



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

Facultad de Letras

Metaficción e intertextualidad en la novela
El circo que se perdió en el desierto de Sonora,
de Miguel Méndez

Tesis que para obtener la Maestría en *Estudios del Discurso* sustenta:

Raquel Iglesias Plaza

Asesor:

Doctor Rodrigo Pardo Fernández

Morelia, Michoacán

Marzo de 2017

A todos mis maestros de la Maestría en Estudios del Discurso

*A mi asesor, el doctor Rodrigo Pardo Fernández y a mis dos
sinodales, el doctor Roberto Sánchez Benítez y el doctor Juan
Carlos González Vidal*

*Con mucho cariño a mi esposo Raúl y a mis hijas Constanza y
Eleonora*

*A mis papás Mercedes y José María, a mi hermana Grisela, a
Fernando, a Renata y Nicolás y, a Juan Camilo*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO UNO	
Hacia una categorización de una literatura binacional	28
1.1 Literatura del Norte y Narrativa del desierto.....	28
1.2 Algunas definiciones sobre el término chicano y sobre el Movimiento Chicano.....	38
1.3 Literatura Chicana y Literatura de la Frontera: semejanzas y diferencias.....	40
1.4 Literatura de la Frontera.....	49
1.5 Miguel Méndez: un escritor transfronterizo.....	57
1.6 La literatura de Miguel Méndez: recepción, publicación y reconocimientos.....	66
1.7 La crítica literaria chicana.....	72
1.8 La narrativa chicana escrita en español.....	73
CAPÍTULO DOS	
Metaficción	77
2.1 Procedimientos metafictivos.....	77
2.1.1 Novela de la novela.....	77
2.1.2 Narración enmarcada y relatos intercalados.....	83
2.1.2.1 El caso de la jaca de Dalí: metalepsis ficcional de cuadro animado.....	83
2.1.2.2 Metalepsis del narrador.....	86

2.1.2.3 Antimetalepsis.....	88
2.1.2.4 Prolepsis de un relato intercalado.....	89
2.1.2.5 Función iconoclasta.....	91
2.1.2.6 Violación de niveles ontológicos.....	92
2.1.2.7 <i>Mise en abyme</i> y relato especular	94
2.2 Aspectos o rasgos metafictivos.....	96
2.2.1 Consideraciones metafictivas en la novela, desglosadas del autor-narrador.....	96
2.2.1.1 La crítica literaria.....	97
2.2.1.2 La palabra: de la conciencia individual al signo social.....	103
2.2.1.3 El lector.....	105
2.2.1.4 Los editores.....	107
2.2.2 Cognición social: las reflexiones sobre el significado “la palabra”, en algunos personajes de la novela.....	108
2.2.2.1 Inferencia social.....	109
2.2.2.2 La propiedad compartida como base social de la cognición.....	111
2.2.2.3 El sujeto como miembro de un grupo.....	114
2.2.2.4 La cognición en el intercambio personal.....	116
2.2.3. <i>Topoi</i> y formas tópicas: “la palabra que se siembra da frutos”.....	116
2.2.3.1 Forma tópica.....	117
2.2.3.2 Formas tópicas intrínsecas y formas tópicas extrínsecas.....	120
2.2.3.3 Macro-estructuras en un diálogo conversacional, entre el personaje don Quijote y unos literatos jóvenes en el desierto.....	123

CAPÍTULO TRES

Intertextualidad endoliteraria y exoliteria	129
3.1 Intertextualidad endoliteraria.....	129
3.1.1 Aproximaciones a elementos deícticos, léxicos e intertextuales de un discurso paródico sobre <i>Don Quijote de la Mancha</i> en un episodio de la novela <i>El Circo</i>	129
3.1.1.1 Elementos deícticos.....	131
3.1.1.2 Estudio comparativo de los elementos léxicos.....	134
3.1.1.3 El enunciador y su fuente.....	140
3.1.1.4 Intertextualidad.....	141
3.1.1.5 Las relaciones interpersonales: la cortesía.....	145
3.1.2 Narradores sudamericanos.....	150
3.1.2.1 El cloc cloc cloc de los huesos humanos: una alusión implícita a una cita de la novela <i>Cien años de soledad</i>	151
3.1.2.2 Presencia de lo sobrenatural como característica del realismo mágico.....	154
3.1.2.3 Remedios, la Bella y Remiendos: una parodia en homenaje al realismo mágico.....	156
3.1.2.4 Transducción de un episodio de la novela <i>La ciudad y los perros</i> a un ejercicio paródico de <i>El circo</i>	159
3.1.2.5 Una parodia lúdica y respetuosa del cuento <i>Funes el memorioso</i>	163
3.1.2.6 Los motivos compartidos de don Homo y el indiano, de la novela <i>Concierto barroco</i>	166

3.1.3 Narradores mexicanos.....	171
3.1.3.1 Lo grotesco y lo real maravilloso: un diálogo entre el Poeta Loco y Juan Rulfo.....	171
3.1.3.1.1 “Nos han dado la tierra”: función pragmática de la burla irónica.....	172
3.1.3.1.2 El llano versus el desierto.....	174
3.1.3.1.3 San Isidro y lo real maravilloso.....	175
3.1.3.2. Huellas de otro Poeta Loco: Valderrama de <i>Los de abajo</i>	178
3.2 Intertextualidad exoliteraria.....	179
3.2.1 El juicio oral de <i>El Tequilas</i> : variación paródica de los componentes del género judicial en una situación específica de comunicación.....	179
3.2.1.1 El enunciado.....	181
3.2.1.2 Géneros discursivos y estilo.....	182
3.2.1.3 El juicio oral.....	184
3.2.1.4 Estilos tipificados.....	186
3.2.1.5 Géneros y transgresiones.....	190
3.2.1.6 Géneros y registros del discurso.....	191
CONCLUSIONES.....	194
BIBLIOGRAFÍA.....	209
ARCHIVOS AUDIOVISUALES.....	227
ANEXOS.....	228

ANEXO UNO:

DISCURSO PARÓDICO SOBRE *DON QUIJOTE DE LA MANCHA*.....228

ANEXO DOS: EL JUICIO ORAL DE *EL TEQUILAS*.....231

ANEXO TRES: TRES JUICIOS ORALES.....233

Resumen: El funcionamiento de los fenómenos intertextuales y metafictivos dentro del recorrido narrativo de la obra es cuanto trataremos de analizar en el curso de la investigación de esta tesis. Para ello, queremos destacar que en este trabajo lo que importa es entender para posteriormente resolver cómo suceden estas manifestaciones. La resolución a este planteamiento se verificará en un análisis que determine cómo se configuran las referencias metafictivas e intertextuales en el discurso narrativo de la novela, cómo se relacionan las diferentes categorías intertextuales con su texto de origen y, además, qué hipotextos reconocidos se encuentran insertados y anteceden a la novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002). Por otro lado, esta investigación manifiesta la existencia de la problemática de ubicar a Miguel Méndez dentro de la Literatura Chicana, pero también como un escritor de la Literatura de la Frontera. Aún más, es un autor que indudablemente pertenece a la llamada Narrativa del Desierto y a la Literatura del Norte y que, por tanto, puede circunscribirse como un autor transfronterizo. Se fundamentará, entonces, la pertenencia de la obra de este escritor a estas producciones literarias mediante la revisión de lo que la crítica especializada ha contribuido a este tema para, posteriormente, aportar nuestro propio punto de vista del asunto reflejado en las conclusiones que de esto se desprenda.

Palabras clave: 1. Intertextualidad, 2. Metaficción, 3. Literatura Chicana, 4. Narrativa del Desierto, 5. Literatura de la Frontera.

Abstract: The operation of the intertextual and metafictional phenomena within a novel's narrative path is what we will try to analyze in the course of this thesis investigation. For this, we want to emphasize that in this work, what matters is to understand and then to resolve how these manifestations happen. The resolution to this approach will be verified in an analysis that determines how the metafictional and intertextual references are configured in the novel's narrative discourse, how the different intertextual categories are related to their source text and, in addition, which recognized hypotexts are inserted and precede the novel *The circus that got lost in the desert of Sonora* (2002). On the other hand, this research reveals the existence of the problem of locating Miguel Méndez within Chicano Literature, but also as a writer of the Border Literature. Moreover, he is an author who undoubtedly belongs to the so-called Desert's Narrative and to the North Literature and which, therefore, can be circumscribed as a transboundary author. The belonging of this writer's work to these literary productions will be fundamented through the revision of what specialized critics have contributed to this subject to later contribute our own point of view in this matter, reflected in the thesis conclusions.

Key words: 1. Intertextuality, 2. Metafiction, 3. Chicano Literature, 4. Desert's Narrative, 5. Border Literature.

INTRODUCCIÓN

El funcionamiento de los fenómenos intertextuales y metafictivos dentro del recorrido narrativo de la obra es cuanto trataremos de analizar en el curso de la investigación. Para ello, queremos destacar que en este trabajo lo que importa es entender para posteriormente resolver cómo suceden estas manifestaciones. La resolución a este planteamiento se verificará en un análisis que determine cómo se configuran las referencias metafictivas e intertextuales en el discurso narrativo de la novela, cómo se relacionan las diferentes categorías intertextuales con su texto de origen y, además, qué hipotextos reconocidos se encuentran insertados y anteceden a la novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002).

En cuanto al análisis intertextual se dará cuenta de los intertextos encontrados; partiendo de ellos se hará un análisis integral que ubique a esos intertextos en el discurso global de la novela y que explique qué función cumplen. Se demostrará que la inserción de los intertextos colabora en la producción de sentido de la obra. Los intertextos no se presentan de una manera fortuita o casual; su presencia, además de aportar sentido a la novela, colabora a su entendimiento, configura y resalta aspectos de los roles actoriales o temáticos. Los intertextos, además, pueden acentuar, comunicar o interpretar alguna relación o contenido semántico de algún episodio. Los intertextos también pueden describir, complementar o traducir situaciones, es decir, permiten una lectura concreta del texto, que no sería la misma en su ausencia.

Por otro lado, esta investigación manifiesta y explica la existencia de la problemática de ubicar a Miguel Méndez dentro de la Literatura Chicana, pero también como un escritor de la Literatura de la Frontera. Aún más, es un autor que indudablemente pertenece a la llamada Narrativa del Desierto y a la Literatura del Norte y que, por tanto, puede circunscribirse como un autor transfronterizo.

La primera y evidente impronta que se puede encontrar en la narrativa de Miguel Méndez es su resolución y determinación por escribir en una lengua en específico: el uso del idioma español para su producción literaria. No obstante haber vivido en los Estados

Unidos, su obra poética y narrativa no se escribió en inglés. Como él mismo expresa en una entrevista que le hizo Justo Alarcón:

Nuestra cultura ancestral se finca primordialmente en el idioma español y nos llega a través de la genealogía que emerge y se continúa con el transcurso de incontables generaciones. Es un tesoro que ayudaremos a salvaguardar con nuestra misma aportación (1981: 6).

Por tanto, asumimos que su literatura debe ser objeto de estudio visto como una producción literaria de interés inmanente a las literaturas hispánicas. No obstante que la literatura chicana se enseña en España como parte de la materia Literatura Norteamericana, Raquel Merino Álvarez, de la Universidad del País Vasco considera que “en el futuro los textos chicanos escritos en español llegarán a publicarse y distribuirse (y se podrán convertir en clásicos) en el ámbito cultural hispano, podrán así llegar a formar parte de la tradición literaria de la que surgen y la enriquecen” (2000: 269). Podemos señalar que existió un marcado interés de parte de Miguel Méndez¹ para que la literatura chicana traspasara fronteras y fuera conocida en los espacios académicos del mundo de habla española, tanto de América como de España. A propósito, él comentaría en un coloquio auspiciado por la Organización de Estados Iberoamericanos y El Colegio de la Frontera Norte que los libros de los autores chicanos: “son adoptados por un número crecido de instituciones educativas; libros que habitan también en innumerables bibliotecas públicas, y que de alguna misteriosa manera empiezan a desplazarse hasta otros ámbitos, internacionales” (Méndez, 2000: 183).

Por cierto, fue el premio Nobel Camilo José Cela —con anterioridad Miguel Méndez lo había acompañado a recorrer distintos lugares de Arizona— quien lo ayudó a que se conociera su literatura en España: “Don Camilo presidió la presentación de mis libros en el Ateneo de Madrid [...] él fue al Ateneo con toda generosidad para mi sorpresa y alegría” (Perles Rochel, 1998: 271).

Además del interés por difundir la literatura chicana en español, existió para Méndez un propósito más esencial y vital como miembro de la comunidad, que fue el de preser-

¹ Anteriormente a la novela que nos ocupa Miguel Méndez publicó *Tata Casehua* (1968), *Peregrinos de Aztlán* (1974), *Poemas de los criaderos humanos: Épica de los desamparados y sahuaros* (1975), *Cuentos para niños malos* (1980), *El sueño de Santa María de las piedras* (1986), *De la vida y del folklore de la frontera* (1986), *Cuentos y ensayos para reír y aprender* (1988), *Que no mueran los sueños* (1991), *Los muertos también cuentan* (1992), *Entre letras y ladrillos. Autobiografía novelada* (1996) y *Río Santa Cruz* (1997).

var la identidad, la lengua, la historia y cultura chicanas por medio de la utilización del español como lengua literaria. Así se expresa en una entrevista con Justo Alarcón:

También para la literatura chicana que aparece en lengua española veo un futuro muy luminoso. Ya verás, no pasarán muchos años sin que lo nuestro logre el aplauso de propios y extraños. Me refiero también a Latinoamérica y a España. En cuanto a la función de las obras chicanas escritas en español, está entre otros motivos el de revitalizar y preservar nuestras raíces más profundas (1981: 6).

Si nos referimos a los trabajos teóricos hechos sobre la novela *El circo...*² se reducen a no muchos ensayos críticos que se han encontrado. Por este motivo, nuestra investigación está justificada porque aportará un análisis sustentado en teorías capaces de dilucidar nuevos aportes que se integren a los estudios que ya se han realizado sobre la novelística de Miguel Méndez. Asimismo esta investigación pretende contribuir a la difusión de la literatura chicana cuya divulgación, creemos, no ha sido lo suficientemente irradiada a lectores que pueden llegar a tener genuino interés por su lectura.

La Literatura Chicana es el espacio literario que corresponde a la obra de Miguel Méndez. Su obra reviste gran importancia pues se trata de uno de los autores favoritos del movimiento chicano que toma fuerza en la década de los sesenta. Este movimiento es iniciado por campesinos y también por estudiantes que afirman su orgullo cultural y que pugnan por reivindicaciones de los derechos civiles y humanos en E.U.A. (Bruce-Novoa, 1999); a este período se le conoce como Renacimiento de lo chicano, sobre todo por la importancia que adquiere el desarrollo y la publicación de su literatura en esos momentos (Sánchez Benítez, 2011b).

Por otra parte, la Literatura de la Frontera o Fronteriza se refiere a un modo escritural y temático de la frontera mexicana con Estados Unidos y, en el caso de Miguel Méndez, le toca por partida doble, ya que también es considerado como perteneciente a la Literatura Fronteriza Chicana del país limítrofe. Veamos lo que expresa al tomar conciencia de ello: “Me toca a mí conceptuarme como uno de tantos entre los escritores de la frontera, cuyo dominio sobre temas concernientes a las dos naciones nos toca por derecho y ubicación”

² En adelante, por motivo de su extensión, se abreviará de este modo el título de la novela.

(Méndez, 2000: 182). Para la investigación, esta cita es una de las pruebas que sirven como base para validar nuestra argumentación de considerar a Miguel Méndez como un escritor transfronterizo. Mencionemos lo que acentúa Alex Ramírez-Arballo al respecto: “Que no se olvide que Miguel Méndez es un escritor transfronterizo y que por ello reclama como territorio existencial a la región, sin las limitaciones arbitrarias de las fronteras o linderos políticos” (2009: 12-13).

La Literatura de la Frontera tiene un elemento vital insustituible en su desarrollo narrativo, es el de su espacio geográfico. Rodrigo Pardo Fernández lo explica de la siguiente manera:

Pareciera, de ese modo, que un mismo universo, un espacio geográfico concreto imaginado (y esto es lo importante) por escritores disímiles, mexicanos unos, estadounidenses otros (si bien de origen hispánico), la frontera (encuentro, fin, ruptura, inicio) condiciona, en cierta medida, el modo de narrar (Pardo Fernández, 2011: 215).

Con una misma perspectiva, Leobardo Saravia Quiroz, del Colegio de la Frontera Norte, argumenta que los escritores de la frontera: “han interiorizado el paisaje, las atmósferas, la perspectiva histórica y la circunstancia del individuo frente a su ámbito hostil, yermo, vastamente inaprehensible” (1990: 192). Miguel Méndez recuerda que, es en su novela *Peregrinos de Aztlán* (1974) en donde por primera vez incorpora este componente fundamental: “con ese libro me estrené yo mismo como autor, llevé a la novela por primera vez los panoramas de El Desierto de Sonora” (Perles Rochel, 1998: 273). Posteriormente será la novela *El circo...* (2002) donde el ámbito geográfico del desierto delimitará y definirá por completo la historia y los personajes de la narración.

Finalmente insistimos en el motivo principal por el cual Miguel Méndez escribió en español, ya que es el medio más idóneo de apegarse al recuerdo como antídoto del olvido de una identidad cultural reacia a su desaparición sobre todo histórica y cultural.

La pervivencia de sus raíces sólo se mantendrá con la recuperación de una memoria que se activa con el lenguaje. El escritor chicano Juan Bruce-Novoa complementa y explica claramente esta idea:

El español es nuestro lenguaje genealógico, por así decirlo; si lo olvidamos perderemos muchas memorias que son idóneas a nuestra naturaleza histórica y entonces seremos muy pobres culturalmente, sin la autenticidad que da una cultura a través de los siglos (Bruce-Novoa, 1999: 97).

En el entendido que nuestra hipótesis argumenta que la práctica intertextual y la reflexión metafictiva son parte integral y definen a la novela *El circo...* tendrá fundamento indicar y explicar las funciones existentes de los diferentes procedimientos y aspectos o rasgos metafictivos y de las relaciones de las categorías intertextuales del texto de origen con el texto de recepción. Con el análisis de estas relaciones, se tiene la intención de poder encontrar nuevas formas de significación en la novela —de acuerdo con un proceso de reelaboración, transformación y recontextualización— de los intertextos en el texto de inserción que, necesariamente, aportarán una nueva producción de sentido. Analizar cómo operan los narradores que dirigen y marcan las distintas referencias metafictivas e intertextuales permitirá poder explicar la forma estructurada y el modo en que son interpretadas por los personajes: puesta en abismo, autoconsciencia autorial y de los personajes, parodia, ironía, humor, etcétera.

Además de analizar las prácticas metafictivas e intertextuales en la novela *El circo...*, se efectuará una revisión panorámica de la Literatura Chicana, la Narrativa del Desierto, la Literatura del Norte y la Literatura de la Frontera para, finalmente, llegar a la Transfronteriza, en función de ubicar la trayectoria literaria de Miguel Méndez.

En nuestro trabajo, de carácter monográfico, no haremos una completa revisión histórica de la Literatura Chicana, que es a la que pertenece la novela objeto de nuestro estudio. No obstante, enmarcaremos en un panorama extenso a la novela *El circo...*, que fue publicada en 2002, y a su autor Miguel Méndez.

Para ello, tomaremos las consideraciones de Tino Villanueva quien, en su antología *Chicanos* (1985), nos proporciona una perspectiva sociocultural y literaria del tema, desde sus antecedentes hasta las diferentes nociones y definiciones sobre el término chicano. Además, nos apoyaremos en el detallado estudio que presenta Juan Bruce-Novoa sobre la novela y el lenguaje de la literatura chicana en su libro *La literatura chicana a través de sus autores* (1999). Ambos investigadores consideran que es posible encontrar un posible ante-

cedente y tradición literaria a partir del año de 1848 (a consecuencia de la firma del *Tratado de Guadalupe Hidalgo*).³ Aunque, como señala Bruce-Novoa, se podría afirmar que el *boom* o auge de esta literatura, en cuanto a producción y número de publicaciones, sucedió en la década de los setenta.

También investigaremos acerca de la recepción y difusión de esta novela en México en el momento de su publicación. Además, daremos una reseña general de los autores y las características de la narrativa chicana contemporánea escrita en español en Estados Unidos, en la cual se incluirá la obra literaria de Miguel Méndez, totalmente escrita en español.

Por otro lado, es preciso mencionar una investigación que localiza nuestro objeto de estudio en la llamada Narrativa del Desierto y que, además de identificar el imaginario del desierto, interpreta la condición nómada de sus personajes. Se trata de “Tres circos, tres novelas buscando un lugar en el desierto mexicano: la territorialización de los confines” (2014), de Edith Mora Ordóñez. Las tres novelas que dan ejemplo de ello son: *Albedrío* (Daniel Sada, 1989), *Santa María del Circo* (David Toscana, 1998) y *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (Miguel Méndez, 2002), a las cuales sumaremos, por criterio propio, *Lampa vida* (1980), de Daniel Sada. Por otro lado, una visión novedosa acerca del desierto mendecino como un espacio en donde el silencio, la nada, el vacío y la condición del ser humano se integran con la espiritualidad cósmica es la que nos ofrece Roberto Sánchez Benítez en su ensayo “Miguel Méndez y la periferia literaria del Imperio” (2011b). De su misma autoría, en el ensayo “Miguel Méndez, voces y ecos del silencio”, Sánchez Benítez relaciona esas imágenes del ser en el mundo del desierto “con una fuente de misterios [...] donde se revelarán aspectos esenciales de la condición humana en su fase migrante” (2012: 82).

En lo que concierne al estudio de lo grotesco como categoría estética, enfocado en las características grotescas de algunos de los personajes de la novela con las nociones que al respecto desarrolla Mijail Bajtín, tomaremos como guía a su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (1993). Otro estudio

³ Una historia detallada del pueblo chicano puede encontrarse en: MACIEL, David y Patricia BUENO (1975), *Aztlán: historia del pueblo chicano (1848-1910)* y, en SWADESH, Frances Leon (1977), *Los primeros pobladores. Antecesoros de los chicanos en Nuevo México*.

encontrado, que se relaciona con lo grotesco del cuerpo es el referido a la escatología del mismo. Su título es “De foedo corpore: Escatología del cuerpo y tratamientos de lo excremental en la novelística de Miguel Méndez” (2007), de Gustavo Nanclares.

Además, se expondrá la teoría de la *metaficción* en su forma particular, que es la de metanovela, con las categorías que de ella se desprende en “Novela y metanovela en España” (1989), de Gonzalo Sobejano. Al respecto de este tema se ha encontrado una fuente de investigación relacionada con la novelística de Miguel Méndez. Se trata del análisis de Gustavo Nanclares titulado “Estructura y metaficción: Apuntes sobre *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, de Miguel Méndez” (2003).

También, se tendrán en cuenta los estudios y consideraciones que sobre la metaficción narrativa española e hispanoamericana se hayan formulado. Para ello contamos con el trabajo de tres investigadoras: Ana M. Dotras y su libro *La novela española de metaficción* (1994); Catalina Quesada Gómez, con su publicación *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX* (2009) y Catalina Gaspar, con su escrito “Metaficción posmoderna y debate académico: algunas reflexiones” (2001). Igualmente, dos investigadores contribuyen al tema con sus aportaciones: Gonzalo Sobejano, con los artículos “La novela ensimismada (1980-1985)” (2009) y “Novela y metanovela en España” (1989). Por último, Antonio Sobejano-Morán, con el volumen *Metaficción Española en la postmodernidad* (2003). Pretendemos, por tanto, incluir las teorías de la intertextualidad y de la metaficción, e integrarlas para el logro de una interpretación de la obra literaria que es objeto de estudio.

Con respecto a la biografía del autor (necesaria para el entendimiento de que es un autor transfronterizo con una producción literaria bicultural), haremos referencia a ella en el Capítulo Uno de la tesis, junto con la contextualización y posición de la novela en la historia de la literatura chicana. Incluiremos la información biográfica que se encuentra en el libro *Entre letras y ladrillos*, que es la autobiografía novelada realizada por Miguel Méndez en 1996, en donde se encuentran datos relevantes sobre su formación educativa, vida y obra.

En forma breve, resumimos que Miguel Méndez (1930-2013) nació en Bisbee, Arizona. Sus padres mexicanos, se regresaron a Sonora, México, con él cuando era muy pequeño. A los catorce años retornó por su cuenta a los Estados Unidos para trabajar en el campo y en la construcción. Méndez fue un autodidacta que sólo cursó la educación primaria en su pueblo de El Claro, Sonora y gracias a muchas lecturas realizadas en su temprana niñez continuó con su instrucción. Como él mismo lo explicó: “Tanto en lo literario como en lo académico yo sólo he construido mi propio sueño en base a jirones de sueños deshechos o inconclusos... mi educación por solitaria ha sido más formal que la ‘formal’” (Perles Rochel, 1998: 273). En la década de los setenta fue profesor universitario; posteriormente se jubiló y recibió reconocimientos académicos como el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Arizona.

Nuestra investigación es, primordialmente, teórica aunque, como ya hemos dicho, estará inmersa en una época histórica y en un ámbito geográfico específico que habremos de determinar. La tesis aborda sobre una literatura y un autor contemporáneos, cuyo primer inconveniente es contar con escasas interpretaciones de investigadores donde nuestra propia investigación pudiera asirse y corroborar ciertos cuestionamientos. Además, el limitado segmento temporal que existe para que se produzca una perspectiva diacrónica puede significar que los juicios críticos que se hagan de la obra impliquen un reto para ofrecer una visión y perspectiva más vasta que sólo se consigue con el paso del tiempo

Las teorías de la metaficción y de la intertextualidad serán el sustento conceptual y teórico de donde se abrevará hacia la reflexión y abstracción para, finalmente, poder concluir en la aspiración de la rigurosidad que implica el ejercicio de la crítica literaria.

Como la investigación se adentra en la intertextualidad de la obra estudiada, se nos presenta la enorme y considerable posibilidad de trabajar con una novela posmoderna que, sin embargo, regresa a la literatura del pasado: Cervantes, Borges, García Márquez, Rulfo, Carpentier, entre otros. Por tanto, es un hecho que la lectura de los clásicos iberoamericanos es una obligación en este tipo de análisis literario y, que vamos a relacionar —porque es el caso— con la literatura contemporánea chicana. Esperamos que esta tesis cumpla con las exigencias teórico-metodológicas y que, además, se encuentren asuntos en la investigación que todavía no se han dicho o pensado como los planteamos, o que no se han tratado

con la metodología con la que los expondremos. Todo esto conlleva al deseo que nuestra aportación sea de utilidad a los investigadores que se interesan y que trabajan estos temas.

En los siguientes apartados formularemos las bases teóricas que servirán para fundamentar la tesis y que, posteriormente, se aplicarán a lo largo de los capítulos.

Metaficción

Se establecen en el relato diálogos en donde el tema es acerca de la crítica literaria, de la novelística en general, del oficio de ser escritor, de la tradición oral o inclusive de los editores. La pregunta es por qué o para qué el autor ficticio de la novela inserta este conglomerado de conceptos que tienen que ver en definitiva con el proceso de escribir.

Es preciso encontrar una respuesta que conduzca a la hipótesis de que las distintas voces narrativas reflexionan sobre la propia novela, y, por tanto, existe también una reflexión sobre lo que es la literatura misma. El término de *metanovela* es mencionado directamente en el desarrollo discursivo de la obra y, consecuentemente, es materia a tratar.

Así como para llegar al estudio del término *intertextualidad* se partirá de una idea más amplia que es la de *transtextualidad*, para definir a la *metanovela* se indagará primero en la Teoría de la Metaficción para poder, posteriormente, concluir en una definición que conectará de manera directa con el género de la *metanovela*.

El análisis metodológico de la *metanovela* aplicado en la novela *El circo...* partirá del concepto originario más amplio y general que es el de *metaficción*. Aclarado este punto se tomarán de las distintas variantes de las corrientes teóricas existentes (en su mayoría coincidentes y complementarias) los elementos conceptuales acerca de la *metaficción* que sirvan para la práctica metodológica en el análisis.

El término *metaficción* es usado por vez primera en 1970 por el novelista y crítico norteamericano William Gass, quien sostiene que “muchas de las obras denominadas anti-novelas son, en realidad, metaficciones” (traducción de Francisco Orejas, 2003: 30); el concepto fue retomado ese mismo año por Robert Scholes. Cabe destacar, en este punto,

que a partir de ese momento la expresión ha tenido una variedad importante de denominaciones de significación muy parecida, tales como: *novela autoconsciente*, *autorreferencial*, *autorreflexiva*, *autogenerativa*, *narcisista*, *ensimismada* y otras más.

Es importante, entonces, aterrizar la idea en una definición que parta de lo más concreto y específico para tal asignación; es el caso de *autoconsciencia*, que es utilizada por Patricia Waugh: “Metaficción es un término dado a la escritura de ficción que *autoconscientemente* y sistemáticamente presta atención a su estatus de artificio a fin de formular preguntas acerca de la relación entre ficción y realidad” (Waugh, 2007: 2).⁴ Desde el punto de vista de este trabajo, es la autoconsciencia desde donde se puede explicar la posterior labor *autorreflexiva* que la obra de *metaficción* realiza.

En el caso específico de este objeto de estudio, el autor-narrador principal de la historia, Don Homo —quien es también uno de los personajes—, en un nivel autoconsciente expresa su ser, sus preocupaciones y su sentir como creador literario, además de su forma de entender su oficio. Don Homo es un viejo escritor que apoya, motiva y aconseja a El Chavo —narrador secundario y, además, personaje joven con inquietudes de ser escritor— para que aprenda el oficio de escribir. Todas estas manifestaciones tendientes a reflexionar sobre el oficio de un escritor, por parte del narrador, son ya una condición fundamental para poder definir la novela de un modo más preciso y delimitante, porque se puede afirmar que *El circo...*, bajo la premisa de la definición de Waugh, es una obra *metafictiva*, y al ser una novela es, por tanto, una *metanovela*.

Metanovela

El estudio sobre la *metanovela* que se empleará para su definición será el realizado por el crítico español Gonzalo Sobejano, que de una manera muy clara y precisa expresa que:

⁴ “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” (Waugh, 2007: 2). La traducción es nuestra.

Una novela que refiere a un mundo representado (fingido o imaginado en palabras) es una novela. Una novela que no refiere sólo a un mundo representado, sino, en gran proporción o principalmente, a sí misma ostentando su condición de artificio, es una metanovela (Sobejano, 1989: 1).

Otro elemento a tener en cuenta en la metanovela es la *autorreferencialidad*. Robert Spires privilegia este elemento en sus estudios, y denomina a este tipo de narración como *self-referential novel* o novela autorreferencial. Esta denominación define la novela que, además de prestar atención al mundo que se está representando, al que se está contando en ella, también dirige su atención al proceso mismo de cómo se va creando y de “ir creándolo, bien mediante el acto de escribir (categoría 1), o mediante el acto de leer (categoría 2), o mediante un discurso oral entre personajes que discuten acerca de cómo escribir la novela para incluir en ella aquel discurso (categoría 3)” (Sobejano, 1989: 1).

Sobejano sigue la categorización de Spires y clasifica a la metanovela en tres tipos: metanovela de la escritura, metanovela de la lectura y metanovela del discurso oral. Analizaremos, entonces, en qué tipología se deberá incluir a la novela *El circo...*

Al tener, ya, definiciones muy concretas de *metaficción* y *metanovela*, explicaremos en qué se basa y cómo se realizará la operación metodológica. Francisco Orejas analiza e introduce nuevos aportes a la *teoría de la metaficción* o *teoría metafictiva* encauzados al estudio de la metaficción en la novela española contemporánea. El análisis que desarrolla este investigador sobre la metaficción narrativa en la España contemporánea proporciona los elementos teóricos y metodológicos utilizables, en este caso, en el estudio de un texto metafictivo latinoamericano y contemporáneo, ya que el término no es privativo en modo alguno de una determinada narrativa de un lugar específico.

Francisco Orejas determina que este tipo de narración llamada metafictiva tiene como característica principal “el deliberado quebrantamiento de los códigos que rigen el sistema narrativo de ficción convencional, mediante diversas estrategias autoriales y procedimientos textuales más o menos explícitos” (2003: 126). El teórico analiza y divide entonces en dos bloques las características generales de la teoría de la metaficción: los procedimientos básicos de carácter metanovelesco y los rasgos o aspectos más destacados en los

textos de metaficción. A continuación, explicamos brevemente en qué consiste esta clasificación (2003: 125-143).

