómeno excremental en el texto, pero, he de aclarar, con minoritario me refiero no sólo a número, sino también a intensidad, pues incluso los que se ocupan de ello o rondan el tema lo hacen un tanto tímida u oblicuamente. Hazel Gold, en su estupendo ensayo sobre tropos terapéuticos y corporales en *Fortunata y Jacinta*, habla elocuentemente de la representación textual de Madrid en forma de “*a giant organism that is all gullet, belly, and cloaca*”; alude a “*images of digestion and elimination*” en la novela; alerta acerca de “*the comparison between duros, reales, and excrement*”, y vuelve a insistir en la visión de la ciudad como un cuerpo en el que “*its sewers are part of a Gargantuan digestive tract that both sullies and cleanses its inhabitants, connects all levels of society through its subterranean channels, and move the detritus of middle-class life*” (Gold, 1993: 77, 82, 83 y 84). Sin embargo, su análisis se ocupa preferentemente de la *excrementalización* metafórica —por decirlo así— de cosas e instituciones, sobre todo ciudadanas, obviando, como la misma novela en gran medida, el concreto carácter excremental de sus habitantes y las escabrosas utilidades ideológicas de éste. En *Visions of Filth. Deviancy and Social Control in the Novels of Galdós*, Teresa Fuentes Peris revela lucidamente la relación entre imágenes de suciedad y las clases bajas (salvajes, primitivas y refractarias al orden social) o entre la prostituta y desagües, alcantarillas y cloacas en la sociedad retratada (y criticada) en *Fortunata y Jacinta* (2003: 16, 18, 34, 37, 38 y 42), pero apenas se detiene en el arqueo crítico de la presencia o ausencia en el texto de alusiones directas a la que es

presuntamente la máxima expresión de la suciedad: el excremento. En cuanto a Jo Labanyi, el capítulo sobre el consumo de recursos naturales en la novela dentro de su monumental *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel* parece múltiples veces al borde de una incursión en lo excremental, a partir de sus alusiones a salubres “*unimpeded [body] flows*” y malsanos “*blockages*” (Labanyi, 2000: 173 y 189), de su reiterado uso de la expresión “*human refuse*” —tan cercano a “*human waste*”— para esclarecer la percepción de las clases populares por parte de la sociedad burguesa que intenta reciclarlas en la novela y en su contexto histórico (Labanyi, 2000: 192, 193 y 200), y de la contemplación de Fortunata por parte de esa misma sociedad como “*soiled goods*” o podredumbre y fertilizante (Labanyi, 2000: 193, 198), pero no llega del todo a adentrarse por ese camino escatológico. Y, sin embargo, como filosofa Ballester tras el entierro de Fortunata, “en el trabajo digestivo del espíritu”, o en el digestivo propiamente dicho, “no puede haber ingestión”, o consumo, “sin que haya también eliminación” (Pérez Galdós, 2000: 2: 535). En otro sitio, Labanyi señala que Galdós es el novelista más interesado entre sus contemporáneos en la atención al “detalle material”, particularmente en lo referente a la comida y el dinero (Labanyi, 1992: 13), pero, a pesar de la lógica médico-farmacéutica proclamada por Ballester, no hace comentario alguno sobre el excremento, que es resultado ineluctable de la primera y que, en el folklore y el psicoanálisis, ha sido tradicionalmente asociado al segundo.

Tal vez el asunto es que el excremento propiamente dicho aparece apenas en la obra de Galdós y, por tanto, cabría argüir sobre la conveniencia de tratar algo que está ausente en el texto en perjuicio de todo aquello que —al menos en la perspectiva de la crítica galdosiana— sí está palmaria o sutilmente presente. En todo caso, dirían algunos, la única posibilidad crítica aquí es simplemente alertar de la ausencia, y, tal vez, ponerla en su contexto histórico y literario, sobre todo, dirían otros, tratándose de algo tan baladí, vulgar o despreciable, tan seguramente horro de transcendencia alguna, tan marginal. Esta última palabra es intencional y de doble sentido, puesto que todo lo referente al excremento se produce precisamente en los márgenes, en los intersticios de las taxonomías, en las zonas híbridas y de confusión ontológica, como ya habían aclarado Mary Douglas, en su estudio sobre el tabú (1984: 35-39), y Julia Kristeva, en la secuela del de Douglas, pero ahora sobre la abyección (1980: 12). Sin embargo, tanto desde el punto de vista psicoanalítico como desde ciertas perspectivas marxistas, lo más importante de un texto puede residir

justamente en lo que éste silencia, y el análisis ha de dirigirse justamente a esas ausencias, pues pueden ser vitales para desentrañar o al menos desenmarañar los diversos inconscientes del texto, incluidos los políticos e ideológicos.

Terry Eagleton compendia la teoría y mecánica de la aproximación psicoanalítica a un texto en estos términos: “*The work’s insights, as with all writings, are deeply related to its blindnesses: what it does not say and how it does not say it, maybe as important as to what it articulates: what seems absent, marginal or ambivalent about it may provide a central clue to its meanings*” (2008: 155).

Por su parte, Pierre Macherey indica que la relación de un texto con la ideología en la que —a la manera althusseriana— está irremediable e inconscientemente inmerso se cifra más en lo que no dice que en lo que dice, en silencios significativos, en elocuentes huecos y ausencias (1978: 82-89). Fortunata parece intuir todo esto cuando —inspirada por las enseñanzas de Feijoo— piensa para sus adentros: “¡Que cosas hay, pero qué cosas!... Un mundo que se ve, y otro que está debajo, escondido... Y lo de dentro gobierna a lo de fuera... pues... claro... no anda la muestra del reloj, sino la máquina que no se ve” (Pérez Galdós, 2000: 2: 171). Debo aclarar que, habitualmente, esa invisibilidad y aquellas ausencias no suelen ser del todo absolutas, sino que los textos contienen alusiones indirectas, *lapsus linguae*, deslices en el mantenimiento del silencio, pequeñas rupturas en la observancia de éste, y tropos diversos que apuntan en su haz o en su envés a lo no nombrado. Estos balbuceos o susurros —en el caso que me ocupa susurros escatológicos, aparentemente inocuos y diseminados aquí y allá en los textos— ponen de manifiesto la presencia y la relevancia de las ausencias en las que éstos incurren, para funcionar como posibles puntos de entrada al sentido de esas omisiones.

En el caso de *Fortunata y Jacinta*, una novela que, según declara hiperbólicamente Stephen Gilman, constituye, “*perhaps the most intricate and elaborately woven novelistic ‘sign’ or texture of signs to have been created in the 19th century*” (1982: 63), quiero proponer como entrada inicial a la problemática en torno al mutismo escatológico del texto uno de los incidentes que más enconada atención ha concitado entre los innumerables críticos que se han ocupado de ella. Me refiero al sueño de la primera de sus protagonistas epónimas en la tercera parte de la novela. A las lecturas psicoanalíticas intensamente empeñadas en aspectos sexuales de la soñadora que Vernon Chamberlin (1985: 56-59; 1982: 429-434; 1995: 77-84) o Mercedes López Baralt (1992: 135-145) —por poner dos de los ejemplos más notables de esa tendencia— han

propuesto para dilucidar críticamente el episodio onírico de Fortunata, Paul Ilie ha opuesto una interpretación que —tras un meticuloso esfuerzo de desautorización de las lecturas aquejadas de lo que él llama “*armchair psychoanalytic symbolism*”— niega el carácter erótico de ese episodio y propone una dilatada interpretación de éste, según la cual el sueño de Fortunata funcionaría como un relato interno que refleja y compendia la mayoría de los temas de la novela que lo incluye, sobre todo los que afectan a las diferencias y luchas sociales (Ilie, 1998: 13, 14, 35, 38, 47, 81 y 85). El extenso ensayo de Ilie recibió sendas réplicas de Chamberlin (1999) y López-Baralt (1999), y la encarnizada polémica crítica fue dirimida significativamente en la palestra de *Anales Galdosianos* (no hay intención de doble sentido). A pesar de la disparidad de estas lecturas, y de la hostilidad entre ellas, todas comulgan en un idéntico desdén o ignorancia por los aspectos escatológicos del sueño, y eso que algunas de sus conclusiones —sobre todo en el caso de Ilie— podrían haberse reforzado de haber atendido a ellos.

El sueño de Fortunata comienza con una parada de la soñadora “ante el escaparate de la tienda de tubos” de la Calle de la Magdalena, donde unas semanas antes había tenido un azaroso encuentro con Juanito Santa Cruz: “¡Cuánto tubo! Llaves de bronce, grifos y multitud de cosas para llevar y traer el agua...” (Pérez Galdós, 2000: 2: 255). A continuación, el personaje se dirige a la Plaza del Progreso, y luego a la calle de Barrionuevo. Sin depreciar la lectura fálica y seminal de los tubos y el agua corriente desarrollada por muchos, quiero proponer otra, un tanto excéntricamente, a partir de la detención de otro personaje ante el escaparate de una tienda similar en una novela publicada muchos años después, pero que también aspiraba a abarcar toda la ciudad de Madrid, convirtiendo a la urbe en uno de los personajes principales. En *La colmena*, de Camilo José Cela (1951), que es el intertexto prospectivo de la novela de Galdós al que acudo, Martín Marco “se para ante una tienda de lavabos que hay en la calle Sagasta”: “grifos relucientes [...] lavabos blancos... bidets con cuadro de mandos [...] lujosos retretes de dos tapas y de ventruadas, elegantes cisternas”. “La vida”, piensa Martín ante la tienda de saneamientos, “es esto. Con lo que unos se gastan para hacer sus necesidades a gusto, otros tendríamos para comer un año [...] Las guerras deberían hacerse para que haya menos gente que hagan sus necesidades a gusto y puedan comer el resto un poco mejor”. A Martín Marco, que come poco y tiene que hacer “sus cosas en el café”, “le preocupa el tema social” (Cela, 2001:

225). Ésta no es la única ocasión en la que Cela, cuya especie de realismo sí es pródiga en todo lujo de escatologías, propone una ecuación a tres bandas entre la comida, el excremento y la desigualdad social. Ya anteriormente, en *La familia de Pascual Duarte*, la mujer de Pascual, “que en medio de todo tenía gracia”, decía que las lustrosas anguilas que su marido pescaba en el “cochino y maloliente” regato que pasaba detrás de su corral, “estaban rollizas porque comían lo mismo que don Jesús, sólo que un día más tarde” (Cela, 2000: 31). Ese don Jesús, de cuyos detritus se alimentan las anguilas que luego se come Pascual en esa cadena alimenticia, es, por supuesto, “el insigne patricio don Jesús de la Riva, conde de Terramejía”, al que “el autor de este escrito” no duda en “rematar” en los arrebatados primeros días de la guerra civil y a cuya memoria dedica las suyas (Cela, 2000: 23). El asunto que quiero plantear es si Fortunata, siquiera inconscientemente, no podría sentir frente a la tienda de tubos de la calle de la Magdalena algo similar a las consideraciones de Martín Marco ante el establecimiento de saneamientos de la calle Sagasta muchos años después, si no podría sospechar ella también una relación entre el excremento y las desigualdades sociales como la que sugiere entre líneas la narración de Pascual Duarte.

De Fortunata se destaca en la novela su apetencia de limpieza y de agua para acometerla (Pérez Galdós, 2000: 2: 96-97, 397-398). También aspira el personaje, sin duda, a lograr a Juanito, a casarse o establecerse con él, a tener un hijo suyo, a igualarse a Jacinta, a salir del arroyo, a asear su lenguaje y ascender en la escala social, todo ello probablemente asociado con ese deseo de pulcritud e higiene. Tras uno de sus frenesís de limpieza doméstica, le confiesa a Evaristo Feijoo que lo que ella quiere es “ser honrada” (Pérez Galdós, 2000: 2, 97). Llevando al extremo su afición a la limpieza, quizá Fortunata no sólo ansía comer, hablar o vivir mejor, sino también dejar de hacer aguas mayores, tal vez incluso menores o, puesto de una manera menos hiperbólica, dejar de ser esa “cloaca social” de la que hablaba el padre Blanco García en una cita anterior y llegar al grado de invisibilidad excremental que la burguesía pretendía, en buena parte para distinguirse nítidamente del populacho, mediante el uso de tubos y artificios de fontanería dedicados a la limpia y mágica eliminación de las pruebas de cualquier ignominia fecal. Quizá por eso se para ante el escaparate. Como en el caso de la burguesía, esa ausencia o invisibilidad excremental sería claro testimonio de estar bien encaminada hacia el progreso y la modernidad (la Plaza del Progreso y la calle Barrionuevo).

Aunque nunca alude directamente a la dimensión excremental de esta sección del sueño, ya Paul Ilie había señalado que el uso de la palabra *tubo* suponía la evocación de mecanismos de suministro y eliminación, de agua corriente y alcantarillado, ambas tecnologías en relación con los procesos de modernización de la ciudad y al fenómeno histórico de la desigualdad en la extensión de estos procesos a todas las clases sociales. Los pobres —viene a decir Ilie— quedan ayunos de estas modernidades de la higiene y el confort, y, por tanto, como sucede con Fortunata, son excluidos también, simbólicamente, de la limpieza moral de las clases medias (Ilie, 1998: 45-77). De hecho, las escasas referencias claramente escatológicas que hay en la novela suelen estar asociadas a esos pobres. Así sucede —a lo simpático y ligero por tratarse de un niño—, con el Pitusín, el supuesto y espurio hijo de Fortunata y Juanito que Jacinta encuentra en su excursión al “Cuarto Estado” con la cara llena de “chafarrinones negros”, como “revuelta en heces de tintero”, y rodeado de otros de igual guisa que “no parecen pertenecer a la raza humana” (Pérez Galdós, 2000: 1: 324). El Pituso de pega lanza soeces desplantes como “Mela pa ti”; aunque ya bañado y vestido con galas burguesas, se “orina” en la sala de la hermana de Jacinta, a cuya casa lo había traído ésta en su deseo de adoptarlo tras sacarlo de la “pocilga en que ha vivido” (“Gracias”, dice la hermana, “que no se le antojó hacerlo sobre el *puff*”), y, cuando en este distinguido domicilio de comerciantes se le reprende, cuentan escandalizados los sobrinos de Jacinta, hace “una cosa muy indecente, ¡vaya! que era levantarse el vestido por detrás, dar media vuelta echándose a reír y enseñar el culito” (Pérez Galdós, 2000: 1: 393, 406 y 423). Más cercanas a lo sacrílego, a lo trágico o a lo nauseabundo son las referencias escatológicas a Mauricia la Dura. Hay, así, una insinuación de que este personaje se orina —o aun peor— en la copa donde comulgan los protestantes ingleses don Horacio y doña Malvina: “la tarasca se mete en la capilla [...] coge la copa en que ellos comulgan, y... la profana de la manera más indecente” (Pérez Galdós, 2000: 2: 167). En esos puntos suspensivos entre “y” y “la profana”, en ese hueco, en ese enfático silencio, Mauricia se mea o se caga en el copón bendito, como diría un castizo. Antes, durante su estancia en las Micaelas, a Mauricia le gustaba sentarse sobre un montón de mantillo en la huerta, “en la basura”, como dice Sor Natividad, para añadir a continuación este veredicto esencialista: “[E]s su sitio” (Pérez Galdós, 2000: 1: 641 y 649). Y luego la novela se extenderá en el relato de los detalles escatológicos de su agonía y su muerte en la misma corrala inmundada,

en esa “pocilga” donde Jacinta había encontrado al Pitusín. “Como había tan mal olor allí”, cuenta el narrador tras referir las heroicidades de Guillermina al acometer “las obligaciones más penosas del arte de cuidar enfermos”, “las faenas más repugnantes” de ese menester, “trajeron una paletada de carbones encendidos y, echando un puñado de espliego, la pasearon por toda la casa, desde el pasillo hasta la cocina” (Pérez Galdós, 2000: 2: 205). Advierte Kristeva que “el cadáver, visto sin Dios y fuera de la ciencia, es el ápice de la abyección”, “una sentina” (Kristeva, 1980: 11-12). Pues bien, el tránsito final de Mauricia a esa condición cadavérica tras su enfermedad es relatado por doña Lupe a Fortunata sin escatimar detalle desagradable alguno (Pérez Galdós, 2000: 2: 224-225). La diferencia con la dignificada y elegante agonía del aristocrático y riquísimo Moreno Isla —contada en este caso directamente por el narrador— no podría ser mayor (Pérez Galdós, 2000: 2: 362-363). Por el contrario, el vínculo excremental entre Mauricia y Fortunata se manifiesta patentemente a través del curioso uso de una misma palabra (*heces*) para referirse a los pecados y defectos morales que ambas han de confesar como si de una deposición oral, en el doble sentido de la primera palabra, se tratara. “Se me figura que aún tendrás algunas heces que sacar”, le dice Guillermina a Mauricia para animarla ante su segunda confesión con el padre Nones, y, páginas más tarde, también interroga a Fortunata y le hace esta admonición: “¿Ve usted cómo salen las heces cuando se las quiere sacar?” (Pérez Galdós, 2000: 2: 177, 245).

Ilie dedica una porción considerable de su extenso ensayo a la demostración de que Fortunata es presentada a lo largo de la novela como salvaje, y no precisamente una buena salvaje o, contra la opinión de una buena parte de la crítica, una admirable representación de las virtudes de fuerza, naturalidad y franqueza del pueblo frente a la burguesía (Ilie, 1998: 22-34). El salvajismo de Fortunata, según Ilie, consiste en una feroz animalidad, primitivismo físico e insuficiencia de características humanas (Ilie, 1998: 25-27, 33). El crítico adjudica esa visión negativa del personaje no sólo a muchos de sus congéneres en la novela, sino al propio narrador y, por extensión, al autor implícito y a Galdós mismo (Ilie, 1998: 23, 26, 27, 29). A mi juicio, aunque Ilie prescinde en sus consideraciones sobre la caracterización del personaje por parte del narrador de la típica ironía galdosiana y su procedimiento de afirmar enfática, hiperbólica o pomposamente una cosa, muchas veces, en un registro claramente reconocible como propio de otros personajes, para probablemente

expresar lo contrario, es evidente que su *tour de force* crítico no puede menos que sembrar dudas sobre la casi unánime opinión de que las simpatías del texto se inclinan abrumadoramente hacia Fortunata y, de manera extensiva, aunque Ilie apenas entra en esto, al pueblo al que hipotéticamente representa: el Pitúsín, sus compañeros de juego y golfería, Mauricia y otros. Eso explicaría las licencias excrementales que el narrador se permite con ellos, a diferencia de su discreción y pulcritud al tratar con personajes de clases más pudientes.

A esta luz, la contemplación onírica de los artificios de conducción y eliminación de aguas del escaparate de la tienda frente a la que, unos días antes, se había encontrado Fortunata con Juanito Santa Cruz revelaría, por una parte —y a pesar de las ocasionales protestas o admisiones de la heroína con respecto a su condición de pueblo y naturaleza—, las hipotéticas fantasías de asepsia excremental de ésta y de las clases populares para asimilarse a las más altas y dejar de ser así entes salvajes, animalescos, infrahumanos y fecales. Correlativamente, además, esto implicaría que esa caracterización impulsada por la burguesía ha sido interiorizada y aceptada, en el fondo, como cierta por esas clases bajas. Asimismo, este incidente del sueño de Fortunata —un sueño al que Ilie concede la distinción de “*the novel’s central psychic repository*” (1998: 35) y al que Francisco Caudet atribuye “las páginas más bellas y complejas de toda la novela” (Caudet en Pérez Galdós, 2000: 77)— podría constituir un vislumbre de las ansiedades y tensiones ideológicas del narrador o el autor implícito. Éste parece simpatizar con el pueblo, con sus causas y sus agravios, pero también aparentemente sigue conceptualizando, consciente o inconscientemente, a ese pueblo como excremental. De igual modo, aunque reconoce la existencia y el derecho de sus aspiraciones a la igualdad higiénica y social, como ilustra la creación de ese sueño para Fortunata, tal vez simultáneamente está convencido, en el fondo, de la imposibilidad de cumplir ese deseo, o, más en el fondo todavía, incluso de su indeseabilidad por prevención o temor a que se lleve efectivamente a cabo.

Aunque Fortunata “detiéndose allí mediano rato viendo y esperando”, nada sucede en el sueño frente a la tienda de tubos (Pérez Galdós, 2000: 2: 255). No se repite el anhelado encuentro con Juanito Santa Cruz que había ocurrido en la vigilia unos días antes frente al mismo escaparate, lo que ocasiona que, por ahora, se malogre su unión con él bajo el signo de la purificación de su destino escatológico. La desconexión entre el deseo y la realidad es similar a la que experimenta despierta tiempo después cuando, tras sus deseos de tener

agua en abundancia para limpiar el tabuco de su tía Segunda en los pisos altos de la Plaza Mayor, para “adecentar aquel basurero” en el que se refugia durante su embarazo, se asoma al balconcillo y lo que ve junto a las fuentes y los jardines de la plaza es “los cuartos traseros, como lo de un cebón” del caballo de la estatua ecuestre de Felipe III, es decir, lo que se le ofrece a la vista es el culo del animal “y el Rey aquel encima con su canuto en la mano” (Pérez Galdós, 2000: 2: 398).

Es cierto que, tras ese supuesto fracaso, Fortunata sigue vagando en su sueño por las calles hacia la Plaza del Progreso, y que en la calle de Barrionuevo se para delante de una tienda de telas, lo cual, dada la arquetípica dicotomía desnudo/vestido, podría suponer una nueva puerta de salida de la animalidad o el salvajismo y de entrada en la civilización (los Santa Cruz habían hecho su fortuna con una tienda de telas). Pero dentro, el hortera que la atiende es “un enano, un monstruo, vestido con balandrán rojo y turbante, alimaña de transición que se ha quedado a la mitad de camino darwinista por donde los orangutanes vinieron a ser hombres” (Pérez Galdós, 2000: 2: 256). Vuelve, pues, de esta manera, a desbaratarse su deseo de ascenso higiénico, social y ontológico, pues el grotesco enano le confirma su condición excremental de una manera poliédrica. Ilie comenta, perspicazmente: “[t]he dwarf functions as a grotesque social mirror for Fortunata, immobilized on the civilizing path between savagery and harmonic society” (1998: 53). Junto a las referencias a su carácter deforme (“enano”) y a su exotismo, esto es, a su indumentaria no occidental y, por tanto, sospechosa de salvajismo (“turbante”), el personaje es un monstruo, un ente híbrido y a medio camino que se resiste a ser nítidamente encuadrado en las taxonomías al uso (entre el simio y el hombre, entre lo occidental —lleva un “balandrán”, esa típica prenda eclesiástica— y lo oriental —se toca con un “turbante”—), lo cual lo convierte en una suerte de hipostasis de lo abyecto o lo excremental.

Incidentalmente, Fortunata también incurre en la especie de hibridez o abyección que ejerció una mayor fascinación sobre los autores realistas, la de la adúltera, monstruo donde se mezclan la madre y la puta. Pero su hibridez es múltiple, pues en ella concurren también una posición intersticial entre las clases bajas y las burguesas, y, correlativamente, como en el caso enano, una posición intermedia entre salvajismo y civilización o animalidad y humanidad. En relación con esta última dualidad, quiero recordar que Freud —al fin y al cabo, un hombre formado en el XIX— sugiere que la acción de ponerse

de pie, el paso del cuadrúpedo al bípedo, constituye el gesto fundacional de la especie humana, el primer paso de su viaje evolutivo, y obedece en parte a la necesidad de alejarse del excremento, del olor y la visión de los orificios excretorios y sus evacuaciones (Freud, 1971: 4:215; 1999: 251-252, n. 15).

Las peripecias posteriores de Fortunata en su sueño repiten está misma lógica o ilógica del fracaso en sus intentos de purificación y elevación. Dentro de otra arquetípica pareja dicotómica desarrollada en occidente para oponer lo salvaje a lo civilizado, la de lo crudo y lo cocido, Fortunata encuentra primero “la gran parrilla de asar chuletas” de una taberna para después darse de bruces “con el carro de la carne, con los cuartos de vaca chorreando sangre” (Pérez Galdós, 2000: 2: 256). El carromato se encuentra, por añadidura, en un atasco viario que transforma la racionalidad del tráfico urbano y el regulado comercio (“los puestos de flores”, la agencia de pesas y medidas del “Fiel Contraste”, los “puestos ambulantes” [Pérez Galdós, 2000: 2: 257-258]) en un abigarrado tumulto de gritos, violencia y destrucción. “*A historicizing critic*”, apunta Ilie al comentar que los carromatos causantes del disturbio proceden del campo, “*might interpret this blockage as a sly caricature of an agricultural economy in disharmony with the urban system of food distribution*” (66). Pero eso no es todo. El ordenado cosmos ciudadano queda abolido por el caos mientras, significativamente, sobresaliendo por encima de todos los gritos de la algarabía, el carretero de la carne vocifera “poniendo a Dios, a la Virgen, a la hostia y al Espíritu Santo que no hay por donde cogerlos” (Pérez Galdós, 2000: 2: 257), vale decir (no cabe otra lectura en el contexto de la cultura española y de sus usos lingüísticos), se caga estentóreamente en plena calle en todos ellos. Es en este instante cuando finalmente aparece Juanito Santa Cruz, pero pobre, mal vestido, sucio y roto, hecho “chusma”, para emplear una palabra que había aparecido unas líneas antes en el relato del sueño.

La trayectoria del sueño de Fortunata hacia su conclusión parece sugerir cierto proceso evolutivo en el pensamiento —o el inconsciente— del personaje o del narrador, una evolución que se podría resumir en estos términos: tras el continuado fracaso en su empeño de dejar de ser excremento o cloaca social para conseguir la igualdad con los que no excretan o lo ocultan y silencian tan bien que parecen no hacerlo, el personaje y su clase terminan alentando el deseo o la certeza de igualdad mediante el expediente contrario, es decir, mediante el advenimiento de una revolución escatológica que extendiera la condición de seres fecales a todos los individuos de la *polis*, independientemente de su

clase. Como observa Ilie, en el atasco, “*the mules embroil the working-class wagon drivers with the middle and upper class that arrive in coaches*” (1998: 68). Más adelante, además, al comentar el miserable estado de Juanito Santa Cruz, la expresión elegida por el crítico, seguramente sin intención, pero sí con consecuencias kristevianas, es la de “*total abjection*” (1998: 79).

Quizás el temor aurtorial, o incluso de la misma Fortunata, a esa rebelión excremental, o el horror a su fundamentación en el hecho de la paridad fecal de todos los hombres, sea la causa del estrambote del sueño, que en sus últimas imágenes le devuelve a Juanito su riqueza, vestidos y pulcritud: “Entonces empieza a ver que las casas y el cielo se desvanecen, y Juan no está ya de capa sino con un gabán muy majo” (Pérez Galdós, 2000: 2: 258). Sin embargo, el texto, plagado de sinuosidades y tensiones en lo referente a su inconsciente ideológico, emite, ocasionalmente, en otros lugares subrepticios, murmullos que semejan certificar —desde diversos ángulos— la justicia de esa rebelión y la realidad de ese hecho. En concreto, esos susurros escatológicos se manifiestan en tres aspectos: la equiparación simbólica del dinero y las heces, la *excrementalización* de la némesis de Fortunata y segundo titular de la novela —la angelical Jacinta—, y la calidad de mestizo social del hijo de Fortunata y Juanito que nace al final de la novela.

Me atrevo a pensar que las múltiples asociaciones entre el dinero y el excremento, teorizadas por Freud en su ensayo “El carácter y el erotismo anal”, de 1908, por ejemplo, y más tarde por Norman O. Brown, en el famoso capítulo “Filthy lucre”, de *Life Against Death*, serían sin duda motivo de estupor y escándalo para los personajes que habitan las páginas de *Fortunata y Jacinta*, sobre todo para aquellos que, poseyendo en abundancia el primero —el dinero—, trataban de distinguirse de los que no lo tenían mediante la adjudicación a éstos de un carácter fecal, del que ellos estarían exentos o, al menos, fingían y trataban de convencer a los otros y a sí mismos de estarlo. Sin embargo, esa asociación y esta ficción se revelan intermitentemente en la novela mediante el uso de ciertas expresiones por parte de algunos miembros de esas clases burguesas, sobre todo cuando todavía son neófitos en la posesión de capital, cuando todavía están al inicio del proceso de acumulación. Así le sucede claramente a Torquemada, al igual que a su discípula en la usura, doña Lupe. Como ya habían apreciado Hazel Gold (1993: 83) y Jo Labanyi (2000: 198), ambos personajes usan de continuo la palabra *guano* para referirse al dinero (Pérez Galdós, 2000: 1: 524, 1: 526, 1: 527, 2: 157, 2: 301, 2: 387).