A) Procedimientos metafictivos: Son los mecanismos y los componentes literarios que sirven al autor para poder narrar la historia. Los procedimientos más usuales son:

- 1- Novela de la novela:** Es uno de los procedimientos más recurrentes, y está ligado a uno de los aspectos más característicos de la metaficción, la autoconciencia. Se trata de novelar el mismo proceso creativo que se realiza en el quehacer de la producción de una obra.
- 2- Narración enmarcada y relatos intercalados:** Es también un mecanismo usual y conectado a otra de las características de la obra de metaficción, la autorreflexividad. Consiste en un procedimiento que también se aplica en la novela en general, en el cual se introducen una o más historias intercaladas en la narración y que pueden tener o no relación con la historia principal. El recurso o estrategia denominado *mise en abyme*, que en español tiene varias acepciones, como la de duplicación interior puede manifestarse como una novela dentro de la novela y recrear, así, el tema general de la obra para reforzar y dar énfasis a la temática de la misma (Dotras, 1994).
- 3- Recursos paródicos e hipertextuales:** Estas dos prácticas también serán definidas, en su momento, en la teoría de la intertextualidad expuesta por Gerard Genette. Son recursos nada nuevos pero que se reactualizan en este tipo de obras que tienen como propósito examinar sus aspectos formales. Cabe agregar que Francisco Orejas incluye en estos usos citas literarias, frases hechas, textos periodísticos, parodia del lenguaje, parodia de género e incluso la apelación a la teoría literaria como componentes hipertextuales o transtextuales.
- 4- Ruptura de los códigos formales:** Esta ruptura tiene que ver con la intención de la obra metafictiva de llamar la atención del lector acerca de la ficcionalidad de lo que está leyendo y por otro lado la de cuestionar hasta dónde pueden llegar las prácticas narrativas establecidas en la novela tradicional.

B) Aspectos o rasgos metafictivos: Los aspectos más relevantes de la literatura de metaficción son el de *antirrealismo* y el de *transtextualidad*, que se concretan en la obra bajo los siguientes aspectos:

1- Autoconsciencia: Es otra de las características de la obra metafictiva; esa autoconsciencia puede ser:

a) Autorial: Cuando existe una presencia del autor, cuyas intervenciones cuestionan los límites entre realidad y ficción y sus constantes declaraciones hacen pensar si lo que se está leyendo es verdaderamente narración o ensayo.

b) De los personajes: Puede suceder cuando los personajes replican a otros personajes acerca de su ser ficcional.

c) Del propio texto: Sucede cuando la obra no oculta su naturaleza de ficción por medio de la utilización de marcas textuales o de un lenguaje autorreferencial.

2- Autorreflexividad, autorreferencialidad o autotextualidad: En este caso el texto se refiere a sí mismo, a otras obras del autor o al género o tradición literaria a la que pertenece. La autorreferencia se produce a través de un desdoblamiento de la historia principal por medio de otros relatos que se conectan con esa historia y que a modo de espejo se refleja en ellos.

3- Ficcionalidad: La ficcionalidad toma posición relevante cada vez que los personajes asumen y expresan su condición de entes literarios o cuando el autor interviene con la explicación de su particular perspectiva respecto a la historia. Es decir, la historia queda en segundo plano e irrumpe la ficcionalidad.

4- Hipertextualidad: Este recurso es muy empleado en las obras de metaficción. Francisco Orejas incluye, además de la utilización de algún o algunos hipotextos de forma patente en la obra, otros recursos presentados con la técnica del *collage*, tales como: 1) incorporación de textos narrativos o de otra índole, 2) suma de citas implícitas o explícitas, 3) frases hechas, 4) referencias a otros lenguajes, artísticos o no, 5) parodia de escenas de otras obras, 6) alusiones explícitas, 7) palíndromos y 8) imitación de argumentos.

Por último se verá en el transcurso de la investigación cómo es que existe una conexión estrecha entre la primera parte del marco teórico, que se refiere a la *metanovela* como parte de la literatura de metaficción, y la segunda parte, que trata en un sentido amplio

acerca de la *intertextualidad*. Francisco Orejas plantea que la teoría de la metaficción es estudiada por dos corrientes teóricas, que son: la crítica angloamericana y la teoría continental europea (2003: 29-63). La angloamericana es la que da origen al término, con teóricos como William Gass, Robert Alter, Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Robert Scholes o Robert Spire. Esta crítica utiliza términos específicos y estrictos, como metanovela, novela autoconsciente, autogeneradora, novela reflexiva, antinovela, sobreficción... La corriente continental europea cuenta con teóricos como Mijail Bajtín, Julia Kristeva, Roland Barthes o Gerard Genette. Esta teoría estudia los mecanismos metanovelescos en un contexto más general, que corresponde a las relaciones entre textos, y utiliza nociones como polifonía o dialogismo en términos de Bajtín, de intertextualidad en los de Kristeva o de hipertextualidad en los de Genette. Se infiere entonces que en un espacio más amplio la metaficción está inserta en el conjunto de los textos intertextuales o hipertextuales, y que, como afirma Orejas: “todo texto metafictivo es intertextual o hipertextual, pero la correspondencia no funciona, necesariamente a la inversa” (2003: 590).

En conclusión, esta investigación buscará también reconocer y confirmar que lo que da unión y cohesión a estas dos teorías es precisamente que están relacionadas y conectadas con la producción interna de la obra. La narrativa metafictiva no está exenta de derivar de una tradición literaria y en consecuencia “la metaficción se inscribe en el horizonte amplio de la transtextualidad y es una forma concreta de literatura hipertextual” (Orejas, 2003: 111).

Intertextualidad

Con el seguimiento del modelo de la teoría de la intertextualidad se pretende efectuar un recorrido analítico que llevará a una construcción de conocimiento teórico y a su empleo metodológico. La práctica intertextual es continua en el recorrido narrativo de la novela *El circo...*, por lo que es necesario para su estudio partir, entonces, de términos anteriores que le den origen y sentido.

Tomaremos como punto de partida la teoría literaria de Mijail Bajtín, con la utilización de términos como *polifonía* (sonidos de voces simultáneas pero formando un todo ar-

mónico) y *dialogismo* (de dichos, de ideas, de discursos de otros y propios), que tienen que ver con las distintas voces que transitan la novela. Para Bajtín cualquier palabra o enunciado “entra en este medio dialógicamente agitado y tenso de las palabras, valoraciones y acentos ajenos, se inmiscuye en sus complejas interrelaciones, se funde con unas, toma como punto de partida a otras, se cruza con terceras” (2000: 169).

Bajtín indica en su obra *Estética de la creación verbal*, que “el diálogo inconcluso es la única forma adecuada de *expresión verbal* de una vida humana auténtica” (1982a: 334); en la réplica de un diálogo cotidiano es lo que encontramos: a un oyente que al participar en una conversación torna inconcluso el diálogo del hablante hasta su próximo turno, es decir, la dialogización bloquea a un discurso monológico. El hablante (el escritor, en el caso de la literatura) plantea cuestionamientos, refuta ideas, acepta otras, contesta a problemas: “su ser entero se le va en la palabra, que se introduce en el tejido dialógico de la vida de los hombres, en el simposio universal” (Bajtín, 2000: 165). Finalmente, el sujeto discursivo tiene que ceder la palabra al otro, el oyente percibe que el hablante ha concluido; existe la posibilidad de ser contestado, por un lado, y, por el otro, tomar una actitud ante la respuesta que se dé (Bajtín, 1982a: 250-261).

Todavía cabe agregar, que la palabra ajena con que se encuentra el hablante —voces pertenecientes a los otros— es una experiencia discursiva que “se forma y se desarrolla en una constante interacción con los enunciados individuales ajenos” (Bajtín, 1982a: 279). Trasladada esta noción al ámbito literario y siguiendo el modelo de Bajtín, la literatura produce imágenes de diferentes lenguajes: “el lenguaje, para convertirse en imagen artística ha de convertirse en habla en las bocas hablantes, combinándose con la imagen del hombre hablante” (Bajtín, 1989: 153).

Por ello, la literatura es partícipe del diálogo humano y la novela *El circo...* está favorecida de estas interrelaciones y de esos otros y diversos acentos; se distingue, entonces, una integración a la novela de un corpus narrativo perteneciente a la literatura universal que, con el proceso de transformación de sus textos, se presenta frente al lector la producción de una combinación diversa o collage lleno de voces, manifestado por sus personajes y autores.

Julia Kristeva continúa con la noción de dialogismo de Bajtín pero la renueva, dando inicio a un nuevo término: “el dialogismo [*sic*] bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como *intertextualidad*” (Kristeva, 2001: 195). El reciente vocablo se fija en la década de los sesenta por Kristeva, no sin antes aceptar que es Bajtín el primero en descubrirlo. Un texto se encuentra en la intersección de dos ejes —un eje horizontal sujeto-destinatario y un eje vertical texto-contexto—, el cual “se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*” (Kristeva, 2001: 190).

La afinidad teórica de Roland Barthes con Julia Kristeva se hace notar en cuanto que para el semiólogo francés el texto es un tejido por el cual la palabra cruza y se produce un recorrido en el entramado textual de múltiples diálogos cuyas escrituras no van en fila, sino que se encuentran y concuerdan en un momento y situación dados y que, se recogen, finalmente, no en el escritor sino en el lector (Barthes, 1987: 71). Para Barthes, el texto se encuentra en una continua reescritura que lo reactualiza: “un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1987: 69).

Gerard Genette es quien toma el término de intertextualidad que Kristeva había establecido, para redefinirlo de la siguiente manera: “la *intertextualidad*, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, [...] como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 10). La intertextualidad se manifiesta en forma de cita, plagio o alusión. El análisis de la novela necesitará de las nociones que se encuentran en dos libros fundamentales de Gerard Genette: *Palimpsestos* (1989), y *Metalepsis* (2004).

En *Palimpsestos* se encuentra el estudio de los diferentes tipos de *transtextualidad* o trascendencia textual que, de acuerdo con Genette son cinco: como ya se ha definido a la intertextualidad le sigue la *paratextualidad*, que se refiere a la relación que tiene el propio texto con su *paratexto*, que es todo lo que lo rodea, desde el título, pasando por el prólogo, epígrafe, advertencias, notas al pie hasta el epílogo. El tercer tipo es la *metatextualidad*, consistente en la relación que existe entre un texto y otro, cuya finalidad es la de comentarlo. La crítica se inscribe dentro de este rango.

El cuarto tipo es la *architecturalidad* del texto, que se relaciona con la dependencia que éste tiene con las categorías que lo definen, como son género y tipo de discurso. Esta relación se nota en el nivel paratextual, cuando en el título o subtítulo se menciona que el texto pertenece a la categoría de Poesía, Ensayo, Relato o Novela, es decir, el género literario al que pertenece.

Por último, el quinto tipo es la *hipertextualidad*, que Genette describe como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989: 14). De esta clase de *transtextualidad* deriva el subtítulo de *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* se refiere al hipertexto que, derivado de un texto anterior se produce por transformación o por imitación. Por esto, se apunta a un planteamiento en donde el hipertexto puede ser leído como un palimpsesto que conserva huellas de una escritura anterior.

Genette, también, distingue a la parodia como una práctica *hipertextual*, porque la considera como una modalidad que proviene de la intertextualidad: “La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad” (1989: 27).

Dicha modalidad será necesaria para estudiar las parodias que de algunas obras literarias y, como ya veremos, también de algunos géneros, como el judicial, se representan en la novela *El circo...* y, se vinculará con otra definición que Linda Hutcheon aporta:

La parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo nuevo y lo viejo (1992: 177).

Se observará, que como género de imitación, las diferentes parodias recontextualizadas en la novela de Méndez sirven para recrear las diferentes representaciones narrativas que se dan en el texto. La intertextualidad paródica en *El circo...* también aparece como un modo de recuperación nostálgica y de homenaje a la tradición literaria, sobre todo hispanoamericana. Pero, estas representaciones, además, se manifiestan más allá de lo lúdico, de lo cómico o hasta de lo ridículo; son referencias intertextuales que, creativamente, están relacionadas con la historia y con la política: “la parodia señala cómo las representaciones presen-

tes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia” (Hutcheon, 1993: 1).

Asimismo, como la ironía es un elemento constitutivo de la parodia, tomaremos en cuenta las distintas definiciones que de ella infieren, por un lado, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1992), y por el otro, Lauro Zavala quien, de manera básica la define como la: “yuxtaposición de perspectivas opuestas en un enunciado” (2007b: 328); de modo que las nociones de ambos contribuirán a explicar los usos que se le da a la ironía en la novela.

La teoría del libro *Metalepsis* será de utilidad en cuanto podamos extraer algunas modalidades de este concepto para analizar dos de ellas, específicamente, que aparecen en la narración de *El circo...* Como el mismo Genette la define, la metalepsis es “esa peculiar relación causal que une, (...) al autor con su obra” (2004:15). Trataremos de aclarar esta explicación con nociones de otros críticos como la de Lauro Zavala (2007a). Analizaremos, también, otro caso que es inverso a la transgresión de planos ficcionales, denominado antimetalepsis.

Del libro de José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)* (2001), se tomará el concepto de *intertextualidad endoliteraria*, el cual delimita a los intertextos que son de naturaleza exclusivamente literaria. Se verá cómo en este tipo de intertextualidad tanto la cita como la alusión pueden aparecer en el texto como explícitas o marcadas, o como implícitas, encubiertas o no marcadas. El segundo concepto es el de *intertextualidad exoliteraria*, es decir, la integración al texto literario de fórmulas que provienen de textos de géneros no literarios y que, como en el caso específico que se estudiará, pertenecen al género judicial. En esta categoría pueden presentarse, también, géneros escritos como textos científicos, periodísticos, ensayos, plegarias religiosas y textos de otras clases (2001: 80-82, 168-169).

Complementaremos ciertos temas y recursos intertextuales con la aportación de conceptos tomados de Bice Mortara Garavelli, Francisco Quintana Docio, Jesús G. Maestro y Lubomír Dolezel.

En resumen, buscar y encontrar formas de significación nuevas —en un proceso intertextual en constante resignificación y renovación— dentro de la novela de Miguel Méndez y debido a un proceso de transformación, consistirá en la tarea por seguir, contando con

las bases y el soporte informativo que el texto en sí mismo proporcione desde su estructura interna.

CAPÍTULO UNO

Hacia una categorización de una literatura binacional

Como ya hemos explicado en la Introducción, en nuestra investigación se ha presentado la problemática de ubicar a Miguel Méndez dentro de la Literatura Chicana, pero también como un escritor de la Literatura de la Frontera. No cabe duda que, además, Méndez representa a la llamada Narrativa del Desierto y, por consiguiente, a la Literatura del Norte; en consecuencia, es un escritor transfronterizo, cuya producción literaria engloba y atañe tanto a la Literatura Mexicana como a la Literatura Chicana Fronteriza. Se fundamentará, entonces, la pertenencia de la obra de este escritor a estas producciones literarias mediante la revisión de lo que la crítica especializada ha contribuido a este tema para, posteriormente, aportar nuestro propio punto de vista del asunto reflejado en las conclusiones que de esto se desprenda.

En el México del siglo XXI sobresalen tres expresiones narrativas que, a lo largo del siglo XX y hasta la fecha, han venido calando hondo dentro del mapa literario en el país. Se trata de las expresiones cuya escritura corresponde a la Literatura de la Frontera, a la Literatura del Norte y a la Narrativa del Desierto. Conjuntamente con la Literatura Chicana, estas tres prácticas escriturales quedan localizadas en una cartografía binacional en donde se puede enclavar la narrativa individual del escritor transfronterizo Miguel Méndez. En los próximos apartados trataremos de delimitar estas narrativas, aunque no existe, entre los investigadores que las comparan, un acuerdo total en cuanto a definiciones concluyentes que puedan encerrarlas en una única categoría cerrada.

1.1 Literatura del Norte y Narrativa del desierto

Vicente Francisco Torres, en su artículo “Gerardo Cornejo, de cuerpo entero” (2014), recuerda que gran parte de la narrativa mexicana de hoy surgió a finales de los años setenta. Desde aquel entonces, apunta, comenzó a perfilarse un grupo de autores:

(...) que escribían en el norte de México o vivían en él y ubicaban buena parte de sus ficciones en el desierto. Dos décadas después, cuando se habla de *narradores del desierto o del norte de México*⁵ se invocan los nombres de Ricardo Elizondo, Gerardo Cornejo, Daniel Sada, Severino Salazar y Jesús Gardea (2014: §1).

Al referirse a la literatura relacionada a los narradores del desierto o narradores del norte —especial, en cuanto toca a los espacios en los cuales se desarrolla y, particular, en tanto a la singularidad de las temáticas que aborda— Torres abunda: “Aunque el problema no se reduce a la geografía, la tierra sí plantea una serie de temas, retos y aventuras” (Torres, 2014: §3). Como se verá más adelante, claro está, considerar esta especificidad narrativa espacial y escénica no significa que no existan unas características particulares en las narrativas de cada uno de sus autores representativos. Recordemos, además, que el norte mexicano no es sólo desierto; existen, también, espacios urbanos que se asientan en las zonas desérticas, que permiten escribir sobre esos entornos. Como afirma Cristina Rivera Garza: “la literatura producida en el norte o por escritores asociados al norte es tan variada en búsquedas estéticas y estrategias lingüísticas como la que se produce en cualquier otro lugar del mundo” (Alfonso, 2015: § 25).

De lo anterior es posible derivar la idea de que el desierto y el norte mexicanos se confunden (aunque se debe aclarar que el desierto no define todo el norte de México, dado que se sitúa sobre todo hacia el oeste y, también, se encuentra el río Bravo); ambos se encuentran en una división que se desdibuja, su delimitación es difusa porque, en México (y en la obra de sus escritores), el desierto está en el norte y la llamada Literatura del Norte se halla, íntimamente, ligada al desierto. En el mismo artículo y, precisamente, para afirmar la existencia de una identidad grupal de un prominente escritor —Jesús Gardea — con estos narradores, Torres añade:

El más renuente al acercamiento grupal fue Jesús Gardea, pero basta abrir cualquiera de sus libros para toparse con el sol y las sombras, la penumbra y el bochorno y la perenne presencia de llanos áridos, como los que abrazan Ciudad Juárez, la ciudad en la que tantos años vivió Jesús (2014: §2).

⁵ Las cursivas son nuestras.

En un estudio comparativo de tres novelas de la Narrativa del Desierto: *Albedrío* (1989), de Daniel Sada, *El circo...* (2002), de Miguel Méndez y *Santa María del Circo* (1998), de David Toscana, realizado por Edith Mora Ordóñez (2014), se señala algunos puntos específicos que ayudan a diferenciar los términos con los que se clasifica a la literatura escrita en el norte de México.

Para Mora Ordóñez la Literatura de la Frontera o Fronteriza —escritura que se produce en la frontera con Estados Unidos—⁶ reúne en un mismo grupo a la Narrativa del Desierto y a la Literatura del Norte. Las razones que sustenta la autora es que estas literaturas se emplazan en el ambiente literario nacional en la década de los ochenta en medio de un auge de las literaturas regionales; además, estas literaturas agrupan escritores y temáticas en común y, por último, el espacio geográfico es el mismo.

Sobre la Literatura de la Frontera, Mora Ordóñez abunda que existe un mito alrededor de esa franja, que se refiere a la escasez y pobreza del desierto “justificando con ello esta asociación norte-frontera-desierto” (2014: 115), dejando a un lado las capitales industriales, paisajes con costa, montañas o bosques que también tiene la región; esto contribuye a un imaginario del norte desolado y estéril en toda su extensión. De la Literatura del Norte, Mora Ordóñez sostiene que “acogería a las demás [literaturas] en tanto que refiere a la producción literaria” (115) que se origina de la perspectiva de una región árida y yerma.

En cuanto a la distinción de la Narrativa del Desierto de las otras dos (del Norte y de la Frontera) es válida porque anteriormente a la década de los ochenta ya existía “una tradición literaria cuyo discurso y estética se ciñen a este contexto geográfico y cultural” (Mora Ordóñez, 2014: 115). Uno de los escritores mexicanos que la representan, mencionado por Mora Ordóñez, es Miguel Méndez (aunque, reconoce que nació en Arizona y que también es representante de la Literatura Fronteriza Chicana, en Estados Unidos). Además, menciona a Ricardo Elizondo Elizondo, Gerardo Cornejo, José Fuentes Mares, Severino Salazar, Jesús Gardea, Daniel Sada, Ignacio Solares, Víctor Hugo Rascón Banda, Eduardo Antonio Parra y David Toscana (2014: 115).

⁶ Siempre que mencionemos a la Literatura de la Frontera se referirá a la frontera norte de México con Estados Unidos.

Como se puede observar, la delimitación entre las tres literaturas es difícil de acotar. Las tres comparten escritores, rasgos temáticos, una igual franja espacial y un periodo temporal similar. No es difícil en esta discusión poder afirmar que Miguel Méndez cumple con las características de pertenencia a estas tres literaturas: es un escritor que ya tenía una trayectoria desde antes de la década de los ochenta del siglo pasado y, aunque escribió la novela *El circo...* desde el lado fronterizo de Estados Unidos, su desierto ficcional se encuentra en México, en el desierto de Sonora; tiene, a más de esto, las características que menciona Mora Ordóñez: el desierto, con su incandescencia, llega a proporciones infernales; el yermo y sus dunas —así lo nombra Méndez— está ligado indefectiblemente al norte y a la frontera. Y hasta el mismo Dante se aparece en él: “al Dante se topó en el yermo, un mes de un julio al rojo vivo” (Méndez, 2002: 67).

Vicente Francisco Torres⁷ es quien agrupa, atendiendo algunas especificidades, a los narradores del desierto:

Busqué agruparlos de acuerdo con algunas coincidencias que de ningún modo invalidaban las singularidades de esos prosistas. Al mirar títulos como *Desiertos intactos*, de Severino Salazar, o *Relatos de mar, desierto y muerte*, de Ricardo Elizondo Elizondo, o los escenarios de los libros de Daniel Sada y Gerardo Cornejo, llegué a la conclusión de que el desierto era un elemento que compartían. Los agrupé bajo el rubro “Los narradores del desierto”, que no era una etiqueta de supermercado, sino un denominador común obtenido de las decenas de libros de esos autores que leí y reseñé puntualmente. Hoy quienes pergeñan algún artículo se refieren a esa expresión con un “dice la crítica” y parece que les duelen los dedos para dar la referencia completa, o ignoran que ese título salió de mi mano. Quizá no conocen *Esta narrativa mexicana*, o no han leído todos los libros de donde surgió esa expresión (Torres, 2012: 142).

⁷ Se trata de un autor crítico tanto de la literatura mexicana como de sus formas. Con motivo de la presentación de su libro *Esta narrativa mexicana* (el 30 de enero del 2008, en la Sala Adamo Boari, del Palacio Nacional de Bellas Artes), el autor comentó que la literatura mexicana se encuentra invadida por la publicidad y el comercio, en la que los famosos son los que más venden aunque no sean los mejores. Esta obra reúne a escritores como Manuel Echeverría, Gerardo Cornejo, Ignacio Solares, Armando Ramírez, Ricardo Elizondo, Silvia Molina, Aline Pettersson, Ángeles Mastretta, Agustín Ramos y Eduardo Antonio Parra (Informador.com.mx., 2008: 1-2).

Ahora bien, debemos establecer qué elementos cohesionan y dan unidad a esta literatura y agrupan a estos escritores. Mora Ordóñez resume que “su escritura reproduce el silencio, la soledad y la ausencia, (...) un imaginario que asevera la desolación asociada a este territorio” (2014: 115). Torres identifica que a finales de la década de los setenta, en el norte de México, comienzan a presentarse los autores que ubican sus narraciones en el desierto:

Estos nombres no están unidos por un capricho sino porque ellos mismos hicieron propuestas explícitas e implícitas que los convirtieron en escritores afines: Ricardo Elizondo tituló un libro *Relatos de mar, desierto y muerte*, y Severino Salazar llamó a una novela *Desiertos intactos*. En *Lampa vida* y en *Albedrío*, Daniel Sada coloca a un puñado de seres derrengados en medio del desierto. Y qué decir de Gerardo Cornejo, que narra la fundación de un poblado en medio del páramo (Torres, 2014: §1).

Lógico e imprescindible resulta, entonces, agregar a esta lista la novela de Méndez, que congrega a una vida llena de penurias a un grupo de cirqueros condenados a morir en comunión cautivos de un vasto y árido desierto. Leamos en la novela cómo el autor-narrador, a punto de morir, se duele de la decisión de aniquilar a sus personajes:

Me percaté de pronto de que los había puesto en los mismos brazos de la muerte, borrada toda regresión posible. Con mi pluma entintada los apuñalé uno a uno. (...) Sólo yo restaba al lado de ellos, contemplándolos en pleno desierto, encendido al máximo entre la arena, bañado de lumbre, sobre mí el sol entero (...) Los he matado yo ahora mismo y ahora mismo arrastran ellos conmigo (Méndez, 2002: 194).

Torres precisa que no son muchos los escritores cuyas obras están inscritas en el espacio del desierto en la prosa mexicana; agrega que exceptuando a Emma Dolujanoff, Ramón Rubín, Juan Rulfo, Mauricio Magdaleno, Alfonso Reyes y José Vasconcelos:

las tierras desoladas no habían merecido el interés de los prosistas mexicanos como sucedió en los tres últimos tres lustros gracias a la obra de Miguel Méndez, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo y Daniel Sada. Cabe aclarar que en Hispanoamérica ha sucedido un fenómeno semejante, pues sólo unas cuantas plumas como las de Ezequiel Martínez Es-

trada, Alcides Arguedas, Horacio Quiroga y Francisco Coloane se han ocupado del páramo (Torres, 1990: 199).

En el entendido de que la Narrativa del Desierto es ya una tradición literaria en México, es necesario precisar una definición de los criterios específicos que sustentan este paradigma. Para ello nos parece que la definición de Johannes Kabatek explica los elementos que lo determinan:

Entendemos por tradición discursiva (TD) la repetición de un texto o de forma textual o de una manera particular de escribir o de hablar que adquiere valor de signo propio (por lo tanto es significable). Se puede formar en relación con cualquier finalidad de expresión o con cualquier elemento de contenido cuya repetición establece un lazo entre actualización y tradición, es decir, cualquier relación que se puede establecer semióticamente entre dos elementos de tradición (actos de enunciación o elementos referenciales) que evocan una determinada forma textual o determinados elementos lingüísticos empleados (2005: 159).

En lo relativo al elemento de repetición referencial, que también es de contenido en esta narrativa, está significado por el término espacial de desierto, manifestado por diferentes maneras de aparecer que este elemento de la naturaleza tiene en esta tradición literaria. Encontramos, por tanto, precedentes de una tradición que se actualiza y llega hasta la narrativa de Miguel Méndez.

Puede distinguirse como característica de esta narrativa que desde el mismo paisaje o ambiente —tanto para el escritor como para sus personajes— se desprenden ideas, porque el desierto adquiere un sentido o significación por sí mismo; esa geografía árida y sofocante no es mero telón de fondo, es un elemento propicio que sirve para meditar o, inclusive, reflexionar sobre el ser de un modo que se acerca a lo filosófico. También, los estados de ánimo fluyen y acompañan a plantear posibilidades de creación. Mora Ordóñez, así como Torres posicionan a José Vasconcelos con su *Ulises criollo* (1936), como uno de los precursores que se ocupan y tienen interés por estas tierras sofocantes. Revisemos en el siguiente pasaje cómo Vasconcelos describe el efecto que este ámbito geográfico, de por sí hostil y desolador, le produce:

El clima caliente y seco invita a pernoctar bajo la bóveda celeste. En aquella topografía de llanuras devastadas el cielo es más ancho que en otros sitios de la tierra y las constelaciones refulgen dentro de una inmensidad engalanada de bólidos. Algo semejante observó Reclús en las noches de Persia, cuya magnética incitación al ensueño produjo los cuentos de las Mil y una noches. Palabras cargadas de esplendor y de virtud mágica que construyen con la fantasía todo lo que el esfuerzo humano jamás podrá cumplir en la tierra. En aquellos cielos nuestros, desprovistos de literatura, la mente sondea, libre de sugerencias, como si recién descubriese el Cosmos (1937: 22).

Si en los pensamientos de Vasconcelos surge la impresión que desde una topografía con características únicas pueden surgir creaciones, producto de las ensoñaciones que el desierto produce, para Miguel Méndez estas visiones pueden llegar a concretizarse. En su autobiografía novelada *Entre letras y ladrillos* (1996) advierte que mientras escribe entra en una consideración poética que lo lleva a pensar

el cómo hacer para describir un yermo sin ninguna otra cosa a la vista, más que un espacio rebozado de arenas, con sólo dunas estriadas por los dedos de los vientos ya escultores, ora dibujantes (...) Ahora escribo y al unísono me describo contemplando el desierto. Pienso que pienso, desde mi modalidad de ente imaginario, que el enorme erial repleto de arena es nomás un mar yacente, hechizado por la magia de algún poeta de poder infinito. Yo mismo clamo al poeta que soy: ¡Crea! (...) Extiendo la diestra demandante ¡milagro! Las dunas se licuan. Ahora son olas, se levantan en muros sinuosos (Méndez, 1996: 69).

Dicha creación, en donde se produce una conversión de desierto a mar, es la que hace pensar a Méndez que, en realidad, lo que observa es un mar real que su actividad creadora de escritor ha transmutado en desierto.

Tomemos, ahora, este otro ejemplo en donde la reflexión se enfoca en el ser humano que enfrenta al desierto a su paso y se le resiste. Un personaje —el Retes— de *Lampa vida* (1980), novela de Daniel Sada, medita acerca del hombre del desierto y su fuerza espiritual que se confronta y que lucha contra las inclemencias del mismo:

¿Qué resistencia? Lo simple, aguantar y aguantar. ¿El calor? Bueno, su proporción enfrenta a nuestro espíritu. El hombre del desierto no cambia así nomás por mínimas rarezas seducidas. Guarda una oposición, dé lo que dé. Hay esencia inviolable y para unos es enviada por Dios como un gran don (...) Que al hombre que le da por viajar expone alma y conciencia, tal si entrara en toriles o ríos indetenibles (Sada, 1980: 73).

Para Mayra Luna el hombre que transita por estas tierras está de continuo acechado y emplazado por:

la amenaza de muerte que le lanza el desierto (...) En la frontera, la muerte es la risa del paisaje desértico ante el hombre. Es la carcajada de la naturaleza yerta que repite al hombre: *aquí no*. Por ello, habitar la zona norte de México equivale a escupir en la cara al desierto y plantarse a vivir sobre la roca. La roca que es piedra, pero también violencia, límite, fortaleza e indiferencia (2008: 254).

No obstante, en la narrativa que nos ocupa, el término desierto nos es tan fácil de clasificar en una determinada categoría estricta y definitiva. Sus rasgos pueden variar, porque se relativizan a causa de la obra en la que está inserta su significación. Explica Torres, a modo de anécdota, cómo se encontraron en Ciudad Juárez algunos escritores como Sergio Galindo, Miguel Méndez, Sergio D. Elizondo, Ricardo Aguilar y él. Los dos últimos invitaron a los demás a dar un recorrido por el desierto para darles una lección:

primero fuimos a unas dunas para sentir el filo del silencio y, después, nos trasladamos a otra parte del desierto y dijeron: se piensa que esta tierra está muerta, pero si ustedes levantan alguno de los terrones que tenemos en los pies, verán que hay vida, tal como pudimos comprobar los invitados. De aquí que cuando la palabra desierto se usa para enmarcar una obra, el término tenga valores distintos en un libro de Miguel Méndez y en otro de Ricardo Elizondo (Torres, 2014: §4).

La misma geografía determina inquietudes, aventuras, búsquedas, pérdidas y un sinfín de desafíos por parte de los personajes. Sin embargo, las similitudes que proporciona el contexto geográfico no son suficientes para no permitir la variedad lingüística y la heterogeneidad de los temas que se dan en los escritores de la Narrativa del Desierto:

Reconocer una afinidad de escenario no significa ignorar que Sada y Gardea son ante todo artífices del idioma; Ricardo Elizondo le buscó tres pies al gato y afirmó que el desierto es el espejo del alma del hombre de hoy. En el panorama de nuestros días, la cuentística del escritor guanajuatense Eduardo Antonio Parra, que ha vivido en las ciudades fronterizas del norte del país, agrega la nota de sordidez y violencia que hoy campea en un mundo señorado por la droga, el tráfico de indocumentados y las empresas maquiladoras (Torres, 2014: §3).

En otro orden de cosas, como podemos advertir, Torres no encasilla a los autores de la Narrativa del Desierto en un purismo que no admita a aquéllos que no sean originarios del norte de México o que, por circunstancias de la vida, vivan en Estados Unidos, como es el caso de Méndez; para este crítico lo que importa —en esto estamos de acuerdo— es que estos son “autores que comparten nuestros orígenes y buscan solución a los problemas del hombre que vive en éste o en aquél lado” (2000: 212). Aquí, podemos traer a colación un señalamiento que ejemplifica que tampoco el desierto se delimita por restricciones fronterizas, tal como lo hace notar Roberto Sánchez Benítez cuando cita a Gary Keller: “Se ha dicho que nadie como Miguel Méndez conoce ‘the seamless, undulating desert as a boundless sea that swallows mere borders and politics’”⁸ (Sánchez Benítez, 2012: 60).

Prestemos atención, ahora, al caso específico de Miguel Méndez y, sin duda, podemos afirmar que pertenece a la Narrativa del Desierto porque su prosa está inmersa de un ambiente que vivió y conoció durante toda su niñez, en el ejido de El Claro, en Altar, Sonora. Sus vivencias infantiles están marcadas por un conocimiento experiencial del desierto y toda su inmensidad:

A diario exploré distancias, de unos a otros rumbos. Mi mamá muriéndose de angustia de que me hicieran víctima los peligros potenciales, (...) la insolación, caídas, o el extravío a grado de no orientarme, la hacían llamarme a gritos, aterrorizada. En muchas ocasiones no oía sus voces por la mucha distancia que oponían mis pasos. (...) cuando oscurecía y nadie daba razón de mí, salía mi papá a buscarme montado a caballo (1996: 81).

⁸ “El desierto, ondulante océano ilimitado de tersidad perfecta, que engulle meras fronteras y organizaciones políticas”; la traducción es nuestra.

La flora de la región estuvo siempre bajo la mirada curiosa del niño Miguel que masticaba la planta “Sangre de dragón” como si fuera un chicle o, que marcaba con una navaja las iniciales de su nombre a los sahuaros y las pitahayas. Veamos cómo se refiere Méndez a este mundo vegetal del desierto en su autobiografía:

Siempre he llevado una buena amistad con la flora: me he sentido siempre hermanado con los zahuaros, mis vecinos y guardianes, solemnes y elocuentes, por elevados y en razón a la multiplicidad de imágenes que sugieren (...) Cuántas veces regresé a casa, ya de noche como solía, apuñaleados los pies por efecto de espinas largas y duras, hundidas aún en los talones y plantas” (Méndez, 1996: 81-82).

La fauna, conocida por el niño en un entorno natural y violento, es víctima de sus fechorías, como cuando apedrea nidos de avispas y jicoterías en agujeros, para finalmente llegar a su casa “con la cabeza, la cara, aumentadas; los ojos a perderse entre la tremenda hinchazón” (Méndez, 1996: 85). Pero los juegos más peligrosos del niño Miguel son los que ensaya con las víboras:

Aparte de coyotes, liebres, algún puma aislado, perros con rabia, y demás animales menores propios del desierto, abunda en esos pasajes una densa población de víboras de cascabel y de otras varias especies. Es fácil tropezar monstruos del gila. (...) Llegué a jugar con una víbora refugiada entre las ramas de un pequeño arbusto (...) Empavorecido yo, con la emoción y agilidad de un gato, insistía en el jueguito mortal (Méndez, 1996: 81-84).

Miguel Méndez es un narrador del desierto mexicano porque lo ha vivido y lo ha cautivado; introducir a sus personajes en este medio es una añadidura compleja pero completamente verosímil. La pertenencia del autor a este medio provoca que su literatura se perciba no como impostada o acartonada, sino que permite una lectura en donde pueden detectarse elementos, que hasta detalle, corresponden con fidelidad a la región que ha sido el *leitmotif* de su obra.

No es fortuito que al final de su autobiografía novelada, Méndez termine con una narración que explica lo que ve en un vuelo desde Hermosillo a Tucson. Mira el paisaje que tanto ama y lo obsesiona:

A mí, hombre del desierto, me cautivan los ríos de cauces de arena y piedras, porque cuando de niño me narraban de tantas y tantas cosas de sus vidas arcaicas (...) Desde el cielo voy viendo los llanos calvos, cerros lampiños, el cauce del río revestido de arena reseca y otros muchos detalles de mi mundo desértico (1996: 118).

Finalmente, en una regresión o inversión temporal, en pleno vuelo, Miguel Méndez se ve a sí mismo como cuando era niño en aquellas soledades: “Pero... ¡caray! Allá, abajo, ¡qué estoy divisando! Veo a un niño descalzo, desarrapado; brinca, levanta los brazos, acciona las manos. ¡Dios mío! ¡Es yo! ¡Soy él! ¡Me saludo a mí! Grita, ríe enloquecido de júbilo” (1996: 118).

1.2 Algunas definiciones sobre el término chicano y sobre el Movimiento Chicano

Antes de introducirnos al estudio de la literatura chicana es necesario explicar, de manera puntual, a quién se considera chicano y cómo se entiende el término bajo el punto de vista de dos estudiosos del tema: Juan Bruce-Novoa y Tino Villanueva. En cuanto a su origen, Juan Bruce Novoa comenta que el más aceptado es el que proviene del vocablo *mexicano*, con la pronunciación que se hacía durante la colonización española (1999: 21). Tino Villanueva hace una reflexión histórica e indica que a principios del siglo XX tenía un significado peyorativo porque aludía al “mexicano ‘de clase inferior’, entendiéndolo por el mismo un ciudadano estadounidense de ascendencia mexicana, fuese oriundo de los Estados Unidos o ciudadano ya naturalizado” (1985: 7). Ahondando en el tema, Villanueva agrega que chicano se relacionaba con el mexicano en su calidad de obrero no calificado y que acababa de llegar a Estados Unidos: “sector no ‘integrado’ (el obrero chicano trashumante, recién llegado y aún carente del idioma inglés), produjo una división de clases en cuya cima se halló el *pochó*, o sea, el *Mexican American*. En la estructura social quedó el *chicano* relegado a una categoría secundaria” (1985: 10-11). Pero en la década de los sesenta, tanto *pochos* como *chicanos* se rebelan ante la dominación política y socioeconómica del sistema anglosajón y tratan de identificarse y autoafirmarse, de tal modo, que sobreviene la autoapelación de los *chicanos*:

A mi ver, *chicano*, tal y como emerge en los 60, es un término ideológico de solidaridad que pretende abarcar, idealmente, a todo norteamericano de ascendencia mexicana: los obreros de las clases populares unidos a los de la clase media y profesional que, si bien de un modo más sutil, se ven de igual manera cercados por el prejuicio racial (1985: 11).

Cecilia Imaz Bayona apunta a que la carga discriminatoria se revirtió para muchos inmigrantes y sus descendientes, porque vieron una oportunidad para utilizarla “como un recurso útil para obtener recompensas económicas o políticas, como los programas de Acción Afirmativa que daban cuotas preferenciales en educación y empleos a minorías anteriormente discriminadas” (2006: 231-232).

Con Bruce-Novoa se puede añadir que el término fue tomado por quienes sentían un orgullo de su etnia mexicana y por quienes pensaban que ser residentes en Estados Unidos los diferenciaba de los residentes mexicanos que viven México. Es importante remarcar que la gama de inclusión política chicana es muy amplia, ya que abarca todas las ideologías:

especialmente si se adopta la posición de que el término cubre a todos los residentes en los Estados Unidos de ascendencia mexicana, no importa como prefieran llamarse a sí mismos (...) Lo mismo podría decirse del grado de mexicanidad o de uso de la lengua española. Con respecto a la clase socioeconómica, aun cuando se podría decir que la gama las abarca a todas, la mayoría de los chicanos estarían en la categoría ‘clase trabajadora’” (1999: 21).

Como ya se adelantó en la introducción, la Literatura Chicana se consolidó en los años sesenta y setenta, periodo en el cual se afianzó el movimiento chicano, que se definió

como un movimiento político y cultural que planteó la necesidad de consolidarse como grupo diferenciado dentro de la sociedad norteamericana en un momento de ascenso en la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos, encabezada por Martin Luther King (Imaz Bayona, 2006: 231-232).

El Movimiento Chicano surge en el suroeste de los Estados Unidos cuando se desata una lucha social y política que desafía y combate las discriminaciones e injusticias sociales que a lo largo de la historia habían padecido y heredado los migrantes y la comunidad de ascendencia mexicana (Melgar Pernías, 2012: 28). El movimiento se conformó en 1965 a partir de una huelga —denominada de las uvas— de campesinos chicanos en Delano, California,

organizada por el dirigente de la National Farm Workers Association, César Chávez. El boicot de las uvas significó para los trabajadores agrícolas migrantes un primer triunfo, aunque Sánchez Benítez aclara que “el barrio se convirtió en la última y no tan sonada batalla que tuvieron que seguir peleando los chicanos, una de cuyas figuras emblemáticas la constituyó el pachuco” (2016: 213). Sánchez Benítez señala, además, que la obra de teatro más representativa de los problemas político-sociales y de racismo que tuvieron que enfrentar los pachucos es *Zoot Suit* (1979), de Luis Valdez. De tal manera, el movimiento afirmativo chicano adquiere mayor trascendencia por “su desplazamiento del campo al interior de las ciudades. Por ello, habrá de constituirse en un desafío para el *mainstream* norteamericano y cierta ideología chicana” (Sánchez Benítez, 2016: 212).

No obstante que este movimiento conservó muchos elementos culturales pertenecientes al acervo heredado, asimismo, integró nuevos componentes culturales propios, que fueron resultado de la asimilación transformada de elementos pertenecientes a la cultura norteamericana (Imaz Bayona, 2006: 232).

Cerramos este apartado con las ideas respecto de ser chicano que tenía el poeta Alurista en 1976. La cita da luz y abre un panorama de lo que se sentía ser chicano en aquella época y propicia, en consecuencia, a pensar si en el siglo XXI, la situación que describe habrá cambiado poco más o menos. En una entrevista realizada por Jorge Rufinelli contesta Alurista a la pregunta de cómo describir la problemática chicana a grandes rasgos:

Mira: lo que nos quita o nos da la medida en que nos encontramos es el hecho de que somos un pueblo fronterizo. Ni pa'allá ni pa'cá. Aquí en el norte, para que el chicano pueda vivir, pueda trabajar, pueda subsistir en esta sociedad, tiene que negar su ser. Ya no es Juan Pérez sino Johnny Peters. En México mismo falta comprensión en cuanto a lo que es chicano (...) La realidad en que vivimos es, pues, fronteriza aún, ni mexicana ni norteamericana, es una realidad independiente (1976: 30).

1.3 Literatura chicana y literatura de la frontera: semejanzas y diferencias

Durante el surgimiento del movimiento Chicano es cuando la literatura chicana —a diferencia de los procesos “autónomos” con los que se desarrollaba la literatura mexicana— “se

conforma en el espacio cultural y lingüístico intersticial entre la cultura mexicana tradicional y la cultura estadounidense a partir de una urgencia de explorar su propia definición y de proponer nuevos paradigmas” (Melgar Pernías, 2012: 28). Es importante señalar en este punto, que la Literatura Chicana en esos momentos se desarrolló como parte de un proyecto cultural y político que persistentemente se negó a fusionarse y a perder sus valores y raíces culturales

en manos del concepto del *Melting Pot* americano (...) se comenzó a trabajar por la formación de un nacionalismo cultural a la vez que se inició una campaña ideológica para promover y hacer vivir conceptos que apuntaran hacia una identificación étnica. Así surgen términos como; “raza, “hermandad”, “La Causa”, el “chicanismo”, etc. (Flores, 1997: §7).

Yolanda Melgar Pernías explica que una serie de convicciones sociales e ideológicas determinan el surgimiento de la Literatura Chicana en este periodo “como instrumento de lucha social en el intento de una comunidad de generar un espacio nuevo desde el que hacer oír sus voces y construir una identidad y cultura alternativas a la impuesta por el orden establecido” (2012: 28).

Otro punto de vista similar al anterior es el de Sánchez Benítez, quien así relaciona al movimiento chicano con la Literatura Chicana surgida en esa época:

El movimiento afirmativo chicano de los años setenta estuvo acompañado de una de las más reveladoras expresiones literarias de mediados del siglo XX, la literatura chicana, la cual tuvo que ser entendida por los mismos intelectuales del movimiento en la medida en que mostraba su necesidad dentro de sus reivindicaciones ideológicas (2016: 221).

En lo concerniente a hechos y eventos tanto editoriales como artísticos que marcan cronológicamente el inicio de esta literatura, Theresa Delgadillo menciona que “la formación en 1967 de la empresa del Quinto Sol (editores de Tomás Rivera, Rolando Hinojosa-Smith y Rudolfo Anaya) y el establecimiento en 1965 del Teatro Campesino, dirigido por Luis Valdés, iniciaron una nueva era para la literatura chicana” (2004: 68).

Este período, denominado el Renacimiento de lo chicano, además de caracterizarse por su interés en situaciones político-sociales y su espléndida creatividad artística y literaria

contribuye a una “continuidad con tradiciones literarias acalladas en el pasado” (2004: 68). Delgadillo resalta, también, lo que Gloria Anzaldúa en *Borderlands* menciona como el espacio de la Literatura Chicana; lugar en donde siempre están presentes la “renovación”, la “resistencia” y el “cambio”: “A diferencia del sincretismo, donde varias tradiciones se fusionan en un nuevo fenómeno, el enfoque híbrido se concentra en el proceso siempre presente de reinvencción, o lo que es lo mismo, de transformación” (2004: 68).

En resumen, por cuanto toca a definir a la Literatura Chicana, presentamos una última aproximación de Lucía Vega Granados, quien apunta:

Al igual que todo lo chicano, es complicado situar y definir lo que se denomina literatura chicana, así como determinar corrientes dentro de ella. Existe disparidad de opiniones a la hora de englobar el contenido de dicha literatura, pero es evidente que es el resultado de algo único, una respuesta creada por el contacto entre dos culturas que se enriquecen mutuamente, la mexicana y la estadounidense, sin las cuales no tendría el mismo sentido, y que conforman la verdadera identidad del chicano (2013: 32).

Las anteriores líneas ponen en evidencia que la Literatura Chicana corresponde a los chicanos y que, para definirla hay que comprender primero, “todo lo chicano” y, después, observar la literatura escrita por los chicanos. En todo caso, lo más importante es comprender quiénes son los chicanos, desde dónde escriben y, finalmente, cuáles son sus temas y sus puntos de vista. Todo ello situando, cualquier análisis o visión teórica, desde el espacio temporal, geográfico y social en donde se ha desarrollado la cultura chicana.

Al respecto, Mónica Cantero y Polly Stewart señalan que, frente a una sociedad que ya no es homogénea sino siempre cambiante y con múltiples facetas existe, en la Literatura Chicana, la creación de un español mestizo:

Esta nueva forma de describirnos ideológica y lingüísticamente, hasta entonces desconocida, se traduce en una búsqueda de nuevos valores, donde diferentes autores y metodologías han surgido para ofrecer su propia resolución a este conflicto de identidad cultural y discurso lingüístico (2002: 202).

Para estas autoras, este proceso se compone de dos partes: la creación de una identidad cultural mestiza, por un lado, y la creación de un nuevo código lingüístico que repre-

senta un mestizaje: una síntesis de dos culturas. Por tanto, la literatura chicana se sustenta en un componente que da como resultado un género literario capaz de mostrar una nueva mirada y definir la identidad chicana; es un arte que cuestiona al pasado y mira de frente hacia un nuevo horizonte cultural mestizo. Como ejemplo, las autoras brindan un poema escrito por la poeta y feminista californiana Lorna Dee Cervantes:⁹

I write the same poem every time
about beans and tortillas sin salsa,
about “¿Quién soy yo?”
Flushing this anger is easy
Pero el otro
Es harder to unfold

(Cervantes, en Rebolledo y Rivero, 1993: 288).

Entre dos culturas esencialmente opuestas, el cambio de código lingüístico establece una síntesis para crear una vía que acceda a un “nuevo yo” que contiene la conciencia de dos herencias y de dos lenguas: “el cambio de código, o la elección consciente de una lingüística definición del ser, se ha convertido en la solución al engorroso problema de vocabulario rápido y duro y preferencias de identidad” (Cantero y Stewart, 2002: 206). Esto permite al escritor chicano escribir con nuevas palabras en un lenguaje que se desarrolla naturalmente, un lenguaje que evoluciona y está en continuo cambio y, que no es incorrecto porque se relaciona con un modo de vivir.

Con respecto a este tema, se puede encontrar un punto de encuentro, una similitud entre la Literatura de la Frontera y la Literatura Chicana, que es la experimentación con el lenguaje. En la Literatura de la Frontera se utilizan palabras anglosajonas y en la Literatura Chicana se insertan vocablos en español con referencia a la familia, a las raíces y a las costumbres mexicanas. Tanto en una literatura como en la otra “es un estilo propio de expresión fronteriza utilizado por varios escritores, que da lugar a un lenguaje híbrido conocido como *Spanglish* —(o espanglés). Este juego lingüístico hace que la narrativa fronteriza sea

⁹ Lorna Dee Cervantes (San Francisco, 1954) es una reconocida profesora y editora chicana. Destacada feminista, su obra poética es considerada una de las más sólidas de la literatura chicana.

coloquial y describa, de manera cotidiana, la realidad en la que se gesta” (Rodríguez Ortiz, 2008a: 104).

Una de esas realidades es la que viven los albañiles, medio en el que se movió Méndez, quien representa un diálogo de lo que él llama *luenga pachucona*, en su autobiografía novelada. Ponemos de ejemplo el siguiente juego lingüístico que, además de que implica un esfuerzo en la lectura, —hay que subrayar— está manipulado por el trabajo del escritor, puesto que la incorporación del habla espontánea a la literatura se da por medio de un proceso de transposición que está tamizado por las mismas necesidades del género narrativo: ¹⁰ “les cai chistoso buti fani que teoriques en luenga pachucona ése tú sábanas en calistre lo apañates devolonia en un escante de time de todos modelos bato suato noleseches pierdas en los huarachis por que volteyan la argolla al revés apatines (...) (Méndez, 1996: 37).

Existe, a propósito, una controversia entre Tino Villanueva y Juan Bruce-Novoa acerca de cómo opera el *spanGLISH*. La alternancia de códigos, denominada así por los lingüistas, es denominada por Philip Ortego como un “fenómeno binario” cuyos “símbolos lingüísticos de dos lenguas se mezclan en expresiones que utilizan la estructura sintáctica de cualquiera de esas lenguas” (1971: 306). Por una parte, Villanueva agrega otra noción, que es la de “bisensibilidad”, entendida como la experiencia de sentir algo “desde dos puntos de referencia: por un lado desde la dimensión que el objeto puede sugerir dentro del contexto chicano; y por el otro lado, desde la dimensión que esa misma realidad sugiere dentro de un contexto anglosajón” (1978: 51). Por otra, Bruce-Novoa no está de acuerdo con que la elección entre, por ejemplo, “marble” y “canica” tengan que ver con un contexto en particular para que se elija el código que defina el uso de uno u otro vocablo. Bruce-Novoa cree que

los chicanos no funcionan como hablantes que están constantemente haciendo elecciones; su lenguaje es una combinación, una síntesis de los dos en un tercero. Así, no son bilingües sino interlingües. Los códigos no están separados sino intrínsecamente fundidos (1999: 45).

¹⁰ Véase acerca de este tema el libro *La oralidad fingida* (2008), de Brumme y Resinger.

La presencia de esta forma de hablar o de escribir se remonta al siglo XIX, de acuerdo con Jesús Rosales, con las publicaciones de poemas en periódicos del suroeste, en cuentos, cuadros de costumbres, cartas y misivas: “ya se leían poemas escritos en dos lenguas (un tipo de *code switching*), característica común en la poesía chicana contemporánea” (1996: 166). Transcribimos, a continuación, una sátira citada por Rosales en donde se hace referencia a una joven que “inglesaba algunas frases”:

Con frecuencia se le oía
llamar al cesto **basqueta**,
contar las cuadras por **bloques**,

a un cerco decirle **fensa**
al café llamarlo **cofe**
a los mercados **marqueta**,
al bogadón [sic] **grosería**
(1996: 166).

Se reconoce, también, al mismo tiempo y junto al rápido incremento de los latinos y su participación creciente dentro de los espacios públicos, una constante en donde los chicanos se vuelven un “objeto simbólico de atención política, económica y cultural” (Park y Somoza, 2010: 18). Esta interculturalidad y el contexto cambiante en el uso del idioma, dada la definición convencional de la Literatura Chicana como subgénero de la Literatura Americana propiciaron que “el inglés en el contexto chicano (ocupe) una posición dominante para representar la realidad de los chicanos y transmitir sus imaginarios políticos y culturales” (18). Sin embargo, los mismos autores anotan que:

La presencia y persistencia del español también caracteriza este género literario no sólo como registro lingüístico sino como una parte esencial que contiene la conciencia chicana asociada con su visión de mundo. Por lo tanto, el bilingüismo y el *code switching* han sido temas sustanciales de su estudio, cuya dinámica lingüística tiene resonancia con los conflictos identitarios y culturales” (Park y Somoza, 2010: 18).

Los autores finalizan su artículo comentando que en la sociedad mexico-norteamericana globalizada no solamente ha evolucionado la Literatura Chicana, sino también lo han hecho diversos géneros culturales, apoyados en la producción de los nuevos medios; particularmente, aquellos géneros ligados a la cultura popular: “el cine, la música, el graffiti, las series de televisión, la pintura, el *performance*, e incluso el espacio cibernético han crecido de manera drástica durante los últimos treinta años” (2010: 19).

Vale la pena anotar el trabajo de investigadores como Roxana Rodríguez Ortiz quien, tomando como elementos de análisis la *performatividad* discursiva y el fenómeno urbano, intenta establecer las diferencias entre la escritura chicana y la escritura fronteriza. Debido a que en la frontera entre México y Estados Unidos confluyen una variedad distinta de manifestaciones culturales que se pueden traducir a una multiplicidad de referentes simbólicos representados de manera alegórica, la *Frontera* se conforma por fenómenos sociales muy diversos derivados del constante cambio cultural y económico, tan abundante a lo largo y ancho de la línea fronteriza (2008b: §1).

La Literatura Chicana se refiere más a ciertos “conceptos que a una región geográfica” específica —afirma Rodríguez Ortiz citando a Socorro Tabuenca (1997: 87) — y acusa, indudablemente, una distintiva *performatividad*.¹¹

La literatura chicana tiene la particularidad de distinguirse del resto de lo que se hace en el sistema literario estadounidense, ya que sus raíces culturales delimitan su unicidad, así como los temas que la definen como tal (...) La literatura chicana es propia de un grupo minoritario en los Estados Unidos que utiliza una estrategia de representación conocida como *performatividad* para personificarse como sujetos mediante una imagen construida en el imaginario colectivo liminal (Rodríguez Ortiz, 2008a: 71).

Por otro lado, existe también un interesante fenómeno urbano en la Literatura Fronteriza, pues se trata de “un sitio renovado por innovaciones estilísticas, algunas veces utópicas, que irrumpen en el concepto de ciudad moderna y las normas que racionalizan la vida pública” (Rodríguez Ortiz, 2008a: 89). Cuando el espacio urbano se erige como un centro

¹¹ Rodríguez Ortiz entiende la noción de *performatividad* dada por Judith Butler, como que un “acto singular no es primariamente teatral; en realidad, su aparente teatralidad se produce en la medida en que permanece disimulada su historicidad” (Butler, 2002: 34).

desarticulado se sustituyen los espacios de encuentro colectivo tradicionales por otros semiprivados que incentivan al consumismo y a la individualidad. De ahí que “el arte fronterizo irrumpe conscientemente en el canon establecido” (a veces) de manera violenta, como una forma de protesta, de denuncia e, incluso, de hacer política; en las ciudades fronterizas se libera, junto con la violencia, la creatividad (Rodríguez Ortiz, 2008b: § 21). En una zona transfronteriza y binacional como ésta, el arte se mueve en un desplazamiento que transgrede los espacios para volverse “una forma de conocimiento que estimula los sentidos físicos y merma las estructuras” (2008b: § 20).

En el caso específico de la escritura fronteriza, perteneciente a una cultura lúdica como la mexicana existe un mecanismo de figuras metafóricas que “sirven para reírse del otro, de uno mismo, para violentar, para ofender, para recrear y para construir una historia propia” (2008b: § 20). Por tanto, los escritores fronterizos que escriben sobre ámbitos urbanos violentos cuentan historias por medio de metáforas.

Otra de las diferencias que puede tener la Literatura Chicana y la Literatura de la Frontera, es la que Rodríguez Ortiz reconoce como una distinción de su imaginario cultural:

los chicanos están en esta búsqueda constante de su identidad, de su definición y de su representación, mientras que los fronterizos se complacen en transgredir sus límites, en distanciarse del centralismo nacional y en emerger a otras latitudes que bien pueden ser Europa o el centro y norte de los Estados Unidos (2008a: 361).

En este sentido, Leobardo Saravia Quiroz expresa que no existe realmente una influencia regional entre la Literatura Chicana y la Literatura de la Frontera, debido a que la frontera entre las dos naciones ha sido un obstáculo para la comunicación entre los dos grupos de escritores (1990: 191).

De acuerdo con Rodríguez Ortiz no se puede entender a la Literatura Fronteriza — de ambos lados de la frontera— en términos generales:

Es necesario enfatizar la labor que se hace desde cada lado de la trinchera tomando en consideración diferentes variables para el análisis literario que privilegien las circunstancias históricas, sociales y culturales de quien realiza la selección, porque (...) son dos literaturas

colindantes que comparten ciertos rasgos (el idioma, los lugares, las tradiciones), pero que difieren en la posición política y cultural desde la que los/las escritores/as construyen sus textos (2008: §42).

La importancia que le da Rodríguez Ortiz a hacer un estudio en donde se subrayen las desigualdades temáticas e ideológico-conceptuales entre la escritura chicana y la escritura fronteriza, es porque se realizaría un análisis comparativo intercultural que daría pie a

cuestionar ciertas prácticas colonizadoras que anulan las expresiones artísticas e ideológicas de las comunidades minoritarias, como sucede en el sistema literario estadounidense, que privilegia la literatura de blancos y, en el mexicano, que hace lo propio con los escritores del centro del país, sin hacer mención que en otras latitudes del mundo, como Europa o Asia, se desconoce el trabajo literario que se realiza en la frontera por falta de promoción editorial, principalmente (2008: §42).

En un intento por redefinir a la Literatura Chicana, Jungwon Park y Oscar U. Somoza calculan que “ante el desafío actual condicionado por la cultura global y la hibridez identitaria, este género también se ha intentado redimensionar, dentro y fuera de su propia disciplina, su estructura y objetos de estudio anteriormente basados en el esquema nacional” (Park y Somoza, 2010: 13). En respuesta a ello, ambos investigadores mencionan el punto de vista de Ellie Hernández, quien propone:

una postura posnacional en la literatura chicana mediante la cual, por un lado, se reconoce el fenómeno transnacional, según ella, pero aún no inscrito en la vida diaria de los chicanos; por el otro se destacan dentro de la comunidad chicana los temas de género y sexualidad que cuestionan el mito de la unidad y revelan las heterogeneidades y los desacuerdos escondidos por el poder hegemónico del sujeto masculino (Park y Somoza, 2010: 13).

Si la inmigración ha sostenido un puntual impacto entre los temas básicos de la Literatura Chicana también es cierto que al paso de los años y con la llegada de la globalidad teñida de posmodernismo se avecinan, para los escritores chicanos, nuevos retos en el tratamiento contextual que es inherente a la propia creación literaria.

Las leyes anti-migratorias enmascaran medidas sobre la “ilegalidad” que exhibe “un discurso racial de un sentimiento nativista contra la inmigración y cuestiona principios

básicos de tolerancia y respeto a los derechos humanos propuestos a lo largo de la historia moderna de esta nación, pero pocas veces puestos en práctica” (Park y Somoza, 2010: 16). Pasada la década de los ochenta, llegó el turno, como una expresión femenina, al *Chicana Renaissance*: “la cuestión étnica articulada junto a los temas de género y sexualidad posibilita desmitificar la unidad entre los mexicoamericanos de hecho homogeneizados por el sujeto masculino” (2010: 17).

1.4 Literatura de la frontera

Según Leobardo Saravia Quiroz, no puede afirmarse con contundencia acerca de una tradición literaria en la Literatura de la Frontera mexicana del siglo XIX y la primera parte del siglo XX. Saravia Quiroz cree que hubo una representatividad literaria que funcionó como un antecedente pero que no alcanzó una “tradición como un corpus articulado, donde reconocer la trayectoria de un género, de núcleos referenciales o propositivos” (1990: 190). El investigador atribuye esta carencia de tradición a un aislamiento geográfico que produjo un desconocimiento de nuevas formas vanguardistas de expresión que sí se dieron en el centro del país.

Sin embargo, para Cristina Rivera Garza, esta aparente falta de tradición de la Literatura Fronteriza se debe a la idea de defender y salvaguardar un canon literario que, para ciertas élites culturales del centro de México, es el único válido e inamovible. En una entrevista que se le realizó plantea su posicionamiento y explica:

Vista a la distancia, de toda esa discusión me interesa más lo que atañe a un verdadero conflicto de clase al interior de las élites culturales del país. Para muchos era, y sigue siendo, impensable que de esos lugares sin raigambre literario, sin “grandes nombres”, con tradiciones más bien extrañas o no reconocidas por los estatutos preciosistas de las élites del centro, surgieran libros relevantes para lectores dentro y fuera del país (Alfonso, 2015: § 25).

Otro obstáculo con el que se topa la Literatura de la Frontera es “la indiferencia institucional y la vistosa incompetencia del periodismo cultural, la dificultad de difusión de ésta, ya que el férreo centralismo vigente ha determinado la ausencia de oportunidades para su reconocimiento extrarregional” (Saravia Quiroz, 1990: 190).

La situación actual se ha modificado gradualmente —como ya advertía Saravia Quiroz en los noventa— debido a que los escritores tienen más posibilidades de acercamiento a la gran infraestructura editorial y comercial de la publicación de libros en el centro de México. Aunque, como advierte Rivera Garza, sigue existiendo cierta resistencia:

El norte no es un lugar, menos en el norte; el norte es un momento de resistencia en la historia literaria de este país. Los negociantes (desde la filas de las editoriales y desde las filas de los escritores mismos), por supuesto, cooptaron ese momento, o lo intentaron—y lo intentan—a toda costa (Alfonso, 2015: § 25).

A este respecto, creemos que en la actualidad este proceso cultural está en una constante evolución hacia una apropiación e integración de las manifestaciones culturales de la frontera —entre ellas la literatura— en el centro del país. De la indiferencia del centro cultural se ha pasado a una mayor y mejor vinculación de una Literatura de la Frontera (en términos de Iuri Lotman, pero, también y, a la vez, porque está posicionada en una de las regiones limítrofes del país) que ha sido introducida progresivamente a ese espacio cultural y editorial nuclear. Veamos cómo explica Lotman este fenómeno tan dinámico y enriquecido por la valoración de un espacio cultural a otros espacios culturales externos; sólo así ese espacio cultural genera su autoconocimiento (1996: 16):

Un determinado espacio cultural, al ensancharse impetuosamente, introduce en su órbita colectividades (estructuras) externas y las convierte en su periferia. Esto estimula un impetuoso auge semiótico-cultural y económico de la periferia, que traslada al centro sus estructuras semióticas, suministra líderes culturales y, en resumidas cuentas, conquista literalmente la esfera del centro cultural. Esto, a su vez, estimula (...) el desarrollo semiótico del núcleo cultural (...) La oposición centro/periferia es sustituida por la oposición ayer/hoy (Lotman, 1996: 15).

Atendemos al caso específico de Miguel Méndez y recordemos que la novela *El circo...* fue publicada por el Fondo de Cultura Económica en el año 2002. Si echamos un vistazo a la lista de escritores fronterizos publicados, según el listado proporcionado por Roxana Rodríguez Ortiz, es extensa. Estos escritores nacidos en la década de los cincuenta han sido pu-

blicados a partir de los ochenta: Ricardo Elizondo Elizondo, Federico Campbell, Daniel Sada, Gabriel Trujillo, Rosina Conde, Rosario San-Miguel (2008: 102). Con una trayectoria consolidada, algunos de ellos continuaron su práctica literaria desde la frontera, pero otros, como Sada, Conde y Campbell emigraron al centro del país. Entre los que les sucedieron se encuentran los siguientes: Luis Humberto Crosthwaite, Eduardo Parra, David Toscana, Patricia Laurent Kullick, Cristina Rivera Garza, Heriberto Yépez, Amaranta Caballero, Mariana Martínez Esténs, Teresa Avedoy, Dolores Dorantes (Rodríguez Ortiz: 2008: 102); agregamos a esta lista a dos autores nacidos en la década de los setenta: Luis Jorge Boone y Carlos Velázquez.

Rodríguez Ortiz considera que la Literatura de la Frontera se inicia y se afianza en la década de los setenta del siglo pasado, en ciudades como Tijuana, Mexicali y Ciudad Juárez y que contribuye en la

conformación cultural del norte y da fe del desarrollo histórico de la zona, de ahí que exista una relación directa entre lo que el artista genera y la región donde vive —no necesariamente tiene que ser la región donde nació—. En este sentido, el escritor reinventa cada espacio y momento de la vida regional y “privilegia la recreación de la cotidianidad, sin caer en el costumbrismo provinciano de épocas pasadas” (Tabuenca, 2003: 414), mediante la figuración de sus experiencias diarias y de la forma como las manifiesta e interpreta (2008: 94).