Ninguno de los dos parece todavía haber conseguido asear su vocabulario para entrar del todo en la esfera de aquellos que, como los Santa Cruz, tras haber pasado seguramente también por esa fase, han logrado olvidarla u ocultarla para naturalizar su superioridad social y económica, consiguiendo que su dinero aparezca obligatoriamente como el polo opuesto al excremento, es decir, invirtiendo los términos de la ecuación: de “*filthy lucre*” a “*filthy poverty*” o “*unpolluted lucre*”.

Torquemada no conseguirá nunca ser tan efectivo en esa operación de ocultamiento y subversión. En las cuatro novelas posteriores a *Fortunata y Jacinta* que llevan su nombre seguirá valiéndose indiscriminadamente de la palabra *guano*, a la que unirá además el repetido uso del resbaladizo término *evacuar*, siempre en cursiva en el texto, para nombrar el desempeño de sus pingües negocios y diligencias comerciales (Pérez Galdós, 1973: 1404, 1462, 1470, 1482). La prueba de su derrota en el afán de ascender en la escala de pureza escatológica —a pesar de su irresistible subida en la económica— es que, cuando se casa en segundas nupcias con una aristócrata arruinada, el asqueado hermano de la esposa acude al concepto de “estercolar los blasones”, ampliamente difundido en la época, para calificar el matrimonio entre los adinerados burgueses de nuevo cuño y la vieja aristocracia (Pérez Galdós, 1973: 1543). Antes, el mismo personaje había sugerido —amargado y sarcástico— estos términos para un discurso público que había de dar su cuñado: “me abriré de cuatro patas y os agradeceré con una evacuación copiosa, en el bien entendido de que mi estiércol es efectivo metálico. Yo *depongo* monedas de cinco duros y aun billetes de banco... [y] vosotros os atropelláis para recogerlo” (Pérez Galdós, 1973: 1525).

Como señalé líneas atrás, aunque el dinero de los Santa Cruz es también relativamente reciente, la familia ha sido mucho más hábil que Torquemada en la tarea de blanquearlo, desposeyéndolo de sus asociaciones excrementales a la par que desplaza esas connotaciones escatológicas justamente a su opuesto, esto es, a la carencia de numerario. El cénit de esa limpieza escatológica de la burguesía lo ocupa, sin duda, Jacinta, tanto por su propia condición angélica como por la manera en que ella misma compara indirectamente su calidad impoluta con la inmundicia de su rival. “El pueblo es sucio”, dice Jacinta hablando con su marido sobre Fortunata: “la mujer de clase baja, por más que se lave el palmito, siempre es pueblo. No hay más que ver las casas por dentro. Pues lo mismo están los benditos cuerpos” (Pérez Galdós, 2000: 1:

210). Sin embargo, en su sueño durante un concierto en el Teatro Real —verdadero santuario de sublimación freudiana—, se produce una suerte de desliz lingüístico que tiene el efecto de una parapraxis en ese drama psicoanalítico. En su sueño —obviamente, el contrapunto del posterior de Fortunata en la economía de la novela—, Jacinta está sentada en un *puff* (acaso el mismo de casa de su hermana en el que más adelante casi se orinará el Pituso), cuando un “niño-hombre” trepa por sus rodillas y le mete la mano en el pecho. Ella, para disuadirlo, le dice: “Quita, quita... eso es caca... ¡qué asco!... cosa fea, es para el gato...” (Pérez Galdós, 2000: 1: 290). El incidente onírico tiene, además, un eco textual posterior. Ya en la vigilia, durante una escena de alcoba con su marido en la que ambos usan el modo hipocorístico del lenguaje íntimo de los amantes, su esposo le pide “teta” y ella le responde: “*Abola* no... teta caca... cosa fea...” (Pérez Galdós, 2000: 2: 389).

Estas dos escenas paralelas tienen el potencial de introducir todo género de vacilaciones y desajustes en el sustrato ideológico dentro del que opera el texto. Por una parte, confieren una dimensión fecal al cuerpo de la etérea Jacinta, específicamente a una de las partes más femeninas y maternas de su anatomía, desvelando la falacia de una jerarquía socioexcremental que ratifica y naturaliza los privilegios de su clase. Por otra, muestran la repugnancia a su propia carnalidad, a sus flujos corporales, como tal vez lo pondría Labanyi, propiciando —junto a su voluntario rechazo excremental, junto a su identitario estreñimiento de clase— su *blockage*, como también lo diría Labanyi, esa supuesta infertilidad de la burguesía que ésta destaca en su reflexión sobre la novela (Labanyi, 2000: 186). Si la burguesía es también fecal, se elimina una de las razones inconscientes que justifican sus privilegios. Y si no lo es, corre peligro de enfermedad o extinción.

Al final de su sueño —silenciosa y ya infructuosamente—, Jacinta terminará ofreciendo al niño-hombre su pecho, ahora ya “una cosa tan rica y tan bonita”, para desenojarlo (Pérez Galdós, 2000: 1: 291). Ese hecho, simultáneamente, la equipara a Fortunata y la distingue de su rival, que cuando tenga la posibilidad de dar el suyo —su pecho—, al final de la novela, lo hará de esta manera: “Aquí estoy, rico mío, aquí está tu esclava... Ven, ven, cielo de mi vida; toma la tetita, toma” (Pérez Galdós, 2000: 2: 488). El objeto al que va dirigido ese amoroso ofrecimiento es el niño que acaba de tener de Juanito Santa Cruz, colofón de la novela y signo final o perpleja conclusión de la dinámica excremental del texto y de sus inestabilidades ideológicas. De un lado, Juan Evaristo

Segismundo es un híbrido interclasista (“porque él Santa Cruz es como hay Dios, pero su poco de Izquierdo no se lo quita nadie”, dice Segunda, la tía de Fortunata [Pérez Galdós, 2000: 2: 517]), lo cual de inmediato lo asimila a la ontología del excremento o de lo abyecto, para convertirse en símbolo, manifestación y alegato de la igualdad escatológica de todas las clases sociales. De otro, al ofrendarlo Fortunata como regalo a Jacinta, es conjeturable que ésta, con la complicidad de Guillermina y los suyos, lo eduque en la purificación y el olvido de esa cualidad excremental, restaurando el *statu quo* ideológico. Sin embargo, siempre cabe el temor o la esperanza, como en la historia del diablo y sus obsequios monetarios contada por Freud (1996: 1356), de que el “regalo”, el “regalito”, termine convirtiéndose en excremento o desenmas-carando su primigenia condición de tal.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Pedro Antonio de (1883), *Juicios literarios y artísticos*, Madrid, Imprenta de A. Pérez de Dubrull.
- Alas, “Clarín”, Leopoldo (1984), “Prólogo a *La cuestión palpitante*”, en *Los prólogos de Leopoldo Alas*, edición de David Torres, Madrid, Playor, pp. 132-139.
- Beser, Sergio (1968), *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos.
- Blanco García, Francisco (1910), *La literatura española en el siglo XIX. Parte segunda*, Madrid, Sáenz de Jubera.
- Bonnetain, Paul, J.-H Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte y Gustave Guiche (1887), “Manifeste des Cinq contre *La terre*”, *Le Figaro*, 18 de agosto, p. 1.
- Brown, Norman O. (1959), *Life Against Death: The Psychoanalytic Meaning of History*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Cela, Camilo José (2001), *La colmena*, edición de Raquel Asún y Adolfo Sotelo Vázquez, Madrid, Castalia.
- Cela, Camilo José (2000), *La familia de Pascual Duarte*, edición de Adolfo Sotelo, Barcelona, Destino (Clásicos Contemporáneos Comentados).
- Cervantes, Miguel de (2015), *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española.
- Chamberlin, Vernon A. (1999), “The perils of interpreting Fortunata’s dream”, *Anales Galdosianos*, año 34, pp. 113-124.
- Chamberlin, Vernon A. (1995), “Eroticizing Isidora’s traffic jam in Fortunata’s dream (III, 7, 4)”, *Rumbos*, núms. 13/14 pp. 75-86.

- Chamberlin, Vernon A. (1985), "A further consideration of carnal appetites in *Fortunata y Jacinta*", *Anales Galdosianos*, año 20, núm. 2, pp. 51-59.
- Chamberlin, Vernon A. (1982), "Poor Maxi's windmill: Aquatic symbolism in *Fortunata y Jacinta*", *Hispanic Review*, núm. 50, pp. 427-437.
- Douglas, Mary (1984), *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Ark Paperbacks.
- Eagleton, Terry (2008), *Literary Theory. An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Freud, Sigmund (1999), *El malestar en la cultura y otros ensayos*, traducción de Ramón Rey Ardid, Madrid, Alianza.
- Freud, Sigmund (1996), "El carácter y el erotismo anal", en *Obras completas*, traducción de Luis LLópez Ballesteros y de Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, vol. II, pp. 1354-1357.
- Freud, Sigmund (1971), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, edición de James Strachey, 24 vols., Londres, Hogarth Press.
- Fuentes Peris, Teresa (2003), *Visions of Filth. Deviancy and Social Control in the Novels of Galdós*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Gilman, Stephen (1982), "Feminine and masculine consciousness in *Fortunata y Jacinta*", *Anales Galdosianos*, año 17, pp. 63-70.
- Gold, Hazel (1993), "Therapeutic figures: The body and its metaphors in *Fortunata y Jacinta*", en Linda M. Willem (ed.), *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*, Newark, Juan de la Cuesta, pp. 72-87.
- Ilie, Paul (1998), "Fortunata's dream: Freud and the unconscious in Galdós", *Anales Galdosianos*, año 33, pp. 13-100.
- Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Seuil.
- Labanyi, Jo (2000), *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, Oxford University Press.
- Labanyi, Jo (1992), *Galdós*, Londres, Routledge.
- López-Baralt, Mercedes (1999), "'Meeting Venus': Sobre *Fortunata* y Eros (A propósito de una lectura reciente del clásico galdosiano)", *Anales Galdosianos*, año 34, pp. 125-133.
- López-Baralt, Mercedes (1992), *La gestación de *Fortunata y Jacinta**, Río Piedras, Huracán.

- Macherey, Pierre (1978), *A Theory of Literary Production*, traducción de Geoffrey Wall, Londres, Routledge.
- Pérez Galdós, Benito (2000), *Fortunata y Jacinta*, 2 vols., edición de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra.
- Pérez Galdós, Benito (1973), *Obras completas*, 8 vols., edición de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar.
- Pérez Galdós, Benito (1972), *Ensayos de crítica literaria*, edición de Laureano Bonet, Barcelona, Península.
- Swift, Jonathan (1992), *The Selected Poems*, edición de Alexander Norton Jeffares, Londres, Kyle Cathie Ltd.
- Valera, Juan (1996), *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, en Juan Valera, *El arte de la novela*, edición de Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Lumen, pp. 103-283.
- Zamora Juárez, Andrés (1998), *El doble silencio del eunuco, Poéticas sexuales de la novela realista según Clarín*, Madrid, Fundamentos.

ANDRÉS ZAMORA: Es licenciado en filología hispánica por la Universidad Complutense y doctor en literatura española por la Universidad del Sur de California. Es catedrático en el departamento de español y portugués de la Universidad de Vanderbilt. Sus principales áreas de investigación son la poética del género narrativo en la novela española de los siglos XIX y XX, la retórica de los discursos ideológicos españoles, la utilización tropológica del cuerpo —especialmente a través del sexo y la escatología— y las tendencias, obsesiones y evolución del cine español. Ha publicado numerosos artículos sobre esos temas y los libros *El doble silencio del eunuco. Poéticas sexuales de la novela realista según Clarín* (1998), *Featuring Post-national Spain: Film Essays* (2016) e *Inciviles batallas españolas (1772-1910). Retórica, ideología, literatura* (2022).

D. R. © Andrés Zamora, Ciudad de México, julio-diciembre, 2023.

LA LLAMA FRÍA BY GILBERTO OWEN: A FORGETTABLE STORY OR A LYRICAL NOVEL?

LUIS ALBERTO LÓPEZ SOTO

ORCID.ORG/0000-0002-7942-1523

Universidad de Sonora

luis.lopezsoto@unison.mx

Abstract: *Gilberto Owen (1904-1952) was a Mexican poet, member of the Contemporary generation. Such a generation of writers was characterized by opposing realism and nationalist aesthetics to exercise a type of modern poetry and narrative under the influence of the European avant-gardes. Among those influences is that of the lyrical novel. Based on this, this article analyzes a narrative text by Owen little studied by literary critics: La llama fría (1925), based on the theoretical notions of a lyrical novel coined by Ralph Freedman, Darío Villanueva and Ricardo Gullón. Against the grain of a certain sector of criticism, the purpose of this work is to conceptualize this text as a lyrical and avant-garde novel within the framework of the experimental prose of Gilberto Owen as a representative of the Contemporary generation.*

KEYWORDS: CONTEMPORARY; EXPERIMENTAL NOVEL; AVANT GARDE; MEXICAN POETRY; EARLY 20TH CENTURY

RECEPTION: 08/03/2023

ACCEPTANCE: 24/08/2023

LA LLAMA FRÍA DE GILBERTO OWEN: ¿UN RELATO OLVIDABLE O UNA NOVELA LÍRICA?

LUIS ALBERTO LÓPEZ SOTO

ORCID.ORG/0000-0002-7942-1523

Universidad de Sonora

luis.lopezsoto@unison.mx

Resumen: Gilberto Owen (1904-1952) fue un poeta mexicano miembro de los Contemporáneos. Tal generación de escritores se caracterizó por oponerse al realismo y la estética nacionalista para ejercer un tipo de poesía y narrativa modernas bajo la influencia de las vanguardias europeas. Entre esas influencias se encuentra la de la novela lírica. Con base en esto, en el presente artículo se analiza un texto narrativo de Owen poco estudiado por la crítica literaria: *La llama fría* (1925), a partir de las nociones teóricas de *novela lírica* acuñadas por Ralph Freedman, Darío Villanueva y Ricardo Gullón. A contrapelo de cierto sector de la crítica, el propósito de este ensayo es conceptualizar dicho texto como novela lírica y de vanguardia en el marco de la prosa experimental de Gilberto Owen como representante de la generación de los Contemporáneos.

PALABRAS CLAVE: CONTEMPORÁNEOS; NOVELA EXPERIMENTAL; VANGUARDIA; POESÍA MEXICANA; PRINCIPIOS DE SIGLO XX

RECEPCIÓN: 08/03/2023

ACEPTACIÓN: 24/08/2023

LA NOVELA LÍRICA: CONCEPTUALIZACIONES TEÓRICAS

El concepto de *novela lírica* fue acuñado por Ralph Freedman, quien lo define como “género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema” (Freedman, 1972: 13), noción a partir de la cual analiza los casos de Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf. Puede decirse que, en un sentido general, esta concepción incide o repara en el mecanismo del lenguaje que mezcla o funde trama e imagen, toda vez que se establece una división entre forma y contenido. Así, la novela sería la forma, el recurso, la materia, y la poesía sería el contenido, es decir, la emotividad resultante de tal fusión o hibridez.

Por su parte, el crítico Darío Villanueva define a la novela lírica como “una singular manifestación del Bildungsroman o novela de aprendizaje: el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad artística personificada en un personaje emblemático, *alter ego* del autor” (Villanueva, 1983: 14), y analiza a autores como Antonio Azorín, Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala y Benjamín Jarnés. Al centrarse en la función del autor y del *yo*, esta “singular manifestación del Bildungsroman” incide en aspectos no sólo emotivos o de sensibilidad, sino autobiográficos, lo cual de algún modo complejiza el fenómeno, pues implica cierta escisión del ente narrador. En otros términos, en tanto texto literario, la novela lírica —según esta noción— es la voz del narrador, pero, al mismo tiempo, otra voz que no puede o no debe reducirse al *yo civil*, con lo cual se suscita cierta ineludible ambigüedad.

Para Ricardo Gullón, la característica definitoria de la novela lírica es que ésta implica cierta “ausencia de un centro estable, de un *locus* dónde cimentar el argumento” (Gullón, 2003: 213). Esta última concepción sugiere, al parecer, que la preponderancia se halla propiamente en el aspecto de la trama, es decir, en cierta indeterminación de los elementos composicionales de todo relato (narrador, personaje, tiempo/espacio), de modo que el texto resulta un tanto difuso. Al observar todas estas conceptualizaciones, se puede plantear que la novela lírica participa de cierta experimentación, pero no llega a centrarse completamente en este rasgo. La novela lírica sería, pues, experimentación en el sentido de que funde elementos formales; sin embargo, no toda novela experimental tiene el objetivo de la novela lírica, el cual sería la expresión emotiva o disolución del *yo* narrativo.

Así, en términos generales, tenemos estas tres concepciones de dicho subgénero fundamentalmente moderno que tiene su origen a inicios del siglo xx.

LA NOVELA LÍRICA EN LOS CONTEMPORÁNEOS: CONCEPTUALIZACIONES CRÍTICAS

En este marco teórico-conceptual, el caso de la literatura mexicana tiene en la generación de los Contemporáneos una serie de exponentes de la novela lírica, quienes —movidos por cierto espíritu experimental que podría asociarse (de nuevo, sin confundirse) a la vanguardia— documentan e implican un momento crucial de ruptura con la estética realista, de algún modo asociada a la Novela de la Revolución. Según Sergio Fregoso Sánchez, estas novelas

[...] cuestionan la validez del concepto de mimesis de la tradición positivista del naturalismo y, en su lugar, proponen el uso de nuevas técnicas de representación como: el aparente caos en la organización de la trama, la supresión de la sensación de temporalidad, el protagonismo del espacio, la profundización en la psique de los protagonistas y, por ende, el uso del monólogo interior y el estilo indirecto libre. (Fregoso, 2019: 54-55)

Tales elementos coinciden de un modo general en la conceptualización teórica de la novela lírica, y pueden observarse además en el caso de *Novela como nube* (1928), de Gilberto Owen; *Margarita de niebla* (1927), *La educación sentimental* (1929) y *Proserpina rescatada* (1931), de Jaime Torres Bodet; *Dama de corazones* (1928), de Xavier Villaurrutia; *Return ticket* (1928), de Salvador Novo, y *La rueca de aire* (1930), de José Martínez Sotomayor. Respecto a dichas obras, Juan Coronado, en su antología *La novela lírica de los Contemporáneos*, enfatiza dos aspectos cruciales:

La prosa del “grupo sin grupo” rompe definitivamente la manera de contar el mundo al decimonónico modo. No inventan nada (ni lo pretenden) simplemente nos otorgan el derecho de ser habitantes legítimos de la cultura que se está respirando en el universo. Con ellos aprendimos a vivir el aquí y el ahora. Supimos que el aquí no bastaba pues nos ahogaría en su cortina de nopal. Tomamos conciencia, también, de que un ahora sin aquí nos podría congelar para meternos en el escaparate de la moda, como les pasó a los estridentistas. Ni nacionalistas charros ni “modernos” enfundados en la camisa de fuerza quisieron ser los Contemporáneos. (Coronado, 1988: 7)

Estos dos aspectos son el *aquí* y el *ahora*, los cuales son formas acotadas de espacio y tiempo. Asimismo, según la visión de Coronado, el caso de la no-

vela lírica mexicana implica trascender la geografía (“cortina de nopal”) y la inmediatez (“el escaparate de la moda”) para posicionarse en la equidistancia. En términos analógicos, si la poesía de los Contemporáneos supo atender al tiempo en cuanto a la pretensión de universalidad —que no pocas veces lindó con el artepurismo o abstraccionismo propio de las vanguardias históricas de principios del siglo xx—, la prosa atiende al espacio, “el acontecer profano de este mundo” (Coronado, 1988: 7), sin dejar de usar el crisol de la poesía, en tanto que prosa ligada a la novela lírica. De este modo, las novelas que aparecen en la antología de Coronado participan, en mayor o menor medida, de tal equidistancia. Por su parte, para el crítico Christopher Domínguez Michael, con tales novelas los autores de los Contemporáneos “liberaron su Yo lírico, se enfrentaron tímidamente al universo de las costumbres y al rechazarlo subieron a la torre de la poesía pura” (Domínguez Michael, 1997: 253). Es decir, amén de la negación al realismo decimonónico y de la Novela de la Revolución, la estética de los Contemporáneos intenta una práctica vanguardista que sublima, a la vez que niega, al mundo, a partir de ciertas estrategias discursivas y estructurales que constituyen una mixtura compleja de lirismo y técnica narrativa.

Considerando los antecedentes específicos de las novelas líricas españolas y en lengua inglesa (véase el apartado anterior), el resultado de esta comparación es que las novelas líricas de los Contemporáneos son —en palabras de Domínguez Michael— “pálidas y jóvenes” (1997: 253), al argumentar que “los jóvenes poetas utilizan sus novelas líricas como un alarde cultural frente a un medio cultural pedestre, pero al hacerlo reproducen tensiones añejas, no resueltas, que datan de nuestro precario romanticismo y del juego modernista que lo superó” (Domínguez Michael, 1997: 252). Parecería, entonces, que los Contemporáneos, aun con un espíritu vanguardista y cosmopolita, no representarían una propuesta tan transgresora como la de André Gide o Henry James. Asimismo, en su crítica, Domínguez Michael incide en un aspecto que se relaciona con la noción teórica de *novela lírica* para contraponerla (o revertirla) con la experiencia literaria de los Contemporáneos: “La novela lírica es una variante perversa del Bildungsroman o novela de aprendizaje. Si tal perversión existe, debe ser el autor, no el personaje, quien aprende no a vivir, sino a crear. Eso le ocurrió a Contemporáneos” (Domínguez Michael, 1997: 254). A partir de esta asunción crítica, la novela lírica de los Contemporáneos es, ante todo, la promesa de una evolución que, como se sabe, tendrá en la

poesía su consagración, y en la novela, en tanto que tal, un proyecto pendiente. A pesar de esta concepción que resalta el aspecto “anacrónico” de tal novelística, para la crítica Margarita Vargas, en la narrativa de los Contemporáneos sí se observa cierta técnica decodificable a partir de una noción más experimental y, por ende, más atrevida de lo que Domínguez Michael supone: la idea del *goce* formulada por el semiólogo francés Roland Barthes (Vargas, 1986: 40), la cual describe un tipo de literatura que se niega a narrar y logra suspender (o deconstruir) los referentes (reales y ficticios), y subvierte la temporalidad del texto (la trama). Asimismo, y a propósito también de la influencia de la novela lírica europea, Vargas sostiene que las novelas de los Contemporáneos

[...] comprueban que el estar conscientes de ser literatura que deriva de otra literatura no les quita ningún valor artístico. Al contrario, subraya su originalidad. Al exponerse como palimpsestos, exhibiendo abiertamente sus influencias artísticas (al mencionar otras obras de literatura, de arte y de música) muestran que la literatura es una imagen total que se repite y se extiende pero que jamás presenta nada nuevo. (Vargas, 1986: 44)

Desde la visión de Juan Coronado, quien enfatiza el aspecto equidistante entre lo nacional y lo cosmopolita (o lo espacial y lo temporal), pasando por las impresiones de Christopher Domínguez Michael, que ve en las novelas de los jóvenes narradores de los Contemporáneos una simple etapa de mero juego con pocos hallazgos, hasta llegar a la lectura postestructuralista de Margarita Vargas, estas asociaciones críticas —breves, pero orientadoras— permiten dar cuenta del espectro a partir del cual se ha comprendido el fenómeno poco atendido de la novela lírica en los Contemporáneos.

LA LLAMA FRÍA: ¿UN RELATO OLVIDABLE O UNA NOVELA LÍRICA?

Novela como nube de Gilberto Owen es quizás una de las novelas líricas de los Contemporáneos más atendidas por la crítica. Como texto en prosa, resulta la obra más representativa de Owen: Vicente Quirarte, Rosa García, Fátima Nogueira, Celene García, Luis Alberto Pérez y Guillermo Sheridan son algunos de los críticos que se han ocupado de su estudio. No obstante los cuestionamientos de Christopher Domínguez Michael —los cuales se señalan en el apartado anterior, aunados a la propuesta de un crítico como Luis

Mario Schneider, quien cuestiona la asociación de los Contemporáneos con la vanguardia (1994: 17)—, los análisis e interpretaciones se han abocado a conceptualizar *Novela como nube* como un texto decididamente vanguardista, tanto por su narrativa que desafía la estructura lineal (García Gutiérrez, 2011: 257-258; Sheridan, 1982: 128), como por el desdoblamiento del *yo* (García Gutiérrez, 2011: 316), sobre todo en cuanto a la configuración del narrador. Además, y éste es un aspecto clave de la deriva experimental de Owen, cierta parte de la crítica ha reparado en los elementos cinematográficos del texto (Reyes, 1994: 157; Niemeyer, 2008: 291).

A diferencia de *Novela como nube*, hay otra obra también en prosa de Owen titulada *La llama fría* (1925), que ha recibido muy poca atención por parte de la crítica. Publicada originalmente en *La Novela Semanal* de *El Universal Ilustrado*, fue reproducida en *Poesía y prosa* (1953), luego en 18 novelas de *El Universal Ilustrado* (1969) y, finalmente, en la edición de *Obras* (1979). Además del olvido de la crítica, el propio Owen se refiere incluso a dicho texto de la siguiente manera: “relato de 1925 que ya no recuerdo, agotada la edición entonces” (Owen, 1979: 198). A esto se suma el hecho de que la poca atención de la crítica respecto a *La llama fría* resulta, para cierto sector, poco favorecedora.

A este respecto, se tiene, por ejemplo, que José Rojas Garcidueñas la define a partir de un “provincianismo” que desemboca y termina siendo reducido a lo “psicológico” (1954: 15); para Christopher Domínguez Michael, ésta es una “anodina meditación sentimental” (1994: 230). Aunado a tal descalificación, para Rosa García Gutiérrez, “difícilmente puede considerarse prosa de vanguardia. Más bien es heredera de un provincianismo que, aunque irónico, persiste en las modalidades narrativas decimonónicas” (2011: 244). Luis Alberto Pérez Amezcua, por su parte, se refiere a *La llama fría* como “la primera de las novelas líricas con las que el grupo [Contemporáneos] experimentó la prosa poética” (2011: 23). Desde una perspectiva más histórica y general, para Claudio Vázquez Pacheco la obra es importante no sólo en la trayectoria de Gilberto Owen, sino para todo el grupo, pues, aunque Salvador Novo ya había publicado la primera versión de *El joven*, fue la primera pieza narrativa publicada por un miembro de la generación, y se adelanta a *Dama de corazones*, de Xavier Villaurrutia, y a *Margarita de Niebla*, de Jaime Torres Bodet (Vázquez, 2015: 28). En ese sentido se decanta Celene García Ávila, quien ha atendido un poco más dicho texto (2010: 115). Para Guillermo

Sheridan, es una “muy ingeniosa, divertida y extraña ‘novela’” (2011: 131). El entrecomillado que Sheridan le otorga al término acaso es sintomático de la ambigüedad del estatus del texto en cuestión: ¿relato, novela?, ¿prosa decimonónica provinciana con ciertos o nulos elementos de vanguardia? Un interesante análisis es el de Yanna Haddaty, quien sostiene que en este texto sobresale la ambivalencia (2009: 115), aspecto por demás moderno, es decir, no tan vinculado a lo provinciano. Resalta, además, desde la perspectiva estética, lo visual-pictórico, representado en la figura del exvoto o retablo, desde el punto de vista de la religiosidad popular, que —explica Haddaty— “es una pintura religiosa que se realiza para agradecer a un santo, advocación mariana o figura sagrada, el milagro recibido” (2009: 116).¹ Ante tales análisis y juicios, cabe elaborar un examen detenido de dicha obra, con la finalidad de plantear elementos que desemboquen en una conceptualización específica.