De acuerdo con Saravia Quiroz, en aquella época los escritores fronterizos tuvieron influencias de la generación *beat*, del mundo ritual y místico de Carlos Castaneda y de las culturas indígenas, como los yaquis y tarahumaras, cuyas tradiciones se comenzaron a valorar (1990: 191).

Precisemos algunas características de los espacios en los que escriben los escritores fronterizos; como aclara Rodríguez Ortiz, algunos se forjaron en sus lugares de origen, aunque otros, sin haber nacido en esta región muestran un acendrado sentimiento de pertenencia hacia la tierra de la frontera. Esta idea la respalda Eduardo Antonio Parra, quien afirma que “para que un escritor sea de un sitio no es necesario que haya nacido ni que radique en él; basta con que haya vivido ahí la infancia o la adolescencia, etapas que proveen

material literario para toda una vida” (2004: 73). El caso de Miguel Méndez es un claro ejemplo de esto. Otros escritores, como ya hemos indicado, escriben desde otros lugares, puesto que emigraron, principalmente, a la ciudad de México.

Otro cariz de los autores que han emigrado de la frontera lo describe Mayra Luna cuando explica por qué lo hacen; para ello toma en cuenta que la muerte es la compañera del escritor: “Antaño el escritor de la zona mudaba al centro del país para poder continuar. Si permanecía, el ambiente lo tragaba hasta desaparecerlo. Hoy el escritor permanece. Ha conseguido colocar los dos pies sobre la tierra” (2008: 256). En un sentido figurado la muerte permite que el escritor siga vivo, el escritor ha pactado con ella: “Escribe medio vivo. Medio vive (...) Ser, junto a ella, el iniciador de otro tiempo” (256).

El estudio y el debate acerca de la Literatura de la Frontera Norte o de la Literatura Fronteriza comienza en la década de los ochenta y fue etiquetada como “narrativa del desierto” (Rodríguez Ortiz, 2008: 95). Conforme Nora Guzmán, a finales del siglo XX un grupo de escritores jóvenes continúa el trabajo de los narradores del desierto (Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Severino Salazar y Daniel Sada) con nuevas inquietudes creativas (2009: 13). Uno de ellos, Eduardo Antonio Parra, externó que la denominación Narrativa del Desierto no era suficiente para explicar el fenómeno narrativo que se presentaba en la región:

Es claro que el término “narrativa del desierto” resulta insuficiente para designar la obra de estos autores y los que les siguieron, así como el término “narrativa fronteriza”, que se ha pretendido usar en la actualidad resulta un tanto reduccionista. El norte de México no es solo simple geografía: hay en él un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país; una manera de pensar, de actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y contra la cultura de los gringos, extraña y absorbente. Derivadas también del rechazo al poder central; de la convivencia con las constantes oleadas de migrantes de los estados del sur y centro; y de una mitología religiosa —“tan lejos de Dios”— que se manifiesta en la adoración a santos regionales laicos o más o menos paganos (Parra, 2004: 72).

Por ello, a partir de entonces, Nora Guzmán señala que la denominan de diversas maneras: Literatura Fronteriza, Narradores del Norte, Literatura del Norte de México, Literatura de la Frontera Norte, entre otras. La crítica empieza a señalar su importancia; la confluencia del noroeste y del noreste se solidariza en una escritura que busca nombrar, recrear, inventar y ahondar en la complejidad de una zona del país poco enunciada en la literatura mexicana contemporánea (2009: 13).

Otro punto importante que Rodríguez Ortiz considera, es el de discernir entre la Literatura de la Frontera del Norte de México y “las literaturas fronterizas de Estados Unidos (literatura chicana, literatura latina o literatura hispano-norteamericana)” (2008a: 102); incluso, en la literatura nacional, se debe precisar quiénes escriben desde la frontera y quiénes escriben sobre la frontera. De este modo se evita considerar a ciertos autores como representantes de esta literatura, tal es el caso de: “Daniel Venegas, José Vasconcelos, Agustín Yáñez, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, entre otros” (2008: 102).

Una característica del escritor fronterizo —que determina Mayra Luna por medio del planteamiento de que éste siempre va acompañado de la muerte en continua persecución— es la de que:

en el diario batirse con la muerte, el escritor fronterizo habita los terrenos de la crónica. Las huidas y las luchas diarias son terreno fecundo para la narración de historias. Ya sea que se trate de la muerte inmensa, la muerte débil o la caricatura de la muerte, la historia épica es la más favorecida en la zona de la frontera (2008: 256).

Nada más ilustrativo para esta característica que la narración del final de la novela *El circo...*, en donde la muerte en masa de los cirqueros es representada por una muerte caricaturesca que imprime rasgos grotescos a su paso por los rostros de los personajes.

Este mismo rasgo está contemplado por Parra, pero él lo justifica por el ambiente y el clima en el que tienen que escribir los autores de la frontera:

El ambiente orienta hacia el realismo: gustan de contar lo que ven o lo que sucede en vez de someterse a la introspección para sacar a la luz su intimidad. Como el ámbito es fundamental, se infiere que en sus historias predominan la acción dramática y el movimiento. Se apoyan en una concepción clásica de la narrativa, independientemente de si sus técnicas o sus discursos son novedosos o experimentales (2004: 73).

Para Rodríguez Ortiz es imposible hablar de una literatura nacional homogénea “pues sería irrisorio hablar de Ahuehuetes en el desierto de Sonora, o de mojados que diariamente luchan por sobrevivir en el D.F.” (2008a: 91). Así, cualquier literatura regional debe localizarse dentro de un espacio sociocultural determinado. Para Humberto Félix Berumen, la Literatura de la Frontera se localiza:

dentro de un espacio sociocultural determinado. Pero como el espacio es sólo el marco territorial donde tiene lugar el proceso de su gestación y circulación, es necesario identificar a la literatura regional como un sistema literario reconocible a partir de sus propias determinaciones sociales; es decir, a partir de sus mismas instancias de producción, reproducción y recepción. Esto es, como una unidad estructurada y organizada de manera particular (Berumen, 2005: 75).

Este punto de vista se complementa con lo que refiere María Socorro Tabuenca Córdoba en su ensayo “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras”, donde revisa el discurso teórico-crítico referente a “la frontera” en las letras chicanas y señala que una de las figuras retóricas más solicitadas en el discurso teórico literario es, precisamente, la metáfora de “la frontera” o “lo fronterizo”. Para esta autora, la taxonomía de la escritura y de la teoría chicana permite una percepción más vasta de la cultura chicana, pero motiva la invisibilización de la literatura que se origina en la frontera norte mexicana, movimiento literario que empieza a mediados de los años ochenta:

considero indispensable anotar la diferencia entre el punto de vista mexicano sobre la llamada literatura de la frontera y el no mexicano. Esta tarea se antoja problemática ya que, por un lado, comparar siempre crea una jerarquía de valores y, por otro, se estarán exponiendo dos expresiones culturales diferentes, las cuales comparten algunos rasgos que parecerían ser similares, sólo que por su posición geopolítica se distancian y entran en contradicción. No obstante algunos rasgos que parecieran “hermanarlas”, si ponemos en perspec-

tiva “lo global” y “lo local”, la asimetría entre Estados Unidos y México marca también la diferencia en ambos proyectos y expresiones culturales (Tabuenca Córdoba, 1997: 86).

La ensayista cita el punto de vista del académico Rolando Romero quien, en *Border of Fear, Border of Desire* (1993) se preocupa por articular conceptos sobre la frontera ya que, por medio del contrapunto “frontera del miedo/frontera del deseo” (tomado de Homi Bhabha) elabora un discurso teórico. Su análisis se basa en la premisa de que “la frontera no es más que una construcción retórica, un espacio de miedo y deseo en donde el contacto con el Otro sólo sirve para delinear las fronteras y las posibilidades del ser” (1997: 91). Para Romero la Literatura Chicana no se detiene en los tres mil kilómetros de frontera geopolítica, “sino que abre un espacio para que la frontera se convierta en un sitio de sinergia en el cual dos culturas se combinan para formar una tercera: la chicana (1997: 91).

La concepción de la frontera textual de Rolando Romero es más inclusiva que la de los otros teóricos, pues varios académicos han olvidado que la gente construye sus identidades en el contexto de las negociaciones discursivas.

En el contexto de la frontera norte del territorio mexicano acontece un peculiar fenómeno literario, apunta Martín Torres Sauchett. Se trata “de un fenómeno que ha avanzado a contracorriente, luchando constantemente por no ser diluido ni excluido de la literatura denominada ‘mexicana’. Sin salirse de ella, ha tratado de conservar aquello que la identifica y la distingue” (2013: 85). Para él, la Literatura Fronteriza está ligada al espacio al cual se circunscribe, pues no se trata sólo de un lugar determinado territorialmente, sino que está ligado también a su geografía y a su historia, pues en estos dos ejes se desenvuelve “el contexto vital dentro del cual se cuentan los procesos sociales, políticos, económicos y culturales de la región en que una literatura surge; esto es, las concreciones espaciotemporales características de cada región” (2013: 85).

Para Rodríguez Ortiz, la literatura regional ya no se limita a copiar modos y tipos narrativos que, como sucedía anteriormente, provenían de proposiciones exclusivamente del centro del país, donde se rechazaba cualquier expresión que no perteneciera a una tradición o identidad nacional del centro como núcleo artístico clásico, postura con la cual se ha mermado la difusión de la Literatura de la Frontera. Determinar una región geográfica en la

cual se circunscriba una expresión literaria, como lo es la Literatura de la Frontera permite descentralizar manifestaciones literarias exclusivas de la ciudad de México, para dejar paso a manifestaciones culturales que se descentralizan precisamente porque su propuesta artística se manifiesta en otra región de la república (2008b: §23).

En esa medida, la Literatura de la Frontera es Literatura del Norte de México porque se desarrolla en el borde limítrofe hacia el cual, más allá, corresponde otro país con otras leyes y otras normatividades contextuales; pero también la Literatura del Desierto es Literatura del Norte, en la medida en que su espacio vital de desarrollo es toda el área desértica del norte de México y del sur de los Estados Unidos. Para Sergio Gómez Montero, la Literatura de la Frontera vive “en el interior de los conceptos eje tiempo y espacio donde se ubican y se desenvuelven las concepciones primordiales que hablan de la frontera como espacio sociohistórico en donde se genera a su vez una literatura específica” (2003: 160).

La posición de los narradores, como habitantes del propio horizonte en que se desenvuelven, explica —como en el caso del novelista Gerardo Cornejo Murrieta (Tarachi, Sonora, 1937) — la potencia de lo geográfico en cada persona. En entrevista con Vicente Francisco Torres el escritor explica: “El poder de la geografía en mi estado natal ejerce una influencia determinante. Si tú naciste en una de las grandes llanuras oceánicas de Sonora, las llevas por dentro toda tu vida. Es muy fuerte la presencia del paisaje. Si naciste en la cordillera, como yo, la llevas dentro donde quiera que vayas” (Torres, 2007:120). Esta constante se halla presente en el interés que las Literaturas del Norte, del Desierto y de la Frontera han despertado en sus lectores y críticos durante las más recientes cuatro décadas.

Existe, entonces, una literatura propia de la región fronteriza que convenimos en llamar Literatura de la Frontera. Torres Sauchett explica que, “a partir de una región, de su territorio, de sus escenarios, de sus habitantes, de sus combinaciones y tensiones culturales, de sus costumbres y las particularidades sociales, políticas y económicas que la caracterizan, no significa que una literatura sea regionalista en el sentido peyorativo” (2013: 96-97). De tal suerte que la histórica instauración de la frontera entre México y Estados Unidos ha dado por resultado, en las creaciones narrativas y líricas que se han gestado en su ámbito espacio-temporal: “la gestación del fenómeno literario llamado Literatura de la Frontera” (159).

1.5 Miguel Méndez: un escritor transfronterizo

Miguel Méndez (1930-2013) es calificado como uno de los más altos exponentes de la Literatura Chicana; nacido en Arizona, vivió hasta los catorce años de este lado de la frontera para, finalmente, culminar sus actividades laborales como profesor universitario en la Universidad de Arizona. En extensa entrevista con Álex Ramírez-Arballo, Miguel Méndez da cuenta del periplo que, desde sus humildes orígenes en el ejido El Claro, Sonora, lo lleva hasta obtener un Doctorado *honoris causa* por sus logros literarios; la literatura lo rodea desde sus primeros años hasta sus últimos días; él representa al escritor chicano por excelencia y, entre pocos, siempre escribió en español. Apunta Ramírez-Arballo:

En Miguel Méndez hay imaginación, memoria e historia. No hay fronteras claras entre lo que se dice y se escribe: todo vale. Bien puede decirse que la escritura va delimitando una geografía, un territorio apropiado por las historias que se van contando. Dice Miguel que “la literatura es una diosa cruel que elige a los más tontos para reírse de ellos”. Parece ser, pues, un rehén de esa diosa maldita y, lo que es más, parece también disfrutar profundamente su condena (2013: § 4).

En la obra de Méndez, se podría decir que no es él quien le da forma a su lenguaje, a su literatura, sino que, más bien son las palabras quienes han forjado su obra literaria dándole características únicas pero, a la vez, universales. Javier Durán, por su parte, llama a Miguel Méndez “escritor transfronterizo por herencia y por oficio” (2008: 65), representante notorio de las letras americanas de todo el continente y es, por mérito propio, un epítome de la Literatura Chicana.

La clave para comprender el interés de Miguel Méndez por la literatura se encuentra presente en su obra autobiográfica; donde rememora su vida con la añoranza que significa ser su propio testigo referencial. Así lo anota Javier Durán cuando señala el uso de “la fragmentación como una estrategia narrativa para lograr desplazamientos de tiempo y espacio que permiten una mejor ubicación de su subjetividad” (Durán, 2008: 65). En su trabajo autorreferencial *Entre letras y ladrillos*, realiza un recorrido por la zona desértica fronteriza “con la cual muchos lectores pueden identificarse” (2008: 66):

Si bien la circunstancia de su arribo al universo de las letras procedente del mundo del ladrillo puede parecer algo tomado de un cuento fantástico, la experiencia transfronteriza de Méndez es tan vigente como la de cientos de seres humanos que cada día dejan sus tierras de origen para forjarse un futuro mejor. Asimismo cabe equiparar los términos de dicho título a instancias espacio-temporales concretas, en este caso, las letras y los ladrillos como metáforas de su peregrinar no sólo entre sus dos profesiones distintas, profesor y albañil, sino también en su relación personal con dos naciones distintas que forjaron su cosmovisión como escritor y su vida como ser humano y fronterizo (Durán, 2008: 66).

Por lo anterior, Daniel R. Fernández, en la *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*, dentro del apartado “La narrativa mexicana y centroamericana”, señala que, en 1974, “se publica una de las novelas clave de la literatura chicana, *Peregrinos de Aztlán*, de Miguel Méndez” (2008: 612):

En el prefacio el autor, que confiesa escribir desde “su condición de mexicano, indio, espalda mojada y chicano”, nos dice lo que sigue: “Desde estos antiguos dominios de mis abuelos indios escribo esta humildísima obra, reafirmando la gran fe que profeso a mi pueblo chicano, explotado por la perversidad humana” (...) Los protagonistas de Méndez son indígenas, vagabundos, prostitutas, drogadictos, desamparados, en suma, la gente que vive marginada en la zona fronteriza (Fernández, 2008: 612).

En esa tesitura es posible afirmar que la Literatura de Méndez resulta Chicana, del Norte, del Desierto y Fronteriza.¹² Quizá por ello, el estudioso de estas literaturas, Bruce-Novoa, afirma que “la cultura chicana guarda un caudal de tradiciones cuyo vehículo fundamental ha sido la voz humana” (Bruce-Novoa, 1976: 27). Pero esta voz, como vehículo de tradición ya no funciona con la misma eficacia con que lo hizo en el pasado, pues el contacto entre los ancianos y las nuevas generaciones —ingrediente fundamental para que la transmisión oral se perpetúe— ha disminuido, en las más recientes décadas, a lo largo y ancho de la frontera; sustancialmente: “la tradición oral peligra de caer en el silencio, y el chicano, sin acceso a su pasado, perdería su lugar en el presente para desaparecer en el futuro” (1976: 27). Sin embargo:

¹² Si marcamos en una aproximación temporal el comienzo del estudio crítico de estas literaturas, la secuencia cronológica comienza en la Chicana, en la década de los setenta; se continúan la del Desierto, la Fronteriza y la del Norte en las décadas de los ochenta y noventa y, finalmente, la binacional o transfronteriza a partir de la década de los noventa en adelante.

La literatura chicana recupera las imágenes, fijándolas fuera del tiempo en la escritura, y constituye en sí misma una respuesta al caos que acecha al chicano (...) la dirección exacta de la contraofensiva literaria varía de obra en obra, pero de los muchos autores que toman como blanco la necesidad de rescatar las imágenes culturales que la sociedad angloamericana nos ha escondido, dos, Miguel Méndez y Tino Villanueva, explícitamente enfocan el silencio mismo como tema central (Bruce-Novoa, 1976: 27).

Para Juan Velasco, en obras como *Peregrinos de Aztlán* (1974) la narrativa de la Literatura Chicana se enfatiza, como una oportunidad de búsqueda, rescate y celebración, el proceso de cambio y transformación en el cual se embarcan los personajes. Desde su punto de vista “la frontera móvil y ‘el viaje’ aparecen como símbolos de esta reconversión de los valores culturales” (2003: 114) tradicionales y que aparecen en novelas como *Peregrinos de Aztlán*:

Uno de los aspectos más representativos de la literatura chicana es el uso del “viaje” como elemento simbólico que marca el proceso de adaptación cultural del que surge esta experiencia (...) la memoria de lo tradicional se presenta en la narrativa como proceso de adaptación a la modernidad (...) el lenguaje aparece no como conflicto sino como “zona de contacto” que surge de la interacción entre dos mundos (Velasco, 2003: 114-115).

Por su parte, el investigador Roberto Sánchez Benítez nos habla, en su artículo “La imagen del desierto en la narrativa chicana de Miguel Méndez”, sobre el *otro* que es “sin duda, uno de los temas más apasionantes de la reflexión contemporánea” (Sánchez Benítez, 2011a: 79). Indica que, por un lado, la Literatura Chicana es autorreferencial (pues el autor habla de sí mismo) pero también se refiere siempre a los otros: aquellos migrantes que viven en los barrios asentados cerca de la frontera o en la periferia de las grandes ciudades norteamericanas. La literatura de Miguel Méndez no es la excepción: “solo que en él es el desierto quien asume esa otredad (...), para Méndez, el desierto es algo más que una tierra sin nombre; es una vasta metáfora de la existencia, el espacio donde las ilusiones tienen lugar; el límite de lo posible” (2011a: 80-81). Sánchez Benítez menciona una noción que aparece en la meditación judaica: el desierto implica la “falta de Dios”; sólo la escritura puede ser el medio para encontrar el “camino de Dios” pero, como esta ruta en el desierto va torcida, conduce hacia “la mentira, el equívoco, el alejamiento de sí mismo” (2011a: 82), la única solución posible es “tomar las palabras por nuestra cuenta” (82):

Se deben conocer a fondo las características del desierto si se quiere sobrevivir. Lugar que ha precedido a las divisiones políticas y geográficas y que en un tiempo fue sitio de distinciones. Una zona que trasciende lo trinacional integrado por lo mexicano, lo anglo y lo indio. Ahí, los conceptos de lo que son estas tres referencias parecerían reducirse a sombras o siluetas (Sánchez Benítez, 2011: 82-83).

De esta suerte, el desierto se convierte en un lugar que no orienta al viajero en su camino sino por el contrario, lo desorienta; y “requiere con frecuencia de algún guía o pastor que pueda orientarnos mientras los pensamientos se arriesgan a lo último” (2011: 83). El narrador, el “contador de historias”, se convierte entonces en una especie de oráculo que guía y muestra el camino a seguir —o, en su defecto, en aquel que enseña los peligros del camino y sus rutas alternas—. La palabra, entonces, se convierte en espacio intemporal donde se desarrolla el periplo que implica cruzar el desierto:

El desierto le llegará a parecer a Méndez la futura república de los mojados, de los “indios sumidos en la desgracia y de los chicanos esclavizados”, de los “mexicanos escarnecidos”. En uno más de los espejismos que ocasiona el desierto, éste acaba convirtiéndose en la patria que nunca hemos tenido los mexicanos ni de aquí ni de allá. Por fin una sola nación, enriquecida, hogar de todos los desposeídos. Unos viniendo del sur al norte, como hemos dicho, buscando el reencuentro con el origen, con el lugar de donde partieron las tribus que fundaron la antigua civilización azteca, conocedores de profundos secretos humanos (Sánchez Benítez, 2011a: 98).

En efecto, el desierto resulta la casa de todos: de los ancestros indígenas que habitaban estos lugares desde épocas precolombinas; de los conquistadores peninsulares que lo atravesaron para llegar a las Californias;¹³ de las caravanas coloniales que buscaban descubrir nuevas tierras y ricos yacimientos minerales, de los independentistas yanquis y las tropas gringas, de los revolucionarios que huían o atacaban a los “pelones” federales y, ahora, de los mexicanos del sur y del centro del país que buscan sobrevivir en un mundo ajeno. Por

¹³ Arturo Flores, de acuerdo con Luis Leal, expone que el corpus literario de la Literatura Chicana tiene una existencia y tradición anterior al año 1848 y que, comienza con las exploraciones iniciadas por conquistadores y frailes en el siglo XVI: “De entre el material que funciona como una sólida tradición para a literatura chicana, se encuentra la obra de Alvar Núñez Cabeza de Vaca que lleva por título *Narración de los naufragios*, publicada en España en 1542 (...) Al llegar a España y tratar de describir lo que su memoria había grabado, debe acomodar el nombre indígena de los objetos al español, con lo que se produce un fenómeno similar al bilingüismo existente en el actual suroeste” (Flores, 1997: § 18).

ello, las Literaturas que hablan de estos páramos son del Norte, de la Frontera, del Desierto y muchas veces, además, como en el caso de Miguel Méndez, una Literatura Chicana.

La idea de la ocupación o apropiación del espacio del desierto, también es abordada por Mora Ordóñez en su estudio sobre la Narrativa del Desierto: “Tres circos, tres novelas buscando un lugar en el desierto mexicano: la territorialización de los confines”. La autora, como ya lo hemos comentado, presenta tres obras que recrean el espacio geográfico y psicológico de la frontera, al tiempo que configura un imaginario para la lectura de *Albedrío*, *Santa María del Circo* y *El circo...* En este trabajo y en opinión de Catalina Forttes Zalaquett y Macarena Urzúa Opazo (quienes revisan el texto de Mora Ordóñez), a partir de los conceptos de nomadismo y de huida que estas novelas presentan sobreviene en los personajes una apropiación del espacio desértico y la construcción (a partir de la tensión del deseo por habitar ese espacio hostil, aunque, en realidad, no existe la posibilidad de asentarse o afincarse) de posibilidades —muchas veces nimias— que les permitan como tráfugas y trashumantes que son, establecerse y conquistar este inhóspito espacio:

El nomadismo como *modus vivendi* exige una creatividad de supervivencia que la investigadora conceptualiza por medio de un proceso de destrucción, transición y creación mediante el que se territorializan los confines. La huida hacia el desierto entendido como un espacio de frontera es un tema que se repite (...) El desierto representa el confin de lo conocido y por lo mismo es el lugar donde la subjetividad es puesta a prueba, tentada, quebrada y fortalecida (Forttes y Urzúa, 2014: 91).

El siguiente aspecto se refiere a cómo María Sol Tiverovsky Scheines se sirve de la novela chicana para realizar un análisis y tener una visión del origen, formación e identidad de los chicanos; la investigación se desarrolla en su artículo “Chicanos e identidad: Análisis del problema a través de la novela *Peregrinos de Aztlán*”. En relación con la novela chicana, Tiverovsky encuentra que su creación se da a partir de los relatos migratorios, culturales y familiares: “Es frecuente observar en ella la alusión al carácter heterogéneo de la identidad de los chicanos. La cuestión de la frontera y la creación de mitos simbólicos constituyen el eje en muchas historias” (Tiverovsky Scheines, 2010: 186).

En su opinión, ha sido a partir de la aparición del Movimiento Chicano que, con sus ideas y métodos —siempre polémicos— influyeron tanto en el cine, como en el teatro y la literatura:

Debemos tomar en cuenta que la novela recibe grandes aportes de la tradición oral, y por tanto suele oscilar entre lo oral y lo escrito. Esta cuestión ha sido origen de numerosas críticas. Sin embargo, y aunque muchos literatos traten de negarlo, la oralidad existe hasta en las obras clásicas, como *Don Quijote de la Mancha* (Tiverovsky Scheines, 2010: 186).

La autora llama la atención acerca de que la utilización de un lenguaje particular, como se presenta en el caso de *Peregrinos de Aztlán*, indica “un ‘fenómeno binario’ en el cual los símbolos de dos idiomas se mezclan para obtener algo nuevo, diferente. Ya no es inglés, ni es castellano; son uno y otro conjuntamente” (2010: 187). Según la investigadora, este fenómeno es común y sucede en países que reciben inmigrantes hablantes de otras lenguas. Da como ejemplo “los judíos de Europa Oriental que llegaron a Argentina, para comunicarse entre ellos, utilizaban el idioma del país en el que estaban, pero mezclándolo con idish, o los italianos que hablaban el cocoliche, una jerga del español mezclada con palabras en italiano” (187).

Por su parte, Alfonso Illingworth-Rico define a Miguel Méndez como un autor canónico y prototípico de la Literatura Chicana. Considera que esta literatura es predominantemente social, y encuentra que muchas veces retrata con fidelidad a las expresiones verbales de la sociedad. Aunque, en lo que toca a la producción literaria chicana, señala que la cuestión de la existencia de un canon definido está aún en ciernes. Califica a Miguel Méndez como un autor “cuyo manejo de las variedades del español mexicano —especialmente de la frontera— es por demás excepcional” (Illingworth-Rico, 1994: 14), aunque cuestiona si el vocabulario que emplea, aceptado como “veraz y auténtico”, es el mismo que utiliza el chicano cuando habla. El autor señala que la Literatura Chicana —inaugurada por la novela *Pocho* (1959) de José Antonio Villarreal—, sí hace un especial hincapié en el hecho de que la migración, la trashumancia y el cruce de la frontera son temas íntimamente ligados a esta narrativa y a su lírica (en el caso de la poesía).

De hecho, autores como Arturo Flores, encuentran la “estrecha unión que existe entre la literatura y la comunidad social que la produce” (1997: § 16); destaca que ha sido ocupación de los críticos “el rescatar, analizar y estudiar el valor literario de una serie de textos hasta hace poco desconocidos. La existencia de textos se mantenía muchas veces en pequeños círculos familiares o en los subterráneos de las bibliotecas” (Flores, 1997: §19). Para este investigador, en *Peregrinos de Aztlán*:

La riqueza con que se plasma la vida de la frontera y la variedad de planos narrativos, entre otros elementos, hace que la crítica le haya dedicado varios estudios (...) Méndez nos presenta un mundo decadente cuyas acciones están ordenadas mediante los recuerdos de un viejo indio yaqui llamado Loreto Maldonado (...); Méndez presenta la frontera como un espacio donde se encuentra todo un conglomerado humano de diversas ocupaciones y extractos étnicos (Flores, 1997: § 32).

Flores concluye que la Literatura Chicana surge “como una expresión de la otredad que exige ser reconocida” (1997: § 40) y, de paso, señala la atención que “el discurso narrativo chicano ha causado en los programas doctorales de las universidades norteamericanas y que se manifiesta en la gran cantidad de tesis que continuamente se están escribiendo” (1997: § 41).

De manera retórica, Jesús Rosales se pregunta si la narrativa chicana escrita en idioma español es una literatura sin destino. Califica como glorioso el período de los años sesenta y setenta, pero opina que la narrativa chicana:

ha tomado pasos regresivos, pues ahora su interés hacia la literatura chicana escrita en español parece haber disminuido. Los propios escritores chicanos que anteriormente escribían en español ahora lo hacen en inglés (Alejandro Morales y Rolando Hinojosa son unos ejemplos). Es un hecho que dentro del canon literario estadounidense un mínimo adelanto se ha logrado en cuanto a la aceptación de la literatura chicana (...) pero esta aceptación parece haber crecido a la vez que se disminuye el papel del español en tal literatura (Rosales, 1996: 171-172).

En opinión de Rosales, la literatura chicana publicada en inglés le niega a la literatura chicana escrita en español un espacio propio y, al hacerlo, “intenta medirse los zapatos del

violador de su propia historia literaria” (1996: 172), al emular los mecanismos de control responsables de su decaimiento, pues el uso exclusivo del inglés se convierte en un

mecanismo lingüístico que intenta solidificar una identidad que se presente más acogedora y menos compleja al lector monolingüe. Pero al tratar de ser aceptada la literatura chicana establece un instrumento simbólico de poder que pretende excluir de su panorama literario a los escritores que desean expresarse en diferentes códigos lingüísticos (1996: 172).

En efecto, Vicente Francisco Torres recuerda una frase que aparece en *Peregrinos de Aztlán*: “Perder el idioma materno es como perder el alma”, y añade: “esta es la divisa reivindicatoria del trabajo literario de Miguel Méndez, quien al escribir en español no sólo se empeña en conservar su lengua materna, sino desea poner en letras de molde un conjunto de leyendas que han varado en la frontera México-Estados Unidos” (Torres, 2000: 205). Para Torres, se trata de una novela fundacional de la Literatura Chicana, pues intenta hallar una identidad que ya no es mexicana pero que tampoco es producto de la cultura estadounidense; es una literatura que se encuentra en el cruce de dos corrientes y que recorre, al mismo tiempo una sola frontera desde dos distintos espacios que están enfrentados.

En su análisis sobre la novela *El sueño de Santa María de las Piedras*, Torres no pierde de vista la presencia del desierto y cita, al referirse a esta obra, una frase de la novela de Anatole France, *Thais la cortesana de Alejandría*: “los desiertos están poblados de fantasmas”; señala entonces que en esta experiencia sonoreense el pueblo es prisionero del sol y del desierto, en medio de la temática que Méndez hace girar alrededor de la miseria y la emigración hacia el país del norte. Así, el desierto, la frontera y su paso están siempre presentes como una constante que identifica a la Literatura Chicana con un sello muy característico y peculiar pues, al tiempo que la obra de Méndez forma parte del canon de la Literatura Chicana, no deja de ser, en ningún momento, Literatura del Norte, del Desierto y de la Frontera:

En *De la vida y el folclore de la frontera* (1987) quizá el más depurado de sus libros de relatos, Miguel Méndez habla de los “viejos chachalacas” que con sus historias hicieron posible la construcción de su novela anterior (el autor se refiere a *El sueño de santa María de las Piedras*, de 1986). Pero esos viejos ya no están en Sonora, sino en Estados Unidos, y

evocan las penas sufridas en territorio mexicano. Aunque vivan del otro lado, no renuncian a su ciudadanía mexicana (Torres, 2000: 210-211).

En lo que toca al fenómeno de la continuidad y la ruptura en la novelística chicana, Alfonso Rodríguez estudia ambos conceptos en treinta y cinco novelas chicanas publicadas en la década que va de 1970 a 1979 destacando, sobre todo, a las que sobresalen por la visión del mundo que expresan, a las que reflejan con mayor puntualidad la realidad chicana y a las que ponen de relieve su calidad estética.

Asimismo, en su trabajo, Rodríguez ubica a *Peregrinos de Aztlán* como un “logro que está destinado a perdurar como novela clásica” (Rodríguez, 1990: 181). Señala que la obra es fronteriza, en la medida en que su escritura defiende a las clases oprimidas de ambos lados de la frontera; pero también es una novela del desierto:

Los marginados de la sociedad se ven en la imperiosa necesidad de peregrinar hacia los Estados Unidos, exponiendo su vida en el desierto y sometiéndose a los abusos más denigrantes, a veces perpetrados por sus mismos hermanos de raza, en el lado estadounidense. No es una peregrinación de proporciones míticas (...) es una búsqueda desesperada, motivada por el instinto de supervivencia (Rodríguez, 1990: 181).

Precisamente, respecto a este tema, Miguel Méndez, en su entrevista de 1981 con Justo S. Alarcón señala que siente nostalgia por el Ejido El Claro, en Sonora, donde creció: “A ese pueblito lo añoro siempre. Lo quiero y me duele hondo. Allí fue todo tan intenso (...) Mi espíritu de niño lastimado prevalece en mí en una melancolía suave que me resguarda de la tristeza grande, siempre latente” (Alarcón, 1981: § 2). Conforme a lo relativo al tema de la opresión social que rodea a la franja fronteriza y ante la pregunta de Justo S. Alarcón de “si *Peregrinos de Aztlán* expone claramente los sufrimientos del oprimido”, a la manera en que lo hace poéticamente en *Criaderos humanos* y, si la literatura puede ayudar al “rescate de los humillados” Méndez responde:

Francamente no sé, porque los humillados no leen generalmente. El proceso histórico influye mucho en la literatura y, a su vez, la literatura no creo que influya mucho en el proceso histórico, por lo menos la nuestra. Sin embargo, muchos de los que escribimos lo hacemos con el anhelo de trastocar el orden de las cosas en favor de los humillados (...) Dios hizo a

pobres y ricos, y Él sabía por qué. Así piensan muy a la época de don Porfirio y, ni modo, allá ellos. Además, en el prefacio de *Peregrinos* hago una clarísima advertencia al lector: ‘Lee esta obra si te place el hablar común de los oprimidos, de lo contrario, si no te cuadra, no la leas y san se acabó (Alarcón, 1981: § 42-51).

1.6 La literatura de Miguel Méndez: recepción, publicación y reconocimientos

Queremos dar voz al mismo Miguel Méndez para delimitar cuáles fueron sus nociones de pertenencia acerca de la literatura que él produjo. La intención es subrayar que Méndez no vio ningún conflicto en que se lo identificara como escritor chicano —al fin y al cabo este concepto tiene una pertinencia indivisible de lo mexicano— y también como un escritor mexicano.

Es un hecho completamente inobjetable afirmar que Miguel Méndez es un escritor perteneciente a la Literatura Chicana. Pero es importante remarcar, a continuación, cómo el escritor conecta esta literatura con otras dos —la Literatura de la Frontera y la Literatura del Norte— que están situadas en México:

Creo que es por demás interesante este otro rasgo, entre varios otros del movimiento literario chicano (...), residente en el concepto y ahora denominación de literatura chicana de la frontera que, a la vez, es contraparte e integradora a la literatura de la frontera de México, conocida allá también como literatura del norte (2000: 181).

Méndez explica que esto sucede porque las marcas limítrofes correspondientes a los dos países no pueden dividir espacios geográficos naturales que son indiferentes a imposiciones geopolíticas. El escritor sólo indica que si se atiende a que cada literatura trabaja en su correspondiente ubicación

nos resulta más que razonable suponer que ambos fenómenos literarios susodichos, son tan coincidentes que se agruparían en una sola etiqueta: *literatura de las fronteras*. Claro está, que en esto cuenta mucho el idioma español, presente y dominante a lo largo de las zonas fronterizas, tanto de un lado como del otro (2000: 181).

Debido a las coincidencias que Méndez encuentra entre estas literaturas, al punto de quererlas reunir o juntar, nos parece que podemos ejemplificar esta concepción con la ayuda de la semántica de los prototipos (Rosch, 1978), que es una nueva concepción teórica de pensar en la forma en cómo se organiza la experiencia del ser humano y en cómo establecer categorías de todo lo existente en el mundo. Esta teoría trabaja con la operación mental denominada categorización, herramienta básica que consiste en agrupar diferentes cosas particulares con otras (Kleiber: 1995).

Creemos, al igual que Miguel Méndez, que las literaturas que él indica —más nuestro personal agregado de la Narrativa del Desierto— podrían reunirse en una misma categoría a la que él denomina “literatura de las fronteras”. La noción común es que “la pertenencia a una categoría puede ser cuestión de grado” (Cumming y Ono, 2008: 193). Así, la manera más simple de categorización es la que asume que la pertenencia a una categoría supone “una escala en la que se pueden ubicar distintos grados de pertenencia a la misma a lo largo de una única dimensión” (2008: 193).

Podemos, de tal manera, colocar a estas producciones literarias en una escala de una categoría graduada en donde no necesariamente tienen que compartir los mismos rasgos. En estas literaturas existen características continuas de un referente o, “un miembro ‘central’ de una categoría tiene un conjunto de categorías relacionadas, pero los miembros no centrales pueden diferir de diversas maneras según cuántas y cuáles de esas características les falten” (Cumming y Ono, 2008: 194). Por ejemplo, si el rasgo que queremos clasificar en la Literatura de las Fronteras es la utilización del *spanglish*, la Literatura Chicana quedará en el centro y, probablemente, la Narrativa del Desierto se desplazará a la periferia. La carencia o merma de esta particularidad —el *spanglish*— no impide que la Narrativa del Desierto se salga de la categoría, puesto que otros atributos o particularidades, como la región geográfica, permiten su integración a la misma categoría. Por tanto, nos arriesgamos a afirmar —porque la argumentación anterior lo corrobora— que la literatura de Miguel Méndez se encuentra en la intersección de estas cuatro producciones literarias y, en consecuencia, esta particularidad confirma su calidad incuestionable de escritor transfronterizo.

Pasemos a otro tema que está conectado con lo anterior. Rastreamos cuál es el alcance de recepción que tuvieron sus publicaciones en el centro de la república. Veamos, en

principio, que Miguel Méndez está catalogado en la *Antología de la literatura mexicana del siglo XX*, de Christopher Domínguez Michael. Hay que mencionar, además, la importancia que da el antologador por subrayar de dónde proviene una de las obras del autor, *Peregrinos de Aztlán*: “La de Méndez bien puede ser de las últimas novelas del realismo social, originada en la *extremadura de una cultura centralista*” (1996: 1127); esta opinión, acaso, implica expresar la relatividad con que se maneja la difusión —por parte de un centralismo cultural— de la literatura que se dedica a escribir sobre los lugares y las personas que habitan el norte del territorio mexicano.

Por parte de la UNAM, la colección Relato Licenciado Vidriera (2003-) —creada por Hernán Lara Zavala, especializada en narrativa breve— tiene entre las obras que la integran, con el número 28, al cuento *Tata Casehua*, de Miguel Méndez.¹⁴ Camilo Ayala Ochoa explica qué características tienen los libros que han sido seleccionados para esta colección:

Existen obras que no deben olvidarse, que son necesarias generación tras generación, y sirven no sólo para el enriquecimiento de la cultura general, sino para tener una vivencia literaria o artística (...) Esas son las que se escogen para Relato Licenciado Vidriera (2014: 467).

Justo S. Alarcón, en su estudio crítico sobre este cuento, explica que se atreve a decir que:

en nuestra opinión, ‘Tata Casehua’ (1969) es el mejor cuento chicano escrito en español que, en la etapa inicial, ha aparecido en el *corpus* de la narrativa chicana. No es ésta una afirmación gratuita, sino que está basada en una lectura cuidadosa de las múltiples facetas estéticas que el texto ofrece al crítico para varios análisis posibles” (1986: 48).

Con lo de etapa inicial, Alarcón se refiere a que esta narración corta, junto con el otro cuento de Méndez, “Taller de imágenes”, fueron publicados en la primera antología chicana *El Espejo-The Mirror: Selected Mexican-American Literature* (1969), editada en Berkeley

¹⁴ Comenta Miguel Méndez a Justo Alarcón sobre *Tata Casehua*: “*Tata Casehua* nació a la par que varias paredes de ladrillos (...) cuando escribía algo dramático, como en el caso de *Tata Casehua*, me tornaba distraído y muy melancólico. En cuántas ocasiones tuve que esconder la cara de la atención de mis compañeros, y todo porque se me rozaban los ojos de lágrimas. A *Tata Casehua* lo escribí durante varias madrugadas, pero esa historia nació entre el ajeteo y el griterío de obreros” (Alarcón, 1981: § 6).

por la Editorial Quinto Sol, cuyos editores —Octavio Ignacio Romano y Herminio Ríos— tenían la intención de una difusión de manera masiva.

Ahora bien, prestemos atención a cómo sintió Méndez la experiencia de la publicación de dos de sus libros en la ciudad de México y cómo percibió en dónde lo ubicaba la crítica y las instancias culturales como creador:

Cuando aparecieron en México, editadas en su ciudad capital, las novelas *Peregrinos de Aztlán* y *El sueño de Santa María de las Piedras* (...) fueron bien recibidas por los críticos mexicanos. Muchos se refirieron a mí como autor mexicano y a mi obra la conceptúan lo mismo mexicana que chicana. Del mismo modo, los críticos estadounidenses me catalogan como chicano. Esto me encanta y me divierte. Cuando el gobierno del estado de Sonora, en México, mandó imprimir el recuento de literatura sonorenses en una antología, me pidieron permiso para incluirme entre los escritores sonorenses. Les respondí: con mil amores (2000:182).

No obstante, percibimos que, posteriormente, la recepción de la novela *El circo...* en el año 2002, partiendo de su casa editorial —el FCE— fue muy escueta. En las últimas páginas de *La Gaceta* aparece en las Novedades de Tierra Firme la novela de Méndez, junto con las obras de otros autores, como Noé Jitrik, Fabienne Bradu, Benjamín Carrión, José Kozzer y Pablo Armando Fernández. Al interior de *La Gaceta* no se presenta ninguna nota y todo lo que se dice del texto es parte de la contraportada de la edición del libro:

Un circo de personajes desorbitados deambula por el inclemente desierto de Sonora. Bajo el signo de la errancia, todo es movimiento, transformación; la realidad y el tiempo ceden paso a una afiebrada e intensa travesía vital. Imagen invertida del mundo y su orden, en la que todo es posible y todos tienen cabida al conjuro de la tercera llamada, en el circo da comienzo la función (2002:30).

Cabe mencionar que Miguel Méndez nunca estuvo conforme con el resultado del convenio editorial realizado con el FCE, por no haber recibido de manera justa y puntual las regalías que le correspondían por su novela *El circo...*. En una entrevista que le realizó Roberto Sánchez Benítez en 2011, dos años antes de su fallecimiento, Méndez declara que:

M.M.: Tengo entre quince veinte libros inéditos que están nada más engargolados y no los publico porque, Fondo de Cultura no me ha mandado un solo reporte sobre

S.B.: Le debe una lana el Fondo.

M.M.: lo del Circo. Se robaron todo, en el Fondo me mandaron contrato y han vendido siete libritos de Tata Casehua, de los cuentos largos. Un contrato de tres por ciento, mire nada más qué qué...

S.B.: Qué amarrados decimos, qué amarrados son los...

M.M.: Y además no me han pagado nada, vendieron tres mil y luego vinieron a un contrato para cuatro mil más, pues sí con tres por ciento. No, me robaron muchas editoriales, la Editorial Diana. Los que me pagaron fueron mejor los de Era, fijese nomás, fijese lo interesante, es la la la editorial comunista.

S.B.: Sí, sí sí sí, todavía funciona.

M.M.: Sí, y funciona bien.

S.B.: Sí

M.M.: Y y bueno otra, la Autónoma de Guadalajara y ahí hay otra editorial que se me escapa de allá de la ciudad de México. (Sánchez Benítez, 2011c).

La Enciclopedia de la Literatura en México (Fundación para las letras mexicanas), de CONACULTA hace mención a la novela, pero esta vez presenta el contenido total de la contraportada del libro.¹⁵

La búsqueda que se ha realizado hasta el momento en revistas y publicaciones literarias no ha dado con resultados de encontrar una reseña de la novela *El circo...* por esas fechas. De esto se desprende lo difícil que resulta la difusión de una literatura que, como en el caso de Miguel Méndez, pertenece a una región fronteriza y apartada del centro del país.

Con la simpleza, ironía y humor acostumbrados de Miguel Méndez queda expuesta en la siguiente cita de su autobiografía, que tenía una claridad muy evidente de su condición de escritor transfronterizo: “Pasaré a la posteridad como todo un señor autor, pionero de las letras fronterizas (...) Media nada más un pequeño detalle entre la ilusión y la grandeza: yo no soy el Mocho Cervantes, ni el Tecolote Unamuno. Eso sí, lo Miguel ni quien me lo quite” (1996: 15).

¹⁵ <http://www.elem.mx/obra/datos/205467>

En cuanto a la publicación de sus libros, desde el inicio de sus primeras obras, no fue tarea fácil. Cuando Bruce-Novoa lo interroga acerca de qué problemas ha tenido para publicar, Méndez le contesta: “Mi novela *Peregrinos de Aztlán* fue rechazada por un conocido editor, por lo que tuvimos que inventar una empresa para lograr que apareciera. La Editorial Peregrinos la publicó, así como *Los criaderos humanos (...)* y *Sahuaros*” (Bruce-Novoa, 1999: 102).

De acuerdo con Gary Keller, los fundadores de la Editorial Peregrinos fueron Miguel Méndez (quien, finalmente, publicó en su editorial la novela *Peregrinos de Aztlán* en la ciudad de Guadalajara) y Aristeo Brito (autor de *El diablo en Texas* (1976), novela también publicada en esta editorial):

Frustrated with their inability to find an outlet for their novels despite the fact that the Chicano literary renaissance was well under way, in 1974 Miguel Mendez and Aristeo Brito founded their own tiny publishing house (...) These authors of the desert were unwilling to go down docilely; they were prepared to do what was necessary (...) In 1974 the literary-thematic pilgrimage —let’s call it peregrinaje mayor— of the two Arizona Chicanos was initiated and highlighted by the founding of a publishing enterprise that was its emblematic incarnation: Editorial Peregrinos (1994: 4).¹⁶

Miguel Méndez fue profesor emérito y doctor honoris causa por la Universidad de Arizona (1984). A principios de la década de los noventa comienzan a publicarle “relatos sueltos en antologías y suplementos literarios. En un libro argentino *Latinos*, aparecimos catorce autores latinoamericanos, de acá de este lado figuré yo” (Méndez, 1996:73). Entre las distinciones y reconocimientos que recibió destaca el Premio Nacional de Literatura Mexicana José Fuentes Mares (1991), otorgado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez por su novela *Los muertos también cuentan*. En 1997, Miguel Méndez fue propuesto candidato al Premio Nobel de Literatura en España; así cuenta en una entrevista, riéndose, este suceso: “¿Sabías que fui nominado al premio Nobel? (...) Sí pues, hace algunos años. Me

¹⁶ Frustrados por su inhabilidad de encontrar un canal para sus novelas, a pesar del hecho de que el renacimiento de la literatura Chicana ya estaba en marcha, en 1974, Miguel Méndez y Aristeo Brito fundaron su propia y pequeña editorial (...) Estos autores del desierto no tenían voluntad de dejarse vencer fácilmente; estaban preparados para lo que fuese necesario (...) En 1974, el peregrinaje literario-temático —llamémosle peregrinaje mayor— de los dos Chicanos de Arizona, fue iniciado y destacado a partir de la fundación de una empresa editorial que fue su encarnación emblemática: Editorial Peregrinos (1994:4). La traducción es nuestra.

enteré por la prensa. Me dio mucha risa esa puntada (...) Lo que pasa es que yo creo que eso se dio por mi amistad con Camilo José Cela” (Ramírez-Arballo, 2013: 17). Desde el año 2001 su nombre está presente en el Diccionario Pequeño Larousse y en el año 2004, la quinta edición de la Feria del libro de Hermosillo estuvo dedicada a él (Ramírez-Arballo, 2013).

1.7 La crítica literaria chicana

En el caso de la crítica literaria chicana, en opinión del crítico Lauro Flores, sólo es posible referirse a la literatura y a lo literario en su sentido histórico y en su carácter específico y concreto, y cita las palabras donde Françoise Perus propone que la literatura “no es una esencia siempre idéntica a sí misma, sino un campo de fronteras y contenidos fluctuantes que se constituye y reproduce histórica y socialmente” (1981: § 13). El autor añade que el problema de encarar la existencia de la Literatura Chicana “como institución o fenómeno social o como práctica” (§ 13) no es falso, pues apelar empíricamente a la existencia de obras concretas (como *Peregrinos de Aztlán*) para definir el concepto y la noción misma de esta literatura “resulta un tanto necio y solo sirve para opacar el problema (pues) tanto el conjunto de textos como el concepto mismo varían histórica, social e incluso geográficamente y, por lo tanto, no pueden considerarse ni definirse con certeza fuera de su contexto” (Flores, 1981: § 14).

Justo S. Alarcón ahonda en este tema y resalta el carácter nórdico europeo, estrictamente de la intelectualidad anglosajona, que caracteriza los estudios críticos, mismos que provienen de una mentalidad o actitud ante la vida dada por la cultura de donde se originan. Ante esta incompatibilidad ideológica entre tal crítica y el objeto literario chicano a analizar, Alarcón propone que: “para expresar una realidad histórica chicana se necesitaría una literatura creativa chicana, así como para reinterpretar esa misma realidad histórico-literaria chicana se necesitaría una metodología analítica chicana” (1979: § 33). Por tal motivo Alarcón concluye que un acercamiento chicano a la literatura chicana sería el óptimo: “para que exista un análisis completo y auténtico de la literatura chicana, se

necesita, sino un acercamiento auténticamente chicano, por lo menos una reinterpretación chicana de los acercamientos ya existentes” (1979: § 42).

Lauro Flores señala la prioridad que los críticos chicanos y aún los críticos-autores han dado a señalar la definición y el carácter que conlleva lo chicano en el conjunto de textos que lo representan. Menciona, entre otros, a Herminio Ríos, Salvador Rodríguez del Pino, Luis Dávila, Luis Leal, Juan Bruce-Novoa, Gustavo Segade, Rolando Hinojosa y Tomás Rivera (1981: § 22). Asimismo subraya la importancia del trabajo de Luis Leal, quien propuso una periodización de esta literatura. Para Flores, la definición del concepto chicano se relaciona con el trabajo de investigar el problema de la periodización:

qué obras se deben incluir dentro de la literatura chicana, en qué momento exactamente arranca el desarrollo de la misma, etc., son problemas a resolver. Sin embargo, hay que tener cuidado para no confundir las funciones de la crítica con las de la historiografía (1981: § 26).

1.8 La narrativa chicana escrita en español

La intención de este apartado es la de enmarcar, de manera concisa, la obra de Miguel Méndez —quien se distingue, como ya sabemos, por escribir exclusivamente en español— en el panorama de la narrativa chicana escrita en español en los Estados Unidos.

La primera novela chicana escrita en español en el siglo XX es *Las aventuras de don Chipote, o cuando los pericos mamen* (1928), de Daniel Venegas. Esta obra se publicó por entregas en el periódico el *Heraldo de México* de Los Ángeles. Es interesante señalar que, para Sergio M. Martínez, esta novela documenta el primer movimiento migratorio de México a Estados Unidos “a causa de la Revolución mexicana, la Primera Guerra Mundial y el *enganche*” (2010: 34). Posteriormente:

Hasta la década de los sesenta y setenta, con el Renacimiento de lo chicano, resurge con nuevo empuje la literatura escrita en español. De esta época, la primera novela escrita en este idioma es *Y no se lo tragó la tierra* (1971), de Tomás Rivera (Fernández, 2008: 611-612).

Tres años después, aparece la novela *Peregrinos de Aztlán* (1974), que representa, de acuerdo con Sergio Martínez, el fenómeno posterior a la repatriación a México con la terminación del Programa Bracero en 1964:

Para resolver el problema de los nuevos desempleados se crea el programa de industrialización de la frontera con el fin de emplear a los emigrantes repatriados (...) Debido a la nueva oportunidad de empleo en la frontera un buen número de la población se conglera en las ciudades fronterizas, especialmente en la ciudad de Tijuana (Martínez, 2010: 34).

Jesús Rosales afirma que “los escritores que causan mayor impacto en esta literatura de resistencia son los que escriben en español como Tomás Rivera, Miguel Méndez y Rolando Hinojosa” (1996: 169). Éste último, aunque también escribirá en inglés, ganó en 1976 el Premio Casa de las Américas con su novela *Klail City y sus alrededores*. Además “otros escritores chicanos que escriben en español publican su obra en el extranjero. Entre ellos Méndez en Guadalajara, Alejandro Morales con la prestigiosa casa editorial Joaquín Mortiz en México y Sabine Reyes Ulibarrí que publica sus cuentos en España, México y el Ecuador” (1996: 169).

Caras viejas y vino nuevo (1975), de Alejandro Morales es editada en México; se caracteriza por una estructura fragmentaria y un lenguaje híbrido. En 1976, se publica la novela *El diablo en Texas*, de Aristeo Brito que, junto con la de Morales presentan mundos míseros e inhóspitos, uno de ellos en un pueblito llamado Presidio y el otro en Los Ángeles. Muy diferente es el pueblo de Tierra Amarilla, donde se desarrollan las narraciones del escritor Sabine Reyes Ulibarrí. Sus obras, como *Mi abuela fumaba puros y otros cuentos de Tierra Amarilla* (1977) y *El gobernador Glu Glu y otros cuentos* (1988) fueron escritas en su totalidad en español (Fernández, 2008, 612-613).

Si continuamos señalando las novelas que representan alguna época de los movimientos migratorios, podemos nombrar a *Miel quemada* (2008), de Antonio Arreguín Bermúdez, que enmarca el tercer movimiento migratorio importante “debido al programa de amnistía (...) propuesto por el gobierno de Ronald Reagan en 1986. Con esta reforma se propuso legalizar a todos los migrantes indocumentados que vivían en los Estados Unidos y

trabajaban en la agricultura” (Martínez, 2010: 34). Los personajes de la novela se encuentran en los campos de frutas del Valle de San Joaquín en California.

Jesús Rosales afirma que “la narrativa escrita en español empieza a perder fuerza para los años ochenta” (1996: 169); esta situación la atribuye a que los escritores que escriben en español tienen pocas posibilidades de publicar entre las escasas revistas literarias que circulan como, por ejemplo, *Saguaro*. Además, como ya hemos mencionado, los escritores que anteriormente escribían en español, en la actualidad, escriben en inglés como Alejandro Morales y Rolando Hinojosa. Rosales señala, en el año de 1996, a la novela *Paletitas de guayaba* (1991), de Erlinda Gonzáles-Berry como una de las novelas más recientes escritas en español. En esa década de los noventa Miguel Méndez no estaba solo; la autora arriba mencionada y Aristeo Brito —mientras él escribía la novela *El circo...*¹⁷ propugnaban por el uso del español como un medio para defender la autodeterminación y la autenticidad de la literatura chicana (Rosales, 1996: 173).

Rodríguez Ortiz nos presenta acerca de la literatura chicana en general —no sólo la escrita en español— una visión más actualizada y diferente. Explica que a partir de los años ochenta son las mujeres las más representativas de la literatura chicana, debido a que son ellas las que en la sociedad mexicano-americana se ocupan de transmitir oralmente sus tradiciones culturales a las nuevas generaciones. También, a finales de esta década, con el libro *Borderlands/La frontera* (1987), de Gloria Anzaldúa se produce en la literatura chicana la “conceptualización” de la temática fronteriza: “Hablar de la ‘conceptualización’ de la temática fronteriza implica retomar los complejos procesos mentales que constituyen al sujeto chicano y elevarlos a las imágenes, a la construcción de metáforas que representan conceptos más que lugares” (2008: § 18).

Por otro lado, Manuel Hernández-Gutiérrez localiza, también, en la temática de la literatura chicana contemporánea, entre los años de 1965 a 1995, “elementos simbolizantes” en su lenguaje y resume los temas principales desde su surgimiento hasta su evolución:

¹⁷ En una entrevista realizada por Justo S. Alarcón a Miguel Méndez en 1981, ya se encuentran visos de que el autor está trabajando en la novela: “En la otra novela, *Vida de circo*, trabajo el tema de uno de esos circos muy dados al traste, que peregrinan a lo largo de los pueblos más amolados, con sus carpas garrientas y sus eleras [sic] esqueléticas. Será muy cómica, con rasgos que te sacarán lágrimas con tirabuzón” (1981: § 28).

“la búsqueda de la identidad, el feminismo, el conservadurismo, el revisionismo, el hoeroticismo y el internacionalismo. Provenientes del deseo del sujeto, ya masculino o ya femenino, de crear, estos núcleos temáticos son las unidades simbolizantes que inscriben en el lenguaje ciertas visiones ideológicas específicas” (1997: ix).

Podemos concluir en que existe una lista extensa de obras chicanas (ésta se puede remontar hasta el siglo XIX, particularmente a partir de 1848) escritas en español anteriores a las de Miguel Méndez y, creemos que esa lista se continuará en el futuro con el trabajo de los nuevos escritores chicanos que en el siglo XXI necesiten expresarse en este idioma. Opinamos que esta tendencia —que no es la más popular— en la actualidad, no sólo responde a posiciones ideológicas, nacionalistas o políticas, sino que también obedece a que “se escribe en español porque así lo dicta la voz que habla desde adentro de nosotros, la que fluye sin esfuerzo; la que es sentimental y auténtica” (Rosales, 1996: 173).

CAPÍTULO II

Metaficción

2.1 Procedimientos metaficcionales

Son los mecanismos y los componentes literarios que sirven al autor para poder narrar la historia. A continuación analizaremos los procedimientos encontrados en el recorrido narrativo.

2.1.1 Novela de la novela

Como ya se ha adelantado en la Introducción, la novela autorreferencial se caracteriza por ser su primordial referente, la obra en sí misma. Recordemos, también, que son tres las categorías por las cuales este tipo de novela —a la que también se la llama metanovela— dirige su atención al proceso de ir creando la representación de una historia.

La primera categoría se manifiesta en el acto de escribir: “centrada en el mundo del autor fictivo durante el acto de escribir: el proceso de escribir aparece como producto” (So-bejano, 1989: 2). La segunda categoría se revela mediante el acto de leer: “el proceso de leer funciona como devenir del producto: el texto se centra en el mundo del lector fictivo durante el acto de leer” (1989: 2). Por último, la tercera categoría se produce cuando los personajes analizan y argumentan acerca de cómo se debe escribir una novela; por supuesto, la discusión expresada en este diálogo está incluida en el discurso de la novela. Por consiguiente, la tercera categoría está “centrada en el mundo de los personajes y las acciones a través del acto del discurso hablado: el acento vuelve a recaer sobre el mundo representado, pero en tal forma que se diría que el producto —ese mundo, esa historia— precede al proceso —el acto de narrar—; el autor ficticio aparece hablando y sólo si transforma lo hablado en escritura habrá creado una obra de ficción completa” (2).

Creemos que en mayor o menor medida estas tres categorías están representadas y conforman el carácter autorreferencial de la novela *El circo...* El personaje que representa

al autor fictivo durante el acto de escribir es Don Homo, quien describe su novela como una metanovela por medio de un intertexto reelaborado:

Vamos a decir que ésta podría ser una novela con subnovelas paralelas o bien metanovela, puesto que bifurca autónoma, dependientemente, se va en deltas como ciertos ríos, para diluirse al cabo en un mismo mar. El mar como ¿la muerte metafóricamente? Mejor nos dejemos de elucubraciones, Chavo (180).¹⁸

Cuál es la bifurcación principal a la cual el autor-narrador alude. En este punto, la explicación de Gustavo Nanclares nos parece pertinente:

Paralela a la historia del Circo de Sonora y sus integrantes, se desarrolla otra línea narrativa que en principio no guarda relación con la anterior, aunque al final de la novela ambas líneas confluirán en un cauce común. Se trata de la relación de Don Homo y su discípulo (...) ‘el chavo’. A través de sus conversaciones, el autor nos muestra los entresijos del proceso de creación de la propia novela que estamos leyendo (...) La trama de las andanzas de los cirqueros y la de don Homo y su discípulo se van alternando consecutivamente hasta el final de la novela (...) Ambas anécdotas confluyen en un mismo cauce narrativo y bajo una misma circunstancia: la muerte de todos los integrantes del circo y la de su creador, don Homo (2003: 42).

Si hay un momento central en donde la primera categoría correspondiente al momento de escribir se manifiesta, además, en forma desgarrada es cuando don Homo se da cuenta que con su propia escritura ha aniquilado a sus queridos personajes y que no hay posibilidad de marcha atrás:

En mi ciega vanidad hambrienta de reconocimientos literarios los adentré a la muerte común, sin regreso alguno posible. Hurgué en mi flaco ingenio alguna inventiva, truco o

¹⁸ Esta alusión remite a la metáfora que aparece al principio de la tercera estrofa de las “Coplas a la muerte de su padre”, de Jorge Manrique: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / que es el morir” (Manrique, 1972: 156).

componenda capaz de tornarlos a la vida, ficticia pero vida al fin, con loca desesperación, más no era cosa posible, ni mínimamente (Méndez, 2002; 194).¹⁹

En la cita anterior don Homo realiza una autocrítica a cómo procedió con uno de los problemas que la creación literaria le plantea a cualquier escritor: utiliza como recurso la tematización de la problemática sobre el personaje literario, cuyo planteamiento se refiere a la cuestión de su autonomía o independencia con relación a su autor.²⁰ La autocrítica consiste —concerniente a la teoría del personaje literario— en culparse de un excesivo control autorial en detrimento de la independencia de los personajes del circo, es decir, la marcada autoridad de él —como autor-narrador— le impidió enmendar otro desenlace al final o, por qué no, otorgar a los protagonistas una determinada impronta de autonomía, como pudo haber sido la manifestación de rebeldía por parte de éstos, ante la arbitrariedad de matarlos a todos al mismo tiempo al final de la novela.²¹

Hay que agregar, además, que con el símil de las coplas manriqueñas, Don Homo describe simbólicamente el curso de su novela: se desarrolla autónoma pero depende de conexiones, de redes semánticas que la empalman con otras obras —como los ríos en los deltas—, que finalmente van a dar al extenso mar conformado por la polifonía y la interdiscursividad que conforman el universo literario.

En el acto de leer, que corresponde a la segunda categoría, es el Chavo quien cuestiona a su maestro porque él tiene acceso a leer los escritos que terminarán por convertirse en la novela de los cirqueros. En un momento dado se lo agradece: “Gracias, don Homo, usted es a todo dar, me permite leer lo que lleva escrito sobre el circo y tanta cosa familiar”

¹⁹ El desenlace fatal de los cirqueros corresponde a las características de la muerte y de la vida en el cuerpo grotesco estudiadas por Bajtín (1993: 289, 278). Sus cuerpos no pondrán fin a algo sustancial porque serán un elemento de renovación: el retorno al seno abierto de la tierra estará materializado por las “dunas” que darán “abrigo a sus huesos” (Méndez, 2002: 187); sus carnes serán comida para los “buitres” y gusanos “comensales hirvientes” (187). Las manifestaciones del cuerpo grotesco se ven retratadas en la cara “hinchada” (187) y gusanienta de la Capullo y en la “boca abierta en socavón” (187) del Zenzontle. Hasta sus cabellos, encendidos por llamaradas que despide el calor, serán “cabelleras cósmicas” (186). Para Bajtín “el hombre asimila los elementos cósmicos (tierra, agua, aire, fuego) (...) El cuerpo grotesco es cósmico y universal (...), este cuerpo puede fusionarse con diversos fenómenos de la naturaleza (...) y puede asimismo cubrir todo el universo” (1993: 302, 286-287).

²⁰ Además de la problemática sobre el personaje literario, Ana Dotras presenta otros recursos de tematización que la novela de metaficción utiliza para explicar las relaciones que tiene el escritor con su obra literaria o creación: problema de la autoría, naturaleza de la ficción, convenciones literarias, identidad y credibilidad del narrador, inspiración artística, funcionamiento de la imaginación, creación del personaje, los límites de la realidad y la ficción, autonomía del mundo creado frente al mundo real, etcétera. (Cfr. 1994: 181-185).

²¹ Recordemos en la novela *Niebla*, la impresión de libertad que manifiesta el personaje Augusto cuando se rebela contra Unamuno, su creador.

(Méndez, 2002: 169). De este modo es capaz de cuestionarle ciertas imprecisiones que los escritos presentan, como el caso del paradero de unos fenómenos embotellados (se refiere aquí, supuestamente, a algunos fetos contrahechos y enfrascados), que don Homo no ha vuelto a mencionar, y sobre los cuales el Chavo ha leído en las hojas previas que el viejo escribe y le va entregando: “Bueno don Homo, perdone que le desvíe el tema. ¿Qué fue de los fenómenos embotellados, en mención en primeras líneas? Hombre, qué cosa más chistosa; sí, olvidé contar de los efectos de la lumbre directa (...) (Méndez, 2002: 176).

Además de cuestionar ciertas imprecisiones a la novela, el Chavo objeta —con la curiosidad por aprender que siempre demuestra— que la forma de lo que lee se aleja bastante de lo que la estructura tradicional impone a los procedimientos convencionales de un texto narrativo. En la próxima cita se advierte, también, que la novela tiene ya título, y es el mismo que se conoce en la obra impresa de Miguel Méndez:²²

Quiero comentarle con atrevimiento de los episodios de la novela de su creación, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*; hay algo que no termino de captar. Noto que usted abandona el carril narrativo que lleva cuenta de la vida de los cirqueros, parajes por donde peregrinan y demás, para de pronto virar hacia temas y anécdotas un tanto opuestas al relato rector. ¿Puede ser así, eso de novelar tan fuera de los esquemas tradicionales? (Méndez, 2002: 179-180).²³

La respuesta de don Homo apunta a que su pretensión es la de ser representante de una novelística innovadora y no aprisionada por el modelo a seguir y las reglas que dicte el canon literario:

Te diré, Chavo, para algunos pudiera ser válido, contra el parecer de otros. Algo nuevo tendría que darse contra la costumbre machacona que no avizora otro destino si no es el de la rutina (...) Sí, ciertamente, divago sobre motivos ajenos a este continente embarcándolos en breves anécdotas ((Méndez, 2002: 180).