La llama fría es un texto narrativo corto de apenas 23 páginas en la edición de 1979. Está dividido en cuatro partes: “Ernestina, la beata”, “Intermedio deportivo”, “Elegía de las glándulas de mono” y “Fotografía desenfocada”. Es una narración en primera persona que se dirige a un tú, es decir, al personaje de Ernestina, una mujer más grande que el *yo* narrador. A partir de una serie de *flashbacks* poéticos, el narrador evoca a esta mujer, sugiriendo anécdotas y reflexiones suscitadas por un pasado infantil en el que ambos vivían en un pueblo. A lo largo del texto hay una serie de diálogos que representan un encuentro entre los dos y en los que el narrador sugiere un amorío, o más bien reelabora su enamoramiento infantil con Ernestina, quien era la antigua instructora de doctrina católica en la iglesia. Debido a esto, se puede plantear que la temática pertenece al orden amoroso, mas este amor se representa, por una parte, marcado por la imposibilidad, debido a la diferencia de edad, o, por la otra, imaginado por un *yo* adulto.

La trama parece presentarse como algo desdibujada, si bien hay una continuidad más o menos observable; es decir, se mantiene, de modo algo disperso, una línea o un argumento con ciertas digresiones a la par que in-

¹ Un poco en ese sentido es la lectura que más recientemente ha realizado Ann Warner-Ault, para quien “composing *Novela como nube* becomes a hiperbolic reenactment of Gilberto Owen’s life and, like *La llama fría*, its theme and fragmented style question the idealized notion of rural Mexico that artists like Diego Rivera portray” (2014: 45).

terpelaciones del narrador personaje hacia el tú femenino. La trama (o bien, esta pseudotrata) puede resumirse de esta manera: el narrador-personaje evoca un encuentro imaginario con Ernestina, posibilitado por la escritura: “Estoy un poco trémulo al empezar a escribir de ti, limpia muchacha de mi tierra” (Owen, 1979: 123).² La imagina aún soltera: “Me conmueve el recordarte siempre conmovida, como lo estarás ahora, cosiendo en cualquier rinconcito alguna casulla, alguna estola magnífica, porque tú, Ernestina, ya te quedaste para vestir santos” (123). El encuentro deja de ser meramente imaginario, pues el narrador-personaje regresa —después de diez años— a su pueblo, donde se le dificulta reconocer el paisaje: “Esa fábrica es nueva; antes pacían en este campo unas vacas pingües bajo la mirada perdida de un pastorcillo menos pulcro que los de las églogas” (129). Interactúa con antiguos conocidos pueblerinos, siempre con la misma salutación protocolaria: “—Muy bien, don Juan, ¿y usted? —Así y así. ¡Pero qué ‘crecida’ has dado, muchacho! —Sí, algo. Pero yo no tengo la culpa” (131). El narrador-personaje formula un diálogo imaginario: “—Perdóname que no califique aún, Ernestina, esta sorpresa; sería aventurado y probablemente injusto, y temo disgustarte a ti, de ayer, o a ti, de hoy” (136). Después de ese solemne diálogo imaginario, el narrador-personaje llega a la cita a la casa de ella, de donde salen mientras aquél sigue haciendo conjeturas acerca del amorío: “¿me amará? Sí, me ama, pero ni ella ni yo sabemos de qué manera, con qué amor” (140). Continúa un diálogo ya no imaginario sino “real”, el cual adquiere, al menos en una parte, un tono más relajado y anecdótico:

—Sí, y me ofrecías crecer de prisa para ser mi novio, chiquillo. Y yo que no podía a mi vez ofrecerte no envejecer...

—No digas, Tina, si es al contrario, si has rejuvenecido incomprensiblemente. Si entonces, dices, no pesabas dos adarmes, y hoy, aunque has leído mucho, no sabes aún la tristeza de la carne. (141)

Después de los escrúpulos por parte de Ernestina acerca de la diferencia de edad, se besan, y el texto termina con un adiós implícito y flotante en el que

² Todas las citas de la obra pertenecen a esta edición. En adelante, únicamente se consignará el número de página entre paréntesis.

el narrador-personaje no logra distinguir a la Ernestina “real” de la imaginaria: “¿Cuál eres tú, Ernestina? He aquí cómo he venido a certificar la deficiencia de mis sentidos, la enorme ineptitud de mi razón para conocerte y de mi conciencia para juzgarte” (144). Así, entre la “realidad” y la imaginación, el relato posee, en general, una lógica rítmica de encuentros y desencuentros, toda vez que éstos van configurando una serie de pasajes nostálgicos a la vez que lúdicos.

La primera parte (“Ernestina, la beata”) deja ver una narración con un tono “realista”. Como se ha dicho, el narrador evoca sus recuerdos individuales como niño y las impresiones colectivas (de él y de sus compañeros de infancia) en torno a Ernestina. A juzgar por el título, se trata de una presentación del perfil del objeto amoroso, una mujer tradicional que imparte clases de formación religiosa a niños para que éstos cumplan con el sacramento católico de la primera comunión. En esta sección abundan las descripciones anecdóticas, en las cuales se encuentra ausente algún tipo de técnica estilística experimental o de vanguardia.³ Es, pues, una presentación del relato en el sentido más general.

La segunda parte (“Intermedio deportivo”) se avoca a plantear una serie de descripciones más relacionadas con el espacio, el paisaje y, sobre todo, la comparación temporal entre el tiempo del enunciado y el de la enunciación:

Esta fábrica *es* nueva; *antes pacían* en este campo unas vacas pingües bajo la mirada perdida de un pastorcillo menos pulcro que los de las églogas, que decía palabrotas y tallaba primorosamente las horquillas para la flecha de resortes; al final de la semana estaba negro como un abisinio, pero los domingos deslumbraban la blancura de sus ropas y el metal recién afilado de las erres y jotas de su léxico. (129)

A la luz de estas comparaciones entre los dos tiempos, puede observarse una dinámica textual que busca establecer metáforas basadas en la oposición entre el pasado y el presente, entre la negrura y la blancura. Sin embargo, tal serie relativamente convencional de oposiciones y metáforas empieza a comple-

³ Hay un matiz entre estas dos nociones, que, para ciertos críticos, no son necesariamente lo mismo. Un análisis del caso de la dramaturgia de otro miembro de la generación de los Contemporáneos, como es Xavier Villaurrutia, puede verse en: Luis López Soto, “Xavier Villaurrutia: experimentación, vanguardia y metateatro” (2021).

jizarse, ya que un poco más adelante el narrador cuestiona la naturaleza y el contenido de su narración y de sus evocaciones, fundiendo o yuxtaponiendo, de este modo, los tiempos, lo cual es un elemento muy propio de la poesía o prosa cubista:⁴ “¿Cómo se verá el cielo ahora? No sé si mi pregunta será por el zumbar del aeroplano, que acabo de oír, o si el aeroplano nació por mi pregunta. Allá, sobre la sierra frágil, violeta, se sostiene como por magia el teatral creciente de la luna, deslucido, falso” (130). La pregunta del *yo* narrador es sintomática de, como reza el título, un “intermedio deportivo”, ya que implica poner de manifiesto cierta estrategia lúdica o, bien, desestabilizadora al intentar deconstruir el relato. El narrador cuestiona lo descrito y narrado, y, con ello, termina dictaminándolo como “falso”. Se puede aducir, además, que esta estrategia connota una autorreferencialización o metaficción, es decir, el relato genera una especie de conciencia de ser y saberse “falso”, o ficticio, pues pretende incidir en la relación causal —al observar la cita anterior— entre la palabra y la realidad. Es, en este sentido, una relativa disolución —en parte narrativa, en parte poética— del argumento.

La tercera parte (“Elegía de las glándulas de mono”) relata el primer encuentro del narrador y Ernestina, y sobresale por el carácter excéntrico del título, que, al parecer, hace alusión al proceso natural de envejecimiento y, de algún modo ulterior, a la función sexual. Así, la expresión *glándulas de mono* tiene un referente: en ciertos ámbitos científicos de la época, las glándulas de mono tenían potencialmente una supuesta función rejuvenecedora en los organismos. Por otra parte, también durante la década de 1920, surge en París una bebida alcohólica (un coctel), bautizada con ese nombre, la cual, según el imaginario popular, poseería tales beneficios.⁵ Ahora bien, la relevancia del

⁴ Se ha mencionado que la crítica Yanna Hadatty hace una analogía entre *La llama fría* y el retablo o exvoto. Esta lectura parecería estar en contradicción con una lectura cubista del texto de Owen, pues implicaría que tenemos a un Owen religioso y a un Owen moderno. Esto es una falsa dicotomía. La obra y personalidad del autor rosarino es, como se sabe, tan compleja, que acepta diversas lecturas. Tal vez se pueda conciliar, en un análisis futuro, la posibilidad de que existan en un mismo texto dos tipos de manufactura estética.

⁵ Es probable que, sea a través del discurso de ciencia o sea desde el ámbito cultural, el espíritu cosmopolita de Owen le permitió tener acceso a tal información y, de un modo más o menos notable, generar todo un *leitmotiv* en esta sección de su relato. Respecto al aspecto exclusivamente científico, se tiene que “El rejuvenecimiento fue un capítulo de la máxima importancia en el desarrollo

título se halla en la reflexión acerca del paso del tiempo, por una parte, y la diferencia de edades entre el narrador y Ernestina, por otra. Estas cuestiones pueden observarse, por ejemplo, en algunos pasajes:

—Muy bien, don Juan, ¿y usted?

—Sí, algo. Pero yo no tengo la culpa.

Y el diálogo se repite mil veces cada calle. Ya estoy exasperado. ¿Pues qué crearán estas pobres gentes colmadas de imaginación, pero incapaces de distinguir la diferencia que va de diez meses a diez años? (131)

—Y otra vez, otra vez:

—¿Pero eres tú, muchacho? ¡Qué “crecida” has dado!

—Sí, soy yo, pero le juro a usted que casi no he puesto nada de mi parte...

Mil veces en cada calle. (132)

Estos diálogos —que funcionan como la representación de personajes tipo de una comunidad rural— reflejan no sólo un humor implícito, sino la ironía del tiempo, pues el sujeto (autor o narrador-personaje) se ve unido a la vez que escindido del espacio-tiempo que lo rodea. Esta ambivalencia está sugerida en el uso del término *elegía*, pues este uso connota cierta nostalgia, mas, como se ha dicho, es una nostalgia irónica, imaginada, “falsa”, es decir, recreada. Asimismo, la cuestión del ímpetu sexual y su relación con el tiempo puede observarse en un pasaje de más adelante: “Está hermosa y joven, increíblemente joven, embarneada también y hasta con un principio de obesidad, fruto a punto de desprenderse de la rama, mediodía de carne tórrida, pleamar de glóbulos rojos en las arterias” (134). Es la mirada imaginativa y lírica de

de la endocrinología a nivel mundial en la década de 1920. Junto al esfuerzo por desentrañar el funcionamiento endocrino, las posibilidades de aplicar los conocimientos adquiridos de forma inmediata en los seres humanos derivó, entre otras líneas de trabajo, en la idea de que era posible producir una renovación de las fuerzas orgánicas y sexuales a través de procedimientos quirúrgicos en las glándulas sexuales. Eugen Steinach (1861-1944) desarrolló a inicios de la década de 1920 desde su laboratorio en Austria la que pasó a llamarse ‘operación de Steinach’, consistente en la sección del conducto eferente de uno de los testículos para favorecer el rejuvenecimiento general del organismo. Por su parte, en París, Serge Voronoff (1866-1951) desarrolló una técnica de trasplante de testículos de monos antropoides al hombre. Las teorías y técnicas de ambos médicos fueron objeto de la atención científica y sus técnicas de rejuvenecimiento fueron aplicadas con inusitada celeridad en el contexto internacional, traspasando rápidamente las fronteras nacionales” (Sánchez, 206: 192).

un joven que fantasea sexualmente con una mujer ya madura. Y es, por lo mismo, una mirada suspendida, un galanteo o cortejo sublimado. El diálogo del encuentro imaginario dice:

—Perdóname que no califique aún, Ernestina, esta sorpresa; sería aventurado y probablemente injusto, y temo disgustarte a ti, de ayer, o a ti, de hoy. Mira, nuestra amistad acaba de nacer, no protestes: yo no te conocía así y mi timidez me impide aprovecharme del lance para decirte un piropo; después de comer iremos, si no es, todavía, a la iglesia.

—No, no es necesario. Mi juventud, la juventud es desbordada: se es romántico y hay que optar por la devoción o la depravación. Yo no pesaba dos adarmes; pero ahora he leído un poco y no creas que me he estado encerrada todo este tiempo en el pueblo; hoy solo vengo durante el verano. (136)

La conversación pasa del asunto físico al intelectual. No sólo es el narrador el que ha dado una “crecida” y se ha formado educacionalmente, sino también ella (Ernestina, hecha a imagen y semejanza de la imaginación y memoria de aquel), lo que enfatiza la identidad escindida entre el *ayer* y el *hoy*. Tal conversación, o bien, diálogo, se convierte, más adelante, en un “Conversamos en monólogo, reposados, crueles, serios ya” (136),⁶ lo cual posibilita que se genere una atmósfera más solitaria y una meditación o un acto preparatorio de la cuarta sección, pues la imagen del tú se difumina y esto es anticipado con la frase “Hasta las cinco de la tarde la veré” (137).

⁶ Este recurso de una cierta ironía que fluctúa entre el monólogo y el diálogo (o la fusión de ambos) puede observarse también en otra obra narrativa de Owen: *Examen de pausas* (1928), el cual es un brevísimo texto que apareció en el número 2 de la revista *Contemporáneos* y que se incluyó posteriormente en *Poesía y prosa* (1953), edición de Josefina Procopio. Es un texto aún menos atendido por la crítica. Cabe decir que, para Florence Olivier, es “una fábula abstracta acerca de la identidad, la voz y la imagen y no un cuento” (1994: 292). Más allá de ese debate, debe decirse que posee elementos de la vanguardia. Así, por ejemplo, en el último párrafo del texto, el narrador afirma: “Descartamos, pues —nosotros es yo—, a la señora García, ¿Por quién sustituir la X? ¿A quién amaremos ahora? ¿Lo habré dicho en voz alta? Ya está hablando Elvira./ —Me gustaría amar a un hombre nocturno, con el sentido, aún, de la vehemencia. Es decir, un poco tonto. A Gilberto, por ejemplo...” (Owen, 1979: 196). De modo específico, se observa, pues, cierta difuminación entre las fronteras, así como en la ironía monodialógica de *La llama fría*, entre monólogo y diálogo, entre yo y tú, entre autor e interlocutor.

La cuarta y última parte del relato (“Fotografía desenfocada”) narra y describe vagamente el encuentro con Ernestina. Presenta el clímax de las expectativas amorosas y existenciales generadas por el narrador-personaje. Los dos personajes recrean el pasado, sus mutuas edades y, con sutileza, la sugerencia de un romance ambiguo:

- Sí, y me ofrecías crecer de prisa para ser mi novio, chiquillo. Y yo que no podía a mi vez ofrecerte no envejecer...
- No digas, Tina, si es al contrario, si has rejuvenecido incomprensiblemente. Si entonces, dices, no pesabas dos adarmes, y hoy, aunque has leído mucho, no sabes aún la tristeza de la carne.
- Eso, ¿aunque te haya dicho que ya no tengo corazón?
- Yo sé que es un órgano molesto que quisiéramos suprimir, no viéndolo, imaginándonos que, sin ponernos la mano sobre el pecho, podremos olvidarle.
(142)

El peso físico (“dos adarmes”) se traduce a “peso intelectual”, representado por las lecturas realizadas, lo cual podría ser un signo de madurez. Sin embargo, si en la tercera parte había una “elegía” por la posibilidad del rejuvenecimiento, en esta otra hay una insinuación sexual y amorosa que termina por ser un fracaso. Es, pues, un amor imposible, pero, ante todo, es la visión irónica del tiempo y de la formación de los sujetos frente a éste. En este sentido, el aspecto de Bildungsroman del relato no es sólo del narrador-personaje, sino también del tú, Ernestina, de ambos.

Así, en general, estas cuatro partes del texto comportan cierta voluntad gradual de la voz narrativa-lírica por rememorar y reinventar en vano un pasado, a la vez que un sujeto-objeto (Ernestina) para, al final, explicitar el título de la obra como un ejercicio y viaje metaliterarios, pues, si en la primera sección la voz inicia con la premisa “Estoy un poco trémulo al empezar a escribir de ti, limpia muchacha de mi tierra” (123), en la última parte (“Fotografía desenfocada”) se lee:

[...] mañana que me reintegre yo a la ausencia de la que no debí salir nunca, ya no me llevaré tu memoria, Ernestina, como un remordimiento que me queme entrañablemente el corazón, vuelto un grano de incienso; el recuerdo de tus metamorfosis me será totalmente una llama fría, como para el poeta

latino —“O nix, flamma mea”— la nieve cónica de las montañas. Pero hasta al escribir estas cosas sentimentales dudo, desesperando de lograr fijar tu rostro verdadero, como si, imagen en una agua de río, cambiase perpetuamente. O acaso tu rostro será el firme y sencillo, y todo lo que yo, muy aprendiz de fotógrafo, no he logrado, no lograré acaso nunca enfocarlo. (145)

A contrapelo de lo esperable en un relato o texto narrativo, la voz del narrador-personaje apenas si sufre alguna modificación para presentarse como una imagen paradójicamente inmóvil frente al tiempo narrativo y, sobre todo, frente a ese tú al que se interpela a partir de la memoria y la imaginación. Esta es, pues, más una imagen poética y metaliteraria que la evolución psicológica de un personaje. Así, el objetivo no es contar una historia, si bien, como se ha descrito, hay una relativa continuidad en lo que podría denominarse como pseudotrama. De este modo, *La llama fría* no sólo puede asociarse a la conceptualización de novela lírica como texto híbrido entre narrativa y poesía en cuanto a su lenguaje profusamente metafórico, sino en cuanto al manejo de una temporalidad en la que el narrador-personaje lírico (el *yo*) deja entrever una historia tan desenfocada como la imagen del tú.

Asimismo, y en cuanto a la noción de vanguardia en los Contemporáneos y, en específico, en la narrativa de Owen, para Aurelio de los Reyes:

La llama fría y *Novela como nube* de Gilberto Owen tienen la misma estructura cinematográfica que *Dama de corazones*; la primera, además, está organizada como una función de filmes: los títulos de las secuencias son los de las películas proyectadas. El programa se inicia con “Ernestina, la beata”, enseguida un “Intermedio deportivo” para continuar con “Elegía de las glándulas del mono” y terminar con una “Fotografía desenfocada”. Cada secuencia tiene su propio tiempo: el primero es una evocación; el intermedio describe el regreso del narrador a su pueblo y la velocidad de los automóviles que corren por los caminos; en el tercero el narrador se encuentra con su pasado y la beata; el último, fotografía desenfocada, plantea la incomunicación y la incompatibilidad de vivir con un recuerdo. (1994: 157)

Estas tres secciones —o secuencias, como las llama De los Reyes— parecen ser, no obstante, la imagen de la trama algo desdibujada. Es importante considerar, sin embargo, la idea de De los Reyes acerca de las partes del relato

como secuencias, ya que implica asociar *La llama fría* a un proyecto literario experimental y, por lo tanto, en cierto sentido, vanguardista, si bien se afirma que Owen no tiene afición por el cine, sino por la pintura (Reyes, 1994: 157), acaso cubista, como se ha señalado anteriormente. Respecto a la afición de Owen por el cine o la pintura, esta afirmación debe ser matizada, pues el mismo Owen, en una carta a otro miembro de los Contemporáneos (Xavier Villaurrutia), escribe: “Estoy haciendo, con Amero, una película. Creo que va a ser algo digno de mi grupo. Te enviaré el escenario, que tiene algún valor literario. Naturalmente que exigencias técnicas me hacen cambiarlo a cada instante” (Owen, 1979: 260). Aurelio de los Reyes aventura la hipótesis de que Owen podría haberse referido al texto “Escena de melodrama”, poema en prosa de 1928 recogido en el libro *Línea* (1930), y lo asocia al surrealismo de Buñuel (1994: 257).⁷ Al analizar dicho poema, puede observarse ciertamente una analogía con la red de metáforas visuales o cinematográficas de *La llama fría*: “La miro perderse, nacida de mi mano, por un paisaje urbano que mis ojos sacuden para limpiarlo de nubes o de polvo. Es que la recuerdo olvidada. Dura, sale virgen del día, pero ya no del todo blanca” (Owen, 1979: 67). Hay, así, una relación que, desde la perspectiva oweniana, funde los dos lenguajes (el del cine y el de la pintura), si bien, a juzgar por el título de la última y más importante parte del relato (“Fotografía desenfocada”), puede decirse que la fotografía está más del lado del cine que de la pintura, pues el narrador-personaje se define como “mal fotógrafo” o, en otros términos, un “mal retratista realista”.

Ahora bien, sea lo preponderante la fotografía o el cine, como se ha mencionado, *Novela como nube* ocupa el papel vanguardista en la obra total de Owen. Así, destacando la función del tiempo en esta novela, Fátima Nogueira afirma:

El mito acentúa la viabilidad del tiempo circular y de eterno retorno como el esencial de la poesía misma, porque esta tiende a un movimiento de regreso a un tiempo original, que prescribe un rechazo a la literatura como actividad mimética. Este rechazo se observa específicamente en la construcción de un

⁷ Además de De los Reyes, Gustavo Nanclares ha establecido una relación entre el cinematógrafo y *Novela como nube*. Véase *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en la narrativa hispánica de vanguardia*, de Gustavo Nanclares (2010).

personaje fanteche, es decir, un personaje estrictamente literario que vive fuera del tiempo cronológico para realizar por medio de la revelación del instante la experiencia del tiempo como pura duración. (Nogueira, 2008: 48)

Tales asociaciones (mito, tiempo circular, eterno retorno) como elementos de la poesía son adjudicables también a *La llama fría*, donde el narrador-personaje deja ver su imposibilidad para fijar —sea a través de la escritura o la fotografía— el rostro del tú, el sujeto-objeto como motivo del relato cuya temporalidad es también la de una circularidad. En este caso, fijar es contar, narrar, y, al decir de Nogueira, “literatura como actividad mimética” (48). A propósito, precisamente, de esta relación entre *Novela como nube* y *La llama fría*, el personaje de aquélla es Ernesto, mientras que en este relato la coprotagonista es Ernestina. Es como si Owen quisiera completar los dos polos —el masculino y femenino— a partir de la evidente nominalización. En una de las meditaciones del narrador-personaje, después de uno de los diálogos en el que éste y Ernestina se besan, se pueden observar la circularidad y la idea del “personaje fanteche” fundido con el del autor-narrador:⁸

Camino de Santiago, el mar devuelve sus muertos a la tierra, pero mi niñez y aquella muchacha contradictoria, esa muñeca de papel dictalografiado que yo fui dibujando, con mi pluma más literaria, sobre mi vida, se han entrado en el círculo vicioso de la serpiente que se muerde la cola. Además, ya de nada me servirían y por algo tiene el libro la forma de una losa sepulcral; cierto que no pesa lo suficiente, pero los muertos ya no pueden establecer ponderaciones fundándose en las leyes de gravedad. Déjame que me lave de mi virtud y de tu literatura, Ernestina. (143)

En esta meditación tan melancólica como metaliteraria hay una reflexión en torno al acto creador y amoroso, entendidos como el viaje hacia ninguna parte.⁹ Ahora bien, esta reflexión de *La llama fría* tiene en *Novela como nube* una

⁸ Al respecto de la asociación del autor-narrador o los *alter ego* de Gilberto Owen, véase: Belén Hernández Marzal (2012), “Los tres mil personajes que caben en Gilberto Owen”.

⁹ Es un poco a la manera de “Sindbad el varado”, el poema más importante de Owen, texto en el cual el yo poético, iniciático hacia el viaje profundo del ser como sugiere el epígrafe extraído del

versión más preponderantemente metaliteraria, pues el “personaje fantoche” dibujado por Owen en *Novela como nube* se halla del lado de la vanguardia y la novela lírica, debido a la estructura aparentemente caótica. En este sentido, hay una relativa asociación entre *Novela como nube* y *La llama fría*: la primera más del lado experimental y de vanguardia, y la segunda más del lado lírico. A esto se refiere Rosa García Gutiérrez cuando afirma: “esta primera novela ofrece un argumento más definido que la segunda, pero también innovaciones formales, profusión de metáforas y abundante intertextualidad” (1999: 45). Si en *Novela como nube* la apuesta es por una total disolución de los elementos compositivos y estructurales de la narración, como el tiempo, la trama y el narrador, en *La llama fría* hay una medida respecto a la complicación formal, sin dejar de comportar cierta voluntad por transgredir la temporalidad, la disolución del *yo* narrador-autor o *alter ego* y, sobre todo, un afán por la forma de narrar y no tanto por la trama. Esto puede observarse, por ejemplo, cuando el narrador personaje muestra un diálogo imaginario (que se ha reproducido anteriormente como tal en el resumen de la trama), en tanto que no hay una marca que indique que ha sido un encuentro “real”, pues, apenas unas páginas más adelante, el narrador-personaje dice: “Llego a la cita con un pequeño retraso” (139), dejando un poco la impresión de que hay un adelanto temporal o que el diálogo no es imaginario sino “real” o que, en tal caso, los dos son “reales”.

En el primer apartado se han expuesto ya las conceptualizaciones teóricas en torno a la novela lírica como un texto híbrido entre narrativa y poesía (Freedman, 1972), como una novela de aprendizaje en la que hay un personaje emblemático que es un *alter ego* del autor (Villanueva, 1983) y como un texto donde no hay un centro estable para el argumento (Gullón, 2003). En cuanto a la primera conceptualización —la de la función narrativa cruzada con la función poética—, es evidente que *La llama fría* participa de esa hibridez. Los pasajes altamente poéticos y las alusiones por demás crípticas obnubilan en algunas partes la descripción mimética, para situarse más allá de la mera narración focalizada en lo concreto. Es el caso de este fragmento:

texto arábigo “Sindbad el marino”, busca su origen. Es, sin embargo, un viaje irónico, pues, como el mismo título lo dice, Sindbad está varado.

Me besa con un beso frío, horrible, sobre las mejillas, y me rechaza dulcemente sin violencia, como hubiera querido ser mi abrazo; ¿dónde sufrí yo una farsa romántica como esta [...] Ya sin palabras, el amor podía ser íntegro y virtual, y esto espantaba a las pobres mujeres que preguntaban la hora, el día o el año. También era general que preguntaran dónde estaban, y esto era en Nueva York o en la India. Sobre todo hay que recordar que en la India eran de la misma estatura las palmeras, el chorro de las fuentes y las muchachas, pero estas hablaban con una voz exagerada que nos hacía preferible leer la Guía de Hoteles o el Ramayana. (143)

Como se puede observar en este fragmento, de una escena intimista de amor, la atmósfera se torna más abierta y pública, en la cual la voz narrativa se desboca en una serie de descripciones y reflexiones que deconstruyen la frontera entre relato o novela y poesía. En la primera oración (“Me besa con un beso frío, horrible, sobre las mejillas, y me rechaza dulcemente sin violencia”), se encarna, además, el oxímoron del título, algo poco antes vislumbrado en uno de los pocos diálogos a lo largo del texto:

- Je n'en vois pas la nécessité.
- ¿Te burlas?
- Me burlo.
- Entonces, me amas. Bésame.
- No te amo, pero te beso. (142)

La frialdad de la llama es, entonces, la pasión sin amor, la llama carente de halo sentimental que obnubila toda posibilidad de romance. Es, de un modo claro, una visión cínica e incluso moderna del cortejo; es la desestabilización de las jerarquías: la instructora de doctrina católica de una iglesia rural le habla seductoramente en francés al otrora niño inteligente que se ha mudado a la capital del país y que se ha convertido en un joven culto y sofisticado. Pero, para efecto de nuestro análisis, lo verdaderamente interesante es, sobre todo, el asunto del mecanismo poético y narrativo, pues éste alegoriza o modela la imposibilidad o irreversibilidad del tiempo. O viceversa, es este modelo de relato o novela el que posibilita trastocar la lógica lineal de los acontecimientos, ir del presente al pasado, confundirlos o fundirlos.