²² Según Antonio Sobejano-Morán, esta característica puede considerarse como una modalidad metafictiva que transgrede y experimenta en la narración. El crítico la denomina: “*Ficción paradójica*. Ocurre cuando una obra incluye en el reflejo metafictivo el título de la obra misma” (2003: 27).

²³ El Chavo se aproxima al tema que enfatiza lo que la metaficción origina en la práctica literaria, sobre todo, en lo que Catalina Gaspar destaca como las “propuestas que descentran visiones canonizadoras de “lo literario” y demandan un desplazamiento de las miradas que constituyen lo que entendemos como literatura (2001: 7).

El lector y también el crítico están conscientes del rompimiento de las técnicas literarias tradicionales de esta novela, sobre todo del hilo conductor de las historias que se fracturan y se fragmentan por doquier. Será tarea del lector la de recuperar el orden y juntar las piezas diseminadas. Desde esta perspectiva, es importante subrayar lo que señala Nanclares sobre el trabajo de esta novela: “ofrece un panorama de intereses más ambicioso y heterogéneo que los anteriores y, por sus características específicas, se sitúa en los límites mismos de la novela como género” (2003: 40).²⁴

Así es, cómo el acto de leer de este personaje —en el entendido que la metanovela se refiere a sí misma como un proceso de lectura—, también se convierte en parte de la producción del discurso de la narración.

La tercera categoría es la más representativa en esta metanovela, puesto que se puede afirmar que en el discurso hablado entre estos dos personajes se llega a explorar la teoría de la novela en la novela misma; es más, se llega a aplicar la teoría de la creación artística que concibe don Homo en el propio texto. Tenemos por caso el tópico del tiempo caótico y no cronológico en la novela, que en no menos de tres ocasiones es un tema de conversación recurrente entre los dos personajes.

En muchas secuencias del relato, don Homo ofrece a su discípulo, como consejo, los preceptos que para él cuentan en el acto de escribir. De tal manera, tiene una idea muy precisa de que es casi imposible llevar un orden cronológico estricto en un relato y es así cómo lo explica a su alumno:

Todo hecho ocurrido (...), se plantea en un presente perenne mentalmente, y es ahí donde el obrero constructor de pirámides letradas y superficies adoquinadas con palabrerío topa la semblanza, caleidoscópica, variada en efectos infinitamente diversos, susceptibles de revelarle al lector el inconmensurable cosmos que lo habita a él cerebralmente (Méndez, 2002: 95).

Más adelante, en otro diálogo, los dos personajes escritores abordan otra vez el tema con una explicación por parte de don Homo:

²⁴ Sobre la metaficción contemporánea, de la cual *El circo...* es un representante idóneo, Catalina Gaspar la describe de la siguiente manera: “el proceso de lo narrativo en sus límites, en sus contradicciones, en su fabulación, en su afán de realidad y representación y en su imposibilidad de representar, construye historias y sujetos, canonizándose y desconstruyéndose en ese también híbrido, caótico, inarmónico espacio donde se articulan lectura y escritura, y se exploran los límites del narrar mismo” (2001: 14).

la novela es un reflejo del vivir, y pues la vida es de un bregar caótico por rumbos (...) dispersos y a la vez coincidentes. Reconstruirse bajo un orden cronológico el recuento de todo lo vivido sería imposible. Si el orden simétrico no cabe en la vida real, menos cabrá en un modelo en que el autor es dueño y señor de su inventiva y consecuencias (Méndez, 2002: 175).²⁵

Pero don Homo no sólo se queda en teorizar sobre la novela mientras platica con su alumno. El viejo escritor formula consideraciones generales sobre la novela que termina aplicando en el acto de narrar su historia del circo. Como puntualmente señala Antonio Sobejano, sólo si el escritor muda lo que dice a su escritura, entonces, se produce una obra de ficción; y es precisamente lo que el autor-narrador hace: pasa de un nivel especulativo y estetizante acerca de lo que debe ser una novela, a la concretización práctica y real — lógicamente en el mundo que se propone crear dentro de la ficción— por medio de la escritura de su propia novela.

La novela está dividida en treinta y tres secuencias, las cuales tienen de una hasta cuatro unidades de análisis en su interior. Como ya hemos señalado anteriormente, recordemos que existen dos vertientes narrativas: por un lado, la historia de los cirqueros, y, por otro, las reflexiones de los personajes acerca de la literatura. Como si fuera un juego de rompecabezas, todo este conglomerado de relatos está dispuesto de tal modo que las leyes temporales están dislocadas y habría que reacomodarlo para lograr una sucesión temporal. Sucede que existe un traslado del presente hacia distintos estadios del pasado o del futuro. De tal manera, la trama de las historias se rompe (como es el caso del relato de el Canillones, que está dividido en tres partes: pp. 122-125; 135-138; 141-146). A quien le toca juntar esas piezas fragmentadas es al lector.

Así como hemos hecho una comparación con un rompecabezas, si se tratara de reunir las diferentes unidades narrativas que están separadas, Nanclares toma el símil del caleidoscopio: “La novela se presenta como el resultado de la suma de numerosos relatos,

²⁵ En definitiva don Homo explica lo que de acuerdo con Mariana Frenk es una de las características de la novela moderna o la nueva novela: “El procedimiento más audaz y revolucionario de todos los recursos aprovechados por la nueva técnica novelística es el deliberado desorden cronológico, la dislocación de las secuencias temporales, los cortes y saltos hacia adelante y atrás (...) ¿acaso aquel escamotear el tiempo tendrá, más allá y por debajo de las intenciones estéticas, una raíz de orden psicológico...: el anhelo del hombre de quitarse de encima una de sus más tremendas pesadillas, el tiempo...?” (2003: 46, 49).

paralelos y superpuestos, cuya configuración final se asemeja a la de un caleidoscopio” (2003: 42).

2.1.2 Narración enmarcada y relatos intercalados

De un modo general, podemos afirmar que, además de la historia que le da sustento a la novela, la obra está conformada en buena medida de relatos cortos insertados y enmarcados en la historia principal por diferentes motivos y puestos en diferentes bocas. Los recursos que dan forma a estos relatos intercalados —como el de la transgresión metaléptica o antimetaléptica de los límites entre niveles narrativos, el relato proléptico, la función iconoclasta, la violación de niveles ontológicos, la *myse en abyme*— son procedimientos que contribuyen a la creación del universo novelesco.

Así, la incorporación de relatos intercalados es uno de los procedimientos metaliterarios a los que esta novela recurre en forma constante. A continuación damos cuenta de algunos de los relatos y de la función que cumplen los procedimientos con los cuales se conforman.

2.1.2.1 El caso de la jaca de Dalí: metalepsis ficcional de cuadro animado

De acuerdo con Liviu Lutas, aunque el concepto de metalepsis, desarrollado en el marco de la narratología y definido por Gerard Genette no pertenece a la teoría de la metaficción — extendida en el ámbito anglosajón— se relacionan y se han desarrollado en paralelo (2009: 41). Para Lauro Zavala la metalepsis sí es una forma de metaficción que

puede ser considerada como uno de los recursos más radicales, lúdicos, irónicos y paradójicos del arte para contribuir a despertar o estimular la conciencia ética y estética de los receptores, ya sean lectores de literatura, espectadores de cine, teatro, música, observadores de fotografía o pintura, usuarios de los espacios arquitectónicos o urbanos, etc (1996: 1).

Por este motivo nos parece que es importante describir dos tipos de metalepsis que hemos encontrado en el recorrido narrativo de la novela *El circo...*, la cual se caracteriza, como ya se dijo, por un alto contenido de intertextos. En este punto se conecta la actividad pictórica con esta obra, ya que existe una evidente recepción, por parte de la novela, a una producción de las artes mayores: una pintura, la cual, como intertexto cumple una función determinante. La *metalepsis ficcional*, en su modalidad de *cuadro animado* (Genette, 2004: 103), puede definirse como el efecto de animación que produce una descripción literaria sobre una producción artística de carácter gráfico o pictórico.²⁶ La relación que existe entre el texto literario y el lenguaje de una obra plástica, que es una unidad cerrada y definida por sus propios signos internos “establecen contactos con otros signos fuera de su ámbito original” (Morales, 2009) que, en este caso, son los signos del lenguaje literario.

Una jaca pintada por Dalí saliéndose del cuadro es la animación ficcional, que con el impacto sinestésico requerido, representa las imágenes que hacen que el lector imagine los movimientos del equino, por medio del recurso de la figura que en retórica es conocida, también, como *ékfrasis* (Perilli, 2011). El procedimiento de animación se localiza en un diálogo entre el personaje de la novela, el poeta Loco, y el escritor español Federico García Lorca. La imagen que emerge del marco de un cuadro y se presenta en la narración rebasando los límites de la pintura, es una jaca negra pintada por Salvador Dalí; sólo se sabe, porque ella misma lo comenta, que es un regalo del pintor a García Lorca: “soy la pintura de una jaca negra que pintó Dalí (...) Fede, le dijo el bigotón, llévate este cuadro...” (Méndez, 2002: 36).²⁷

De acuerdo con Genette, un cuadro representado como éste es “una escena en que los personajes [en este caso la jaca] se animan, se mueven, accionan, hacen oír sus gritos, sus palabras y el sonido de su música, y expresan sentimientos” (2004: 95). La descripción particular de la yegua “atamborada” que “hace pucheros” y “casi rompe a llorar” delata ante el lector su calidad de objeto pictórico, geométrico: “...pinche yegua *cuadriculada*

²⁶ En el canto XVIII de la *Iliada*, de Homero aparece la descripción detallada del escudo de Aquiles; ésta es la primera animación ficcional que, según Genette, inicia la práctica del cuadro animado.

²⁷ En adelante, el número entre paréntesis al final de la cita remite a la página correspondiente de esta edición.

(...) mueve los ojotes *triangulares* de lado a lado para que no denuncie yo su naturaleza de lienzo. Teme que la *despedace* su amo encajoso” (35-36).

El efecto ilusorio que produce el franquear la frontera del mundo del cuadro en donde se encuentra la “yegua cuadriculada” para internarse en el mundo exterior —en este caso en el universo ficcional del relato que nos atañe— no es aleatorio. La jaca servirá de enlace o de intermediario entre dos poemas de García Lorca que se insertan como intertextos en el relato: *Canción de jinete*, de 1927 y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: la cogida y la muerte*, de 1935.²⁸

La jaca va cabalgada por García Lorca en el desierto quien, desesperado porque está perdido se encuentra al poeta Loco y lamentándose le pregunta: “Dónde a (sic) *quedao* Córdoba. *Córdoba lejana y sola*, solos mi alma y yo” (36). Más adelante Federico está obsesionado por llegar: “Voy a Córdoba, a Córdoba llegaré con la tarde, *a las cinco de la tarde*, a la hora del rosario, al rosario de las cinco de la tarde...” (36).²⁹

Estas dos citas injertan, de manera expresa en el texto, parte de los versos de los dos poemas anteriormente mencionados que, entrelazados magistralmente presentan las alusiones a las muertes del jinete anónimo, a la del torero Sánchez Mejías y, también, de forma implícita a la muerte de Federico García Lorca.

Miguel Méndez, en el espacio de su novela, introduce la creación de esta metalepsis ficcional de cuadro animado que es también una metalepsis en homenaje, y queda claro a quienes la dedica, pues está imbricada, precisamente, con las obras de los homenajeados en una interesante simbiosis plástica —un cuadro de Dalí— y literaria —los versos de dos poemas de Lorca (Cfr. Genette, 2004: 92).

²⁸ Se puede examinar el análisis intertextual de estos dos poemas, al interior de la novela, en nuestra tesis de licenciatura (Cfr. Iglesias Plaza, 2013: 44-46).

²⁹ Las cursivas son nuestras.

2.1.2.2 Metalepsis del narrador

La metalepsis más común es la *metalepsis de autor*, que Genette, citando a Fontanier, describe así: “cuando un autor ‘es representado o se represente como alguien que produce por sí mismo aquello que, en el fondo, sólo relata o describe’” (Fontanier; en Genette, 2004: 10-11).³⁰ En el caso específico de este apartado se mostrarán y se explicarán los mecanismos que producen una intromisión o transgresión mediante una *metalepsis del narrador*, es decir, el autor-narrador don Homo nunca se saldrá de la diégesis³¹ o desarrollo narrativo. Expliquemos, en términos de Liviu Lutas, la diferencia entre estas dos modalidades: “la metalepsis de autor se distingue de la metalepsis del narrador por el hecho de representar el nivel extradiegético desde donde habla el narrador como la realidad empírica en la cual viven el autor real y los lectores reales (Lutas, 2009: 41).

La transgresión sucede, entonces, al interior de la diégesis y es asumida por el autor-narrador —Don Homo— al inmiscuirse en su propia ficción. Don Homo es la voz narrativa creada por Miguel Méndez quien, a un mismo tiempo, se asume como autor-narrador de *El circo...* y, también, como personaje de la novela. No es el autor Miguel Méndez quien se yuxtapone en los planos del relato, sino don Homo como autor y narrador ficcional. Don Homo se entremete, como narrador de su obra, en la historia que escribe, con la intención de intervenir en ella. Como también lo indica Genette, la metalepsis tiene “modos, figurales o ficcionales, de transgredir el umbral de representación” (2004: 16) y, con base en esta perspectiva, se verá que, de manera particular, la siguiente ficción metaléptica la caracteriza, como a la mayoría de ellas, un “régimen fantástico” (2004: 29).

La yuxtaposición se produce cuando don Homo escribe lo que hubiera sucedido si los cirqueros se hubieran refugiado en el pueblo de Oquitoa. El tema de la muerte ocupará un papel prevaleciente en este relato desde el comienzo: por un lado se advierte el peligro en el que pueden caer los personajes si continúan su peregrinar y, por otro, se desarrolla el

³⁰ Para Lauro Zavala la metalepsis es “resultado de una tematización de las funciones tradicionales de los personajes, y se produce cuando hay una yuxtaposición de dos universos ficcionales en un texto narrativo. La tradición de la metalepsis es tan antigua y estimulante como la misma narrativa moderna, y entre los casos más notables es necesario señalar los de Cide Hamete Benengeli en la primera parte del Quijote” (2007a: 198).

³¹ Entendemos el concepto de diégesis como “la historia, el conjunto de acontecimientos narrados en un relato: si se quiere, el contenido de un relato frente al significante de la narración. Al reordenar la narración en una serie de núcleos constitutivos que siguen una sucesión lógico-cronológica, la diégesis deja entrever, en la operación crítica, la llamada fábula, el modelo funcional del relato (Marchese y Forradellas, 1994: 102).

diálogo que a continuación citaremos entre vivos y muertos. El procedimiento narrativo que se utiliza para tratar el tema de la muerte se explicará en el apartado: “Presencia de lo sobrenatural como característica del realismo mágico”. Como ya hemos dicho, en la narración se explica lo conveniente que hubiera sido que los cirqueros se quedaran en ese pueblo. Es entonces cuando don Homo se traslada y se mueve, de su rol de autor-narrador, hacia el interior del relato, como un personaje más.

Hagamos un paréntesis para explicar que este relato se justifica en cuanto que don Homo oculta la necesidad de mantener vivos a sus personajes; está escrito en respuesta de una frustrada ilusión porque, en realidad, los cirqueros no se quedarán en ese lugar, ellos seguirán de largo en su peregrinar para finalmente morir. En realidad, podría decirse que Don Homo ya sabe que condenará a sus personajes a sucumbir en el desierto y sólo juega con imaginar otro final menos fatal para ellos. Esta situación podría explicarse con una serie de reflexiones que, sobre su novela, Umberto Eco hace en *Apostillas a «El nombre de la rosa»*: “Lo que sucede, en cambio, es que los personajes están obligados a actuar según las leyes del mundo en que viven. O sea que el narrador es prisionero de sus propias decisiones iniciales” (1985: 12). Pero Ana Dotras cuestiona a Eco con la siguiente explicación: “En su argumentación, Eco parece no darse cuenta de que la autonomía del personaje no se trata más que de una impresión creada” (1994: 184), puesto que, en definitiva, los personajes terminan por hacer en la ficción lo que el autor quiere que haga. En cualquier caso, como se verá más adelante el autor-narrador ya no puede dar marcha atrás en la decisión del destino aciago que ha dado a sus personajes.

En el relato se describe una capilla ubicada dentro del cementerio; Don Homo imagina qué sucedería en el instante de cruzarlo junto con los cirqueros y, en ese momento, ya integrado como personaje, tiene pláticas con sus muertos: “‘Mami, luego te traigo otras florecitas, mira, ya se te secaron éstas.’ ‘Buenos días, tío Alfredo, dígame a mi tía Ema que después llego a charlar con ella; voy a paso largo, como que ya oigo al padre dando misa’” (169).³² No cabe duda que él es el personaje, porque su tío Alfredo le responde ante su

³² A causa de la manifiesta espontaneidad con que un vivo habla con sus muertos y una marcada intención de no separar el curso entre la vida y la muerte —que es característica en la narración de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo— es posible establecer un nexo entre esta novela con *El circo...*, si salvamos las diferencias y las acti-

prisa por ir a misa: “Órale, don Homo, al rato nos echamos unas copas, allá o acá, ya sabe usted cómo es la movida” (169). Se puede concluir en que ésta es una intrusión pasajera, casi efímera, imaginada por el narrador, pero de la cual se da cuenta en el escrito. Tiene importancia en cuanto a que cumple un impotente deseo, por parte del narrador, de frenar con antelación un final en donde ningún personaje se salvará.

Otro ejemplo muy relacionado a éste es el que veremos en el apartado siguiente, en un relato intercalado que, no obstante ser un procedimiento en la novela en general, es propio de los recursos de la metaficción.

2.1.2.3 Antimetalepsis

Se suma a la metalepsis —una serie de movimientos en donde los acontecimientos y los personajes transgreden niveles diegéticos— un concepto que, de acuerdo con Genette, la retórica nunca podría haberlo concebido: la *antimetalepsis*. La peculiaridad de este recurso o estrategia consiste, según Genette, en que “la obra se revierte sobre el artista” (2004: 32).

Citemos cómo explica Genette la reversión o el modo inverso en que trabaja esta modalidad:

Como la teoría clásica no abordaba con el nombre *metalepsis* más que la transgresión ascendente, del autor que se inmiscuye en su ficción (como figura de su capacidad creativa) y no a la inversa, de una injerencia de su ficción en su vida empírica (...), se podría calificar de *antimetalepsis* ese modo de transgresión (...) (2004: 31).

Hemos encontrado en uno de los relatos orales que recopila el Chavo para contárselo a don Homo, lo que planteamos que es una intrusión de lo ficcional en la realidad del autor-narrador don Homo. El relato de “El ratón ahogado” trata de un juego oriundo de El Claro —tierra de la niñez de Méndez—; por ser algo malicioso, el juego presenta la particularidad de que hay que encontrar, en primer lugar y para jugarlo, a algún niño incauto que no sepa de qué se trata. La dinámica es que varios niños alistados en fila y haciendo una cueva con sus brazos alzados dejarán pasar a un ratón que es correteado por un gato. Cuando final-

tudes existentes entre la conciencia o no conciencia que tienen los personajes para conversar con muertos —tanto en el caso de Juan Preciado como en el de Don Homo.

mente el niño-ratón es alcanzado por el niño-gato la cueva se cierra: el niño-ratón queda acorralado y, posteriormente, es orinado por los niños que conforman el cerco. Con un tono burlón, el Chavo cuestiona a don Homo —quien hace saber en la novela que es de El Claro—³³ que si conoce el juego y que si alguna vez le tocó ser ratón:

No, pos que mi apá me contó lo del juego de “El ratón ahogado”. Allá cuando él era chavalón. ¿Usted conoce ese juego y el ejido el Claro, don Homo? Ahora sí fregaste, ya donde no. Allí se crió mi apá, oiga (...) Don Homo, cuando niño ¿jugó ese juego del ratón ahogado? Pues sí, lo jugué. ¿Alguna vez fue usted el ratón ahogado? Pues no, yo no. (Méndez, 2002: 105, 107).

Advertimos que la ficción se revierte en el mundo real del autor-narrador de la novela. El Chavo es un personaje más inventado por don Homo que, de algún modo, puede pensarse que ha escapado un poco del marcado control de su creador, quien se culpabiliza por ejercerlo. El chavo lo inquiera irónicamente y lo interpela a contestar en medio de este juego entre la ficción del cuento y lo que vivió don Homo en su niñez. De tal manera, al mismo tiempo, es posible afirmar que la intromisión de la ficción se traslada al exterior, al mundo real de Miguel Méndez. Desde esta perspectiva de interpretación, no es difícil suponer que el Chavo, cuando aclara que su apá le contó lo del juego, reconoce al papá-creador que lo escribe y le da una vida ficcional. Por tanto, de algún modo, vía la red de los *alter ego* con los que cuenta Miguel Méndez en la novela, se incluye y se inmiscuye dentro del universo ficcional de su propia obra.³⁴

2.1.2.4 Prolepsis de un relato intercalado

En primer lugar, veamos cuál es la definición de relato intercalado —como procedimiento o técnica tradicional—: “en un punto determinado de la historia narrada, el relato se interrumpe para reflejar, para pasar a ocuparse de una segunda, tercera,

³³ Explica don Homo que “Mi pueblo clareño es todo una novela capitulada en la novela que es cada uno de sus muertos o vivos” (Méndez, 2002: 177).

³⁴ Al menos, los siguientes personajes son los otros yo de Miguel Méndez, creados para protagonizar la novela: el viejo y experimentado escritor don Homo, el joven aprendiz de escritor el Chavo, el apasionado poeta Loco, que busca inspirarse por medio de alucinaciones e insolaciones atroces y, el Canillones, el héroe clareño que logra cruzar con éxito el desierto.

cuarta... historia, que puede mantener una relación directa con la historia principal o no” (Orejas, 2003: 129). Para Francisco Orejas, en lo que concierne al carácter metafictivo de una obra, no altera la constitución del relato:

Se mantiene la ilusión ficcional, ‘l’effet de réel’ de que hablaba Barthes; la estructura habitual de las obras de ficción, el *carácter novelesco* del texto, pero introduciéndose en el plano de la *historia*, esto es, en el de los acontecimientos narrados, una secuencia de ‘perturbaciones’, acaso mínimas, que inducen al lector abandonar la expectativa de lectura habitual (2003: 116).

A través de estas pequeñas alteraciones en los acontecimientos narrados existen ciertos desfasajes en la historia que hacen creer al lector que ha ocurrido algo con un personaje, aunque al final se desmiente. Mencionemos cómo se narra el relato —después de una decepción amorosa que deja física y anímicamente destrozado al personaje Zenzontle Feo— en donde el cantor es conducido por sus compañeros en andas al mar, como si fuera en procesión, para cumplirle su último deseo, que es ver el océano antes de morir. Al final del relato se aclara, cuando le obsequian un ramo de flores, que el moribundo se reanima y lo regresan a las carpas (112). Tal suceso podría resultar para el lector la interpretación de una muerte digna para el entrañable personaje. La realidad es que esa muerte no sucede hasta el final de la novela, de un modo contrastante: el Zenzontle Feo fallece con sus camaradas en medio de un candente desierto y no precisamente a orillas del mar. Es posible mencionar a tal fenómeno como prolepsis, que es definida por Lauro Zavala como la “evocación de uno o más acontecimientos que ocurrirán en el futuro desde la perspectiva de la instancia narrativa (*flashforward*)” (Zavala, 2007c: 45).

Podemos inferir, entonces, que la descripción que se detalla en la escena del Zenzontle Feo cuando, en los últimos alientos, lo llevan a ver el mar corresponde a un tipo de rompimiento de la secuencia de orden temporal de la enunciación, en el modo de prolepsis y, también, de anticipación ucrónica.³⁵ F. Orejas aclara que, en realidad, la ruptura se da “en el orden de lo enunciado” pero que “los relatos intercalados, *analépticos*,

³⁵ Ucronía: “Reconstrucción lógica, aplicada a la historia, dando por supuestos acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder” (*DRAE*).

prolépticos o *metalépticos*, siguen siendo de carácter narrativo, planteados en términos de continuidad, y no de ruptura, con respecto a la historia principal” (2003: 116).

Sabemos que la muerte del Zenzontle Feo sucederá en un tiempo posterior y en otras circunstancias y que, además, se juega con las expectativas del lector, que sólo al terminar la novela se enterará cómo murió el personaje. Se trata de una muerte anunciada en donde la intención del autor-narrador —Don Homo— es prolongar la agonía del personaje hasta la muerte en masa de todos ellos, la cual, quizás, fue su decisión inicial. Por ello podríamos retomar la idea de Umberto Eco de que el narrador —Don Homo— no tiene escapatoria de sus propias resoluciones iniciales.

En conclusión, este relato intercalado se estructura por medio de una prolepsis que anticipa, a modo de simulacro, una escena posterior, pero que no sucederá del mismo modo en que se la describe.

2.1.2.5 Función iconoclasta

Vamos a proseguir en este apartado con la historia del relato de Loquistlán, de casi veinte páginas que, en realidad, es una novelita dentro de la novela, pero que se relaciona a través de un personaje con la historia principal. En esta narración se presenta un relato acerca de un baile en donde se describe cómo una orquesta de locos interpreta el merengue *El baile del perrito*. Si se corroboran fechas el merengue fue compuesto en el año de 1992. En la página diecisiete de la novela, don Homo relata que es en el año de 1999 cuando narra las anécdotas del circo que, a su vez, suceden entre la década de los treinta hasta la de los cincuenta. Creemos que este desfasaje temporal no se justifica tan sólo porque Loquistlán sea un mundo lleno de desquiciados que hacen cosas insólitas; de cualquier modo la verosimilitud³⁶ en un relato ficcional es uno de los elementos que siempre le imprimirá coherencia o congruencia.

³⁶ Charaudeau y Maingueneau entienden lo verosímil como “una cualidad de la opinión que la opone a lo verdadero. Corresponde (...) a las representaciones, maneras de obrar, pensar y decir normales, coherentes, corrientes en una comunidad (rutinas, libretos, lugares comunes, estereotipos), cuyas expectativas él preforma

La inserción del merengue *El baile del perrito*, que llega desde el futuro —que es el tiempo del narrador Don Homo— y se aloja en el texto de recepción, implica lo que Antonio Sobejano-Morán define, entre los recursos de la metaficción, una función iconoclasta —función que Genette le concede a la metalepsis—: “Esta función tiene lugar cuando la instancia metafictiva acarrea consigo algún tipo de subversión o violación narrativas, y normalmente entraña el desafío a una lógica racional cartesiana” (2003: 27). De modo que el autor-narrador invade el plano de la realidad temporal de Loquistlán con la implantación de una canción que es de una época posterior y que pertenece a su mundo en otro nivel narrativo. Así conformado este planteamiento, se puede decir que la orquesta de locos tocará un merengue que viene del futuro.³⁷

2.1.2.6 Violación de niveles ontológicos

En otro pasaje de la novela se advierte otra transgresión entre niveles diegéticos, ya que la historia principal de los cirqueros confluye en un lugar y momento dados —en Sonoyta, que limita con el desierto— con otra historia, que es la del personaje el Canillones, que está en camino de cruzarlo. En el relato se entrecruzan las dos historias hasta el punto en que dos personajes de una y de otra se conocen. Suponemos, que por sus características físicas, el Canillones se encuentra con Saltaperico Quico, acróbata y alambrista³⁸ paticojo del circo:

Por días en sarta pegosteados permaneció en Sonoyta el enteco grandulón. Los vecinos lo confundieron con unos cirqueros que medían calles con pasos arrastrantes (...) El Canillones topó a uno de ellos, cojo por más señas, que le pidió una moneda de cincuenta centavos, prestados “porque me anda llevando la chingada de hambre hermano”. El Canillones le aconsejó (...)” (Méndez, 2002: 125).

y cuya acción guía (...) En literatura, lo verosímil contribuye a la producción de un *efecto de realidad*. (2005:580).

³⁷ Para consultar el análisis de la función intertextual del merengue *El baile del perrito* dentro del relato (Cfr. Iglesias Plaza, 2014b: 149-152).

³⁸ Veamos cómo se define en el Glosario de la Antología *La voz urgente*, el término “alambrista: El que cruza la frontera sin papeles” (2006: 405).

Sobejano-Morán subcategoriza este tipo de transgresiones, pertenecientes a la función iconoclasta, como:

Violaciones de niveles ontológicos. Este tipo de violación ocurre cuando el autor —o un ser perteneciente a la realidad empírica—, el narrador, o un personaje traspasan los límites asignados a su nivel ontológico y se internan en otro plano de la realidad que no es el suyo (2003: 28).

También la violación de niveles ontológicos se puede advertir:

en personajes trashumantes, personajes de una novela que reaparecen en otra, como Avito, personaje de *Niebla* y protagonista de *Amor y pedagogía* (1902) de Unamuno; o Álvaro Tarfe, personaje en el *Don Quijote* (1614) de Avellaneda y en el de Cervantes (Sobejano-Morán, 2003;19).

Este tipo de experimentación narrativa se manifiesta en las novelas *Peregrinos de Aztlán* —también de Miguel Méndez— y *El circo...* El personaje que aparece en las dos obras es el Payaso Tolito, quien posteriormente se llamará El Cometa.³⁹

Parece necesario, aunque obvio, señalar que *Peregrinos...*, de 1974, es una novela anterior a *El circo...*, publicada en 2002. Esto es importante porque lo que se sabe del payaso Tolito en la novela *Peregrinos...* es cómo vivió, bajo el nombre de El Cometa, sus últimos años en un proceso de degradación y locura y, en *El circo...* se relatan sus orígenes y su vida cuando es un joven artista del circo. De tal modo que se presenta una inversión temporal: en la primera novela se describe al personaje cuando ya es viejo y en la segunda cuando es joven. Para el escritor Miguel Méndez debe haber sido muy atractiva e importante la historia del cómico, ya que retoma al personaje El Cometa y le otorga una vida anterior, todavía cuando es el Payaso Tolito en una novela —*El circo...*—, que es casi treinta años posterior a *Peregrinos...*

³⁹ Se puede revisar el análisis de *intratextualidad* —la cual se explica por las relaciones que existen entre los textos de un mismo autor como un ejercicio que conlleva a un proceso de reescritura— de las novelas *Peregrinos...* y *El circo...* en nuestra tesis de licenciatura (Cfr. Iglesias Plaza, 2013: 155-159).

Se podría deducir que, a modo de precuela, muchos años antes de escribir la novela *El circo...*, Miguel Méndez ya sabía, al narrar la historia de este personaje en *Peregrinos...*, que El Cometa también sería el Payaso Tolito —personaje que quizás retoma por su fuerza narrativa— en una novela posterior de su autoría.

En el próximo apartado veremos que la historia de el Canillones —además de ser él uno de los participantes del encuentro entre personajes de mundos ficcionales diferentes— tiene una función específica que se manifiesta por medio de una técnica o estrategia metafictiva denominada *mise en abyme*.

2.1.2.7 *Mise en abyme* y relato especular

La *mise en abyme* o duplicación interior es considerada una técnica principal en las obras de metaficción; también llamada novela dentro de la novela, desdoblamiento o función especular, estructura de cajas chinas o muñecas rusas (Dotras, 1994: 30-31).

El término proviene originalmente de André Gide, quien compara la duplicación interior que se da en obras pictóricas y en ciertos relatos de obras literarias con el procedimiento que en heráldica consiste en que un escudo se encuentra dibujado en el escudo mismo. Lucien Dällenbach, en *Le recit spéculaire* (1977), es quien investiga las posibilidades de este recurso y así lo define: “es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (1991: 37).

El relato especular, por medio de la técnica de la *mise en abyme*, refleja como un espejo, la totalidad de la obra en donde está enmarcado. Antonio Sobejano-Morán describe este recurso como: “una especie de reflejo que saca a la luz el significado y la forma de la obra, y es una práctica estructural que aparece en otras artes” (2003: 20). Se trata de una historia que está enmarcada por otra historia que es la principal; la incorporación de una historia dentro de otra “creando una analogía entre la estructura de la historia interna y la que la contiene, con la particularidad de que esa segunda historia ha de influir o *volverse* sobre la primera (de ahí su reflexividad) (Quesada Gómez, 2009: 46).

Reparemos en la estructura de las *mises en abyme* —hay más de una— que encontramos al interior de la narración de *El circo...*: tanto la primera, que es relato de el Canillones (122-125; 135-138; 141-146) y la segunda, que es el relato de la familia que cruza el desierto (184-185) se encuentran ubicadas casi en la tercera parte de lo que corresponde a la totalidad del libro. Hacemos este comentario porque este tipo de relatos, a los cuales Mieke Bal denomina texto espejo, tiene una función específica en relación con el lugar que ocupe en la narración principal, de modo que “cuando el espejo se dé cerca del principio, el lector podrá, a partir de este texto, predecir el final de la fábula básica” (1995: 150-151). Por la paginación de estos relatos nos damos cuenta que éste no es el caso.