En cuanto a la segunda conceptualización —la intercalación entre personaje emblemático como *alter ego* del autor—, es revelador cómo se presenta el narrador-personaje observado en *La llama fría*. Como se sabe, Gilberto Owen nació el 13 de mayo en 1904 en el Rosario, Sinaloa (Beltrán, 1997: 210), un pueblo minero del noroeste mexicano. La mención a un pueblo —en tanto que representante del espacio rural, de la niñez del narrador-personaje— aparece, pues, como una figura de oposición al mundo urbano:

Cuando se habló de mandarme a la ciudad, porque creían y creía yo que en el pueblo ya no podría aprender nada, tú lo sentiste como la hermana que Dios no me dio; el último día me llamaste para darme un retrato tuyo: —Para que te acompañe en “ese” México. ¿Por qué te producía tal espanto “ese” México, que subrayabas con un ademán de excomuniación, con la palma de la mano vuelta hacia un rumbo muy convencional —ya que México no queda hacia el lado por donde se va el tren, sino todo lo contrario? Muchas veces te he visto otra vez, algunas tardes en que me siento muy débil y me entran deseos de ponerme nostálgico, repitiendo las siete palabras y el mismo gesto escandalizado; pero nunca comprendí tu miedo hasta ahora que advertí que ya, casi, te había olvidado, como a todos los del pueblo. (124)

Resulta un tanto problemático identificar al narrador-personaje como un *alter ego* de Gilberto Owen, si bien hay algunos elementos que lo insinúan, aunque con algunos matices pertinentes. Se sabe que Owen sí tuvo una hermana mayor, Enriqueta Guerra, mas es una media hermana (Quirarte, 2007: 23). Se sabe, además, que Owen se trasladó a Toluca a la edad de 13 años y que fue inscrito en el Instituto Científico y Literario del Estado de México. La razón de tal traslado aún es debatida por los biógrafos, motivos entre los cuales se encuentran no sólo los educativos, sino los económicos (Vázquez Pacheco, 2015: 40). Asimismo, para la escritora Inés Arredondo, también sinaloense y quien emprendió el primer esbozo de biografía de Owen, éste “en su novela *La llama fría* hace referencia a lugares y paseos perfectamente localizables en Mazatlán [Sinaloa], aunque él no mencione el puerto por su nombre” (Arredondo, 1982: 44). Se refiere, por supuesto, a las partes en las que el narrador-personaje y Ernestina pasean cerca del mar. Al respecto, hay un consenso entre los biógrafos en que Gilberto Owen y su familia (mamá y

media hermana) estuvieron viviendo un tiempo en Mazatlán antes de emigrar a Toluca (Arredondo, 1982: 40; Ortega, 1988: 39; Boldridge, 1970: 8).

Respecto a este mismo aspecto biográfico y de *alter ego* por parte del autor, más allá de *La llama fría*, en el poema “Tres versiones superfluas” se lee una alusión a esa idea del viaje como transición del pueblo o la provincia a una ciudad más metropolitana:

En Sinaloa no me vieron niño
 y sí me hallaron teólogo en Toluca,
 y sí decían: vedle ya tan lóbrego
 y apenas tiene quince,
 y sí decían: cien paisajes nuevos
 cómo le lavarían la sonrisa. (Owen, 1979: 95)

En esta oposición oweniana entre *pueblo* y *ciudad*, aquél resulta plagado de regionalismo y ésta de cosmopolitismo. En *La llama fría* la mención de la teología aparece con la misma función, aunque desde la perspectiva del pueblo, es decir, invertida. Poco antes del beso entre el narrador-personaje y Ernestina, dice aquel: “Me asalta un escrúpulo: —¿No quisiste una vez ser mi madrina? ¿No estuviste a punto de serlo? —Sí; y te recuerdo que la teología no ha revolucionado” (143). La temática de la oposición entre lo rural y lo urbano la ha planteado ya García Ávila (2010: 128) como un elemento de vanguardia y de novela lírica en *La llama fría*, a contrapelo de García Gutiérrez, para quien —como se ha dicho al inicio de este apartado— el relato de Owen contiene modalidades narrativas decimonónicas y provincianismo, si bien resalta su ironía (2011: 244). Resulta difícil coincidir con García Gutiérrez, toda vez que, a la luz de lo expuesto, la ironía no es nada más un elemento retórico de la voz narrativa o un recurso más, sino la estructura orgánica y total de la obra. Por ejemplo, ante la imposibilidad del amor y la negativa por parte de Ernestina, el narrador afirma:

¿Dónde sufrí una farsa romántica como esta, en una noche idéntica? Los hombres se doctoraban en ruido, y clavaban a tiros las flores de sus cohetes, en el azul ensombrecido; pero cuando los ángeles respondían con el cohete silencioso de una estrella fugaz, solo los astrónomos y nosotros, señeros, aprendíamos la lección. Ya sin palabras, el amor podía ser íntegro y brutal, y esto espantaba a las pobres mujeres que preguntaban la hora, el día o el año. [...] Y ellas se

apartaban dulcemente, sin violencia, con una mano sobre el seno, firme como una armadura. Sucedió entonces, como ahora, que los hombres ya no sabíamos rogar, ni llorar, y las veíamos marcharse o volver al coloquio recompuesto con solo un fácil nudo, sin fuerzas para protestar. (143-144)

El pasaje citado fluctúa entre el duelo y la indiferencia y se halla entreverado por alusiones que más bien parecen “distraer” el centro del asunto amoroso. La distinción entre hombres y mujeres y sus respectivos estereotipos de género es aparente, pues todo termina en un mero pretexto para “hacer literatura”, o sea, para aludir a otros lugares y otros tiempos que escapan a la mera localidad de un pueblo mexicano y el ambiente rural.

Volviendo a la asociación entre *alter ego* del autor en la voz del narrador-personaje, se puede decir que es como si Owen proyectara la complejidad ineludible de una escisión secreta y enmascarada. De ahí que la identificación entre narrador y autor no debe ser mecánica, sino sutil, mediada por la relevancia de ciertos datos como los que se han expuesto.

Respecto a este mismo debate acerca de la asociación entre autor y personaje, y al considerar lo que Christopher Domínguez Michael señala respecto a la novela lírica, como un texto donde es “el autor, no el personaje, quien aprende no a vivir, sino a crear” (1997: 254), mi postura es que los vasos comunicantes entre *La llama fría* y *Novela como nube* revelan la manera en la que Owen busca difuminar de modo sutil las fronteras entre narrador-personaje y voz autoral en *La llama fría*, pues, además de tocar explícitamente el tema de la formación del individuo, lo hace con el tópico de la escritura. Y no sólo eso, sino que lo modela, lo actúa, lo encarna en un texto por demás complejo. Asimismo, al ser *Novela como nube* un texto de una elaboración más compleja y decididamente vanguardista, se puede plantear que esta novela lírica sería la consagración del aprendizaje, tanto del autor como del personaje, pero enmascaradamente; desde mi punto de vista, a través del crisol no de la “poesía pura”, sino de lo que Owen denominaba “poesía plena”, la cual consiste en matizar estéticamente las emociones y los aspectos humanos relacionados de forma directa con el escritor y su realidad.

Es en el ensayo “Poesía —¿pura?— plena” (1927) donde Owen afirma:

A poesía pura, aspiración imposible, oponemos poesía plena, modestos. Su fórmula estética se integraría por dos cualidades básicas, arbitrariedad y des-

interés, y su formalidad expresiva —elaboración en metáforas de un sistema de mundo— requeriría una afinación del estilo a que obliga al escritor el nacimiento de un arte nuevo, el cinematógrafo, por su superioridad en el dominio del movimiento y de la imagen visual inmediata. (1979: 227)

Si la poesía pura es una que se abstrae, la poesía plena es aquella que, sin ser impura (es decir, no estilizada, “realista”), matiza las emociones, enmascarando al sustrato real del poeta o escritor a partir de una sublimación estética. En este sentido, se puede establecer una analogía en la relación que se observa en la asociación compleja entre autor y narrador personaje en *La llama fría*. En el entrelazamiento de la poesía pura y la impura, está la poesía plena; así, también, en el entrelazamiento del autor real y el personaje, está la compleja relación del autor-personaje que se asocia al *alter ego* vinculado a la novela lírica.

En cuanto a la tercera conceptualización —es decir, la de una narración que carece de centro estable para el argumento—, puede plantearse que, ciertamente, *La llama fría* participa en menor medida de ese elemento, pues, como se ha expuesto, hay una relativa linealidad en la trama, mas es una trama algo confusa. Se ha planteado que ésta consiste en un encuentro programado a través de la escritura entre el narrador-personaje y la coprotagonista, Ernestina. Hay una constante escisión en el tiempo del enunciado y la enunciación, y en esa escisión se cuelan algunas ambigüedades. Se ha mencionado ya la hipótesis de dos encuentros, uno imaginario y uno “real”, así como sus respectivos diálogos. Por ejemplo, después de un diálogo, el narrador-personaje afirma:

Conversamos en monólogo, reposados, crueles, serios ya, poniéndole su moraleja, en el ademán, a cada frase. Cada minuto es más distinta, como que se aleja de mí misma, horizontal, por un sendero muy tortuoso, dejándose abandonada en mi recuerdo; yo la sigo tal vez, pero solo con la mirada, un poco enternecido, con los ojos húmedos, no sé si por deslumbrados con el reflejo de sus dientes, no sé si con ganas de llorar, no sé, en fin, si por lo picante de este guiso vernáculo que ya no había gustado en tanto tiempo. (136).

El pasaje exuda una intensidad y sensación de intimidad que parece obnubilar la frase “en mi recuerdo”, es decir, se insinúa la idea de que es un mero recuerdo

o imaginación por parte del narrador-personaje. Y poco más adelante, en el siguiente párrafo continúa:

Hasta las cinco de la tarde la veré, cuando el sol empieza a alumbrar horizontalmente los rostros de las casas, que, deslumbradas, cerrarán los ojos de las ventanas, bajando los parteluces estriados como párpados de largas pestañas; hasta las cinco me estaré leyendo sin enterarme casi, solo con los ojos de la carne, estos libros queridos que son, cada uno, como la promesa de que en el siguiente aprenderé lo que él no pudo enseñarme. (137)

Por un lado, se halla el aspecto imaginario en el que la voz narrativa evoca recuerdos y realiza conjeturas; por otro, se encuentra el centro “real”, es decir, el tiempo de la enunciación. En el interciso, sin embargo, puede observarse una prosa que, por su densidad emocional y de formas estilísticas, parece retar estos dos aspectos, con lo que la imagen de la trama, en ciertos momentos, resulta diluida. A partir de esto, se puede decir que el argumento de *La llama fría* es semiestable.

Al respecto, ya se ha mencionado que la fusión o yuxtaposición de tiempos es un recurso muy propio de la literatura cubista francesa, inspirada, a su vez, en el movimiento pictórico de Pablo Picasso y Georges Braque, quienes, para 1912, habían consolidado sus obras como vanguardistas. El cubismo consistía, esencialmente, en “la ruptura con el referente. La pintura ya no trata de representar objetos reconocibles del mundo exterior, en la llamada y supuesta ‘realidad’, sino que concibe o crea su propia realidad. Desaparece cualquier intento de mimesis o de ilusión óptica” (Matamoro, 1991: 29). Con esta premisa del arte como una representación no realista, la prosa cubista hace eco de tal ruptura al diluir la linealidad en aras de una prosa que, más allá de contar linealmente una historia o “expresar” una emoción, yuxtapone tiempos y sensaciones en aras de la discontinuidad como visión de mundo. Además del caso emblemático de Guillaume Apollinaire, se hallan autores como Max Jacob, André Salmon y, sobre todo, Pierre Reverdy, el cual es un poeta ligado a Vicente Huidobro.

Así, por ejemplo, en la novela *Le Voleur de Talan* (1917), de Reverdy, se puede observar que

[...] las sensaciones o las impresiones, en lugar de ligarse unas a otras —función convencional de la sintaxis—, aparecen simplemente yuxtapuestas, acumuladas. Pero la acumulación no resulta caótica; los espacios blancos, inmensos a veces confieren independencia a cada nueva pincelada y dejan el tiempo suficiente para que las sugerencias cobren presencia en la lectura. En los espacios blancos el lector trabaja, realiza conexiones, las que el poeta camufló, o quizás otras, las suyas. (Hernández Álvarez, 2004: 557)

Tal amalgama de sensaciones o impresiones en Reverdy puede ser equiparable a la yuxtaposición de tiempos en Owen, es decir, cada uno de los tiempos apenas pincelados por Owen evocan también sensaciones o impresiones a partir de cierta estrategia de la discontinuidad. A tal estrategia equiparable, la crítica María Vicenta Hernández Álvarez la denomina “sintaxis del sentido errante” (2004, 547), para aplicarla al caso de la novela de Reverdy. En el caso de Owen, la “sintaxis” se presenta como una yuxtaposición de tiempos que puede revelar cierta apropiación del escritor con influencia de Reverdy o coincidencia entre estos dos autores.¹⁰ Asimismo, tal convergencia se halla también en el aspecto de lo pictórico-visual (explicitado en la cita anterior), que se relaciona también con la técnica del cinematógrafo y que recuerda al narrador de *La llama fría* como un “mal retratista”, o, dicho de otra forma, como un artista que no busca representar referentes de manera realista, sino recrear su propio mundo.

Así, en un sentido general, se puede decir que, bajo los auspicios de la vanguardia, la novela lírica mexicana tiene su antecedente en la literatura europea moderna. En el caso de la generación de los Contemporáneos, tal novela representa, además de un momento de vanguardia, cierta experimentación como parte de la evolución de una literatura nacional, desde una estética realista decimonónica, pasando por el modernismo hispanoamericano, el posmodernismo, la narrativa de la Revolución, hasta el neocosmopolitismo de los Contemporáneos.

¹⁰ El propio Owen tematiza su relación con la literatura europea en el texto *Examen de pausas*, mencionado en la nota 5. Dice la crítica Florence Olivier que es un texto “sarcástico en extremo ya que el poeta Gilberto es allí, entre otras cosas, criticado por su afición a los ‘ismos’ llegados a destiempo de París” (1994: 293).

Específicamente, la prosa y la novelística de esta generación supusieron cierto ejercicio de novela lírica, como puede observarse en la obra de Juan Coronado, quien compila los textos más representativos, entre ellos *Novela como nube* de Gilberto Owen, su texto narrativo vanguardista por antonomasia.

Con la pregunta que se halla en el título de este artículo no se intenta señalar una necesaria dicotomía entre lo olvidable y la novela lírica, como si se implicara que una novela lírica sea lo opuesto a lo olvidable, sino sencillamente hacer alusión a lo dicho por el propio Owen al definir su texto como olvidable, pero aun más: señalar el desdén y hasta cierta descalificación crítica de *La llama fría* (Domínguez Michael, García Gutiérrez). Con base en el análisis particular aquí elaborado y gracias a la incorporación de algunos enfoques de otro sector de la crítica (García Ávila, De los Reyes, Nogueira), se puede deducir que dicho texto reúne los elementos necesarios para —en términos teóricos y según las tres nociones de Freedman, Villanueva y Gullón— conceptualizarlo como novela lírica y, por ende, como un texto plenamente de vanguardia con tintes cubistas: 1) hibridez de narrativa y poesía; 2) elementos de personaje emblemático como *alter ego* del autor, y 3) una trama desdibujada. Así, según este análisis e interpretación —aunque haciendo algunos matices pertinentes—, se ha propuesto una lectura de *La llama fría* equivalente a *Novela como nube*.

BIBLIOGRAFÍA

- Arredondo, Inés (1982), “Apuntes para una biografía de Gilberto Owen”, *Revista de Bellas Artes*, vol. xviii, pp. 43-48.
- Beltrán, Francisco (1997), “Algunas andanzas de Gilberto Owen en Toluca”, *Revista de Literatura Mexicana*, vol. viii, pp. 209-217.
- Boldridge, Effie (1970), *The Poetry of Gilberto Owen*, tesis de doctorado en Literatura, Columbia, University of Missouri.
- Coronado, Juan (1988), *La novela lírica de los Contemporáneos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Domínguez Michael, Christopher (1997), *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo v*, México, Era.
- Domínguez Michael, Christopher (1994), “Los hijos de Ixión”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, pp. 225-236.

- Freedman, Ralph (1972), *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf*, traducción de José Manuel Llorca, Barcelona, Barral Editores.
- Fregoso Sánchez, Sergio (2019), “Novelas en las que no pasa nada. Los Contemporáneos y la definición de la narrativa en el México posrevolucionario”, en María Dolores Pérez Padilla (coord.), *Historiografía de la literatura mexicana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 35-57.
- García Ávila, Celene (2013), “*Novela como nube o Narciso en los espejos*”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. XLII, pp. 315-328.
- García Ávila, Celene (2010), “Pablo Palacio y Gilberto Owen: la novela de vanguardia”, *Guaraguao*, vol. xiv, pp. 115-132.
- García Gutiérrez, Rosa (2011), “Aventura y revolución: el proyecto novelístico de los Contemporáneos”, en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, México, Coordinación de Difusión Cultural-Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, pp. 237-272.
- García Gutiérrez, Rosa (1999), *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución mexicana*, Huelva, Universidad de Huelva.
- Gullón, Ricardo (2003), *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Hadatty, Yanna (2009), *La ciudad paroxista: prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hernández Álvarez, María Vicenta (2004), “Pierre Reverdy: la sintaxis del sentido errante”, en Ignacio Iñarrea Las Heras y María Jesús Salinero Cascante (coords.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Logroño, Universidad de La Rioja, pp. 547-558.
- Hernández Marzal, Belén (2012), “Los tres mil personajes que caben en Gilberto Owen”, en Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari (coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. vi, Roma, Bagatto Libri, pp. 285-294.
- López Soto, Luis (2021), “Xavier Villaurrutia: experimentación, vanguardia y metateatro”, *Signos Literarios*, vol. xvii, núm. 33, pp. 42-55.
- Matamoro, Blas (1991), “Apollinaire, Picasso y el cubismo poético”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 492, pp. 29-38.

- Nanclares, Gustavo (2010), *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en la narrativa hispánica de vanguardia*, Madrid, Iberoamericana.
- Niemeyer, Katharina (2008), “Los misterios de la pantalla. Cine y vanguardia literaria en México”, en Wolfram Nitsch, Matei Chihaiia y Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna*, Kölh, Universitäts und Stadtbibliothek, pp. 291-308.
- Nogueira, Fátima (2008), “Configuración especular del tiempo, deseo e imaginación en *Novela como nube*”, *Confluencia*, vol. xxiii, pp. 225-236.
- Olivier, Florence (1994), “La prosa a tientas o la tentación en prosa”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (coords.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, pp. 289-296.
- Ortega, José Hilario (1988), *La personalidad poética de Gilberto Owen*, tesis de doctorado en Literatura, Austin, The University of Texas.
- Owen, Gilberto (1979), *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Amezcua, Luis Alberto (2011), *Novela como nube de Gilberto Owen. Identidad y amor en un Contemporáneo*, Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades-Universidad de Guadalajara.
- Quirarte, Vicente (2007), *Invitación a Gilberto Owen*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Quirarte, Vicente (2004), “Introducción”, en Gilberto Owen, *Novela como nube*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 7-13.
- Reyes, Aurelio de los (1994), “Aproximación de los Contemporáneos al cine”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, pp. 149-171.
- Ródenas de Moya, Domingo (2004), “El viaje a la prosa de los Contemporáneos”, en *Contemporáneos. Prosa*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, pp. 8-44.
- Rojas Garcidueñas, José (1954), “Gilberto Owen y su obra”, *Cuadrante*, vol. iii, núms. 1-2, pp. 5-22.
- Sánchez, Marcelo (2016), “El ‘rejuvenecimiento’ y los inicios de la endocrinología chilena en la década de 1920”, *Dynamis*, vol. xxxvi, núm. 1, pp. 191-209.
- Schneider, Luis Mario (1994), “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, pp. 15-20.

- Sheridan, Guillermo (2011), *Señales debidas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sheridan, Guillermo (1982), *Los Contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Vargas, Margarita (1986), “Las novelas de Contemporáneos como ‘textos de goce’”, *Hispania*, vol. LXIII, pp. 40-44.
- Vázquez Pacheco, Claudio (2015), *Gilberto Owen. Dos encuentros*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Villanueva, Darío (1983), *Asedios a la novela lírica*, 2 vols., Madrid, Taurus.
- Warner-Ault, Ann (2014), “Mexican identity as collage: Gilberto Owen’s ‘La llama fría’ (1925) and ‘Novela como nube’ (1928)”, *Latin America Literary Review*, vol. XLII, núm. 83, pp. 50-74.

LUIS ALBERTO LÓPEZ SOTO: Es licenciado en Literaturas Hispánicas, maestro en Literatura Hispanoamericana y doctor en Humanidades. Actualmente, es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conahcyt y profesor-investigador del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Sus líneas de investigación son poesía mexicana de la primera mitad del siglo xx y semiótica literaria. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran los artículos “La lógica del ritmo: apuntes para una clasificación de las lecturas de *Piedra de sol* de Octavio Paz” y “El símbolo como máscara incestuosa: literalidad y alegoría en *Libro de Ruth* de Gilberto Owen. Apuntes para un estado de la crítica”.

D. R. © Luis Alberto López Soto, Ciudad de México, julio-diciembre, 2023.

METAFICTION ON TWITTER: LOS MIL TRINOS Y UN TRINO BY HECTOR ABAD

PAULO VERDÍN

ORCID.ORG/0000-0002-0203-1180

Universidad de Guadalajara

Centro Universitario de los Valles

cesar.verdin@academicos.udg.mx

Abstract: *The purpose of this article is to analyze the metafictional aspects of Colombian author Hector Abad's project to write a novel on twitter: Los mil trinos y un trino (2010a). The study of the metafiction consisted on identifying and explaining the literary tropes that made it possible for the author to generate a self-referential type of fiction. The elements examined included intertextuality, author and narrator categories, metalepsis and the construction processes of a novel explained by the narrative project itself. The results of the analysis were that the use of metafiction was not only limited to the different diegetic planes, but in terms of co-references, it also alluded to the external world: the users who interact with their accounts, the digital platform and, in general, the virtual environment that became part of this mode of writing.*

KEYWORDS: AUTHOR; HYPERTEXT; METALEPSIS; NARRATOR; NOVEL; TWITTERATURE

RECEPTION: 11/05/2023

ACCEPTANCE: 10/10/2023

LA METAFICCIÓN EN TWITTER: *LOS MIL TRINOS* Y *UN TRINO* DE HÉCTOR ABAD*

PAULO VERDÍN

ORCID.ORG/0000-0002-0203-1180

Universidad de Guadalajara

Centro Universitario de los Valles

cesar.verdin@academicos.udg.mx

Resumen: El propósito de este artículo es analizar los aspectos metaficcionales del proyecto novelístico en Twitter,** *Los mil trinos y un trino* (2010a), del escritor colombiano Héctor Abad. El estudio de la metaficción consistió en identificar y explicar los recursos literarios que permitieron al autor generar una ficción de tipo autorreferencial. Los elementos que se examinaron fueron: la intertextualidad, las categorías *autor* y *narrador*, la metalepsis y los procesos de construcción de una novela explicados por el propio proyecto narrativo. Los resultados del análisis fueron que el empleo de la metaficción no sólo se limita a los distintos planos diegéticos, sino que, en términos de correferencias, alude también al mundo externo: los usuarios que interactúan con sus cuentas, la plataforma digital y, en general, el entorno virtual, los cuales se convierten en parte de este tipo de escritura.

PALABRAS CLAVE: AUTOR; HIPERTEXTO; METALEPSIS; NARRADOR; NOVELA; TUITERATURA

RECEPCIÓN: 11/05/2023

ACEPTACIÓN: 10/10/2023

* Este artículo está basado en mi tesis doctoral, titulada: *La novela en Twitter: entre el evento y el*

monumento, dirigida por el Dr. Jorge Martín Gómez Bocanegra.

** Desde julio de 2023 dejó de llamarse Twitter, ahora se conoce como X. El rediseño de la marca ha implicado también cambios en la terminología, por ejemplo, los tuits han cambiado de nombre a posts.

LOS MIL TRINOS Y UN TRINO: UN PROYECTO NOVELÍSTICO EN TWITTER

Este artículo tiene como objetivo analizar los recursos literarios que se utilizan para generar una narrativa de tipo metaficcional en la plataforma Twitter. La obra que se utiliza como objeto de estudio para este propósito es el proyecto novelístico *Los mil trinos y un trino* (2010a), que pertenece al escritor y periodista de origen colombiano Héctor Abad, un autor reconocido actualmente como uno de los escritores más importantes de la literatura contemporánea colombiana.

Los mil trinos y un trino (2010a) es una novela inconclusa escrita en una cuenta de mensajería pública e instantánea de contenidos breves, ubicada en la red social conocida como Twitter.¹ El proyecto quedó almacenado en la cuenta @AbadFaciolince. Su escritura inició el 20 de julio de 2012 y el último tuit escrito fue el 25 de marzo de 2014. La novela fue pensada por Héctor Abad como un proyecto de carácter temporal que consistía en la publicación de un tuit diario hasta alcanzar los 1 001, pero el objetivo inicial no se cumplió y quedó conformada tan sólo con 268 tuits. La obra se vincula con una cuenta secundaria, @MartinTuits (Abad, 2013),² también en Twitter, relativa a uno de los protagonistas de la novela, Martín Múnera.

La plataforma virtual tiene como una de sus características esenciales un modelo comunicativo que se desarrolla en un entorno hipertextual (Orihue-

¹ Héctor Abad se ha referido también a su escritura en la cuenta digital como un borrador: “Porque en este caso escribo el borrador en público, no corrijo lo que voy haciendo. En general, no hago un borrador de lo que pienso escribir mañana: es espontáneo, pongo lo que va saliendo, y quedan incluso los errores. En Twitter, además, no se puede volver atrás, y la novela va en orden, hay que empezarla a leer en lo que escribí hace más de cien días o cien tuits” (Abad en Rozo, 2013).

² El autor crea una especie de *alter ego* a través de la creación de otra cuenta en Twitter con el nombre del protagonista de la novela, Martín Múnera: @MartinTuits (Abad, 2013). En la *time line* se pueden apreciar siete escasos tuits publicados por el personaje y otros pocos retuits con opiniones de los lectores.

la, 2011). Así, la concepción del autor fue desde un inicio pensar, crear y desarrollar la obra en este ambiente. Es decir, en el caso concreto no se trata —usando los términos de Borrás— de “literatura digitalizada” (literatura impresa llevada a la pantalla), sino de “literatura digital”, “que nace y se crea mediante procedimientos electrónicos para ser leída y consumida también en este medio, de modo que la condiciona tanto en su creación como en su recepción” (Borrás en Mendoza, 2012: 14).

Los antecedentes del hipertexto se remontan a Ted Nelson, quien acuñó el término en 1965, y al ingeniero Vannevar Bush, quien en 1945 concibió la idea de una máquina cuyo modelo organizativo de la información funcionaba de manera asociativa; a esta máquina la designó con el nombre de Memex (Lamarca Lapuente, 2018). Desde entonces, el hipertexto digital ha sido ampliamente estudiado en el mundo académico, y teóricos como George Landow, Joyce y Jay David Bolter han defendido su aplicación dentro de la esfera de las humanidades. Ted Nelson asociaba el término al texto electrónico, pero, por ejemplo, Landow va más allá y ofrece una definición más precisa de lo que se debe entender por hipertexto: “Una tecnología informática que consiste en bloques individuales, las *lexias*, con enlaces electrónicos que los enlazan entre ellos, presenta muchos puntos en común con la teoría literaria y crítica más reciente” (1997: 17).

Además, Landow (1995) lo identifica como un texto disperso que contiene una serie de características específicas: aleatoriedad, pérdida de control del autor sobre él mismo, atomización de componentes, carácter dinámico (en el sentido de que puede ser actualizado, corregido o modificado), disponibilidad para el usuario para trazar un trayecto de lectura, asociación y dispersión con otros textos. Asimismo, señala que la “materia hipertextual, [...] por definición es abierta, expansible e incompleta” (Landow, 1995: 81). Esta perspectiva recuerda la concepción teórica del semiólogo italiano Umberto Eco (1992) sobre la “obra abierta”.