Expliquemos, entonces, acerca de qué tratan estos dos textos para encontrar cuál es la analogía o acercamiento con el texto principal, es decir, la historia de los integrantes del circo Sonora. En el primer texto *en abyme* se cuenta la apoteósica hazaña del clareño Canillones, que es la de cruzar el desierto desde El Claro hasta San Luis Río Colorado. Dos kilómetros antes de llegar, vencido por las inclemencias del desierto, es rescatado —en una manifiesta escena propia del realismo mágico— por el *Hombre Radio*.⁴⁰

El segundo texto *en abyme* trata de la familia que cruza el desierto (184-185): cunde la noticia en los pueblos del desierto que una familia de gitanos cruza por primera vez, en carretones de motor, el desierto de Sonora de lado a lado. Los integrantes del circo se enteran y este acontecimiento hace que Don Calía, el dueño del circo, los impulse y motive para cruzarlo.

Qué tienen en común estas dos representaciones abismadas;⁴¹ la respuesta es muy sencilla: tanto el Canillones como la familia de gitanos tienen éxito en cruzar el desierto. El

⁴⁰ Sobejano-Morán comenta que, según Hans Bertens y Jean Francois Lyotard, una de las características de la novela posmoderna, además de su condición de novela metafictiva en muchas de ellas, es que “la novela ha prescindido de sus grandes héroes, grandes peligros y grandes viajes” (2003: 2). No es el caso de la novela *El circo...*, la cual, si hay algo que la caracteriza es la proliferación de héroes anónimos que circundan y viven en pueblos ubicados en uno de los territorios más hostiles y que sacan fuerzas titánicas para poder sobrevivir. Creemos que, precisamente, debido a la pertenencia a una escritura chicana y transfronteriza del escritor Miguel Méndez, la tematización de este tipo de héroes y sus hazañas es natural y necesaria.

⁴¹ Aunque no haremos el análisis, se localiza otra representación abismada que vale la pena señalar. Se trata de dos historias que confluyen en el mismo tema: la soledad en la que mueren dos viejos que han estado ausentes por mucho tiempo de su pueblo. La narración enmarcante es la de don Homo, a quien poca gente lo acompaña al cementerio; es alguien a quien ni siquiera se le considera como lugareño (Méndez, 2002: 192). Sucede lo mismo con el relato enmarcado y especular que cuenta del viejo Canillones cuando regresa a El Claro (2002: 144-145). A su retorno, se da cuenta que su hazaña de cruzar el desierto se ve, en ese momento,

hecho de que puedan traspasarlo y llegar a su otra orilla se contraponen con la triste suerte de los cirqueros que mueren todos en el intento. La similitud con el texto primario se encuentra en que en las tres historias existe la intención por cruzarlo pero con resultados diferentes. La repetición temática sobre su cruce resalta la diferencia del desenlace entre la diégesis primaria —la historia de los cirqueros— y los dos textos ubicados *en abyme*. La duplicidad semántica de los dos relatos especulares pone de relieve ese reflejo que permite advertir en la diégesis primaria la imposibilidad de salvación de los personajes del circo. Los reflejos especulares repiten en estos dos pasajes narrativos alguno de los posibles significados trascendentales de la obra que los contiene: sacan a la luz, por medio de la contraposición de contenido semántico éxito/fracaso, el fallido e inútil peregrinar de todos los integrantes del circo Sonora. Se trata de un periplo en donde el riesgo de perder el rumbo está siempre latente y, finalmente, ante la imposibilidad de encontrar el camino que conduzca a destino, sucumbe la posibilidad de redención ante las penurias y adversidades que sufren los cirqueros.

2.2 Aspectos o rasgos metafictivos

Los aspectos o rasgos metafictivos más relevantes que se reconocen en la novela *El circo...*, son los siguientes: la autoconsciencia y, la autorreflexividad, autorreferencialidad o autotextualidad. A continuación, en los siguientes apartados daremos varios ejemplos con sus características.

2.2.1 Consideraciones metafictivas en la novela, desglosadas del autor-narrador

La metaficción es, como ya hemos señalado, uno de los elementos que caracteriza al discurso narrativo de la novela de Miguel Méndez. Este apartado constituye la localización, muestra y análisis de algunas de las citas metafictivas que aparecen en *El circo...* en torno a

reducida a seis horas de camión. Muere sin que nadie lo reconozca y sepa su nombre. La repetición del fallecimiento de los viejos personajes revela y da énfasis a la temática de los inmigrantes que, después de haber dado todo por enviar dinero a sus familias, cuando regresan ancianos caen en la indiferencia, en la desilusión y en la derrota.

temas que, en un nivel autoconsciente manifiesta uno de los principales personajes —Don Homo— que, como vocero, representa al escritor Miguel Méndez.

Una de las características más importantes de la metaficción es la autoconsciencia; en los casos que ejemplificaremos es la conciencia autorial que Miguel Méndez expresa a lo largo de la obra sobre temas de creación, crítica y difusión literaria mediante diferentes formas como la del diálogo y por medio de uno de sus *alter ego*: Don Homo, el viejo autor-narrador de la novela *El circo...*

En el marco del estudio del tipo de ficción autoconsciente hemos considerado acercarnos a dos críticos literarios hispanoamericanos y a uno inglés —Antonio Alatorre, Enrique Anderson Imbert y Terry Eagleton— para reconocer sus nociones acerca de la crítica literaria y confrontarlas, a su vez, con las propias consideraciones que sobre este tema tiene el autor-narrador de la novela y que se encuentran al interior del texto. Mediante el contraste de ideas se facilitará el entendimiento que acerca de la crítica literaria formula Méndez en boca del personaje autor-narrador Don Homo, autor ficticio de *El circo...* Asimismo, analizaremos la idea que en el texto se tiene acerca de cómo se origina el lenguaje narrativo de un escritor desde la perspectiva de la filosofía del lenguaje, de Valentín Voloshinov. Además, también expondremos lo que en el discurso de esta novela se infiere sobre las cuestiones relativas al lector y su recepción de la obra literaria. Principalmente, se tiene una conciencia del lector como participante activo que completa a la novela con su lectura. Para este análisis tomaremos algunas consideraciones de la estética de la recepción, de Wolfgang Iser. Por último, nos ocuparemos de la noción que acerca de los editores se desprende finalmente de esta obra metafictiva.

2.2.1.1 La crítica literaria

Comenzaremos este apartado por considerar lo que en términos de Enrique Anderson Imbert (1910-2000) podría definirse como crítica literaria:

¿Qué es esta obra? La Crítica, además de contestar a esta pregunta, contesta también a esta otra: ¿qué *vale* tal obra? Nos dice si una obra *es literatura o no*, y la *califica*. Yo definiría

así la crítica literaria: es la comprensión sistemática de todo lo que entra en el proceso de la expresión escrita y el *enjuiciamiento* de un texto particular. Lo que el crítico tiene que decirnos lo puede decir en muy pocas palabras: esto *vale*, esto no *vale*” (1977: 6).⁴²

Definitivamente se aprecia el contraste del segundo enfoque que presentamos sobre la crítica literaria, tomado del inglés Terry Eagleton (1943) —quizás el más contestatario de los críticos que se citarán—, que está en franca oposición a las proposiciones de Anderson Imbert. Para Eagleton el valor literario de una obra no se da por sí mismo, sino en función de cierto grupo social que le da un estatus de valor; y tampoco su valor es permanente, ya que las circunstancias de su valoración suceden en un grupo social localizado en un tiempo determinado:

Los juicios de valor tienen ciertamente mucho que ver con lo que se juzga como literatura y con lo que se juzga que no lo es [...] tiene que pertenecer *a lo que se considera* “bien escrito” [...] No hay ni obras ni tradiciones literarias valederas, por sí mismas, independientemente de lo que sobre ellas se haya dicho o se vaya a decir. “Valor” es un término transitorio, significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos (1998a: 10-11).

Sin estar de acuerdo, Don Homo es consciente de que existen algunos críticos que, al tomar con todo el rigor posible a su disciplina de trabajo —quizás, sin una atenuada reflexión de por medio—, critican con tal inflexible rigurosidad que, con el tiempo, tienen que moderar su posición; por ejemplo, esto le sucedió, precisamente, a Anderson Imbert.⁴³

⁴² Las cursivas son nuestras.

⁴³ Nora Pasternac presenta los cambios críticos de valoración en el tiempo, efectuados por Anderson Imbert, con respecto a la obra literaria de Jorge Luis Borges: “en una conocida encuesta realizada por la revista *Megáfono*, cuyo número 11, de agosto, representa la primera publicación monográfica consagrada a la crítica, la valoración y el enjuiciamiento de Borges, Anderson Imbert dice, entre otras acusaciones: ‘¿De veras que Borges les parece tan interesante? Porque yo he leído sus trabajos y no los estimo notables [...] sólo me interesan las obras mensajes, plenas de vida y de problemas, singulares en la pasión o en la inteligencia. Nada de esto hay en Borges’. La declaración de Anderson Imbert muestra una adhesión a la corriente crítica de esos años, desarrollada en *Sur*, que se caracteriza como ‘interesada por los problemas morales’, parecida a la de Mallea. Señala un punto particular del recorrido de Anderson Imbert, pues en el artículo de *Sur* es mucho más condescendiente que en el de *Megáfono*; y unos años más tarde cambiará totalmente de opinión mostrando una admiración sin reservas” (2000: 68-69).

Con la tranquilidad que la experiencia y el trabajo de escritor le ha dejado, el viejo Don Homo ama al nuevo libro que está escribiendo, por sobre toda la crítica literaria que lo pueda juzgar:

De esta novela cuyo vivir se nutre de absorber mis sesos te diré: no hay hijo feo para una madre, ni libro malo para su autor. Si este libro que ya se me salía de la cabeza sin permiso no contenta a dictaminadores profesionales y demás chinches, qué importa, hombre, me ha permitido viajar con los cirqueros entre fuegos y arenales; a mi edad y condición qué más pudiera anhelar (175-176).

Precisamente, es la perspectiva que se tiene de la creación como un juego, lo que define el carácter lúdico que presenta la metaficción y, que es una de sus características. Ana Dotras subraya que lo importante es “alcanzar el gozo que el mismo proceso de creación proporciona y que es independiente del éxito obtenido (...) La metaficción es una forma esencialmente lúdica en la que se ponen de relieve, no sólo los problemas con los que se enfrenta el escritor, sino el deleite personal del mismo al crear” (Dotras, 1994: 190).

Como si se tratara de la descripción de un bestiario, de *chinches* no baja el calificativo del linaje de los críticos; pero la taxonomía se extiende hasta llegar a la clasificación de los críticos de “calaña *parasitaria*” (72) que depauperan al escritor. Tanto así, que por ser también “celosos de profesión” se convierten en *zorrillos* (72).

En realidad, para Don Homo nadie se salva en el mundo de las letras; él es el más desenfadado de los críticos: los patrocinadores de los escritores son “*zánganos* color de rosa” (105); los académicos son “*parásito(s)* ilustre(s)” (130) vestidos como “*pingüinos* de mucha toga y harto birrete” (129); los profesores de literatura tienen la “cabeza endurecida” (169); hasta los literatos están animalizados: “el loco y el literato son un sueño con dos *patas*” (162); y los escritores mediocres “son en *rebaño* [...] concesionarios de gloria vana” (71). Para completar esta colección de animales, podría agregarse la opinión que —en posición de personaje en la novela— tiene el Quijote sobre el editor o “mercader” en general: “gusano voraz tragavivos” (45).

El próximo crítico que abordaremos pareciera estar más acorde con los pensamientos de Don Homo. Antonio Alatorre (1922-2010) es un crítico que expresa tener

cuidado cuando hay que apreciar una creación literaria: “Muchas personas piensan que *hacer crítica* de un libro o de un autor, *criticarlos*, es lo mismo que censurarlos, ‘meterse con ellos’, ‘ponerlos como trapo’. Yo no le doy ese significado a la palabra” (1994: 40). Parece ser que Don Homo conoce bien a este tipo de críticos, porque sin ningún reparo así los juzga:

de calaña parasitaria hacen conjuntamente de sepultureros de talentos. Al enterarse estos celosos de profesión que tu obra en letras es verdaderamente buena y que no pasará desapercibida pese a ninguneos consabidos, se van a convertir en zorrillos y te van a mear a chorros gruesos [...] Nomás entérate chavo, en lo que tendrías que verte” (72).

Para Alatorre “las críticas cien por ciento negras, las críticas implacablemente aniquiladoras, tienen siempre, en mi opinión, una dosis más o menos fuerte de ignorancia (o de ‘mala leche’, que no sé si es peor)” (1994: 41). Pero hay otro tipo de crítica, que adolece de un defecto, denominado por Alatorre como *cuatachismo*; esta crítica vive por y para sus amigos, es dadora de dádivas, compra y vende fama. Veamos cómo la caracteriza:

La llamada crítica literaria de muchas de nuestras revistas no es más que una excelente organización de elogios mutuos [...] Manifestar simpatía por el autor, elogiarlo, no es hacer crítica literaria (como tampoco manifestarle antipatía o insultarlo). El crítico debería tener en cuenta que la mejor manera de servir a sus amigos es hacer juicios sinceros de sus obras (1994: 24).

En correspondencia con las revistas u organizaciones de las que habla Alatorre, Don Homo coloca a cierto tipo de escritores, políticos y críticos en un mismo saco. Para él los escritores:

mediocres —es decir los escritores filtro, imitantes, añadidos a éstos ciertos brotes de padres políticos de supuesto linaje aristócrata, y alguno de sangre azul diluida— son en rebaño, te digo, concesionarios de gloria vana, gratuita a efectos del servilismo común instituido. Aliados todos estos tales a críticos de la misma calaña parasitaria” (72).

Aparentemente, en otra cuestión estarían de acuerdo Don Homo y Alatorre, y es en el funcionamiento de la educación en las universidades. El viejo autor-narrador afirma, sin lugar a dudas, con el sentido del humor que siempre lo caracteriza que:

En el mundo académico se contempla el lenguaje bajo un rigor sistemático, como cosa no dada en lengua viva fluyente, sino más bien fosilizada en carácter de momia o de muerto recién tendido [...] Ciertamente, en las universidades se ahonda la apreciación del contenido artístico humanista que entraña la obra literaria al trasluz de *fórmulas*⁴⁴ un tanto paralelas a la disciplina militar (129).

Como profesor universitario, Alatorre estuvo en desacuerdo con lo que él denominó la crítica académica universitaria que, según su punto de vista, analiza al texto literario científicamente con el uso de tecnicismos y traducciones no muy recomendables, y siguen el curso de las “modas teóricas” tal “como si fueran dogmas religiosos” (1994: 65). Alatorre revisó los trabajos académicos realizados en un congreso en España y lo que advirtió como denominador común de todos ellos, son las siguientes características, las cuales son la razón de su crítica (aclara que la metodología que utilizan los neo-académicos de México es la misma):

Por su afán de rigor, por la seriedad de sus propósitos científicos, por su atención a las divisiones y subdivisiones posibles [...] de entidades lingüísticas ya en sí bastante recortadas, por su afición a las *fórmulas*⁴⁵ cuasi-lógico-matemáticas, a los esquemas, a los gráficos, [...] en una palabra, por el refinamiento de su metodología. Una metodología que, con la misma soltura con que aquí está al servicio de la obra de Rosalía de Castro, podría estarlo al de cualquier otro producto literario que se presente (1994: 90-91).

Hay que recordar que lo dicho por Alatorre levantó polémica hace casi treinta años; los neo-académicos, en todo caso, pertenecen a nuevas generaciones de jóvenes investigadores que se relacionan y realizan proyectos conjuntos franqueando las barreras geográficas gracias a la Internet; actualmente la globalización ha alcanzado al mundo universitario de las letras y todas las teorías que sean necesarias están al alcance de alumnos y profesores. En todo caso, lo que importa es complementar esos análisis metodológicos sin perder, por un momento, el placer de la lectura. Dice Alatorre: “la literatura tiene más que ver con el placer que con la solemnidad y el aburrimiento” (1994: 53).

⁴⁴ Las cursivas son nuestras.

⁴⁵ Las cursivas son nuestras.

Señalaremos, a continuación, una cita en donde se puede advertir que la postura antiacadémica de Don Homo es intransigente y frontal; así alecciona a su alumno: “Chavo, manda al demonio todos los moldes y tratados habidos y por haber que pudieran encajonarte en ideas y juicios de aquellos que carecen de empaque para mejor cosa. No vuelvas a pedirme definiciones sobre géneros o motivos literarios concluyentes” (175). Para el viejo escritor no es necesario que la literatura se ciña en el dogma, en la norma o en el canon literario, tan discutido por Eagleton. Sin embargo, sabe que los criterios rígidos de la tradición literaria no desaparecerán, de modo que —siempre con una actitud irónica que manifiesta su rebeldía— adopta finalmente una posición conciliadora:

La academia reglamenta, afina y pule. En todo este argüende, el académico queda en parásito ilustre uniformado en vestimenta de pingüino [...] Bromas aparte, puesto que me place burlarme de toda solemnidad, no habría razón alguna para discriminar a tan circunspectos y nobles varones. A final de cuentas válganos el dominio de ambas formas: la libre y la reglamentada (130).

Terry Eagleton es el crítico que cuestiona, precisamente, la validez del canon literario representado en un cúmulo de obras cuyo juicio de valor es inamovible y su calidad literaria es eterna; validez, además, detentada por un grupo social relacionado con ideologías sociales que le permiten ejercer poder sobre otros grupos. En la próxima cita, Eagleton señala cómo los guardianes del habla —caricaturizados por Don Homo como “pingüinos de toga y birrete”— defienden el canon literario y lo cuidan para preservarlo a generaciones venideras:

Los teóricos literarios, junto con los críticos y los profesores, más que impartidores de una doctrina son guardianes del discurso. Su labor consiste en preservar ese discurso, ampliarlo y explicarlo cuando sea necesario, defenderlo contra otras formas de discurso, iniciar a los novatos y decidir si han logrado o no dominarlo [...] Ciertos textos o escritos se seleccionan por ser más adaptables que otros a este discurso, y constituyen lo que se conoce como literatura o “canon literario” (1998b:123).

2.2.1.2 La palabra: de la conciencia individual al signo social

Una de las características de las obras metafictivas es la de señalar la cualidad expresiva que tiene el lenguaje y la preocupación por su origen, que tiene relación con el sujeto que escribe y la realidad. La teoría sobre la filosofía del lenguaje, de Voloshinov, nos servirá para entender y explicar un pasaje en el cual Don Homo trata de explicar a su alumno los pasos o niveles mentales por los cuales tiene que pasar la labor artístico-creativa, de la escritura de ficción, para su realización. Entenderemos a la escritura —en el ejemplo que nos atañe— como el canal que es resultado de un acto de habla; es decir, un enunciado que de ningún modo puede considerarse como una manifestación individual “en función de las condiciones psicológicas” del escritor, sino como un suceso, ante todo, social (Voloshinov, 1976b:104).

Ahora bien, veamos qué respuesta da Don Homo a su discípulo cuando éste le plantea que no se le manifiesta la inspiración para escribir: “Ni la página en blanco es puerta, el lápiz llave, ni la inspiración otra cosa que entusiasmo y apasionamiento fugaces” (81). Don Homo le presenta otras respuestas en un nuevo panorama; un mundo inasible que, pese a su condición virtual, está ahí, en su cerebro, manifestado en un “yo” sumergido: “Vale lo sostenido, lo prácticamente apresable pese a ser de materia etérea en este caso. La puerta al cosmos mental modelable artísticamente es tu cerebro y la infinita multiplicidad de recursos que alberga; entre otras cosas cuando entras allí topas a tus ‘yo’ profundos” (82). En este punto encontramos una de las preocupaciones que tiene el escritor con respecto a la tarea de crear y dar respuesta “ante el ‘misterio’ de la creación literaria, el enigma del proceso creativo. La operación de crear, de la invención imaginativa, tiene algo de mágico o, si se quiere, de milagro narrativo”.

La posibilidad de emerger del yo sumergido, que es nuestro ser íntimo, se realiza a través de la palabra, cuya propiedad fundamental, de acuerdo con Voloshinov, es la de ser:

el medio primordial de la conciencia individual [...] la palabra es producida por los medios propios del organismo individual sin recurrir a ningún otro elemento o material extracorpóreo. Esto determina el rol de la palabra como *material semiótico de la vida interior, de la conciencia* (lenguaje interno) (1976a: 26).

Don Homo lleva un paso más allá su concepción del proceso creativo de escribir al considerar que, desde esa vida interior, la palabra despega como componente de la conciencia individual en cualquier actividad creativa ideológica —en este caso estética— y, que funciona ya, como signo social: “empleando a placer también los *planos interiores*, empiezas a entrenar *tu lenguaje* a cómo conformar ideas e imágenes no sólo por cosa de intuición y espontaneidad un tanto fortuitas, sino de *manera despierta*” (82).⁴⁶ Esa *manera despierta* de escribir —lo que se exterioriza— a la que se refiere Don Homo se debe a que, lo que se escribe, ha de convertirse en un signo cultural: “Ningún signo cultural, una vez que ha recibido significado y se lo ha incluido en él, permanece aislado: se hace parte de la *unidad de la conciencia verbalmente constituida* (Voloshinov, 1976a: 26-27).

La escritura —como estructura lingüística y proceso generativo— es un acto sociológico que forzosamente se realiza en una interacción social dada. En consecuencia, la realidad del lenguaje, según Voloshinov: “no es el sistema abstracto de formas lingüísticas, ni el habla monologal aislada, ni el acto psicofisiológico de su realización, sino el hecho social de la interacción verbal que se cumple en uno o más enunciados” (1976c: 118). La conciencia individual, con su lenguaje interno —de un creador como Don Homo— va de la mano de su expresividad artística externa, condicionada socialmente. Interpretado de modo dialéctico, el resultado artístico de una novela es así concebido por Don Homo; y se lo plantea al Chavo al final de la conversación: “Di tú, Chavo, que la novela es una cápsula contenedora de lapsos vividos en sueños y en física manera” (82), después que su discípulo le confiesa que no acaba de entender qué es la novela. Así concluye don Homo la explicación de su concepción sobre la creación de una novela, ya que “la reacción en cada autor es, obviamente, distinta y en ella proyecta su propia concepción de la labor creativa y de su papel como escritor y, a través de ella, su visión del mundo” (Dotras, 1994: 195).

El hecho social de la interacción verbal es el tema con el que continuaremos, enfocado desde las concepciones teóricas de la estética de la recepción.

⁴⁶ Las cursivas son nuestras.

2.2.1.3 El lector

La premisa prevaleciente en la teoría de la recepción es la de dar importancia al papel activo que cumple el lector en la actividad lectora y en la recepción de una obra literaria. Es importante mencionar la diferenciación que Adolfo Sánchez Vázquez distingue entre lo que para Iser es un texto y una obra. El texto es el objeto de una producción material fija e inamovible que un autor ha creado. La obra es ese mismo texto transformado por el paso de la lectura de un receptor, de manera que el lector es productor de la obra y no el autor (Sánchez Vázquez, 2005: 56).

Se encuentran muchas pistas sobre la manifiesta preocupación que Don Homo, como narrador, tiene por un posible lector y también por el crítico literario; de modo que ha escrito en función de ellos: “antes escribí novelas pensando en lectores y críticos, y a ésta la he llevado a voluntad particularísima” (180); piensa en lo que al lector le va a gustar de él, como escritor: “lo que aprecia el lector de mi mentalidad...” (180) y, por tanto, escribe para darle gusto: “aprender a escribir para entretener a lectores variadísimos es un misterio que aún no descubro, mi buen Chavo” (71).

No obstante, en la cita anterior, Don Homo aclara que a la novela que está escribiendo —en el tiempo de la enunciación, o sea, la narración de *El circo...*—, la ha “llevado a voluntad particularísima”. Creemos que en esta obra metafictiva, el cambio de actitud con el lector se ha trasladado de la complacencia a la apertura de una actitud participativa exigente pero que, a la vez, promueve un juego narrativo entre el autor y el lector con una motivación lúdica:

Las memorias del Circo Sonora aparecen delineadas un tanto al azar y un mucho por capricho, en contra de lo que se sobreentiende debiera ser un orden cronológico lineal en justa atención al lector, por ser éste un digno cliente merecedor de agradecimiento en justa correspondencia por su generoso patrocinio (131).

Con respecto a la función que una obra metafictiva otorga al lector, Ana Dotras afirma que “la importancia del lector reside en que se le exige, en mayor grado que en otras tendencias narrativas, un papel más activo, una mayor participación que le hace consciente de su función como co-creador del texto” (1994: 22). Por otro lado, Linda Hutcheon especifica lo

que sucede con el lector cuando se encuentra ante una obra metafictiva o narcisista, como ella la llama:

Se deja que él cree su propio significado, que llene el hueco, que active la obra. El lector se siente frustrado debido a que sus expectativas tradicionales de lectura se ven violentadas. Lo que el autor parece querer es cambiar la naturaleza de la literatura alterando la naturaleza de la participación del lector en la misma (Hutcheon, 1980: 150).

Con lo expuesto, la primera tarea que tocará al lector será ordenar en su conciencia el desorden cronológico con que se ha encontrado. Es ya en este punto, cuando el lector, al tener la intención de darle sentido a la obra, comienza a ser copartícipe de su producción. Angélica Tornero, en su artículo sobre la estética de la recepción de Iser, describe con claridad la perseverancia del lector: “Durante el proceso de lectura, al realizar el esfuerzo de eliminar las indeterminaciones, propias de los textos literarios, el lector se empeña en actualizar el potencial comunicativo del texto para lograr constituir el sentido” (2011: 40).

Don Homo está consciente de las capacidades del lector, de su papel activo, y cuenta con su desempeño, de tal modo, que sabe que su obra puede ser reformada o, inclusive, recompuesta:

No obstante, el lector avezado suele atisbar en la médula, sentido y lógica de aquello que confrontan sus ojos. En alguna medida, el lector pudiera enmendarle la plana al escribiente seudo o auténtico y de paso especular en la anécdota y estilo que no le acomode, y de su cuenta rehacer lo que le viniere en antojo a criterio personalísimo. Todo esto para consigo mismo y vecinos que lo acompañen, claro está (131).

Esta operación es compleja, y participan en ella varios factores; como bien lo especifica Sánchez Vázquez: “el lector de una novela, en la experiencia de su lectura, puede decir lo que la novela no ha dicho” (2005: 52). Este proceso es llevado a cabo porque el lector se encarga de llenar los espacios vacíos de indeterminaciones que tiene el texto y de ese modo lo concretiza como una obra a la cual le otorga sentido en ese momento único de la lectura. Iser explica que la búsqueda de sentido activa necesariamente la imagen del mundo que tiene el lector (1989a: 146). El texto desencadena una operación

en la que las disposiciones individuales del lector, sus contenidos de conciencia, sus intuiciones condicionadas temporalmente y la historia de sus experiencias, se funden en mayor o menor medida con las señales del texto para formar una configuración significativa. Por eso juegan en el proceso de lectura las actitudes, expectativas y anticipaciones del lector un papel esencial, puesto que esas configuraciones sólo en conexión con tales actitudes pueden formarse (Iser, 1989b: 157).

Estas operaciones mentales dan fehaciente cuenta —para la demostración y comprobación de esta teoría— que el lector confiere la obra de significación mientras la va aprehendiendo en el momento de la lectura. En resumen, como afirma Sánchez Vázquez: “de este modo, partiendo del texto creado por el autor, el lector se convierte en autor, o más exactamente —puesto que parte de un texto ya creado—, en co-autor” (2005: 56).

2.2.1.4 Los editores

Don Homo siempre piensa en los lectores y en los editores, en la posibilidad que le publiquen su novela; antes de morir hereda sus escritos al Chavo y le dice:

Publica mis escritos, Chavo, y firmalos con tu nombre, será ése mi mayor placer *postmortem*. A la mejor topas con suerte a algún editor de esos que empeñan sus negocios a favor de ideas personalísimas y te publica algo [...] Llévale la novela del circo, Chavo; podría ser que él y los lectores se encanten con los locos (193).

De hecho la palabra con la que termina el texto de la novela —antes de la rúbrica final: El chavo— es “editor...”. El Chavo hereda los manuscritos de su mentor, que ha fallecido, y va a tratar de publicarlos: “Al contexto novelado había que darle fin, para así ajustarle ruedas y echarlo a rodar frente a posibles lectores. Previa voluntad, concesión y dinámica de algún probable editor...” (195).

Pareciera ser que el editor impregna la fuerza de un *deus ex machina* que soluciona los problemas de publicación de un escritor.⁴⁷ Pero resulta que esta trama se complica,

⁴⁷ Para Carlos Castilla del Pino el fenómeno de “la gratificación narcisista que por sí depara la publicación de la obra es conocida de editores, que pueden lograr la obra sin nada a cambio” (1995: 328).

debido a que los editores responden a intereses económicos específicos de las empresas editoriales, que a su vez responden a las necesidades y satisfacción de la cultura de masas. José Antonio Sánchez reconoce que este tema es ya viejo; reporta que Leo Lowenthal reparó que Goethe había advertido, en su época, “la potencialidad manipuladora de las empresas de entretenimiento, la supeditación del mismo a criterios económicos y el conflicto generado por la contraposición de los deseos del público de masas y las necesidades del artista verdadero” (1997: 276).

Este problema también lo advierte Don Homo, que así lo expresa: “Los editores saben de letras pero razonan con la panza; sus comités de lecturas suelen caer en agotamientos, rutinas perniciosas e insensibilidades de tanto repasar manuscritos a destajo; generalmente aciertan” (72). Sin lugar a dudas, el viejo Don Homo es el epítome que caracteriza a la figura del verdadero artista; Sánchez parafrasea a Rowental y entiende a este actor social “como aquel que busca la justificación de su subjetividad específica en diálogo con las contradicciones de la forma social y la herencia cultural” (Sánchez, 1997: 280).

2.2.2 Cognición social: las reflexiones sobre el significado “la palabra”, en algunos personajes de la novela

La cognición social es una disciplina que contribuye al estudio y comprensión del lenguaje en uso. Esta especialidad estudia, a nivel del intelecto, lo que las personas conocen del mundo social que las rodea, que es donde viven e interactúan con los demás por medio del lenguaje oral o escrito. Para los estudios del discurso es importante su aplicación teórica porque permite diferentes posibilidades de análisis, ya que su principal contribución es que el discurso es concebido como un acontecimiento social cuya acción se encuentra en el habla y en la escritura.

La corriente cognitivista que nos interesa para realizar el siguiente análisis es la que interpreta la cognición social como al “interés que despierta la naturaleza social de los

perceptores y la construcción social de nuestro conocimiento del mundo” (Condor y Antaki, 2000: 454). Se trata de entender cómo los individuos pertenecientes a determinadas culturas o grupos observan y piensan el mundo social y, también, de qué manera lo explican en el momento en que se encuentran en medio de una interacción social.

Algunos investigadores que estudian la construcción social de la cognición entienden el discurso de los sujetos “como acciones públicas que pueden desempeñar una cantidad de funciones sociales” (Condor y Antaki, 2000: 454). Los estudiosos que subrayan la naturaleza social de la cognición humana conciben al discurso como un bien cultural que las personas utilizan para lograr sus posicionamientos y objetivos en el mundo y, además, estudian “las formas en las que el discurso puede construirse de un modo conjunto” (2000: 454).

De modo que el discurso se identifica en relación con el significado que, como lenguaje pueda adquirir en determinadas circunstancias sociales, culturales o políticas de su producción. Además, de acuerdo con Teun Van Dijk, el discurso cumple funciones en áreas como la percepción social, el control de las impresiones, los cambios de actitudes, la persuasión, la categorización y la interacción, entre otras. (Condor y Antaki, 2000: 458).

2.2.2.1 Inferencia social

Una inferencia se deriva de la información que entra al sistema cognitivo y que permite alcanzar conclusiones acerca de las personas, situaciones y acontecimientos. En este proceso adquieren importancia las descripciones que realizan algunos elementos lingüísticos tan pequeños como las palabras pero que, sin embargo, tienen efectos que predisponen a elaborar procesos de razonamiento que nos ayudarán a realizar deducciones. Es decir, las palabras y las frases tienen efectos lingüísticos en el discurso que influyen significativamente en la producción y en la interpretación de los mensajes. Condor y Antaki señalan que las palabras individuales como los verbos y adjetivos cumplen funciones significativas en la estructuración de un discurso, tanto como para que se realice una inferencia de un asunto que puede describirse desde lo concreto hasta lo abstracto (2000: 460-462). Aplicaremos el enfoque que hemos explicado a un diálogo extraído de la

novela *El circo...* en donde se presenta cómo el autor-narrador Don Homo concibe lo que significa el término “la palabra” y lo transmite a su discípulo el Chavo:

Señor Homo, la palabra es **trasmisible**, **desplazable** y a la vez **semilla** ¡Vaya!, has dicho algo certero y bonito, criatura de Dios. Sí, cultiva la palabra, es **espíritu**; aunque es **idea** e **imagen etéreas**, cobra sonoridad revelante. La palabra es la **huella** inconfundible de cada espíritu encarnado. Habita los vergeles la palabra. Desde los yermos como éste que nos tuesta la piel ahora mismo, emerge **airosa** y **florecente**. Ya en comunicación verbal expresa o bien en letras plasmada, brilla su **espíritu ubicuo** (73).⁴⁸

La adjetivación que se le otorga a “la palabra” puede distribuirse a través de una prolongación que, efectivamente, vaya de lo concreto hasta lo más abstracto. Veamos cómo se produce la gradación que parte de lo concreto: **semilla** (como atributo del núcleo “palabra” —en oración con el verbo ser— es un sustantivo que en este caso cumple la función que normalmente tiene un adjetivo), **desplazable**, **trasmisible**, **airosa**, **florecente**, **huella** (atributo del núcleo), **imagen etérea** (imagen como atributo del núcleo), **idea etérea** (idea como atributo del núcleo), **espíritu** (atributo del núcleo), hasta llegar a lo más abstracto como **espíritu ubicuo**. Esta descripción puede analizarse en función de inferencias resumidas que se suceden y se relevan como: “la palabra es semilla y trasmisible”; “la palabra emerge floreciente y es huella”; “la palabra es imagen e idea” para, finalmente, concluir en “la palabra es espíritu y espíritu ubicuo”. De modo que las implicaciones cognitivas que subyacen en las palabras y frases podrían esclarecer las finalidades o intenciones que puedan darse en un discurso (Condor y Antaki, 2000: 462).