Otra definición de *hipertexto* es la dada por la investigadora Susana Pajares Tosca, quien lo considera “una estructura de base informática para organizar la información que hace posible la conexión electrónica de unidades textuales a través de enlaces dentro de un mismo documento o con documentos externos” (citada en Piscitelli, 2008: 2). Alejandro Piscitelli (2008) resume la definición en una fórmula con carácter operacional del siguiente modo: “Hipertexto = Texto electrónico (Nodos) + Enlaces”. En el caso específico de Twitter, José

Luis Orihuela (2011) explica el carácter hipertextual del medio como “un entorno de lectoescritura en el que cada mensaje contiene enlaces por defecto (el usuario y el enlace permanente del mensaje) y donde el uso del símbolo @ (arroba) y del signo # (numeral) generan enlaces de manera automática”.

Por su parte, y de forma más particular, Carla Raguseo describe el entorno hipertextual de la red social de la siguiente manera:

Twitter, tanto como red social o como plataforma de microblogging, implica otras formas de producción, recepción y circulación de la palabra. La primera relación que encuentro es la de la interfaz de escritura que en sí misma sugiere la publicación de un texto muy breve, limitado a 140 caracteres, y una presentación fragmentada en un flujo de información. Asimismo, la publicación en este tipo de entorno requiere de ciertas estrategias como el uso de “hashtags” o “etiquetas” para poder filtrar y canalizar su circulación en las redes y poder establecer conexiones. (Raguseo en *Plesiosaurio*, 2014: 154 y 155)

Así, en este ambiente virtual surgen diversas manifestaciones de carácter literario, donde los propios escritores comienzan a identificar su producción escrita con diversos neologismos. Uno de los más conocidos es el de *tuitera-tura*, una palabra formada a partir de los vocablos *tuit* y *literatura*. El escritor mexicano Alberto Chimal estudia al término y lo define como un fenómeno que describe “un momento o una etapa del desarrollo temprano de la escritura digital, en el que las nuevas tecnologías disponibles permiten justamente una nueva explosión de formas de escritura” (2014: 158). Además, señala una serie de características que particularizan a la tuitera-tura: la escritura y la lectura comunales; la interacción instantánea y diversa; la mutación de géneros pre-existentes; la aparición de prácticas nuevas, y la erosión de los conceptos *texto definitivo* y *permanencia*. Aunque, como bien apunta Paulo A. Gatica Cote, algunas de estas características “podrían extrapolarse al espectro completo de toda la creación digital, aunque con algunas precisiones” (2020: 8).

Un término similar utiliza Francys Zambrano Yáñez (2015) para estudiar este fenómeno literario, al que sólo añade una palabra como complemento, con el fin de vincularlo con la narración. El concepto es *tuitera-tura narrativa*, una expresión que el investigador relaciona de forma específica con el género minificción. Por tal motivo, las características propias de este género, tales como la brevedad, la intertextualidad, el carácter proteico, la parodia y la

ironía están presentes en los tuits con carácter literario. En sus conclusiones, el investigador termina vislumbrando a Twitter como una plataforma en consolidación literaria.

Por otro lado, existen también investigaciones que han puesto el foco en la narrativa de larga extensión. Un caso particular es el de la investigadora Concepción Torres Begines (2015), quien ha estudiado el fenómeno de la novela en Twitter. En su análisis realiza una taxonomía que agrupa a la producción novelística en tres categorías: las que “han surgido de la recopilación de tuits a lo largo del tiempo”; las “escritas en papel que se han convertido en tuits”, y, finalmente, las “que se han escrito directamente para la red social, siendo este su formato primigenio” (2015: 211). Dentro de este último grupo, además, se distinguen obras de carácter individual y colectivo.

Torres Begines clasifica el proyecto novelístico de Héctor Abad dentro de la primera categoría, referente a la recopilación de tuits a lo largo del tiempo:

Otros proyectos novelísticos se encuentran actualmente en periodo de creación, como la Tuitnovela del colombiano Héctor Abad Faciolince, quien el día que publicó su tuit número 1 000 decidió comenzar una novela formada por 1 001 tuits, uno diario, publicados en su perfil @AbadFaciolince. El experimento está basado en el azar, ya que el ritmo impuesto de una entrada al día hace que muchas veces pierda el hilo. Además de los 140 caracteres, el autor añade en algunas ocasiones vídeos e imágenes, lo que enriquece la narración con referencias intertextuales dentro de la red. Según el cálculo hecho por uno de sus seguidores, la novela estará terminada para el 16 de abril de 2015, 1001 días después de haberla empezado. (2015: 211)

Sin embargo, esta clasificación no es del todo correcta, porque, si bien es cierto que la obra se escribió a lo largo del tiempo, también es verdad que la novela de Héctor Abad fue escrita especialmente para Twitter, y, por lo tanto, la plataforma constituye su formato primigenio. El mismo autor lo confirma cuando, en una entrevista, se le pregunta que si reuniría todos los tuits al terminarla para publicarla de forma impresa. A lo que el escritor colombiano contesta: “Creo que no, este es su elemento. Tal vez podría convertirse en un e-book corregido, ahí sí. Pero no sé. No creo que sea un experimento que vaya a salir muy bien. Es un juego que se agota en sí mismo” (Abad en Rozo, 2013). Además de esto, la novela presenta muchos elementos hipertextuales

de carácter digital que difícilmente podrían trasladarse al papel, y también muestra cierto carácter colectivo, porque hay una participación mínima de los lectores en su construcción narrativa.

En la cronografía que hace Torres Begines de las obras que se escribieron directamente para Twitter se puede observar que otras novelas se publicaron en 2012, año en el que comienza la escritura de *Los mil trinos y un trino*. Por ejemplo, la novela policíaca de Elliot Holt, en la cuenta @ElliotHolt, con el título de *Evidence*, en la que utilizó otras tres cuentas para construir la historia, y la novela *Black Box*, de la ganadora del Pulitzer en 2011, Jennifer Egan, publicada a través de la cuenta del Departamento de Ficción de *The New Yorker* @NYerFiction. Cabe mencionar que, un año antes, el escritor mexicano Mauricio Montiel Figueiras comenzó su novela de *folletuit*, titulada *El hombre de tweed* en @Elhombredetweed. Sin embargo, el comienzo de la novela en Twitter se retrotrae a julio de 2009, con la publicación de *Gatubellísima*, del autor venezolano Luis Alejandro Ordóñez, en la cuenta @laosven (Begines, 2015).

Héctor Abad no escapa de este influjo innovador que propicia la plataforma en lo que respecta a la publicación de ciertos contenidos literarios y, en el apartado biográfico de la cuenta de Twitter en la que se encuentra almacenada la obra (Abad, 2010a), especifica que se trata de una *noveleta* (un género definido por la longitud y que cabalga entre el cuento y la novela),³ pero tiene el cuidado de añadirle un complemento novedoso, la palabra *tuits*: “Noveleta por tuits”.⁴ También agrega, posterior a la marca genérica, una leyenda en inglés que dice: “*A tweet a day keeps literature away*” (Abad, 2010a). La frase —inquietante porque habla de mantener lejos a la literatura— resulta contradictoria, puesto que, por un lado, la obra está conectada a una tradición genérica literaria, pero, por el otro, parece negarle ese carácter al estar escrita en Twitter.

En este sentido, Ramírez Gröbli —con base en los estudios efectuados por Dhondt, Capote y Quesada en torno a la producción literaria del autor colombiano— ha manifestado que “la ambigüedad y la contradicción son

³ El autor también ha denominado a la obra “novela corta” (Abad en Rozo, 2013).

⁴ En el contexto introductorio de la entrevista que realiza el periodista Eduardo Rozo (2013), se utiliza el neologismo *tuitnovela* como marca genérica de la obra.

dos características que están presentes [en su obra] reiterativamente”. Incluso, menciona que “es el mismo escritor quien las reconoce como estrategias a través de las cuales establece una relación con las cambiantes realidades” (2021: 316).

FIGURA 1. BIOGRAFÍA DE LA CUENTA DONDE SE ENCUENTRA ALMACENADA LA NOVELA



Fuente: Abad, 2010a.

En el caso específico, estas características se acentúan debido a que el autor siempre consideró la obra como un juego: “Me gusta jugar, pero no me gusta presumir de que estoy haciendo un juego muy bueno o muy interesante. Es un juego a secas. Sigo un precepto de don Antonio Machado: el arte es un juguete... y además no importa” (Abad en Rozo, 2013). Esta idea coincide plenamente con la de los investigadores Mario Tascón y Mar Abad: “Twitter es el mayor juego de palabras que ha existido jamás. Es el gimnasio de la mente y de la escritura, en el que la ortografía y la sintaxis son parte de las disciplinas con las que nos entrenamos cada día” (2011: 119). Es decir, es una plataforma concebida como centro de experimentación, laboratorio de escritura.

Por otra parte, es importante ubicar al autor dentro de la tipología de productores artístico-literarios que lleva a cabo Gatica Cote (2015) en su reflexión sobre el estatuto artístico y circulación de los productos culturales, como la literatura en Twitter. El autor identifica tres tipos: primero, el artista legitimado *off-line*; segundo, el artista legitimado *off-line* y *on-line*, y tercero, las comunidades de *prosumidores* (productores y consumidores) *online*.

Con base en la tipología anterior y desde el punto de vista literario, Héctor Abad es un autor que encaja predominantemente en el primer criterio —es decir, como un artista legitimado *off-line*—porque casi toda su producción literaria está ubicada fuera de línea, en el mundo impreso. Dentro de su obra novelística se encuentran los siguientes títulos: *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), *Fragmentos de amor furtivo* (1998), *Basura* (2000), *Angosta* (2003), *El olvido que seremos* (2006), *El amanecer de un marido* (2008), *La Oculta* (2014) y *Salvo mi corazón, todo está bien* (2022). El autor también ha cultivado otros géneros, como el ensayo y la poesía. Además, ha sido galardonado con diversos premios como el Nacional de Cuento de Colombia (1981), el Simón Bolívar de Periodismo de Opinión (1998), el Casa de América de Narrativa Innovadora (2000) y, en China, a la Mejor Novela Extranjera del Año, por *Angosta* (2000), por mencionar algunos.

Al revisar la trayectoria literaria de Héctor Abad, es notorio que la obra *Los mil trinos y un trino* figura como una excepción en su carrera. De hecho, *La Oculta*, novela que “narra una historia particular, la de la finca homónima —situada cerca de Jericó, en el departamento de Antioquia en el noreste de Colombia—, pero a la vez refleja la historia y trayectoria general del país colombino” (Fragero Guerra, 2018: 314), fue escrita mientras desarrollaba su proyecto novelístico en Twitter: “Trato de escribir una novela rural. Se llama *La Oculta* y el protagonista de ella es una finca que se llama así” (Abad en Rozo, 2013), dijo el autor en una entrevista a propósito de su tuitnovela, la que, por cierto, ya vislumbraba ciertos ecos de lo que posteriormente sería su publicación impresa.

Sin embargo, y pese a que casi la totalidad de su producción se encuentre ubicada en el mundo impreso, es preciso advertir que el escritor colombiano también puede ser catalogado como autor *on-line*, al menos en dos sentidos: primero, porque Héctor Abad maneja desde 2010 su cuenta personal de Twitter (@hectorabadf), donde se publicita en su faceta periodística, tal y como lo anuncia en la descripción de la biografía de su cuenta: “Escritor. Columnista

de El Espectador. Editor” (Abad, 2010b), una cuenta que, a la fecha, tiene la enorme cantidad de 634 mil seguidores; segundo, porque la propia cuenta donde se encuentra hospedada la novela de *Los mil trinos y un trino* posee un gran porcentaje de seguidores, actualmente más de 20 mil.

FIGURA 2. BIOGRAFÍA DE LA CUENTA PERSONAL DEL AUTOR



Fuente: Abad, 2010b.

Lo anterior indica que el capital simbólico que le confieren sus publicaciones impresas no es el único determinante para legitimarlo dentro de la vía virtual, sino que también pesa bastante el número de seguidores. Gatica Cote explica estas vías de reconocimiento mediante las ideas del especialista en literatura digital Daniel Escandell y los sociólogos Pierre Bourdieu y Zygmunt Bauman:

En el caso concreto de la creación en Twitter, la presencia de un “nombre-marca” o “marcas yo” (Escandell, 2014: 109) es una de las principales vías de adquisición de reconocimiento. Si el yo “autorial” disfruta de suficiente capital simbólico, resultará más factible que sus contenidos cuenten con un alto nivel de atención; de esta manera, los mensajes serán leídos como un hecho diferen-

ciado del resto desde su posicionamiento en el sistema literario. La autoridad no se cifra únicamente en el “capital de consagración” acumulado (Bourdieu, 1995: 224) en la esfera del libro, pues, según Bauman, “la autoridad sirve para engrosar las filas de los seguidores, pero en un mundo con objetivos inciertos y crónicamente indeterminados, el número de seguidores es lo que define —y es— la autoridad” (2009: 73). (Gatica Cote, 2020: 3)

Por otro lado, y en cuanto a la obra, además del lenguaje escrito, *Los mil trinos y un trino* se apoya también en lenguaje de otros medios: imágenes, videos y páginas *web*. La información visual y auditiva que suministra es, en algunos casos, igual o más importante que la escrita. Tanto es así, que la obra rompe con la noción de *carácter individual*, puesto que la multitud de recursos utilizados de carácter multimedia (videos, imágenes, sonidos, otras cuentas) no son de la autoría del escritor y funcionan como textos o lexías que forman parte esencial de la historia, cuya caducidad o eliminación menoscaban su contenido.⁵ El investigador Isidro Moreno Sánchez califica estas producciones con el término de *hipermedia*, como sinónimo de multimedios interactivos, y explica que la diferencia entre las palabras *multimedia* e *hipermedia* estriba en que la primera designa “una suma de medios”, mientras que la segunda denota “una convergencia interactiva de medios” (2012: 21).

Como ya se ha comentado, la obra es un proyecto inacabado que el autor dejó de escribir el 25 de marzo de 2014. De cualquier manera, la cuenta no ha sido eliminada de la plataforma y no existe ninguna indicación textual del autor de que la novela haya finalizado. El silencio de todos estos años por parte de Abad parece indicar que la experiencia de escritura ha terminado, pero, al respecto, se pueden señalar las siguientes palabras de Piscitelli: “Los libros se terminan físicamente (aunque pueden continuar en otros volúmenes, que también se terminan físicamente). En cambio los hipertextos están eternamente abiertos” (2008: párr. 45). Esto indica que existe siempre la posibilidad de que el escritor pueda continuar en cualquier momento la obra mientras ésta exista en la plataforma como hipertexto.

⁵ Algunos enlaces puestos en la obra ya han caducado.

METODOLOGÍA Y REFERENTES TEÓRICOS

El acercamiento al proyecto novelístico en Twitter se efectuó de manera preliminar a través del método de análisis hipertextual propuesto por la académica Pajares Tosca (2004). Esta propuesta de análisis surge a partir de las reflexiones que Landow (1997) plantea sobre la función del crítico en la época del hipertexto. El análisis de hipertextos bajo esta perspectiva consiste en implementar la observación de cuatro factores: material, humano, estructural y conceptual.

El primer factor involucra la revisión de elementos como sistema, soporte, lenguaje informático, modo de almacenamiento, lenguajes utilizados y factores espacio-temporales. El segundo toma en cuenta la autoría, si se trata de un individuo o una colectividad. Además, considera al lector en cuanto a su actividad hipertextual. El tercero se compone de elementos como el grado de apertura del hipertexto, la caracterización y el funcionamiento de los enlaces, la interfaz, la estructura y el grado de linealidad del hipertexto, el grado de terminación y la procedencia del contenido. Por último, el cuarto factor establece la división ficción/no ficción, género y propósito.

Pese a que este modelo de análisis permitió hacer una cartografía general de la obra en cuanto a sus características hipertextuales, también presentó algunas carencias y limitantes: la primera es que el modelo de Pajares Tosca surge en 2004, por lo que es anterior a la creación de Twitter, que se remonta a los primeros meses de 2006, cuando surge como un proyecto empresarial por parte de Jack Dorsey, Biz Stone y Evan Williams. Por tanto, el método no contempla algunas características propias de la red social.

Por lo anterior, el modelo de análisis hipertextual se complementó con el estudio que hizo a profundidad Orihuela (2011), específicamente sobre la plataforma. Su investigación destaca las características del modelo comunicativo, la terminología que se usa en la red, elementos de la interfaz, funciones y usos, entre otros elementos. Las cuatro categorías de Pajares Tosca también fueron complementadas, por su cercanía, con dos categorías del modelo de análisis propuesto por Susana Patricia Ruiz Espinoza en 2016, el cual está formado a partir de teorías postestructuralistas, hipertextuales y de la concepción de Umberto Eco en torno a la obra abierta. Estas categorías son *la materialidad* y *la estructura*.

La materialidad “resalta la importancia que tiene el aspecto físico de la obra, desde los elementos contenidos en la página y la disposición de los mismos, hasta el exterior del objeto de lectura, definido por el soporte” (Ruiz Espi-

nosa, 2016). Mientras que la estructura —advierte la investigadora— es una categoría que depende de la naturaleza de cada obra, y por eso es importante revisar con atención los siguientes parámetros: organización del texto, relación de la estructura con la trama y con la forma de lectura, y la estructura interna.

El análisis de todos los aspectos anteriores permitió identificar cómo se entrelazan los aspectos hipertextuales con el tema medular del proyecto novelístico: la metaficción. Ramírez Gröbli, reseñando las ideas de la investigadora Catalina Quesada Gómez, expresa la importancia que tiene este concepto —utilizado como una estrategia— dentro de la producción literaria de Héctor Abad: “El autor logra combinar los recursos metaficcionales, la memoria y el conflicto en relación con la formación del proceso de Estados-nación en su narrativa, trascendiendo lo puramente local y acercándose a características análogas en las realidades globales” (Ramírez Gröbli, 2021: 316).

Respecto a la metaficción, este término fue propuesto por el escritor estadounidense Philip Glass, en 1962 (Zavala, 2004), por lo que los estudios teóricos acerca de esta modalidad literaria tienen poco más de medio siglo. Clemencia Ardila (2009), en una revisión histórica del concepto, donde inspecciona su génesis y evolución en la crítica literaria, señala dos tendencias teóricas que lo estudian: la Escuela Anglosajona y la Escuela o Teoría Continental Europea.

La primera escuela —la anglosajona— señala distintos términos y definiciones por parte de diversos autores para referirse a esta realidad literaria: “Novela autoconsciente” (Robert Alter, 1975 y Brian Stonehill, 1989), “Novela auto-generadora” (Steven Kellman, 1980), “Sobreficción” (Raymond Federman, 1981), “Novela reflexiva” (Michel Boyd, 1983), “Metaficción historiográfica” (Linda Hutcheon, 1984) y “Metaficción” (Patricia Waugh, 1984). Respecto a la segunda —la Escuela o Teoría Continental Europea—, Ardila señala los siguientes: “Antinovela” (Jean Paul Sartre, 1957), “Aliteratura” (Claude Mauriac, 1972), “*Mise en abyme*” (Jean Ricardou, 1967 y Lucien Dällenbach, 1977), “Texto espejo” (Mieke Bal, 1977) y “Metadiégetico-Metalepsis” (Gérard Genette, 1972) (Ardila, 2009: 36-38).

Ardila tiene cuidado en señalar que los registros anteriores sólo son los antecedentes hasta la década de 1990 y que a esta lista posteriormente pueden agregarse otros elementos que, si bien, no son sinónimos, apuntan a lo metaficcional. Estos vocablos son, por ejemplo: “opacidad, reflexividad, au-

torreflexión, autotextualidad, recursividad, especularidad [y] desnudamiento” (2009: 38).

La investigadora señala, además, que “la tendencia general en los estudios sobre lo metaficcional, publicados en los años noventa en Inglaterra, Norteamérica, Canadá y en algunos países de América Latina, se enmarca en los trabajos de Linda Hutcheon y Patricia Waugh” (Ardila, 2009: 38). Agrega, también, que a partir de entonces los estudios contemporáneos comenzaron a vincular el concepto de *posmodernidad* con el de *metaficción* y, por consiguiente, pasó a considerarse como “una estrategia narrativa y discursiva” dentro del fenómeno llamado *posmodernidad*.

En Francia —señala la académica—, la perspectiva fue distinta, desde un enfoque lingüístico con miras a lo “genérico más que lo específico” (Ardila, 2009: 39). En particular, en este artículo se trabaja con los conceptos de *metadiégesis* y *metalepsis*, que utiliza Genette en su obra *Figures III* (1972), desde una concepción retórica, para aludir al fenómeno metaficcional. Helena Beristáin, a propósito del concepto de *metalepsis* del teórico francés, señala lo siguiente: “En la moderna *retórica*, Genette denomina [...] los traslados de un nivel ficcional a otro en las construcciones en abismo, ya sea que los realicen los personajes o el narrador” (2001: 321).

Debido a la importancia que tienen los estudios de la profesora emérita canadiense Linda Hutcheon y de la investigadora británica Patricia Waugh, se vuelve indispensable señalar sus respectivas definiciones en torno al polémico concepto. Hutcheon —estudiosa de la posmodernidad— plantea que no puede construirse una teoría al respecto, sino que sólo pueden existir implicaciones de la teoría literaria (Zavala, 1998). Su definición de *metaficción* se encuentra en su conocida obra *Narcissistic Narrative, the Metafictional Paradox*, en cuya introducción apunta lo siguiente: “‘*Metafiction*’, as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (Hutcheon, 1985: 1).

Por otro lado, Patricia Waugh, en el capítulo primero de su obra *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, apunta lo siguiente:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures

of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (1984: 2)

Lauro Zavala critica esta postura en el sentido de que la teórica presupone que la metaficción es una estrategia de escritura que evidencia, ya sea de forma explícita o implícita, los mecanismos que posibilitan la escritura, pues considera un tanto radical esta posición, ya que parte de dos supuestos: primero, uno de índole constructivista, el cual determina “que toda interpretación es una ficción”, y, segundo, que “las ficciones literarias son sólo una de las muchas estrategias que utilizamos los seres humanos para dar sentido a nuestra experiencia” (1998: 68).

Además, Zavala distingue entre metaficción moderna y posmoderna. La base para elaborar dicha distinción la encuentra entre el cuento clásico y moderno, y el posmoderno. El primero —afirma— tiene carácter “epifánico, monológico y sigue una secuencia cronológica lineal”, mientras que el segundo “puede ser definido como [...] irónico, carnalesco, híbrido, altamente intertextual y que en ocasiones puede jugar con las fronteras canónicas para la extensión del cuento, llegando a rozar las fronteras de la novela corta o del cuento ultracorto, respectivamente” (1998: 69 y 70).

Ardila aclara que no se trata de un fenómeno exclusivamente literario, sino que se extiende a diversos campos culturales como el cine, las artes plásticas, el cómic y la música, por mencionar algunos. Especifica que, independientemente del estudio, pueden rastrearse tres semas constitutivos dentro del concepto: el primero se refiere a la autorreflexividad: “Hacer ficción sobre / dentro de la ficción”; el segundo, a la autoconciencia: “Indagar, observar, razonar sobre la ficción desde la ficción misma”, y, el tercero, a la autorreferencialidad: “Problematizar la relación ficción y realidad” (2009: 40).

Zavala señala una lista de autores dentro del cuento hispanoamericano y la narrativa contemporánea que han utilizado recursos metaficcionales dentro de sus tramas, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Salvador Elizondo, Augusto Monterroso, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Efrén Hernández, Oliverio Girondo, Octavio Paz, Guillermo Samperio, Ana Lydia Vega, Mempo Giardinelli, Salvador Garmendia y Alejandro Rossi (2010: 353 y 354).

Por su parte, Ardila integra una lista de 33 novelas colombianas que hacen uso de la metaficción desde 1650 hasta 2003. Esta lista la conforma a partir

de los estudios sobre el tema llevados a cabo entre 1990 y 2005 por investigadores como Álvaro Pineda Botero, Jaime Alejandro Rodríguez y Hubert Pöppel. En el listado aparecen autores como Jorge Isaacs con su novela *María* (1867), Gabriel García Márquez con *Cien Años de Soledad* (1967), María Helena Uribe con *Reptil en el tiempo* (1989), por mencionar algunos. En el lugar número 31 figura Héctor Abad Faciolince con su obra *Basura*, publicada en 2000 (2009: 55).

En este sentido, la novela *Basura* (2000) constituye el primer antecedente del uso de la metaficción en la producción novelística de Héctor Abad. Quesada Gómez (2009) la incluye en su estudio en torno a la metanovela hispanoamericana de finales del siglo xx, la cual analiza desde la autoconciencia y la parodia. En la obra, se “describe a dos personajes-autores cuya prosa devela una forma particular de pensarse a sí mismos, presentando a través de su creación una serie de comentarios reflexivos que reflejan un proceso de escritura autoconsciente” (Salcedo, 2019: 124). Al respecto, Leonardo Monroy Zuluaga especifica que “es evidente que la pieza invita a un acercamiento sobre su componente metaficcional y las conclusiones que se pueden derivar de ello” (2014: 59).

Por otra parte, Zavala ha advertido ya en diversos artículos que “la escritura metaficcional parece ser una escritura sin objeto específico, lo cual significa que cada texto metaficcional construye su propio contexto de interpretación” (2010: 355) y que “su estudio ha desafiado todas la teorías, llegando a afirmarse que es imposible teorizar sobre ella, pues cada texto metaficcional subvierte la idea misma de literatura” (2004: 741). Por lo tanto, y siguiendo estas prevenciones, se ha diseñado una táctica teórica *sui generis* para encarar el objeto de estudio y develar los mecanismos metafccionales que particularizan y definen a la novela de Twitter, *Los mil trinos y un trino* (2010a), pues cada texto metaficcional “contiene sus propias estrategias dialógicas, carnavalescas, deconstructivas para la lectura de la tradición literaria de la que surge, y también cada texto explicita o pone en práctica su propia teoría del lenguaje, de la narrativa, de la lectura o de la escritura literarias” (Zavala, 2010: 361).

Debido a que los estudios de Lauro Zavala (2007) fueron una herramienta de gran ayuda para cartografiar la metaficción en la obra, en los siguientes apartados se analiza el intertexto de *Las mil y una noches* como una estrategia inicial para producir la idea de metaficción en la novela. También se rastrean diversas categorías narratológicas como: narrador intrusivo, autor de la fic-

ción y autor ficcional, las cuales son necesarias para examinar y distinguir los juegos metaficcionales que plantea la trama con ayuda del soporte virtual. Por último, se analiza la metalepsis, una estrategia medular utilizada por Héctor Abad para contar una historia mediante otras dos al interior de la novela. En este punto, se analizan también las correlaciones entre el mundo interno de la novela y el mundo externo.

LAS MIL Y UNA NOCHES EN LOS MIL TRINOS Y UN TRINO

Hay un intertexto fundamental en la novela que remite a la idea de metafiction. Este elemento textual ofrece ciertas claves o pistas al lector para reconocer las convenciones genéricas sobre las cuales se ha construido la obra. Genette ha definido el concepto de *intertexto* como: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 10), y Zavala ha señalado que “la metafiction puede ser considerada como una forma de intertextualidad” (2004: 741). El intertexto en estudio es referente al célebre libro medieval del Oriente Medio, *Las mil y una noches*. Este modelo literario usado por el autor colombiano como una estrategia para producir su novela en tuits perfila a su obra como una “metafiction moderna (pretextual, apoyada en la relación con textos específicos)” (Zavala, 2004: 741).

La famosa compilación de historias folclóricas árabes se hace presente desde el propio título de la obra mediante dos estrategias intertextuales: la alusión y el pastiche. Zavala define la primera estrategia como una “referencia, explícita o implícita, a un pre-texto específico o a determinadas reglas genológicas” (2007: 71).

En efecto, al leer el título de la novela de Héctor Abad, *Los mil trinos y un trino* (2010a), se encuentra una referencia implícita que se corresponde con el título del libro persa, *Las mil y una noches*, pero, al no ser literal la alusión, la estrategia deviene en una imitación paródica, puesto que —como bien indica Hutcheon— la parodia consiste en la “imitación irónica de elementos semánticos o estilísticos de un texto” (Hutcheon en Zavala, 2007: 76) y, en este caso, al no ser idéntica, la copia del título resulta una especie de calco lingüístico, toda vez que sólo se toma del texto de origen la palabra *mil* y la conjunción *y*, mientras que los demás elementos puestos en conjunto son una copia de la estructura del título original.

Por ejemplo, el título de la obra en estudio utiliza el artículo determinado *los*, en vez del artículo *las* de la obra primigenia, y, en el caso de la estructura “una noches”, ésta varía en la novela de Twitter con el término en plural, “trinos”. Por lo tanto, hay una alteración en la semántica al cambiar el sustantivo *noches* por el de *trinos*, situación que hizo variar, también, el artículo indeterminado, para no afectar la concordancia entre éste y el sustantivo. Es decir, la obra de referencia utiliza el artículo *un*, mientras que el pre-texto del cual se toma el calco utiliza la palabra *una*.

Sin embargo, el análisis anterior sólo prueba que se presenta un caso de intertextualidad desde el comienzo de la obra, pero ¿qué indica esto respecto a la metaficción? La respuesta se encuentra en el juego lingüístico con las palabras en el título, pues actualiza la denominada metaficción lingüística, la cual es definida por Hutcheon como una “ficción en la que se tematizan o se juega con las convenciones lingüísticas, de tal manera que estos juegos afecten directamente el universo narrativo del relato” (Hutcheon en Zavala, 2007: 63).

Desde este punto de vista, la metaficción aparece de forma implícita y el lector, de acuerdo con sus competencias de lectura, podrá o no reconocerla. Así, la propia alusión a *Las mil y una noches* sirve como un indicador textual que apunta a este recurso, pues su propia historia está llena de juegos metaficcionales: sus narraciones se enmarcan dentro de otras historias, actualizando la técnica literaria conocida como “cajas chinas”. Esta forma de organizar la narración se conoce también dentro de la retórica como estructura abismada, construcción en abismo y metalepsis, la cual, según Beristáin, consiste en:

[el] desarrollo de una *acción* dentro de los límites de otra acción, es decir, de la *Metadiégesis* (ofrecida por un narrador/personaje) dentro del marco de la *diégesis* o *narración primaria* o de *primer grado*. Esto ocurre cuando un *personaje* de la *historia* relatada toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro espacio, en otro tiempo, y quizá con otros protagonistas, convirtiéndose así en un personaje *narrador (intradiegético)*, de una narración secundaria o de segundo grado. (2001: 1)

No obstante, lo que se actualiza en la novela de Héctor Abad no es solamente este tipo de estructura, sino una convención, una regla de construcción

del relato creada por el propio autor, relativa a la temporalidad y extensión de la obra. Para entender esto, es necesario remitirse a la palabra *trino* que utiliza en el título. Dicha noción hace referencia a la plataforma Twitter, pues este último término, proveniente del inglés, alude al verbo *trinar* o *gorjear* en español. En este sentido, la palabra *trino*, para ser más precisos, remite al vocablo inglés *tweet*.⁶ Es decir, designa al mensaje instantáneo, el cual, en el tiempo en el que escribía la historia el autor, se limitaba a 140 caracteres.⁷

Por lo tanto, el título de la obra de Héctor Abad señala desde el principio una meta: el objetivo de escribir 1 001 *tweets* o trinos dentro del marco temporal que delimita el intertexto de origen, es decir, 1 001 días. Esto se puede corroborar, además, con la información extratextual que proporcionó el autor en su propia cuenta personal de Twitter (@hectorabadf), el 20 de julio de 2012, en el que manifiesta lo siguiente: “Pienso escribir una novela por tuits: Los mil trinos y un trino. Uno al día durante mil y un días. En esta cuenta” (Abad, 2010b).

FIGURA 3. TUIT DE LA CUENTA PERSONAL DEL AUTOR



Fuente: Abad, 2010b.

⁶ El título de Héctor Abad remite a la plataforma, pues en la red, los tuits son conocidos también como trinos: “Twitter es un caso más de este proceso de enriquecimiento y transformación del lenguaje al haber adoptado como marcas metáforas relacionadas con el gorjeo de los pájaros (Twitter: trinar, Tweet: trino, Chirp: gorjeo)” (Orihuela, 2011).

⁷ En la actualidad, la plataforma permite como límite 280 caracteres.

Esta meta no se cumplió, pues la obra no cubre ni la tercera parte de la extensión planeada (mil y un tuits); tampoco cumplió, por tanto, con la temporalidad fijada. De hecho, si se sigue la temporalidad de los tuits que contiene la novela, se puede observar que tampoco respeta la regla de escribir sólo un tuit por día, de manera consecutiva. Sin embargo, es preciso reiterar que, aunque la novela no haya cumplido con la propia regla enunciada y que estableció el mismo autor, esta situación no impide que el título de la obra indique un mecanismo metaficcional.

UN INTRUSO EN LA NARRACIÓN

En su glosario en torno al estudio de la metaficción, Zavala explica que una estrategia propia de la metaficción novelesca es el narrador intrusivo, al cual define como una “voz narrativa que no participa directamente en los acontecimientos narrados, pero que hace constantes comentarios acerca del carácter de los personajes y de las consecuencias que tienen sobre ellos las decisiones que toma el autor” (2007: 64).

En efecto, el narrador de *Los mil trinos y un trino* cumple con todas las características enunciadas en la definición, y esto a su vez nos habla de cierto proceso de autoconciencia del narrador, un elemento clave en las historias metaficcionales. Por su parte, Ardila afirma que esta estrategia se presenta cuando:

El narrador se sabe a sí mismo escritor e incluye en su trama fragmentos discursivos en los cuales da cuenta de su labor de indagación, análisis, razonamiento, elucubración, acerca del oficio de escribir o, también, cuando manifiesta sus opiniones acerca de su desempeño como escritor, de las dificultades, alegrías o sinsabores que le significa el ejercicio que en ese momento está realizando. (2012: 127)

En primer término, el narrador que presenta la historia es del tipo heterodiegético, en el sentido de que no interviene en la diégesis como personaje; sin embargo, su voz narrativa constantemente está haciendo ciertas disquisiciones: notas y opiniones acerca de los personajes y del género novela. Sobre todo, esta entidad narrativa contribuye a crear un ambiente metaficcional, pues sus intervenciones tienden a generar confusión dentro de la historia, a

formar una mezcla de planos entre lo real y lo ficticio en la narración, además de que su autoridad nunca es cuestionada.

La injerencia de este narrador ocurre desde el íncipit de la historia, en el primer tuit, fechado el 20 de julio de 2012, en el cual se aprecia un juicio de valor acerca de la novela.

FIGURA 4. TUIT INICIAL DE LA NOVELA



Fuente: Abad, 2010a.

Este primer tuit en sí mismo ya emplea un juego metaficcional, pues se establece un paralelismo entre dos historias. En primer término, el narrador nos dice que el libro que realiza el escritor comienza con un paréntesis, pero, al mismo tiempo, la novela que estamos leyendo como lectores de esta narración comienza con un paréntesis. Es decir, dicha equivalencia contribuye a que no se puedan distinguir con claridad estos dos planos o dos dimensiones dentro de la obra, la cual confunde al lector, pues plantea el enigma de quién es la voz narrativa: ¿se trata de un narrador protagonista o de un narrador omnisciente?

En el desarrollo del comienzo de la historia se observa la utilización de distintos verbos en tercera persona, como *tiró*, *volvió*, *llamó*; entonces, el lector comienza a salir poco a poco de dudas y empieza a observar a un narrador omnisciente que cuenta la historia de dos personajes: Ramón Múnera (personaje que más adelante se nombra Martín Múnera) y otra persona que lo está creando a éste. El señalamiento explícito y textual de este último personaje sucede hasta el tuit del 20 de agosto de 2012, que lo identifica como “el escritor”, como se observa en la figura 5.

FIGURA 5. TUIT CORRESPONDIENTE A LA NOVELA



Fuente: Abad, 2010a.

Sin embargo, lejos de aclararse el estado de cosas, la ambigüedad comienza a acelerarse por las intervenciones del narrador, las cuales hace en forma de tres notas que intercala en la narración referentes al nombre del personaje que está creando el escritor. La confusión radica en que cada una de las notas juega con el nombre que debe tener el personaje. En la primera, afirma que nació como Pedro Múnera, situación que es incoherente si nos remitimos al primer tuit de la historia que lo señala con el nombre de Ramón. Además, afirma que “en la mente del escritor se obstina en llamarse Martín”, nombre que utiliza también en la segunda nota. Sin embargo, en la tercera nota agrega el nombre de Pedro —otro más a los ya mencionados, el cual tampoco utilizará posteriormente—, e insiste en que el personaje se llamará Martín, como se designará al personaje hasta el último tuit.

Por otro lado, el narrador reflexiona sobre el proceso de creación y configuración de la novela y funge también como una especie de narrador-escritor que conoce los gajes del oficio. Estas intrusiones metaficticias se identifican sobre todo en la serie de tuits fechados del 25 al 28 de agosto de 2012, en donde se aprecian opiniones supersticiosas acerca de la escritura, como la siguiente: “todo escritor sabe que matar de cáncer a una esposa es como un conjuro, como invocar el abismo, como [sic] tentar el azar o darle ideas a la adversidad” (Abad, 2010a). Además, en esta serie de tuits la voz narrativa parece entremezclarse; la carencia de comillas que anuncien el diálogo indirecto propicia esta confusión y por un momento parece que el narrador se identifica con el personaje escritor que está creando, a su vez, la novela de Martín Múnera.

FIGURA 6. INTERVENCIONES DEL NARRADOR



Fuente: Abad, 2010a.⁸

Otro juicio acerca de la construcción del género novelesco, en la serie de tuits, es el siguiente: “Quería una novela donde pasaran cosas; no una novela de remordimientos y dudas psicológicas. Ahora debía pasar algo” (Abad, 2010a). En este sentido, Ardila, en relación con el narrador de las novelas metaficticias, afirma: “en muchas ocasiones, ese narrador-escritor inserta disquisiciones acerca del género en que inscribe su texto y acerca de los rasgos formales que lo definen, según un determinado canon” (2012: 127). Esta concepción de la novela enunciada por la voz narrativa de *Los mil trinos y un trino* (Abad, 2010a) roza también, de algún modo, con la concepción estética que propuso Miguel de Unamuno en *Niebla* para su novela, es decir, una obra sin mucha psicología, ni mucha descripción, pero sí mucho diálogo. Sólo que, en el caso concreto, el narrador, desde su concepción estética, enuncia que la acción es la parte medular del género, expresada a través de la interacción constante entre escritor y protagonista.

⁸ Es importante señalar que la lectura de los tuits se realiza de forma inversa, es decir, de abajo hacia arriba, del más antiguo al más actual. Esto perfila a la obra como no-lineal por las características de su estructura. Actualmente, la plataforma permite crear hilos narrativos cuya linealidad no difiere de los textos que tradicionalmente leemos.

FIGURA 7. INTRUSIONES METAFICTICIAS



Fuente: Abad, 2010a.⁹

¿QUIÉN ES QUIÉN? EL AUTOR DE LA FICCIÓN Y EL AUTOR FICCIONAL

Zavala hace una distinción tajante de dichos términos. El primero —autor de la ficción— lo define como el “creador de la voz narrativa”, mientras que el segundo —el autor ficcional— lo identifica con el “personaje que escribe” (2007: 61). Esta diferencia es importante en las historias metaficcionales, porque estas dos entidades pueden llegar a confundirse dentro del juego metaficcional que plantea la misma obra.

El autor de la ficción es el que se identifica con la persona de carne y hueso, real, física. Es una realidad extratextual, un autor empírico que hace posible la creación. Sin él, no existiría el escrito. En el caso concreto, esta persona es el colombiano Héctor Abad. Su presencia es importante dentro de la historia,

⁹ Una de las características especiales que presenta la obra, además de la lectura inversa, es que los tuits aparecen inacabados, es decir, no terminan la idea completa en cada tuit, sino que continúa el flujo de la narración en el siguiente tuit y así sucesivamente, como si se tratara de la figura poética del encabalgamiento. Una acción de escritura que pareciera tratar de recuperar la unidad perdida por la fragmentación de los tuits.

porque, aunque no figura dentro de ella, las condiciones de cómo fue configurada la cuenta de Twitter hacen ineludible su presencia.

Por ejemplo, desde la recepción de la obra, un lector comentó en la plataforma el 25 de octubre de 2012 el primer tuit que abre la historia, y señaló tres elementos que le parecían llamativos en relación con la novela: “libro que empieza con paréntesis, que se lee de abajo para arriba y además viendo la foto del autor en cada párrafo” (Restrepo, 2012). Es obvio que el comentario no es del todo acertado, en el sentido de que utiliza algunos términos inexactos, puesto que no se trata de un libro, sino de un soporte electrónico, y que cada tuit tampoco constituye una unidad temática diferenciada por un punto y aparte.

FIGURA 8. COMENTARIO A LA NOVELA POR PARTE DE UN USUARIO DE TWITTER



Fuente: Restrepo, 2012.

A pesar de las imprecisiones terminológicas del seguidor de la cuenta, lo que llama la atención de la recepción de la obra por parte del usuario es que en cada lectura de tuit está presente la imagen del autor empírico; sin embargo, esta apreciación es limitada, porque el lector no sólo ve la fotografía del autor, sino que también debe ver repetidas veces el nombre de usuario (Héctor Abad) y el nombre de la cuenta (@AbadFaciolince), es decir, el nombre propio y los apellidos del creador.

Así, esta situación contribuye a que la figura del autor se identifique tanto con la del narrador, como con la del personaje-escritor del que se habla en la

obra. Esta identificación favorece el juego metaficcional que se plantea en la trama, pues ayuda a la confusión de los planos real y ficticio. Por una parte, el autor es considerado una figura extratextual, ubicada fuera del texto, mientras que las del narrador y el personaje-escritor son consideradas realidades intratextuales, entidades dentro del texto; pero, en el caso concreto, ¿dónde se puede ubicar la figura de autor, en lo extratextual o lo intratextual? Su fotografía y mención en cada tuit hacen que las fronteras entre una y otra no sean del todo claras, pues el escritor real se confunde con sus creaciones: el narrador y el personaje-escritor (autor ficcional), en un escenario muy similar a la figura de la autoficción. Al respecto, Alicia Molero de la Iglesia señala:

[La autoficción] surge de la intención de abrir dudas en el lector por parte de un escritor poéticamente interesado en hacer caer las barreras entre discurso histórico y ficticio. En la práctica, se trata de anteponer un artilugio retórico donde tenga cabida lo biográfico (hechos, evocaciones y reflexiones personales); de este modo el discurso referido a sí mismo tendrá lugar dentro de una situación narrativa supuesta, convirtiendo el enunciado en una ficción. Luego, el diferente estatuto de lectura que establece la autonovelación, respecto del enunciado autobiográfico, reside en la imposibilidad de que en este último quede solapado el autor, dejando de hablar en su propio nombre para recurrir al fingimiento de voces, como hace en la novela. (2006: párr. 7)

Por otra parte, el autor ficcional —“el personaje que escribe” (Zavala, 2007: 61)— coincide con el personaje-escritor —protagonista de la novela en un primer nivel—, pues la obra tiene un carácter diegético bivalente. Por un lado, se narra la historia de un personaje-escritor, y, por el otro, la historia del personaje Martín, que inventa el escritor. Es decir, la novela sigue el mismo principio que señaló Ricardo Piglia en su primera tesis sobre el cuento, respecto a que éste siempre cuenta dos historias (1999: 107-108), y, en el caso concreto, la historia que nos narra en primera instancia *Los mil trinos y un trino* es la del personaje-escritor.

Este protagonista de la primera historia nunca es señalado por el narrador con su nombre propio, siempre es enunciado por el sustantivo común que designa su oficio relativo a la escritura. Este contexto contribuye a que el personaje-escritor se identifique —una vez más y de una manera más profunda— con la figura de autor empírico, pues, al existir una referencia general,

es fácil que el lector particularice la referencia y llene ese vacío semántico con el nombre propio, Héctor Abad, multirrepetido de forma automática en cada tuit, lo que favorece el juego metaficcional que se plantea en la obra. La función principal de este personaje consiste en presentar el proceso de escritura de una novela, en particular, la manera en la que se construye el personaje principal y el mundo posible en el que se desarrollará su historia.

Por otro lado, la confusión entre el autor de la ficción (empírico) y el autor ficcional (personaje-escritor) se acentúa con las observaciones que hace el narrador omnisciente, cuando, luego del suicidio del escritor (autor ficcional), el personaje Martín acude a un café para ingresar a su cuenta de Twitter y esperar a que algún usuario escriba su historia. En ese momento, el narrador afirma que Martín “[s]abía que su vida era definida en otra cuenta en Twitter, pero en esa lo tenían bloqueado” (Abad, 2010a). Es decir, hay una alusión al escritor empírico, al autor de la ficción.

Esta valoración indica al menos dos aspectos relevantes en el juego metaficcional: primero, que el personaje es consciente de que su historia se escribe en Twitter, independientemente del autor ficcional, y, segundo, que el escritor al que se alude por parte del narrador corresponde a la figura autor de la ficción y a su cuenta personal. Es decir, mediante esos indicios, el lector puede suponer que se trata del autor empírico, Héctor Abad, y su cuenta personal de Twitter, que en este caso es @hectorabadf, una cuenta diferente a aquella en la que se escribe la novela.

DOS PERSONAJES, DOS HISTORIAS: LA METALEPSIS

El principio enunciado por Piglia para el cuento es de mucha utilidad en este apartado para entender la metalepsis, pues la novela cuenta dos historias yuxtapuestas, cuyos ejes centrales se sitúan en las dos figuras de los protagonistas de cada historia: el escritor en primer grado y, en segundo, el personaje creado por el escritor, Martín, protagonista de la novela que escribe. Estas dos historias finalmente acaban fundiéndose en una sola.

La metalepsis es definida por Zavala como la “yuxtaposición del universo diegético y del universo metadiegético en el interior de la ficción” (2007: 64), y el crítico menciona tres ejemplos de obras que utilizan esta figura literaria dentro de sus tramas: “*El experimento del doctor Kugelmaas*, de Woody Allen; *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar [y] *Jaques le fataliste*, de Denis

de Diderot” (2007: 64). En el caso particular, la historia diegética correspondería a la del escritor, mientras que la metadiégetica (la historia dentro de la historia) correspondería a la historia de Martín.

Sin embargo, y para complementar la definición anterior y el análisis, se citará también la interpretación de *metalepsis narrativa* ofrecida por Genette: “ Toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en el universo metadiegetico, etc.), o inversamente ” (1989a: 290). Para el caso específico, lo importante de esta definición radica en lo que enuncia entre paréntesis y al final del texto citado, porque aclara que la metaficción también es posible entre personajes y que puede funcionar en dos direcciones.

En primer término, los personajes diegéticos pueden intervenir en (o transgredir)¹⁰ el mundo metadiegetico, pero estos últimos también pueden introducirse al mundo diegético. Estas dos formas de intrusión ocurren en la historia de *Los mil trinos y un trino* (2010a), pues el protagonista escritor interviene dentro del segundo plano (el ficcional), y el personaje ficticio (Martín) interviene en el supuesto primer plano (el real). Genette ilustra la interrelación de ambos planos con la obra de *Las mil y una noches*, la cual, como se ha indicado con anterioridad, guarda estrecha relación con la novela en estudio desde su alusión en el título:

La relación entre diégesis y metadiégesis casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional; por ejemplo, entre el nivel en que Sheherezade divierte a su rey con sus cuentos cotidianos y aquel en que se dispone cada uno de sus cuentos. Así, la diégesis ficcional se presenta como “real” en comparación con su propia (meta) diégesis. (2004: 30)

¹⁰ Genette también califica estas intervenciones como una forma de transgresión, ya sea en una dirección ascendente —es decir, la injerencia del autor en la ficción— o descendente —si fuera en dirección inversa—. Incluso, este último modo llegó a catalogarlo como una especie de *antimetalepsis*: “la teoría no abordaba con el nombre de *metalepsis* más que la transgresión ascendente, del autor que se inmiscuye en su ficción [...] y no a la inversa, de una injerencia de su ficción en su vida empírica [...], se podría calificar de *antimetalepsis*” (2004: 31).

En este orden de ideas y para entender el funcionamiento de la metalepsis, se describirán a continuación los dos planos ficcionales (diegético y metadieético) que se desarrollan en la obra, utilizando como eje central a los protagonistas que intervienen en cada uno; por un lado, el escritor, y, por el otro, su creación, Martín Múnera. También, se profundizará en las transgresiones que se dan entre ambos niveles.

Finalmente, se analizarán las relaciones establecidas entre el mundo interno de la novela y su dimensión extraliteraria: el mundo externo. En otras palabras, se estudiará la relación entre estos dos mundos en términos de correferencia (Gómez Bocanegra, 2018: 18 y 19). Por tanto, se señalarán las evidencias textuales que demuestren esta relación con los hechos del mundo real.

a) Nivel diegético: el escritor

Este nivel, dentro de la historia, es el que se asume como real. Su protagonista es un escritor (al parecer colombiano),¹¹ cuyo nombre nunca menciona el narrador, que tiene 53 años de edad, casado y con dos hijos. La descripción de su perfil profesional —es decir, relativo a su oficio de escribir— apunta a que se trata de un personaje importante o reconocido a nivel mundial, un escritor cuya vida activa consiste no sólo en la escritura de artículos, poemas, cuentos o novelas, sino también en dar entrevistas y ofrecer discursos aquí y allá.

Éste es un profesional de la escritura cosmopolita que viaja por todo el mundo: México, España, Inglaterra, Estados Unidos y Colombia. Aunque es famoso, su identidad permanece oculta para los lectores: un personaje que escribe “breves trinos”, monta a caballo y que no sólo interviene en charlas literarias, sino también en discusiones políticas y religiosas. Un escritor que el narrador describe como infeliz. Un personaje que finalmente opta por arrebatarse la vida, suicidándose en un lago.

¹¹ Se infiere por los datos contextuales de la obra. Por ejemplo, su creación, el personaje Martín Múnera, reside en Colombia, y su creador va a visitarlo a ese país. Además, la identificación entre autor empírico y autor ficticio coadyuvan a pensar que el escritor ficticio es colombiano, pues la nacionalidad del primero es ésta.

b) Nivel metadieético: el personaje Martín Múnera

Este nivel, dentro de la historia, es el que se asume como ficticio. El personaje central que encabeza este plano es Martín Múnera (bautizado en un principio como Pedro), es decir, el protagonista de la novela que escribe el escritor que aparece en el nivel diegético. Este personaje tiene 54 años, es viudo y tiene dos hijos. En un primer momento, es descrito por su autor como un hombre de campo, feliz y que vive una vida contemplativa. “Un maestro en el arte de la indiferencia” (Abad, 2010a), cuya vida es dictada por el azar, por otros o por el contenido de textos literarios. Un personaje que es atracado, que tiene una novia venezolana y que fuma marihuana. Un personaje que enferma de nostalgia, que se duele por su creador y cuya vida cae en crisis por su muerte (la muerte del escritor). Un protagonista sobre el cual recae el peso de decidir su propia vida después de la muerte de su autor. Un personaje que ve también como opción el suicidio, pero que se detiene al momento de llevar a cabo tal acto, al pensar que no puede existir una novela sin protagonista.

c) Transgresión de niveles

Estas transgresiones suceden en dos direcciones: la primera como una intrusión del escritor en el plano ficticio (nivel metadieético), y la segunda, como una intromisión del protagonista de la novela que escribe el escritor, Martín Múnera, en el plano pretendido como real. La enumeración de transgresiones que se señalarán en los siguientes apartados son ejemplificativas. La complejidad de la obra, respecto al manejo de la metaficción y la confusión que se genera entre ambos niveles hace muy difícil hacer una lista limitada y definida entre las interferencias de los planos diegéticos.

- **Intrusión del escritor en el plano ficticio**

En este caso, la intrusión del escritor en la historia metadieética se presenta de manera progresiva y paulatina. Los primeros acercamientos con la realidad ficticia se dan entre el parecido del escritor y su personaje, mismo que el novelista atribuye a la suerte: “El azar se confabulaba para que la persona ficticia se pareciera a la real” (2010a). Una de estas similitudes es, por ejemplo, la edad

de ambos personajes:¹² “el escritor tenía 53 años y el azar le había asignado una edad de 54 al protagonista. En pocos meses —y mientras la novela se escribía— su edad y la del personaje serían las mismas” (2010a). Éstas y otras correspondencias entre los personajes fueron señaladas, casi al final de la obra, por el mismo escritor, como relaciones de contraste y complemento entre los dos, y contribuyen tanto a la diferenciación de planos diegéticos como a la confusión entre ambos.

La primera intromisión tajante y evidente se da cuando el escritor y su protagonista dialogan entre sí. El escritor cuestiona a su personaje sobre si tiene o no aspiraciones en la vida, incluso lo reta a muerte: “¿No tienes ambiciones, no deseas nada?”, le preguntó el escritor a Martín. ‘Ni siquiera entiendo bien qué son ambiciones’. Y añadió: ‘A mí me basta con dejarme vivir, como los árboles’. ‘¿Quieres morirte ahora?’ lo retó el escritor” (2010a).

Otra transgresión de la diégesis al plano metadieгético se efectúa cuando el escritor decide visitar a su personaje Martín en su lugar de residencia, La Ceja, en Colombia. Al no encontrarlo en el sitio, decide ponerse su ropa y convertirse en su personaje Martín por un día. Es decir, se convierte en una especie de doble idéntico de su protagonista y llega incluso a mostrarle al personaje Próspero (empleado de Martín) la herida a cuchillo que sufriera en uno de sus costados durante un atraco que sucede en la historia.

Esta transformación del personaje real en el fantástico está acompañada también de elementos religiosos y mágicos. El primer caso se verifica cuando el escritor (ahora Martín) permite que Próspero introduzca sus dedos en la llaga que dejó el cuchillo para borrar su escepticismo, situación que recuerda el pasaje bíblico en el que Jesús permite a su discípulo Tomás introducir sus dedos en la herida de su costado para que pueda creer en la resurrección.¹³ Este elemento es reforzado con un recurso multimedia: una imagen de una pintura, cuya fuente donde fue tomada no se indica y que parece recrear este episodio bíblico.

¹² A esta similitud de edades puede sumarse la edad del propio autor empírico, Héctor Abad, que también coincide con la de sus personajes en el momento en que escribía la novela en Twitter.

¹³ Este episodio aparece en el Evangelio de Juan.

FIGURA 9. RECURSO MULTIMEDIA USADO POR EL AUTOR



Fuente: Abad, 2010a.

Por otro lado, el aspecto mágico que acompaña la transformación del escritor estriba en la cita que hace el narrador de un personaje fantástico: “La maga Merlina” (Abad, 2010a), que ayuda al escritor (ahora Martín) a cruzar un río. La mención de este nuevo personaje recuerda, en primer término, las leyendas artúricas de origen medieval donde figura el mago Merlín como uno de los personajes más importantes de este ciclo literario. Por otra parte, el nombre propio insertado en la novela sufre una transformación genérica, pues refiere a un personaje femenino y no masculino, como el que participa en la epopeya artúrica. Dicha variación hace pensar también en la alusión a Wednesday Addams, un personaje de la conocida serie estadounidense *Los locos Addams* (1964), conocido en Hispanoamérica como Merlina, una niña tétrica, macabra y siniestra.

Sin embargo, la transgresión más importante dentro de la historia ocurre cuando el escritor decide suicidarse en un lago de La Ceja (el lugar donde reside su personaje), para que la historia avance y su personaje pueda ser libre. En este punto, la confusión entre el plano real y el ficcional se vuelve total.

¿Dónde sucede el hecho del suicidio? ¿En la historia diegética o en la meta-diegética? ¿En ambas? Por el lugar donde ocurre el suicidio podría pensarse que se trata del plano ficcional, pero la interacción constante entre ambos planos, hasta antes de ese hecho, hace pensar al lector que sucede en ambos.

Lo que sí es un hecho es que el propio autosacrificio del escritor, al eliminarse en beneficio de su propia historia, es un incidente que anula el plano de la diégesis y deja sólo en funcionamiento el metadieético, el cual, de ahora en adelante, convivirá sólo con un plano diverso —el extradiegético—, entendido este último como la realidad extralingüística. A partir de ese momento, la ficción se vuelve realidad y, por ende, el primer plano de la historia. Así, la ficción adquiere una dimensión de naturaleza existencial, lo que da lugar a la metaficción ontológica, que Zavala define como “aquella en la cual la ficción propone un mundo ontológico autónomo” (2007: 63). Al morir el autor, el personaje de Martín cobra una verdadera existencia; su autonomía y libertad plena marcan, entre tanto, el nuevo derrotero que seguirá la historia.

- Intrusión del protagonista Martín Múnera en el plano real

La primera intromisión directa del protagonista dentro del plano real se da mediante un incipiente diálogo con el escritor, cuando este último decide que su personaje debe poner en peligro a su propia hija, de nombre Antonia. En su estancia por Marruecos, ella estuvo a punto de morir por la caída de unos ladrillos en su cabeza. En esta posible trágica escena, el protagonista interpela de viva voz al escritor de la siguiente manera: “Pero el azar juega con la vida de tu hija, lo quieras o no’, respondió Martín” (Abad, 2010a). Una intervención que parece escapar de la voluntad de su creador.

La siguiente injerencia de Martín dentro del plano real sucede en un diálogo que comienza el escritor con su personaje, respecto de sus aspiraciones en la vida. La conversación llega a un punto culmen con el reto que el escritor hace a Martín para jugarse su vida al azar. Este último responde con indiferencia y de manera indirecta con una canción, cuya letra es un poema del poeta romántico Friedrich Rückert:¹⁴ “‘Recuerde’, dijo Martín, ‘que yo estoy muerto hace tiempo. Oiga esta canción de Mahler, que ahí está todo explicado’”

¹⁴ El tuit contiene un enlace a la plataforma de videos Youtube que todavía se encuentra en funcionamiento: [<https://www.youtube.com/watch?v=vTqbTP5qy7k&feature=youtu.be>].

(Abad, 2010a). Esta intervención de Martín da cuenta de que es consciente de su existencia ficticia. Convencido el escritor de las razones de su personaje, decide no matarlo y el protagonista metadieético vuelve a mostrar una actitud autónoma, pues el narrador indica: “Martín se fue a ordeñar la vaca, Galatea, y mientras la ordeñaba, el escritor hacía fila” (Abad, 2010a). Estos ejemplos revelan cierto grado de conciencia del protagonista sobre su propia naturaleza, como un ente meramente ficcional. Adriana Azucena Rodríguez, en una breve taxonomía que plantea sobre el personaje metaficcional, cataloga al de este tipo como fantástico:

Propongo una posible taxonomía de personajes metaficcionales: *el humano* incapaz de asumir su condición ficcional; *el artefacto* que resulta el pretexto para que el narrador exponga el carácter ficcional del personaje; y el *fantástico* que es consciente de la imposibilidad de su existencia. (2016: 75)

La intrusión definitiva en el plano real por parte de Martín —el personaje ficticio— ocurre con el suicidio del escritor. Muerto su autor, la historia de Múnera se eleva al primer plano, pues el protagonista adquiere libertad y voluntad propia como si fuera un individuo de carne y hueso. Sin embargo, aunque el escritor sale de la historia, su protagonista toma decisiones muy similares a su creador, como lanzar monedas para resolver sus dudas o visitar un cibercafé para esperar quién le diga qué hacer a través de su cuenta de Twitter. Es decir, recurre al azar para determinar su destino, su propia historia.

Todos los anteriores casos de intrusión del protagonista de la novela (Martín) actualizan también el juego metaficcional conocido como *Role-Playing*: “en el cual un personaje se asume como producto de una ficción, y se dirige al lector o al autor ficcional y hace comentarios acerca de su identidad y su destino ficcionales” (Zavala, 2007: 64).

d) La correferencia: mundo interno de la novela y mundo externo

En este apartado, se entenderá el mundo interno que presenta la novela como la historia global constituida por los dos planos analizados previamente: diegético y metadieético. El objetivo es verificar las conexiones que tiene el mundo empírico en el que están presentes tanto el autor como los lectores, con la dimensión extraliteraria, el mundo real o el mundo externo a la novela. Estas relaciones se analizarán como correferencias, un término propuesto

por el investigador Gómez Bocanegra que explica “cómo la realidad de dos mundos (tanto el interno como el externo a la novela) se sostienen con base [en] signos que hacen referencia a fenómenos sociales co-relativos” (2018: 19).

En este sentido, la primera relación de correferencia sucede en términos de metaficción virtual. La investigadora Liduvina Carrera explica la construcción de este concepto del siguiente modo:

El avance de la informática ha sido muy veloz en la segunda mitad del siglo xx, dando origen al desarrollo de incomparables modelos de comunicación. En ellos, se ha ensayado un proceso interactivo en cuanto que se ha introducido la reversibilidad de los *roles*; esto es, que el enunciador puede ser, alternativamente, enunciador y enunciatario. Dicha interacción se encuentra también en el centro de la experiencia perceptiva de la realidad virtual, que, llevada a la narrativa de ficción, consistirá una forma —otra— de presentar un proceso autorreflexivo. Cuando esto sucede y las obras de ficción producen un entorno artificial-textual, creado con las características propias de la realidad virtual en el evento literario, se produce [...] [la] metaficción virtual. (2001: 36)

En efecto, Héctor Abad —el autor—, aprovechando las características inherentes a la plataforma Twitter, permite la participación de los seguidores de la cuenta en la construcción de la historia mediante la herramienta *retuit*. Esta intromisión de los lectores tiene efectos no sólo en función del cambio de papeles entre escritor y lector, sino que también tiene consecuencias dentro de la propia diégesis, en el mundo interno de la novela, ya que el narrador dice, por ejemplo: “El escritor dejaba que su historia la escribieran los otros” (Abad, 2010a). Por lo tanto, en primer término, los participantes asumen el papel de escritores de la ficción; en segundo, el de escritores ficcionales, y, en tercero, el de narradores, pues continúan la tarea del narrador omnisciente al mismo tiempo. Este complejo panorama interactivo da lugar a la metaficción virtual.

FIGURA 10. PARTICIPACIÓN EN LA NARRACIÓN DE TRES LECTORES (USUARIOS DE TWITTER)
DESDE SUS RESPECTIVAS CUENTAS EN LA NARRACIÓN



Fuente: Abad, 2010a.

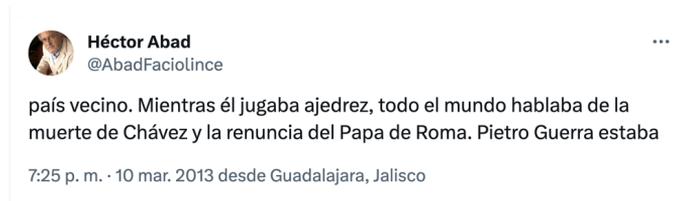
Por otra parte, una característica inherente a cada tuit es que, por defecto, aparece la fecha de publicación de cada contenido. Este detalle es muy importante en términos de correferencia, pues los lectores de la cuenta pueden establecer conexiones entre el mundo real y el de la novela de dos maneras: la primera ocurre en tiempo real, es decir, en el momento en el que fueron publicados y leídos los tuits; la segunda se presenta con la verificación de la fecha en la que se publicó el tuit y el acontecimiento al que se alude.

Por ejemplo, en los tuits fechados 14 y 15 de noviembre de 2012, el narrador dice lo siguiente: “El escritor había llegado al hotel en Madrid, el Hotel de las Letras en la Gran Vía, y presencié una inmensa manifestación por las calles. Tiraban petardos, quebraban vidrios” (2010a). Probablemente, los lectores que leyeron al momento esos tuits relacionaron de inmediato ese evento con

los disturbios ocurridos durante la “huelga general europea de 2012”.¹⁵ Por su parte, quienes leyeron fuera del momento y de la publicación real sólo tendrían que hacer una búsqueda por internet con la fecha de publicación y el acontecimiento que se nombra en la novela para establecer la correferencia.

Otro ejemplo en términos de correferencia son los sucesos mencionados por el narrador en el tuit de fecha 10 de marzo de 2013: “Mientras él jugaba ajedrez, todo el mundo hablaba de la muerte de Chávez y la renuncia del Papa de Roma” (2010a). Si bien estos dos eventos no ocurrieron exactamente en la fecha de la publicación del tuit respectivo, sí resulta verdadero que son muy cercanos: el presidente de Venezuela, Hugo Chávez, murió el 5 de marzo de 2013, cinco días antes de la publicación del contenido en Twitter, mientras que la renuncia del papa Benedicto fue anunciada el 11 de febrero de 2013 y aceptada el 28 de febrero de 2013, es decir, 10 días antes de la publicación del tuit de Abad. Lo que específicamente ocurría en el momento de la publicación de ese fragmento en la novela era la deliberación del cónclave para la elección del nuevo Sumo Pontífice de la Iglesia católica.

FIGURA 11. EJEMPLO DE UN TUIT CON CORREFERENCIA



Fuente: Abad, 2010a.

Por otro lado, en la obra también se dan intromisiones en otros planos que no se relacionan específicamente con la realidad del mundo externo, sino con la realidad virtual en términos de hipertextualidad. Por ejemplo, en dos tuits publicados el 28 de febrero se hace alusión a la cuenta de Twitter del personaje: “Se fue a un café internet y entró a Twitter. Tenía una cuenta, @MartinTuits,

¹⁵ Véase, por ejemplo, “Cientos de miles de manifestantes cierran la protesta de la huelga general del 14-N”, *El País* (14 de noviembre de 2012).

pero hasta ahora nadie lo seguía” (2010a), y el otro que dice: “Le bastó pensar estas palabras para que, en su cuenta, @MartinTuits, aparecieran 9 nuevos seguidores” (2010a). Es obvio que con este tipo de acciones el personaje no sólo interviene en el plano ficticio de la obra, sino que también se simula su actuación en el plano de la realidad, pues la cuenta @MartinTuits existe en la plataforma Twitter, y esto, al menos, habla de una relación con la realidad virtual establecida por la plataforma digital.

FIGURA 12. IMAGEN DE LA CUENTA DEL PERSONAJE MARTÍN MÚNERA



Fuente: Abad, 2013.

El señalamiento de estos casos sirve para dejar en claro que la historia no sólo funciona en términos de metalepsis, con saltos entre una diegésis y otra, sino que la obra también muestra saltos hacia la realidad, en términos de metaficción virtual y correferencia, lo que hace más complicada la trama en cuanto a técnicas metaficcionales.

CONCLUSIÓN

En el desarrollo de este análisis se ha podido observar que el uso de la meta-ficción se extiende más allá del texto literario y abarca, también, la plataforma Twitter y la realidad virtual que ésta conlleva. Desde el propio título se puede verificar que la obra establece ciertas convenciones y directrices que determinan el carácter metaficcional que tendrá la historia. La denominación de la novela, además, funciona como una especie de híbrido, puesto que, por un lado, enlaza al texto con una tradición literaria clásica, y, por el otro, lo vincula a la escritura digital, al mencionar dentro de su composición la palabra *trino*, *tweet* en inglés.

Mediante intextos clave, la novela anuncia ciertas características metaficcionales; esta situación se manifiesta desde el comienzo con la alusión a *Las mil y una noches*. Como apunta Andrea Torres Perdigón, “el texto metaficcional reescribe y alude con frecuencia a la tradición literaria, de manera explícita o implícita, tratando de explorar y formular la pregunta por la literatura” (2011: 4). La profundización en los juegos metaficcionales se da también con una hábil utilización de las distintas categorías: narrador intrusivo, autor de la ficción y autor ficcional. El manejo de estas categorías dentro de la realidad intratextual y extratextual genera una complicada confusión de realidades, situación que se acentúa debido a las propias características del soporte digital, pues los datos del autor empírico aparecen repetidamente en cada tuit. La confusión es tal que, en algunos momentos de la historia, es difícil separar las fronteras entre el hombre, el autor, el narrador y sus protagonistas.

Por otro lado, el empleo de la metalepsis es un recurso medular que permite generar diversos planos dentro de la historia. La injerencia entre uno y otro, así como su interrelación constante hacen que la obra posea una estructura altamente compleja. Asimismo, el uso de recursos multimedia como música, imágenes, video y efectos de sonido se suma a esta complejidad y a los juegos metaficcionales. Un aspecto interesante en torno a la metalepsis es que no sólo se limita a dos planos diegéticos, sino que, en términos de correferencias, alude también al mundo externo: los usuarios de la cuenta, la plataforma digital y, en general, el entorno virtual pasa a formar parte de la meta-ficción.

Por último, la novela da cuenta de sus propias convenciones y procesos de construcción. La historia nos deja ver el proceso creativo que sigue un escritor y las tres vertientes que desatan la escritura: la fantasía, el azar y la voluntad. Al mismo tiempo, deja en claro el poder del intertexto, al plantear una polifonía

literaria que va definiendo paulatinamente a los personajes. Así, una lectura detallada de esta novela inconclusa revela al texto como un proyecto de difícil análisis y, aunque no cumple con el requisito de ser una obra terminada, manifiesta una plena complejidad literaria y un eficaz empleo de la escritura dentro de un entorno digital.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Héctor (2013), @MartinTuits [cuenta], *Twitter*, disponible en [https://twitter.com/MartinTuits?t=fOIsaZ07I29WbyZv_XrhhA&cs=08], consultado: 15 de octubre de 2019.
- Abad, Héctor (2010a), @AbadFaciolince, *Los mil trinos y un trino* [Noveleta por tuits], *Twitter*, disponible en [<https://twitter.com/AbadFaciolince?t=sZwj7p-nLLuRRDn7mvBTNAw&cs=08>], consultado: 4 de agosto de 2019.
- Abad, Héctor (2010b), @hectorabadf [cuenta], *Twitter*, disponible en [<https://twitter.com/hectorabadf?t=ZT0HipzxqCkwGzB245siuQ&cs=08>], consultado: 22 de septiembre de 2019.
- Ardila J., Clemencia (2012), “Metaficción y crimen en tres novelas colombianas”, *Co-herencia. Revista de Humanidades*, vol. XIX, núm. 17, julio-diciembre, pp. 115-130, disponible en [<https://www.redalyc.org/pdf/774/77425374006.pdf>], consultado: 3 de septiembre de 2019.
- Ardila J., Clemencia (2009) “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 25, julio-diciembre, pp. 35-59, disponible en [<https://www.redalyc.org/pdf/4983/498355919003.pdf>], consultado: 15 de agosto de 2019.
- Beristáin, Helena (2001), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Carrera, Liduvina (2001), *La metaficción virtual*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello.
- Chimal, Alberto (2014), “De Tuititeratura”, *Plesiosaurio. Primera Revista de Ficción Breve Peruana*, año VII, núm. 7, vol. I, pp. 157-161.
- Eco, Umberto (1992 [1962]), *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- El País* (2012), “Cientos de miles de manifestantes cierran la protesta de la huelga general del 14-N”, *El País*, 14 de noviembre, disponible en [https://elpais.com/politica/2012/11/13/actualidad/1352838703_548795.html], consultado: 28 de agosto de 2019.

- Fragero Guerra, Carmen (2018), “*La Oculata* (2014) de Héctor Abad Faciolince: situaciones narrativas y oralidad. Hacia un ‘realismo real’”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 47, pp. 313-326.
- Gatica Cote, Paulo A. (2020), “De Tuitertura: una aproximación (y algunas reflexiones desde la tuitertura mexicana)”, *ILCEA*, núm. 41, disponible en [<https://journals.openedition.org/ilcea/11357>], consultado: 8 de septiembre de 2023.
- Gatica Cote, Paulo A. (2015), “La obra de arte en la época de la retuiteabilidad”, *Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*, vol. III, núm. 2, pp. 81-98, disponible en [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4952007>], consultado: 4 de marzo de 2019.
- Genette, Gerard (2004), *Metalepsis de la figura a la ficción*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Genette, Gerard (1989a [1972]), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Genette, Gerard (1989b [1962]), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Gómez Bocanegra, Jorge Martín (2018), *Problemáticas del mundo globalizado en seis novelas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Hutcheon, Linda (1985 [1980]), *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nueva York/Londres, Methuen.
- Lamarca Lapuente, María Jesús (2018), *Hipertexto: el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*, tesis de doctorado en Fundamentos, Metodología y Aplicaciones de las Tecnologías Documentales y Procesamiento de la Información, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, disponible en [Tesis: Hipertexto el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen], consultado: 19 de enero de 2019.
- Landow, George P. (comp.) (1997), *Teoría del hipertexto*, Barcelona, Paidós.
- Landow, George P. (1995), *Hipertexto*, Barcelona, Paidós.
- Lantigua, Isabel F. y Yasmina Jiménez (2013), “Muere Hugo Chávez”. *El Mundo*, 6 de marzo, disponible en [<https://www.elmundo.es/america/2013/03/05/venezuela/1362520545.html>], consultado: 28 de agosto de 2019.
- Mendoza, Antonio (coord.) (2012), *Leer hipertextos. Del marco hipertextual a la formación del lector literario*, Barcelona, Octaedro.
- Molero de la Iglesia, Alicia (2006), “Figuras y significados de la autonovelación”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 33, disponible en [<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>], consultado: 26 de enero de 2019.

- Monroy Zuluaga, Leonardo (2014), “Entre el artista y el crítico: *Basura* de Héctor Abad Faciolince”, *La Palabra*, núm. 25, julio-diciembre, pp. 57-68.
- Moreno Sánchez, Isidro (2012), “Narrativa hipermedia y transmedia”, en Verónica Perales Blanco (coord.), *Creatividad y discursos hipermedia*, Murcia, Universidad de Murcia, disponible en [<https://eprints.ucm.es/45471/1/Narrativa-HyT-Isidro%20Moreno.pdf>], consultado: 19 de febrero de 2019.
- Ordaz, Pablo (2013), “El Papa anuncia su renuncia el próximo 28 de febrero por razones de salud”, *El País*, 11 de febrero, disponible en [https://elpais.com/internacional/2013/02/11/actualidad/1360580038_865243.html], consultado: 28 de agosto de 2019.
- Orihuela, José Luis (2011), *Mundo Twitter. una guía para comprender y dominar la plataforma que cambió la red*, Barcelona, Alienta Editorial.
- Pajares Tosca, Susana (2004), *Literatura digital. El paradigma hipertextual*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Piglia, Ricardo (1999), *Formas breves*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial SRL.
- Piscitelli, Alejandro (2008), “Hipertexto, definición y características”, *Educ.Ar* (Portal), 25 de abril, disponible en [<https://www.educ.ar/recursos/92605/hipertexto-definicion-y-caracteristicas>], consultado: 14 de abril de 2019.
- Quesada Gómez, Catalina (2009), *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo xx. Las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*, Madrid, Arco Libros.
- Plesiosaurio* (2014), “Entrevista a Carla Raguseo. La brevedad en Twitter”, *Plesiosaurio. Primera Revista de Ficción Breve Peruana*, año VII, núm. 7, vol. I, pp. 153-156.
- Ramírez Gröbli, María del Pilar (2021), “*El libro y la vida. Ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince*”, Catalina Quesada Gómez y Kristine Vanden Berghe, Presses Universitaire de Liège-Universidad Eafit, Liège, 2019, 204 p.” (reseña), *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 48, enero-junio, pp. 315-318, disponible en [<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/343338/20804408>], consultado: 27 de agosto de 2023.
- Restrepo, Andrés (2012), @andres_subra [Tuit], *Twitter*, disponible en [https://twitter.com/andres_subra/status/261582234866294784?t=zrz_Qb7sgHY26k-tWlIeOcw&s=08], consultado: 14 de mayo de 2019.
- Rodríguez, Adriana Azucena (2016), “El personaje metaficcional”, *Graffilia*, núm. 22, enero-julio, pp. 73-83, disponible en [http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/1841/06.pdf], consultado: 16 de mayo de 2019.

- Rozo, Eduardo (2013), “Los mil y un trino de Héctor Abad” (entrevista), *La Patria*, miércoles, 16 de enero, disponible en [<http://www.lapatria.com/cultural/los-mil-y-un-trino-de-hector-abad-23978>], consultado: 27 de marzo de 2019.
- Ruiz Espinosa, Susana Patricia (2016), *La obra literaria abierta: del soporte digital al impreso*, México, Bonilla Artigas Editores, Versión: epub.
- Salcedo, Ana María (2019), “*Mise en abyme* y autoconciencia narrativa en *Basura* de Héctor Abad Faciolince”, *Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 45, pp. 123-138, DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n45a07>
- Tascón, Mario y Mar Abad (2011), *Twittergrafía. El arte de la nueva escritura*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- Torres Begines, Concepción (2015), “Novelas en Twitter: el fenómeno de la narrativa en 140 caracteres”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 54, enero-junio, disponible en [<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4973851>], consultado: 17 de enero de 2019.
- Torres Perdigón, Andrea (2011), “La noción de metaficción en la novela contemporánea”, disponible en [https://www.researchgate.net/publication/260952631_La_nocion_de_metaficcio_n_en_la_novela_contemporanea/link/0c960532bf654ab1e0000000/download], consultado: 28 de abril de 2020.
- Verdín Padilla, Paulo César (2020), *La novela en Twitter: entre el evento y el monumento*, tesis de Doctorado en Humanidades, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Waugh, Patricia (1984), *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Methuen.
- Zambrano Yáñez, Francys (2015), “La creación literaria en 140 caracteres”, *Boletín de la Academia Venezolana de la Lengua 130 años. Dossier: Escritura analógica y digital*, marzo, pp. 41-54, disponible en [<https://docplayer.es/66774831-Dossier-escritura-analogica-y-escritura-digital-avance-marzo-2015.html>], consultado: 29 de agosto de 2019.

- Zavala, Lauro (2010), “Leer metaficción es una actividad riesgosa”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 12, octubre, pp. 353-369, disponible en [<https://www.redalyc.org/pdf/5037/503750726014.pdf>], consultado: 12 de agosto de 2019.
- Zavala, Lauro (2007), *Manual de análisis narrativo. Literario, cinematografía, intertextual*, México, Trillas.
- Zavala, Lauro (2004), “Metaficción en literatura y cine”, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. III, s. l., Centro Virtual Cervantes, disponible en [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_058.pdf], consultado: 10 de agosto de 2019.
- Zavala, Lauro (1998), “Cuento y metaficción en México: a propósito de ‘La fiesta brava’ de José Emilio Pacheco”, *Revista de la Universidad de México*, enero, pp. 68-70, disponible en [<https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/5ff42493-e1b8-4b2c-909e-61249f102cec/cuento-y-metaficcio-en-mexico-a-proposito-de-la-fiesta-brava-de-jose-emilio-pacheco>], consultado: 19 de agosto de 2019.

PAULO VERDÍN: Es licenciado en Derecho y en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara, así como maestro en Literatura Mexicana y doctor en Humanidades por la misma casa de estudios. Asimismo, es docente de asignatura en el Centro Universitario de los Valles, de la Universidad de Guadalajara y candidato a Investigador del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Sus líneas de investigación son la narrativa digital, la narrativa hispanoamericana y la minificción.

D.R. © Paulo Verdín, Ciudad de México, julio-diciembre, 2023.

RESEÑAS

**CRISTINA MÚGICA RODRÍGUEZ (2023),
LA PROMESA DE AQUELLA INACABABLE AVENTURA. ENSAYOS SOBRE EL
QUIJOTE, MÉXICO, INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS-
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO/BONILLA
ARTIGAS EDITORES, 150 P.**

Escribir un libro sobre el *Quijote* supone descifrar, en la medida que sea, la novela más valiosa y compleja escrita en castellano y, al mismo tiempo, la más estudiada, al grado de que podemos reconocer puntos de vista correspondientes, no sólo a un crítico, sino a toda una época. De ahí que digamos, por ejemplo, la “lectura ilustrada” o la “lectura romántica” del *Quijote*. Esta última ve en el protagonista un héroe de la libertad, la justicia, la caridad. Pero también se le ha visto como héroe del fracaso o como judeo-converso o como parodia de Cristo o como narcisista originalísimo y también como homosexual y sadomasoquista perseverante. Según Mary Gaylor, don Quijote parodia las novelas de caballerías en la superficie textual, pero en el subtexto de la novela parodia a los conquistadores españoles, específicamente a Hernán Cortés. Para Maurice Molho, insigne hispanista de feliz memoria, el protagonista y la novela de Cervantes seguirán siendo vigentes mientras subsista el único mito creado por la Modernidad: el mito del individuo. Y así sucesivamente.

Asimismo, escribir un libro sobre el *Quijote* implica elegir entre un buen número de perspectivas disponibles. Menciono las dos que me parecen más generales: leer la novela *desde* su tiempo, con apoyo en las obras que dieron origen al *Quijote*, o leerla desde nuestro tiempo, valiéndonos de los textos a los cuales dio origen el *Quijote*.

Cristina Múgica funde en su libro estas dos perspectivas, y lo hace de manera tan singular, tan personal y reflexiva, que imperceptiblemente la línea diacrónica de los textos desaparece en favor de un tejido conceptual en el que termina comunicándose la poética de Cervantes, Pirandello y Mateo Alemán, ideas de Erasmo y de Bajtín, el problema de la expulsión de musulmanes y judíos en la España de los Reyes Católicos y el exilio de los republicanos españoles a consecuencia de la guerra civil, los conceptos de Freud y los de

Ortega y Gasset, las observaciones de este último acerca del *Quijote* y las de Unamuno, Américo Castro y María Zambrano. A ello han de agregarse las propuestas de la crítica literaria (Leñero, Davoine, Close, Iffland, Márquez Villanueva, García Lara, etc.), con las cuales dialoga la autora una y otra vez.

Por otra parte, es de notar que, en *La promesa de aquella inacabable aventura*, Múgica casi nunca escribe *yo*. Entrega la palabra al *Quijote* y diversidad de obras, reproduce, glosa las voces de éstas y, según las orquesta, va haciéndose escuchar ella misma. Para recurrir a una expresión de Américo Castro, ella nos hace percibir su *vividura* de esas voces.

¿Y cómo las orquesta? Por medio de una estructura dinámica, dividida en dos partes, “La aventura” —es decir, la acción— y “La lectura” —esto es, la recepción—. Cada parte, a su vez, se subdivide en tres ensayos,¹ independientes entre sí y, a la vez, internamente comunicados, pues cada uno de ellos se desdobra en microensayos —encabezados con intertítulos— abiertos a las más variadas interrelaciones.

Allí reside la originalidad del libro y también su poética. Se trata de fragmentos más o menos autónomos, de aproximaciones, tanteos, reelaboraciones, reflexiones y, de cuando en cuando, planteamientos totalizadores. Tal libertad de escritura propicia lecturas con múltiples recorridos, no necesariamente lineales, incluso dentro de un mismo ensayo, así como relecturas zigzagueantes.

Lo anterior se corresponde con el título bímembre del libro, cuyo sentido cabal está diseminado entre sus páginas. En cuanto al primer sintagma (“La promesa de aquella inacabable aventura”), hemos de remitirnos a las siguientes citas: “el intento de escribir y terminar una *aventura inacabable* resulta quijotesco [...] [pues] el alucinado lector de novelas de caballerías se lanza a lo inagotable” (pp. 41-42); “El carácter inacabable de la locura quijotesca” (se trata de un subtítulo, p. 49); “Como la andadura quijotesca, la escritura

¹ “La aventura” contiene los siguientes ensayos: “Una locura pirandelliana en contrapunto con la locura quijotesca”, “El soplo del carnaval: don Quijote frente a poderes y contrapoderes” y “La promesa de aquella inacabable aventura”. “La lectura” incluye “Apuntes para pensar las *Meditaciones del Quijote*, de José Ortega y Gasset, considerando algunas nociones de la teoría psicoanalítica”, “*El Quijote* en el pensamiento de Américo Castro” y “Cervantes y el exilio español”.

cervantina es también una aventura; una búsqueda literaria de nuevas formas de configuración y expresión del mundo, a la par que una aventura interior que implica la transformación del escritor” (pp. 56-57).

Para remontar el aspecto genérico de la segunda parte del título (“Ensayos sobre el *Quijote*”), conviene detenernos en el estudio que la autora dedica a las *Meditaciones del Quijote*, de Ortega y Gasset. Allí nos recuerda que *ensayo* (de *exagium*, ‘acto de pensar algo’) es palabra emparentada con *exigere* y con *examen*, términos asociables a *meditar*, a abrir camino con esfuerzo “doloroso e integral”, según siente el filósofo español (p. 102).

Si interrelacionamos las citas anteriores, podemos obtener la siguiente glosa del título completo, válida para el libro todo: ensayar el *Quijote*, examinarlo, exigirlo, es un esfuerzo doloroso e integral, una aventura-locura inacabable, una aventura interior transformadora.

Más allá del objeto de estudio propio de cada ensayo, algunos temas recorren el libro de modo transversal, por ejemplo, la soledad, sea la de Cervantes, sea la de su protagonista. Asimismo, el deseo: “el psicoanálisis, que habla de deseo y no de voluntad, da cuenta de un sujeto dividido. En la falta, no en la plenitud, radica el impulso a la aventura” (p. 114). De donde se sigue que, si la aventura de don Quijote es inacabable, lo sería también el deseo de remediar su carencia.

Otro tema transversal es el delirio, un ir y venir de la persona —el hidalgo de aldea— a la imagen —el caballero don Quijote— y viceversa (pp. 17-18). Al decir de Freud en “Neurosis y psicosis”, se trata de dos momentos: durante el primero, el enfermo sustrae la investidura libidinal tanto de las personas de su entorno cuanto del mundo exterior, “catástrofe que se proyecta como el sepultamiento del mundo”; el segundo momento —el delirio en sí— se presenta como el intento de reconstruir el mundo sepultado (p. 32). Por consecuencia, el momento inicial correspondería a la lectura que hace el hidalgo manchego de las novelas de caballerías, que lo lleva a desrealizar su vida en la aldea. El momento delirante —la metamorfosis del hidalgo en don Quijote— vendría a ser su intento incesante de reinventar el mundo a través de remediar sus males.

Música asevera que el delirio quijotesco es *sanador*, porque “el caballero está llamado a actuar el deseo del hidalgo” (p. 37), y es *transgresivo*, en la medida en que sostiene la autenticidad de cada episodio con su solo cuerpo, que quiere inundar el mundo (pp. 38-39). En este punto, habría que preguntarnos si el

héroe, por fracasar en la mayoría de sus lances, acaso genera nuevos deseos, otras carencias, de ahí lo inacabable de la aventura.

Los temas transversales referidos abonan la dimensión trágica de la novela, cuyo opuesto dialógico se desarrolla en el segundo ensayo (“El soplo del carnaval: don Quijote frente a poderes y contrapoderes”). Mundo al revés, entronización de los genitales y destronamiento de la cabeza, del espíritu, afirmación de la libertad, la igualdad y la abundancia, parodia de los símbolos del poder, liberación del miedo a la muerte gracias a la risa, renovación incesante de la vida, el carnaval y la literatura carnavalizada han generado una versión de locura sapiente que funciona como fármaco contra las calamidades que causa la razón en manos del poder, esto es, el dogma.

Y si Cervantes parodia, es decir, carnavaliza casi todo lo que nombra, no es de extrañar que lo haga también con su célebre personaje. Por un lado, el deseo y el delirio son sólo de don Quijote. Por otro, sin saberlo él, ni proponérselo, con sus aventuras fracasadas pone de cabeza el mundo que quiere y no puede corregir. Parodia tardía del héroe caballeresco medieval, don Quijote movió a risa a los oyentes y lectores del siglo XVII, los liberó por momentos —aduce la autora— del miedo a vivir en la España imperial, católica y contrarreformista que tanto padeció Cervantes.

Inacabable, “la aventura” de la locura quijotesca deviene escritura incesante. “La lectura” del *Quijote*, a su vez, parece no tener fin al hilo de sus transformaciones: en un principio, el público escuchó la novela de labios de los lectores públicos; andando el tiempo, la leyó en silencio, y en los días que corren, las y los cervantistas ponen por escrito sus respectivas recepciones. Por su parte, Cristina Múgica escribe, con fineza, el examen, la exigencia, el esfuerzo doloroso e integral, la aventura interior transformadora de leer el *Quijote*.

GUSTAVO ILLADES AGUIAR

ORCID.ORG/ 0000-0002-7405-7494

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

gillades@xanum.uam.mx

D. R. © Gustavo Illades Aguiar, Ciudad de México, julio-diciembre, 2023.

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE (ED.), *EL PERSILES Y SUS MUNDOS,*
NAVEGACIONES CRÍTICAS, MÉXICO,
EL COLEGIO DE MÉXICO, 2023, 217 p.

E*Persiles y sus mundos: navegaciones críticas* es un magnífico libro que contiene doce ensayos de una gran calidad y originalidad, pues no solamente atienden a cuestiones estructurales y estrategias narrativas de la obra, sino que, además, los ensayos dedicados a temas y personajes del *Persiles* son originales por su interdisciplinariedad, característica que tanto se exige ahora en nuestros medios académicos. Tres son los ejemplos que dialogan con otras disciplinas: “Miserables son y temerosas las fortunas del mar’: el mar como principio de incertidumbre en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, de Jesús Armando Gutiérrez Victoria, que acude a la física cuántica para explicar el principio de incertidumbre de Heisenberg; el mar “como un lugar donde el viaje se somete a las probabilidades, a las estimaciones inexactas y a la aventura inesperada” (p. 95). El espacio marítimo se caracteriza por lo desconocido y lo maravilloso de la leyenda y el mito, con una lógica de actuación distinta en la que los personajes deben sortear trabajos imprevistos. El mar es un espacio donde no rigen las certezas, los desplazamientos de los personajes son impredecibles y no se controlan las situaciones, ya que se presenta como “agente activo que incide en la suerte de los personajes” (p. 102).

Un segundo texto, de Sergio Javier Luis Alcázar, es “El ‘registro policial’ en la historia de Diego de Parraces en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, que se relaciona con el género policíaco a través de la representación violenta de la muerte en forma de crimen —acción que origina el enigma—; se plantean las conjeturas por las pistas halladas en el cuerpo de Parraces y, finalmente, intervienen los cuadrilleros de la Santa Hermandad y el corregidor de Cáceres como instituciones jurídicas sobornables con eslabones de cadenas. En el relato de Parraces, la muerte se presenta como estrategia narrativa y como poética de la destrucción generadora de acciones.

En clave jurídica, José de Jesús Palacios Serrato lleva a cabo una lectura de las costumbres jurídicas del matrimonio y de los derechos de las mujeres en los desposorios en el artículo “En mi patria hay una costumbre entre

muchas malas'. Las mujeres frente al matrimonio en el *Persiles*", para el que elige tres pasajes clave: 1) el matrimonio clandestino entre Ricla y Antonio, sin amonestaciones ni sacerdote, contrario a la norma canónica, pero con el consentimiento de ambos; 2) las bodas frustradas de Leonora, a la que nunca se le pidió consentimiento y que apela a la norma canónica para casarse con Jesucristo en vez de con el lacrimoso Sosa Coitiño, quien muere de dolor por el rechazo, y 3) la defensa de Transila y de su padre frente a la abominable costumbre del derecho de pernada de todos los parientes del novio, en una suerte de violación colectiva. Tres mujeres se rebelan contra la costumbre e invocan su derecho frente al matrimonio con "vehemencia e ingenio" (p. 162).

No son menos importantes los cuatro primeros artículos dedicados a las estrategias narrativas cervantinas. El que abre el libro, "“Dónde será bien anudarle”: las bisagras narrativas en el *Persiles* de Cervantes", analiza la organización de la materia textual en las transiciones de los 79 capítulos que conforman los cuatro libros de esta obra "cefalópoda", apelativo que le da Rachele Airoidi, por sus tentáculos narrativos y ventosas donde se insertan digresiones que la hacen poliédrica, fragmentaria, y cuyos rasgos principales son la variedad y la complementariedad de las historias intercaladas, pues sus personajes son compañeros de la pareja protagonista y comparten con ellos etapas del viaje. Airoidi propone unas "bisagras narrativas", que cumplen dos funciones: la primera sería servir como lazos para la unidad del relato, a las cuales clasifica como 1) "bisagra cremallera", por retomar en la apertura de un capítulo detalles del cierre del anterior; 2) "bisagra suspendida", cuando se aprovecha el cambio de capítulo para generar suspenso y se juega con la curiosidad del lector para que continúe la lectura; si, en cambio, el paso de un capítulo a otro se construye sobre un flujo ininterrumpido del contenido, se trata de 3) una "bisagra abarcadora" y, por último, 4) la "bisagra mimética", en la que se compenetran el contenido narrado y la forma estructural de la novela. Una segunda función de dichas bisagras le permite a Cervantes explayarse comentando y criticando su propio trabajo y, al mismo tiempo, fortalecer la credibilidad de la ficción autoral.

"La digresión metanarrativa como estrategia narrativa fundamental en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*" para lograr la verosimilitud, el ritmo y la significación es el asunto del ensayo de Cinthya Ruiz García. Las reflexiones

cervantinas tratan de “validar lo narrado con la ciencia, la fe católica o el argumento de la recurrencia de un fenómeno” (p. 38). La autora rastrea en la voz narrativa una especie de poética para la prosa de ficción, dándole a la digresión narrativa un uso preciso y equilibrado, breve y conciso, además de presentar un doble procedimiento: introduce la reflexión metanarrativa y logra la verosimilitud mediante un complejo ejercicio de desdoblamiento autor-narrador, burlando las convenciones del género y de la escritura.

El sentido verosímil de la mentira como acto narrativo es tratado por Antonio Tec en su texto “El arte de la mentira en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, donde plantea que, si bien los personajes falsean u ocultan su historia, son mentiras necesarias que sirven de salvoconducto, así como los disfraces y ardidés de supervivencia, que acrecientan la curiosidad del lector; no obstante, las mentiras deben ser verosímiles, pues el buen mentir con falsedades bien expuestas y estructuradas habla de un narrador bien acreditado, al que no le interesa la ética, sino “la capacidad de contagiar a sus escuchas o lectores con mentiras bondadosas que generan placer y regocijo” (pp. 64-65).

Un capítulo más sobre la poética cervantina es el de Laura Sofía Rivero: “la catarsis como estrategia narrativa en el *Persiles*”, cuyo interés es el estudio de la función catártica de la narración, no sólo como deleite y entretenimiento, sino también como alivio y compasión. La palabra adquiere los valores de sanación, consuelo y purgación para el que narra sus desventuras; una suerte de expiación de las dolencias, de los trabajos, que, al ser compartidos verbalmente, se colectivizan con empatía: “los males comunicados, si no alcanzan sanidad, alcanzan alivio”, le dice Auristela a Sinforosa para aminorar sus tormentos. La catarsis aristotélica —afirma Rivero— es reformulada y enfocada por Cervantes en el sujeto y no en el receptor.

Y hablando de catarsis, el tema de las lágrimas es tratado por César García Gómez, en “El llanto del héroe en el *Persiles*”, como un motivo abundante y recurrente de varios personajes en la obra, desencadenado por celos, muerte, felicidad o tristeza. Sin embargo, más allá de sus causas, el llanto puede adquirir sentidos contradictorios y contrapuestos. Para ello, el autor analiza el lamento inicial de Periandro, sensible y emotivo, y el de Auristela frente a Arnaldo, sincero y auténtico. Explora también los llantos ocasionados por el amor o por el ser amado, que suelen ser ambiguos y complejos porque los receptores los interpretan a conveniencia o porque los amantes se traban sin poder decir

palabra: “El llanto como expresión de lo inefable, como respuesta a emociones confusas e incomprensibles que no encuentran salida por la vía verbal” (p. 90). Extraña un poco que entre los casos amorosos no haya analizado las lágrimas del personaje más llorón de la obra, el portugués Sosa Coitiño.

Del tema de las lágrimas pasamos a los de la murmuración, la maledicencia y la abyección, analizados por Lázaro Tello Pedró en “Clodio, epíteto y género satírico”. Tello estudia el *ethos* satírico de Clodio como señalador de la mentira a través de un tipo de sátira retórica, que se apoya en paronomasias e hipérboles, y para denunciar los vicios. Él mismo se autopresenta como satírico, murmurador y maldiciente, con lo cual queda definido como epíteto perifrástico. Cervantes crea un gran personaje que, al mismo tiempo que aplaude la sátira ingeniosa, desprecia aquella sin artificio.

Clemente Sánchez Rodríguez se dedica a analizar tres animales en su ensayo “Entre el sueño y la realidad. La función de los animales en el relato de Periandro en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”: el pez náufrago o serpiente marina de los mares escandinavos, que provoca expectación y suspenso en los oyentes del relato de Periandro; los doce simios de la isla, que aparecen de la abertura de una peña —un *alter orbis* del que surgen transportando a la dama Sensualidad—, y el caballo de Cratilo. El pez náufrago engulle a un marinero, y la Sensualidad arrebatada a ocho compañeros. Periandro se salva de ambas aventuras, y en las dos se exalta su imagen aventurera y heroica, pero donde realmente se consolida su heroísmo es en la doma del caballo de Cratilo, única aventura en la que se enfrenta al animal.

En el décimo ensayo, “Entre la magia y la brujería: las cuatro hechiceras en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, Alejandro Vergil Salgado explora el pensamiento mágico de Cervantes, así como la distinción entre *bruja*, *hechicera* y *maga*, y se fija en la representación de la magia en dos escenas de *Las etiópicas*, para analizar a la metamórfica italiana hechicera-loba, “curandera, salvadora y guía”; a la española-morisca Cenotia, personaje ambiguo que oscila entre las tres figuras, pero que se autonombra *maga* y *encantadora*; a la esclava francesa de Lorena, que tiene fama de maga y a la judía-romana Julia, que usa venenos para sus hechizos.

He dejado para el final el ensayo de la autora intelectual y editora del libro, con su contribución “Reflexiones en torno a la vida en soledad y a la vida en compañía en la última obra cervantina”, donde Nieves Rodríguez Valle plantea el conflicto entre individualidad y sociabilidad, entre las actitudes eremíticas

o cenobíticas. De la vida eremítica, analiza a los personajes franceses Renato y Eusebia, que abrazan dicha existencia temporalmente, hasta que se restablece la honra; al italiano Rutilio, que desea elegir la soledad para enmendar su “mala vida”, y al español Soldino, que en su nombre ya casi llevaba la penitencia, el hombre sabio que se retira del mundanal ruido para dedicarse a la contemplación; por otro lado, se dedica a los personajes que prefieren la vida compartida, a los peregrinos que viajan en colectividad, que comunican sus sentimientos, que comparten virtudes y trabajos, y que será, al final, también la vida que exalta Cervantes en su última novela.

El Persiles y sus mundos, navegaciones críticas es una excelente obra, sumamente cuidada, y su entusiasta y multicitada editora tuvo una gran sensibilidad como docente e investigadora para crear este volumen animando a sus alumnos a publicar sus textos en un libro compacto e interesante, con agudos análisis y profundas reflexiones que convierten su lectura en amena y variada, como todo lo que sale de la pluma cervantina y de sus jóvenes intérpretes.

MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN

ORCID.ORG/0009-0007-8393-1028

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa
rodile6@yahoo.com.mx

D. R. © María José Rodilla León, Ciudad de México, julio-diciembre, 2023.

CAMILA HENRÍQUEZ UREÑA, *LA CARTA COMO FORMA DE EXPRESIÓN LITERARIA FEMENINA*, PRESENTACIÓN DE FREJA I. CERVANTES, MÉXICO, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, 2021, COLECCIÓN PEQUEÑOS GRANDES ENSAYOS, 93, 116 P.

La carta como forma de expresión literaria femenina sigue un derrotero editorial que resulta espejo, en buena medida, del mismo objeto que retrata: tal como nos cuenta Freja Cervantes, fue originalmente una conferencia que Camila Henríquez Ureña dictó en el Lyceum Club Femenino de La Habana, en 1950. Su génesis, la conferencia, este género de naturaleza híbrida, oscila entre lo oral y lo escrito como carta, y, como ella, “es un monólogo que aspira a ser diálogo” (p. 18). Pero si las mujeres que estudia la autora fueron burladas en su buena fe y traicionadas con publicaciones contrarias a la privacidad propia del pacto epistolar (el caso de sor Juana es icónico), Camila en cambio accede de buen grado a convertir su palabra en letra de imprenta: quizá pertenezca a aquella estirpe de maestros que ven en la palabra escrita una extensión de la disertación oral. Su voz devenida escritura pasa, entonces, a la revista del *Lyceum* primero, y a libros de compilaciones luego. Setenta años después, la leemos en un formato breve, íntimo, como el que ha creado la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, al concebir la serie Pequeños Grandes Ensayos, la cual recupera en presentación autónoma la potencia del ejercicio intelectual de la escritora dominicana.

A lo largo del volumen, se diseña con franca camaradería y aguda precisión psicológica una tipología del género epistolar femenino, no con objeto clasificatorio, sino con el afán de atravesar como una flecha el espacio literario, para dar con su blanco último: la *expresión* (tema familiar ciertamente: casi sobra traer a cuento los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, 1928, de su hermano Pedro). “En los retratos literarios de estas cuatro autoras —dice Freja Cervantes— Camila explora las posibilidades estratégicas del género literario en lenguas, culturas y épocas diferentes, al tiempo que despliega un método crítico comparativo para valorar la expresión literaria femenina” (p. 15).

En la partición clásica de las funciones y facultades asignadas, toca a las mujeres el dominio sentimental de las pasiones, el elemento afectivo —contrario a la razón masculina— y la soledad cotidiana de lo doméstico. Esta estructura lleva a Camila a postular que “La carta es la forma de expresión natural a aquellos que están solos y no desean sentirse solos. Intimidación, secreto, subjetividad, apartamiento, son factores que han inclinado a la mujer a expresarse en forma epistolar” (p. 25). Con luminosa intuición crítica, se adelanta de este modo a lo que décadas después postulará Josefina Ludmer en las “Tretas del débil”: “Desde la carta y la autobiografía, Juana erige una polémica erudita. Ahora se entiende que estos géneros menores (cartas, autobiografía, diarios), escrituras límite entre lo literario y lo no literario, llamados también géneros de la realidad, sean un campo preferido de la literatura femenina”.¹ Allí se exhibe un dato fundamental: que los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal, para erigirlos como reinos separados (política, ciencia, filosofía), se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado *personal* y son indisociables de él.

Esta singular propuesta encuentra su materialización, no casualmente, en tres monjas —Santa Teresa, la portuguesa Mariana Alcoforado y sor Juana—, no por una apetencia específica de indagar en el ámbito conventual, sino por ser una de las dos opciones posibles para las mujeres durante siglos. Como ha demostrado sor Juana y recuperado Henríquez Ureña, “la religiosa tenía en esa época posibilidades para el estudio, para la producción literaria y aun para la acción social mayores a las ofrecidas a las mujeres que vivían en el siglo” (p. 87).

La última, María de Rabutin Chantal, siguió el otro camino posible: el matrimonio (posiblemente —dada su condición económica elevada— arreglado). Entonces su claustro fue otro: el doméstico. Vale la pena destacar, dicho sea de paso, que esta última vivió la mayor parte de su vida en el más oportuno de los estados: la viudez. Su marido murió antes de que ella cumpliera treinta años,

¹ Ludmer, Josefina, “Las tretas del débil”, en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1984, pp. 53-54.

entonces se ve rica y emancipada, luego de haber cumplido todos los mandatos civiles, lo cual le permite gozar de las libertades (bailes, paseos y corte) que restringe la sujeción conyugal. Por ello, su pasión es otra: si el amor divino fue el motor en santa Teresa, si el amor mundano fue el impulso epistolar de Mariana Alcoforado y el amor al saber en sor Juana (el espíritu fáustico en clave de desmesura barroca, dirá Camila), madame de Sévigné decantó en sus misivas todo el vigor amoroso del vínculo maternal.

A lo largo de estas lecciones, Camila Henríquez Ureña avanza, pues, en un camino que desmonta la reproducción de olvidos. Allí donde el canon afirma que las mujeres han escrito pocas obras maestras, ella refuta el juicio y agencia para el impulso de la emoción un reordenamiento: la literatura epistolar escrita por mujeres ha logrado producir obras de valía sin proponérselo. Allí radica el prodigio: la carta habilita un espacio libre —quizá como ningún otro— que permite al genio femenino hallar su más genuina expresión.

GUADALUPE CORREA CHIAROTTI

ORCID.ORG/0000-0001-9201-4124

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

lupecorrea@gmail.com

D. R. © Guadalupe Correa Chiarotti, Ciudad de México, julio-diciembre, 2023.

NORMAS EDITORIALES

Al someter un texto a la revista, el autor se compromete a no enviarlo a ninguna otra publicación nacional o extranjera. No se aceptan colaboraciones que estén en proceso de dictamen, hayan aparecido o estén por aparecer en otras publicaciones impresas o electrónicas.

El trabajo deberá presentarse en su versión final y completa; no se admitirán cambios una vez iniciado el proceso de dictamen y edición.

Signos Literarios está bajo una licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 International. Está permitida la reproducción y difusión de los contenidos de la revista para fines educativos o de investigación, sin ánimo de lucro, siempre y cuando éstos no se mutilen, y se cite la procedencia y al autor.

Los derechos patrimoniales de los artículos publicados en *Signos Literarios* son cedidos por el autor a la Universidad Autónoma Metropolitana una vez que los originales han sido aceptados para que se publiquen y distribuyan tanto en la versión impresa como electrónica de la revista; sin embargo, tal y como lo establece la ley, el autor conserva sus derechos morales. El autor recibirá una forma de cesión de derechos patrimoniales que deberá firmar una vez que su original haya sido aceptado. En el caso de trabajos colectivos es necesario que todos los autores firmen el documento. Todo artículo firmado es responsabilidad de su autor y las opiniones expresadas en él no necesariamente representan la posición de *Signos Literarios*.

Los autores podrán usar el material de su artículo en otros trabajos o libros publicados por ellos mismos con la condición de citar a *Signos Literarios* como la fuente original del texto.

SECCIONES DE LA REVISTA

Todas las secciones se encuentran permanentemente abiertas. En caso de que un texto se considere publicable, se enlistará entre los que han sido considerados de la misma forma con anterioridad, por lo que se indicará a su debido tiempo el número en que aparecerá impreso.

Los artículos serán resultado de una investigación original e inédita, tendrán una extensión mínima de 25 cuartillas y máxima de 35 (una cuartilla corresponde a 1 800 caracteres). Su aceptación dependerá de la evaluación confidencial de dos especialistas anónimos; en caso de conflicto se recurrirá a un tercer evaluador por medio del cual se definirá la publicación o no del trabajo. De acuerdo con ésta, el Consejo de Redacción podrá solicitar cambios o modificaciones al autor. Una vez aceptado el texto no podrá modificarse. El proceso de dictamen dura aproximadamente seis meses, salvo casos extraordinarios.

Las reseñas pueden ser críticas o descriptivas; las primeras presentarán una valoración crítica, las segundas presentarán una síntesis del contenido. En cualquiera de los casos, las obras serán de reciente publicación (no más de cinco años de antigüedad respecto al año en que se envían) y tendrán una extensión entre cinco y diez cuartillas. Las reseñas se someterán al dictamen del Consejo de redacción.

ENVÍO DE MANUSCRITOS

En la primera página se indicará el título del trabajo, el nombre completo del autor, nombre de cómo firma sus trabajos, ORCID, correo electrónico, grado académico, adscripción y cargo institucional, breve semblanza académica sin repetir datos de adscripción (entre 100 y 150 palabras), número telefónico y horario de localización; dirección institucional y particular.

El original deberá ir acompañado de:

- El título del trabajo (en español e inglés), el cual deberá dar una idea clara del contenido del artículo y no excederá 110 caracteres. En el caso de las reseñas el título será la ficha bibliográfica completa del libro reseñado.
- Resúmenes en español e inglés, con extensión de 8 a 10 líneas cada uno, en los que se destaque: el objetivo,

las aportaciones y los alcances del trabajo, entre ocho y doce renglones.

- Cinco palabras clave en español e inglés que expresen el contenido específico del artículo y que no se encuentren en el título (no frases).
- Los artículos y reseñas deberán estar escritos en español a doble espacio, con letra Times New Roman o Arial de 12 puntos (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o RTF, sin control de cambios, hoja tamaño carta con márgenes de 2.5 cm del lado izquierdo y derecho y 3 cm superior e inferior.
- Las reseñas incluirán, al final de la última página, el nombre del autor, así como su ORCID, institución y correo electrónico.

IMÁGENES Todas las imágenes deben estar preparadas para su reproducción en formato .jpg .tiff o .png y numeradas consecutivamente a 300 dpi, en un tamaño mínimo de 5 X 7 y máximo de 9 X 14 centímetros. Deben consignar con exactitud la fuente y los permisos correspondientes. El autor es el responsable de tramitar los permisos para su reproducción.

CITAS Cuando una cita es mayor a cinco renglones estará fuera de texto. Si es menor quedará dentro del texto entre comillas. Las referencias de las citas deben quedar de la siguiente forma: (Apellidos del autor, año: páginas). Ejemplo:

La trama de la comedia de capa y espada no obedece a razones de verosimilitud, sino a la técnica del azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo. [...] a mi juicio la complicación es el objetivo. Dicho de otro modo: no deberíamos hablar, en todo caso, de ‘artificie llevrai semblance théatrale’, sino más bien de artificiosa inverosimilitud teatral. (Arellano, 1988: 37-38)

- NOTAS AL PIE** Las notas se indicarán con números arábigos y volados, en orden consecutivo y aparecerán al pie de página. Las citas dentro de la nota al pie, sin importar la extensión, no irán fuera de texto.
- SÍMBOLOS FONÉTICOS** En caso de utilizar símbolos fonéticos, se solicita el uso de la fuente SILDoulos IPA93 del Alfabeto Fonético Internacional, disponible en línea en la siguiente dirección: [http://scripts.sil.org/cms/scripts/page.php?site_id=nrsi&id=encore-ipa-download#836e214f].
- TABLAS Y DIAGRAMAS** Deberán entregarse en un archivo pdf, para ver cómo quedarán en la versión final, así como el archivo original donde se generó. Cuando su extensión lo requiera, irán en páginas aparte.
- GRÁFICAS** Deberán ser enviadas en Excell para su edición. Deben consignar con exactitud la fuente o permisos correspondientes. Cuando su extensión lo requiera, irán en páginas aparte. Cada imagen, tabla, gráfica o diagrama debe tener al inicio un título y al final la fuente completa correspondiente. No incluir abreviaturas, indicar las unidades y contener todas las notas al pie y las fuentes completas correspondientes.
- BIBLIOGRAFÍA** La bibliografía deberá incluirse al final de los artículos, ordenada alfabéticamente; cuando un autor tiene más de una obra, se repetirá el nombre completo y se ordenarán del año más reciente al más antiguo. Si se repite el año, el primero que se consigne en el texto será “a” y los siguientes seguirán las letras del alfabeto.
- LIBROS** Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (1990), *Antología de la literatura fantástica*, México, Hermes.
- Capítulos* Escalante, Evodio (2007), “Metáfora, semejanza y verdad en la filosofía de Aristóteles”, en Adrián Gimarte-Welsh (coord.),

Metáfora en acción, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa/Casa Juan Pablos, pp. 139-155.

Artículos Pujante, David (2011), “Teoría del discurso retórico aplicada a los nuevos lenguajes. El complejo predominio de la elocutio”, en *Réctor*, vol. 1, núm. 2, pp.186-214.

TESIS Y DISERTACIONES Cerdio Rousell, Marco Antonio (2000), *Confluencia y transformación genérica en la crónica de Ricardo Garibay, Elena Poniatowska y Jorge Ibargüengoitia*, tesis de doctorado en Humanidades, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

TEXTOS DE INTERNET Saona, Margarita (2007), “La masculinidad en crisis: El amor es una droga dura”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, disponible en [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/crimascu.html>], consultado: 24 de mayo de 2010.

CONFERENCIAS INÉDITAS Villanueva Prieto, Darío (2015), “El Quijote: cuatro siglos de modernidad novelística”, conferencia presentada durante el XX Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas, Heidelberg, Universität Heidelberg, 21 de marzo de 2015.

CONFERENCIAS PUBLICADAS Maires Bobes, Jesús (2004), “El doctor, figura cómica en los entremeses”, en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Actas del VI Congreso de Asociación General Internacional Siglo de Oro*, vol. II, Madrid, Iberoamericana, pp. 1217-1228.

Se notificará la recepción en menos de 30 días después de recibir el original y se iniciará el proceso de evaluación una vez que el manuscrito se ajuste a las normas mencionadas.

Se recomienda consultar el Código ético disponible en la página de la revista.

Para cualquier duda sobre la presentación de originales puede escribir a: sll@xanum.uam.mx o signosliterarios@gmail.com.