En este caso, si nos apegamos a un análisis lingüístico y semántico —en donde se ha podido observar un continuo de adjetivos que van de lo determinado a lo indeterminado— se puede deducir que al término “la palabra” se le atribuye un estado similar o igual que al divino, puesto que la ubicuidad se refiere a la capacidad atribuible a Dios de estar presente a un mismo tiempo en todas partes.

La preocupación por el lenguaje en sí mismo es una de las características de la metaficción; como afirma Ana Dotras “en la metaficción posmoderna la problemática esencial de la creación literaria se centra en el hecho de escribir, en la escritura en sí misma,

⁴⁸ Las negritas son nuestras.

lo que por otra parte provoca un mayor grado de autorreflexión lingüística” (1994: 177-178) ¿Por qué, entonces, no explicar la finalidad o intención de la noción de omnipresencia de “la palabra”, en función de lo que se reconoce en una narración metafictiva como es la novela *El circo...?* De acuerdo con Dotras, lo “que subyace a la metaficción, es la conciencia —que la libera de la ansiedad de la influencia—del carácter intertextual (...) de la literatura, la idea de que toda escritura es reescritura, que los textos se alimentan de otros textos; en definitiva, que los libros vienen de otros libros” (1994: 179). La ubicuidad de “la palabra”, entonces, podría explicarse como liberadora de la carga de la influencias — en relación con lo que afirma Dotras— a consecuencia de su permanente presencia en todo momento en todos los textos y con la propiedad de, en un continuo que no acaba, estar resignificándose y recontextualizándose en nuevos textos que la reactualizan en el momento de su inserción y que, a su vez, son textos que se continúan al infinito.

2.2.2.2 La propiedad compartida como base social de la cognición

Específicamente, en este trabajo nos inclinamos más por el posicionamiento que tienen los estudios sobre cognición social que interpretan “el conocimiento humano como un producto social bajo un régimen de propiedad compartida” (Condor y Antaki, 2000: 465), es decir, la cognición es producto de una sociedad que la comparte socialmente. Los teóricos que coinciden en este enfoque interpretan lo que las personas, por ejemplo, opinan sobre ciertos temas y cuestiones, no se debe a consecuencia de “procesos cognitivos aislados” sino a “actos comunicativos públicos”. Se le da, por tanto, más importancia al acto discursivo que a la manifestación cognitiva (2000: 466).

Por consiguiente, algunas características de la percepción social no necesariamente están relacionadas con categorías o estereotipos provenientes de una idiosincrasia individual de los aparatos mentales de las personas, si no que “pueden reflejar la ‘sociedad’ o la ‘cultura’ en la que el individuo se ‘socializó’” (Condor y Antaki, 2000: 466). En el caso del autor de la novela que es objeto de nuestro estudio —Miguel Méndez—, necesariamente, tuvo apreciaciones sociales relacionadas con la cultura y la sociedad a la que perteneció. Si señalamos la pertenencia social de Méndez a dos culturas —la mexicana y la

chicana— podremos integrarlo a una de las tres perspectivas que Condor y Antaki proponen como opciones de interés para los investigadores; una de ellas es para “aquellos que consideran a los cognoscentes sociales como miembros de grupos distintos, con intereses particulares compartidos” (2000: 465). No puede existir ninguna duda acerca de las muchas clases de interés social que pueden compartir los chicanos y los mexicanos a lo largo de la frontera entre los Estados Unidos y México. Particularmente, el escritor Miguel Méndez tuvo muy clara la convergencia de intereses y temas compartidos, a ambos lados de la frontera, los cuales siempre estuvieron presentes en su producción literaria. Como uno de tantos escritores fronterizos, Méndez parece percibir desde lo alto la línea o franja divisoria de ambos países: “Desde un globo, que no atalaya, contemplamos y sopesamos panoramas y sucesos que tienen lugar en ambos países” (Méndez, 2000: 182).

Por otro lado, Condor y Antaki exponen la noción que propone Billig (1988) acerca de los “*contenidos* del pensamiento social (que él considera histórica y culturalmente específicos)” (2000: 467). Su interés está centrado en el tipo de pensamientos que resuelve problemas por medio de la formulación y, también, de resolución de argumentos. Condor y Antaki señalan que, para Billig, la persona es un actor social consciente —como el caso en particular de un escritor como Miguel Méndez— que se involucra para darle sentido al mundo en el que vive “empleando las suposiciones contradictorias y el ‘sentido común’ que su cultura le proporciona” (2000: 467). La perspectiva de Billig es interesante en cuanto se plantea que si se conoce el discurso humano, sobre todo su retórica, también se podrá llegar a discernir la “naturaleza del pensamiento humano”. Además de que el pensamiento sigue reglas cognitivas y procesamiento de información, Billig sostiene que: “el pensamiento debe ser observado en acción en las discusiones, en la esgrima retórica de la argumentación. Reflexionar sobre un tema es discutir con uno mismo, incluso persuadirse a uno mismo” (Billig, 1991: 17).

Como un recurso metafictivo, Miguel Méndez utiliza como voceros y pone a reflexionar en el discurso del diálogo —que hemos citado en la página ochenta y nueve— al personaje Don Homo, autor-narrador de la novela que se cuenta y a su discípulo el Chavo; ambos personajes son sus *alter ego*, que en un juego metaficcional ponen de manifiesto, en realidad, el conocimiento social y cultural —que también es ideológico y

compartido— del escritor Miguel Méndez. La reflexión gira alrededor del elemento más importante para un novelista: “la palabra”. El diálogo entre ambos personajes supone, también, la continuidad de una tradición, en donde está incluida la producción literaria de Miguel Méndez. Creemos que la novela *El circo...* es un compendio de todo lo que este escritor concibe acerca del lenguaje y sobre la repercusión social que la lengua alcanza; por ello el viejo alienta al joven: “Sí, cultiva la palabra” (73). Por medio de este recurso metafictivo Méndez se afirma a sí mismo como el escritor que siempre ha sido y con la posibilidad de proyectarse al futuro; reflexiona sobre la lengua y se persuade a sí mismo que el lenguaje —“la palabra”— llega a tener un estatus casi divino.

Es pertinente, en este punto, incluir la noción que Linda Hutcheon concibe acerca de la narrativa metafictiva, a la cual le adjudica un carácter narcisista, que en ningún modo es peyorativo. Se refiere, más bien, a una narrativa que se deleita en su propio quehacer artístico, que tiene un carácter fundamentalmente didáctico que se preocupa, mediante un modo lingüístico, de la capacidad y, también, de las restricciones de expresión que tiene el lenguaje. Ana Dotras explica los cuatro tipos de metaficción que Hutcheon identifica; el que aquí nos interesa es el narcisismo lingüístico abierto: “este tipo manifiesta una preocupación por la potencialidad expresiva del lenguaje, bien por sus limitaciones, bien por sus máximas posibilidades” (1994: 21-22). El narcisismo a nivel lingüístico se encuentra abiertamente en la obra que analizamos, porque al interior de su discurso existe un cuestionamiento sobre su identidad lingüística. Hutcheon reconoce dos modos de autorreflexión lingüística abierta:

Muchos textos introducen como tema, a través de sus personajes y argumentos, la insuficiencia del lenguaje para comunicar sentimientos, pensamientos o incluso hechos... Por otra parte, otros textos tienen como tema el enorme poder y potencia de las palabras, su capacidad para crear un mundo más real que el mundo empírico que experimentamos (Hutcheon, 1980: 29).

Definitivamente la novela *El circo...* forma parte del último grupo de textos y, podemos afirmar que a un nivel magnificado. La autorreflexión sobre “la palabra”, como ya se ha visto, subraya su potencialidad expresiva y su capacidad de propagación; adquiere, además,

un carácter cuasi divino, porque como creación humana se equipara a la ubicuidad de la creación divina, sublimando, en consecuencia, la figura del escritor.

2.2.2.3 El sujeto como miembro de un grupo

Otro asunto importante es mencionar la conexión que existe entre la identidad social y la pertenencia grupal. El sujeto se autocategoriza en relación a su pertenencia grupal. Dicha autocategorización es fundamental para delimitar las acciones que se realicen y, también, permite un posicionamiento como “miembro de una categoría social y sus consecuencias” (Condor y Antaki, 2000: 469). Miguel Méndez se posiciona socialmente como un autor chicano que escribe en español pero, sobre todo, como un escritor transfronterizo.⁴⁹ Otro de sus personajes, el poeta Loco —el tercer *alter ego* del escritor—, reafirma en su discurso la idea global que en la novela se tiene acerca del lenguaje y la escritura: “yo recojo la semilla que reside en la palabra tradicional incubada por tantas y tantas generaciones de escritores, para sembrarla a mi turno en las mentes de los habitantes de estos eriales” (14). Con “estos eriales”, el poeta Loco se refiere al desierto de Sonora, en México; es allí, en México donde, en definitiva, la palabra escrita se recoge por tradición y, a partir del desierto se esparce. No importan las consecuencias de escribir en español, ni fijar la mirada en sus raíces que le otorgan identidad: Miguel Méndez —por medio de su personaje— confirma su identidad social y su interés por una tradición literaria hispánica que le viene y hereda de generaciones anteriores y que nunca desdeña. De acuerdo con la perspectiva que presentamos, podemos identificar al escritor Miguel Méndez como un “actor social” que: “habla y piensa como parte de, y en nombre de, una identidad colectiva” (Condor y Antaki, 2000: 469).

A propósito, otro tema que es reconocible, proveniente de la identidad social, es la percepción que tienen los personajes de la novela acerca del grupo al que pertenecen y se identifican. Tanto don Homo como el poeta Loco son escritores que se identifican a sí mismos como parte de un grupo específico, en el fondo, idealizado porque, como lo explica el escritor–narrador las “fantasías creadas por ciertos ilusos” están producidas por “sedentarios soñantes irremediables” (33). No falta, tampoco, la idea estereotipada de que pertenecer al oficio de escritor tiene, necesariamente, que pasar por carencias básicas en la vida, como la

⁴⁹ Este tema se ha desarrollado en el Capítulo Uno.

de tener hambre. Don Homo aconseja al Chavo de la siguiente manera: “¿Quieres ser escritor, eh?, bueno si quieres vivir de las letras empieza a entrenarte ahora mismo: no comas en días empalmados, sáltate dos o tres con sólo pan y unos cuantos granos de frijol. El oficio de escritor mata de hambre a pausas” (73-74).⁵⁰ Esta tendencia, por un lado, de idealizar y, por el otro, atender las necesidades e intereses del grupo se puede explicar “en términos de una necesidad de percibir y presentar los grupos a los que pertenecemos bajo una luz positiva en comparación con grupos externos relevantes” (Condor y Antaki, 2000: 470).

En contraposición con el ejemplo anterior, en donde se enaltece al escritor, se puede contrastar la aversión hacia los editores que, en el siguiente caso, Méndez pone en boca del Quijote quien, —como ya se ha dicho— en la novela es un personaje más: “líbrenos Nuestro Señor del mercaderpreciado de humanista, todo lo pulsa y demerita interesadamente; se adueña de la letra de autores ingenuos en negocios e hace dél mismo el gusano voraz tragavivos” (Méndez, 2002: 45).⁵¹

Queda clara la intención de subrayar que los intereses de los escritores no son los mismos que los de los editores. Los estudios sobre la identidad social señalan que, debido a un proceso de cognición social: “los individuos tienden a percibir las características y el comportamiento de su grupo de un modo más favorable que las características y el comportamiento de otros grupos” (Condor y Antaki, 2000: 470). Esto conlleva a la noción de “estereotipos sociales”, de modo que los individuos que actúan en un grupo social conservan las imágenes del mundo social específico al que pertenecen y, entre otras cuestiones, esas imágenes “sirven para que su grupo parezca ‘mejor que’ otros grupos” (2000: 470).

⁵⁰ Interesante es la apreciación de Juan Carlos Rodríguez acerca de la función que cumplen los discursos literarios a nivel ideológico. El autor considera que “la ‘marginación social’ del artista o el escritor (la literatura o el arte considerados como actividades ‘inútiles’ y, por tanto, sólo propias para el reducido espacio del ‘ocio’ o del ‘lujo intelectual o material’ (...) es algo que los propios escritores asumen a su modo desde la época romántica, llevándoles a cultivar precisamente esa marginación real como un bien propio, como un destino especial, un signo de superioridad sobre el ámbito social (cultivar, pues, el aislamiento, la bohemia, el malditismo, acentuar el carácter hermético de su propio lenguaje literario)” (2013: 18-19).

⁵¹ Véase en el Capítulo Uno, la desafortunada experiencia que Miguel Méndez tuvo con el FCE por la falta de pago de sus regalías por su novela *El circo...*

2.2.2.4 La cognición en el intercambio personal

El enfoque teórico que le da importancia a la interacción entre individuos es porque concibe al discurso como una acción que se aparta del dominio de la cognición individual privada. Por tanto, la aportación de la cognición social al discurso es importante porque se conecta con el lenguaje, de modo que se comprende a “la cognición como parte esencial de la *acción*, y la *acción conjunta* como parte de lo que las personas realizan con sus vecinos” (Condor y Antaki, 2000: 472). Por consiguiente, lo que el sujeto manifiesta exteriormente tiene “sentido en relación con sus compañeros de juego” (2000: 472). Es indudable que el compañero de don Homo en el juego metaficcional de la novela es el Chavo, a quien en un acto ilocutorio⁵² el viejo escritor le ordena al joven que escriba: “cultiva la palabra, es espíritu” (73). Se produce, entonces, un intercambio social en el discurso en donde la respuesta final del Chavo, con una frase en franco desuso y desbordada de cortesía, es la siguiente: “Gracias, muchas gracias por la merced de sus enseñanzas, don Homo” (73). La negociación pública entre dos escritores, uno viejo y el otro joven, acerca del alcance del significado “la palabra” se actualiza y se valida, y esto permite el mantenimiento de la identidad social entre estos dos personajes que se dedican a escribir en el pueblo de Santa Ana, Sonora.

2.2.3. *Topoi* y formas tópicas: “La palabra que se siembra da frutos”

En el siguiente análisis de las formas tópicas, veremos que además de encontrar una significación semántica, expondremos una interpretación sociocultural en el estudio del discurso particular que nos corresponde examinar.

Si se presenta un discurso argumentativo, con encadenamientos de dos segmentos A y C, uno de ellos justificará al otro que es concebido como conclusión. Entre ambos segmentos se encuentra un tercer elemento que posibilita el movimiento de A a C. A este mediador de encadenamientos argumentativos se le llama *topos* (Ascombe y Ducrot, 1994a: 217).

⁵² Para J. L. Austin: “el acto ilocutorio no es la consecuencia, lógica o psicológica, del contenido intelectual expresado en la frase pronunciada, y que no se realiza sino mediante la existencia de una especie de ceremonial social que atribuye a una determinada fórmula, empleada por una determinada persona en determinadas circunstancias, un valor particular” (Ducrot y Todorov, 1976: 385).

Los *topoi* cuentan con tres caracteres: “son creencias presentadas como *comunes* a cierta colectividad” (1994a: 218), es decir, son un apoyo al discurso argumentativo que, como creencias son compartidas por los interlocutores. El segundo carácter es que “el *topos* se presenta como *general*” (1994a: 218), puesto que puede ser utilizado en diversidad de situaciones, además de la que se utilice en un discurso en particular. El tercer carácter consiste en que “el *topos* es *gradual* (...) pone en relación dos predicados graduales, dos escalas” (1994a: 218). Dicho carácter permite que el *topos* realice una correspondencia entre el sentido de recorrido de la escala antecedente con el sentido de recorrido de la escala consecuente del discurso argumentativo.

2.2.3.1 Forma tónica

La *forma tónica* (FT) está relacionada con la naturaleza *gradual* de los *topoi*. Debido a que el *topos* relaciona “a cada uno de los dos sentidos de recorrido de la escala antecedente un sentido de recorrido determinado de la escala consecuente” (1994a: 219), cada *topos* puede presentarse bajo dos formas, denominadas *formas tónicas* (FT). Si un *topos* determina el mismo sentido de recorrido a dos escalas, P y Q pueden mostrarse bajo la forma «+P, +Q» o «-P, -Q». Si por el contrario un *topos* asigna a P y a Q direcciones de recorrido opuestas puede exponerse bajo las dos formas «+P, -Q» y «-P, +Q» (Ascombe y Ducrot, 1994a: 219).

Hemos visto, en los apartados anteriores, en las páginas 110 y 114, que las ideas similares de don Homo y el poeta Loco se refieren a un motivo o tópico particular que se encuentra representado en forma de sinécdoque: “la palabra”, como la parte que representa al lenguaje oral y escrito en general. Recuperemos la cita completa y analicemos, entonces, cuál es la creencia que el poeta Loco, como escritor, tiene de “la palabra”: “yo recojo la semilla que reside en la palabra tradicional incubada por tantas y tantas generaciones de escritores, para sembrarla a mi turno en las mentes de los habitantes de estos eriales (...) La palabra castellana plantada por los españoles aquí mismo (...) da frutos ahora. Soy un poeta loco sembrador de voces” (14).

Muy similar es la interpretación que de ella tiene don Homo (no olvidemos que estos personajes son los voceros de Miguel Méndez): “La palabra española esparcida por azar

desde hace siglos entre arenales encendidos de estos yermos germina, se revitaliza, sobrevive airosa y se viene multiplicando porque es espíritu susceptible de cobrar sonoridad y plasmarse en letras” (146).

Podemos apreciar que el encadenamiento argumentativo de las dos citas es similar y encauza hacia formas tópicas similares que van hacia un mismo sentido, que podemos resumir en: la palabra española se siembra, por tanto, la palabra española se multiplica. Es decir, la línea argumental no se contradice, queda como la forma «+P, +Q». También se puede comprobar que los encadenamientos de las dos citas presentadas están estructuradas de manera gradual y son del tipo argumento+conclusión.

La utilización de una FT a una situación se conoce como *aprehensión argumentativa* de la situación. Con ella se produce la función discursiva primordial que infiere acerca de un estado de cosas. La función se activa en cuanto se manifiesta algún enunciado sobre una determinada situación. De modo que en el sentido de ese enunciado existe información sobre las FT que se pueden ajustar a esa situación. En la teoría de la polifonía esto se conoce como “«el punto de vista de los enunciadore» (que) no es más que la convocatoria de un *topos* mediante la aplicación de un FT” (Ascombre y Ducrot, 1994a: 222). Por tanto, el paso siguiente es encontrar qué enunciadores previos convocan al *topos* que confluye en “la palabra”.

El proceso es el siguiente: el locutor (en nuestro caso, el poeta Loco o don Homo) de un enunciado se vale de un enunciador que considera, a su vez, los enunciadores precedentes y, utiliza la forma tópica con un punto de vista particular (Ascombre y Ducrot, 1994a: 222). La información primera y básica obtenida de las dos citas es que: “la palabra”, como la “semilla” germina, por consecuencia, se multiplica. Si el *topos* —como creencia compartida— tiene un valor semántico es posible, entonces, rastrearlo. Hasta dónde y en qué momento⁵³ es posible remontarnos para encontrar a los enunciadores previos de una forma tópica —la “palabra”, como la “semilla”, germina, por tanto, la palabra da frutos— que desde la locución de ambos personajes es actualizada en la novela. Podemos encontrar

⁵³ De acuerdo con Charaudeau y Maingueneau “Las tópicos expresan una ontología popular que oscila entre lo cognitivo y lo lingüístico. Conocen diferentes grados de generalidad, y la más general tiene la forma ‘quién ha hecho qué, cuándo, dónde, cómo, porqué...’. En este sentido se habla del *topos* (o del lugar) de la persona, del objeto, etcétera” (2005: 558).

un ancla que hace pervivir en la memoria colectiva una forma tópica que corresponde a un dominio específico que es el religioso; este lugar común lo encontramos en la *Biblia*. En este libro —que en realidad son muchos libros escritos en varias lenguas a lo largo de muchos siglos— es en donde podemos encontrar a los innumerables y no identificables enunciadores que produjeron este cúmulo de textos hace aproximadamente tres milenios. El esquema tópico está tomado, entonces, de la parábola del sembrador, que es una de las parábolas de Jesús encontrada, de forma recurrente, en tres Evangelios.⁵⁴ Veamos qué información se puede recoger y qué argumentos tiene el intertexto bíblico:

Reunida una gran muchedumbre de los que venían a EL de cada ciudad, dijo en parábola: Salió un sembrador a sembrar su simiente, y al sembrar, una parte cayó junto al camino y fue pisada, y las aves del cielo la comieron. Otra cayó sobre la peña, y, nacida, se secó por falta de humedad. Otra cayó en medio de espinas, y creciendo con ella las espinas, la ahogaron. Otra cayó en tierra buena, y, nacida, dio un fruto céntuplo (Lc 8, 4-8).

La parábola es un esquema discursivo que proviene de un tipo de argumentación de la que “se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral” (Sagredo, 1981: 219). De modo que, como relato simbólico,⁵⁵ el tema de la parábola no está completamente explícito y, como tiene un fin didáctico requiere de una explicación; ésta es la que da Jesús cuando les aclara a sus discípulos: “He aquí la parábola: La semilla es la palabra de Dios” (Lc 8, 11). La comparación está dada en que hay algunos que la escuchan pero no creen; otros creen sólo por algún tiempo, otros oyen pero la desechan y algunos más, en quienes la palabra dará frutos, la oyen y la retienen. Por ello la parábola concluye con una advertencia: “Mirad, pues, cómo escucháis” (Lc 8, 18), porque depende de cómo se oye la palabra para que se obtengan resultados diferentes. Puede decirse que el significado implícito radica en la obediencia a la palabra de Dios.

⁵⁴ Mateo 13:1-9, Marcos 4:1-9 y Lucas 8:4-8.

⁵⁵ Si se retoma el tema de la noción de propiedad compartida de la cognición es interesante recordar que el fundador de la psicología cognitiva moderna, Frederick Barlett “estaba más interesado en cómo los símbolos se convertían en un asunto de propiedad pública que en cómo se procesaban individualmente” (Condor y Antaki, 2000: 475).

2.2.3.2 Formas tópicas intrínsecas y formas tópicas extrínsecas

Hasta el momento se han explicado y contrastado algunos *topoi* de un discurso repetido por dos locutores —don Homo y el poeta Loco— que proviene de otro discurso, de tipo religioso, resguardado por una memoria cultural cuyo hipotexto se encuentra en la *Biblia* y que, debido a la repetición, se conserva y mantiene en el tiempo. De este modo, es posible interpretar al discurso “como algo que inevitablemente es un emprendimiento público construido por muchas manos” (Condor y Antaki, 2000: 473) y cuyos temas se entrecruzan para organizar o sustentar cierta perspectiva o visión del mundo. Condor y Antaki explican que para Bajtín, la imbricación o ensamblaje entre discursos resulta “de la infiltración en las expresiones de un hablante de los intereses y perspectivas del otro. En ambos casos, la expresión (y la ‘cognición’ de donde provino) carece de sentido sin la apreciación de su autoría múltiple o conjunta” (2000: 476), de donde se deriva la noción de la construcción conjunta del conocimiento.

Cuando se habla o se escribe, más allá de describir el mundo, se producen imágenes tópicas que construyen ese mundo. Necesariamente, en una palabra se puede encontrar un haz de *topoi*, ya que pueden emplearse uno o varios *topoi* —algunos permanecen, otros se desechan. Este planteamiento lleva a la necesidad de saber si los *topoi* utilizados en el discurso son pertinentes a las palabras —*topoi* intrínsecos— o si existen otros que sirven para la estructuración y organización del discurso —*topoi* extrínsecos (Ascombe y Ducrot, 1994b: 234).

Cuando la forma tópica se utiliza sólo para explicar la significación de una unidad léxica se la denomina *forma tópica intrínseca*. Estas FT, en su segundo segmento, sólo corroboran el contenido que ya aparecía en el primero. Esto no sucede en el caso de las *formas tópicas extrínsecas*. Por un lado son de utilización corriente, aunque eso no quiere decir que sean las únicas formas posibles y que todos los integrantes de una comunidad las admitan (Ascombe y Ducrot, 1994b: 250). Creemos que la forma tópica que hemos encontrado: —la “palabra”, como la “semilla”, germina, por tanto, la palabra da frutos y se multiplica— es extrínseca, porque el segundo miembro aporta más de lo que contiene el primero, sobre todo porque tiene una intención argumentativa concreta que hay que inferir.

Ascombe y Ducrot parten del conocimiento ya adquirido sobre la naturaleza gradual y dinámica de la lengua. Para ellos, la gradualidad tiene que ver con la escalaridad que describe a las unidades lingüísticas. Es así como la gradualidad que se propone se conecta con el “nivel del esquema estereotípico” proveniente de la teoría de los *estereotipos*, de Fradin (1984). En resumen: “la teoría de los *topoi* considera en efecto que ‘bajo las palabras’ se encuentran, no objetos, sino *guiones*, o más bien *esquemas de guiones*” (199b: 236).⁵⁶

En la teoría de los *topoi* referirse a esquemas de guiones y a dinámica discursiva no implica ver a la palabra como objeto, sino que se considera que “el sentido de una unidad léxica es un haz de *topoi*, a saber el conjunto de los *topoi* cuya aplicación esta unidad autoriza” (Ascombe y Ducrot, 1994b: 240). En resumen, en nuestro análisis particular, se trata de encontrar la significación del término “la palabra” —junto con su símil “semilla”— que queda definido por su haz de *topoi* para, posteriormente, relacionarlo “con la significación de la frase concebida como el conjunto de los *topoi* cuya aplicación autoriza, y ya no sólo es un mero problema de combinación para pasar de la palabra a la frase” (1994b: 244). Indaguemos, pues, dentro del haz de *topoi* que contiene la unidad léxica “la palabra” y distinguiremos que su valor semántico más importante son los *topoi* escogidos y autorizados de (+ SEMBRAR + DAR FRUTOS).⁵⁷ Entonces, qué significación tiene “la palabra” en el encadenamiento de los segmentos que analizamos. Si “la palabra” es —mediante una comparación— “semilla”, por tanto, se pasa por una escala gradual en donde primero se siembra y germina, para finalmente dar frutos y multiplicarse. El esquema es el siguiente:



⁵⁶ Es interesante contrastar esto con la noción que tienen algunos cognitivistas sociales acerca de los guiones mentales en cuanto a que pueden entenderse “como reglas culturales a ser invocadas por las personas en lugares y momentos apropiados. Así, en vez de pensar en un guión para comer en un restaurante como en algo que “tenemos”, podemos verlo como algo que podemos invocar o utilizar en situaciones adecuadas (Condor y Antaki, 2000: 478).

⁵⁷ En este caso los *topoi* provienen de una alusión a un intertexto bíblico y Charaudeau y Maingueneau observan que los *topoi* “se caracterizan siempre por una inherente plausibilidad que se comunica a los discursos en los cuales ingresan, sean los *topoi* expresamente **citados**, se **aluda** a ellos o constituyan el **esquema** que da coherencia al discurso (2005: 562).

Para Ascombe y Ducrot es importante saber de dónde provienen los *topoi* porque comportan una intención ideológica que puede ser utilizada por los locutores (don Homo y el poeta Loco). Esta ideología proviene de los proverbios, refranes, dichos, ideas recibidas y agregamos, en nuestro caso, a la *Biblia*. El sujeto que emplea estos intertextos en el habla o en la escritura puede, inclusive, utilizar tanto una ideología como su contraria.⁵⁸

El uso de tales *topoi* tiene como finalidad la construcción de representaciones ideológicas que no se declaran como tales, y su gran poder persuasivo procede del hecho de que, si bien el locutor los convoca libremente, estos *topoi* se presentan como si fueran exteriores a él y, por consiguiente, objetivos (Ascombe y Ducrot, 1994b: 249).

Continuemos con el análisis contrastando, nuevamente, la parábola del sembrador y las citas de la novela que nos ocupa. En la parábola, el que siembra la palabra de Dios es el sembrador de simiente; en el planteamiento de los personajes-escritores de la novela es el escritor a quien le toca sembrar, pero la palabra castellana; en este contexto la semilla es la palabra del escritor. Se ha dado un giro al pensamiento de la parábola bíblica como intertexto, porque éste se ha reutilizado para argumentar el tema, definitivamente metafictivo, que interesa a la novela.

Cuál es, en conclusión, la visión de la situación del escritor del desierto (incluimos en este cierre, también, al escritor Miguel Méndez) y su cometido o misión. De acuerdo con el haz de *topoi* analizado es el de esparcir la palabra española que dará frutos “en las mentes de los habitantes de estos eriales” (14) —entendamos aquí a los lectores de habla hispana. Su labor, en definitiva, tiene que ver con un compromiso social de continuar con la tradición de escribir en español, como generaciones predecesoras de escritores lo han hecho.

Por otro lado, como sabemos, de una parábola se deriva siempre una enseñanza; no es casual, de hecho, que los *topoi* se recojan de esta forma literaria. La ocupación del escritor es tan digna como la del sembrador de la palabra de Dios; es una acción acreedora de ser mencionada y difundida a las generaciones venideras porque se la entiende como un ejercicio estético que cumple también con una función social. Además de propagar la

⁵⁸ Un ejemplo de esto son los tipos de refranes opuestos como: “Al que madruga Dios lo ayuda” enfrentado con “No por mucho madrugar amanece más temprano”.

palabra, el escritor tiene que difundir su propia labor y cometido, porque es quien sigue transmitiendo y comunicando la palabra del hombre en el devenir de la sociedad a la que pertenece.

Por ello, el poeta Loco es un “sembrador de voces” en cerebros que cuando “son yermos en sí no hay lucha que valga, pero si se nutren de imágenes, ideas y un palabrerío tan vivo y tupido como la más verde de las malezas, sus dueños pueden convertir en emporio los arenales más estériles” (15).

2.2.3.3 Macro-estructuras en un diálogo conversacional, entre el personaje don Quijote y unos literatos jóvenes en el desierto

La intención del siguiente análisis es encontrar características semánticas —que ayuden en un nivel global de coherencia como son las macro-estructuras— en relación con los tópicos de conversación o tópicos de discurso relacionados con la siguiente secuencia narrativa.

La secuencia que hemos transcrito es parte de una conversación que mantiene durante una alucinación —producida por una insolación— el Poeta Loco con el personaje de ficción don Quijote. A su vez, Don Quijote tiene en el desierto un encuentro con unos jóvenes literatos con los que sostiene un diálogo. Como explica Teun van Dijk las conversaciones de las narraciones literarias pueden acercarse a las conversaciones normales y cotidianas (1980: 210).

Continuamos con la necesaria definición de macro-estructuras: “son una parte integral del significado de un discurso y que, por tanto, deben ser tenidas en cuenta en una representación semántica (van Dijk, 1980: 213). También es pertinente aclarar que, al igual que los discursos monológicos, las conversaciones o diálogos “pueden tener macro-estructuras tópicas” (1980: 212). Tenemos que especificar, además, que la noción de tópico de conversación, de una secuencia de frases o discursos completos, tiene relación con lo que se puede decir que esas frases o discursos tienen que ver con acerca de algo (196). Veremos, entonces, qué tópicos encontraremos en el siguiente diálogo conversacional corto que, en realidad, es una transcripción que fue tomada de las páginas 46-47 de la novela. Es pertinente aclarar que el texto original se encuentra escrito de corrido en sólo un párrafo

extenso sin que haya marcas, tales como guiones, que indiquen el turno de los dos interlocutores. La transcripción realizada, por sí misma, implica una interpretación de quién es el enunciador y quién es el oyente de la conversación.

Es preciso señalar, también, que el primer párrafo de don Quijote entre paréntesis indica que no es parte del diálogo; es una parte narrada o acotación —se sitúa fuera de la conversación y se concreta en la situación— por parte de don Quijote que actúa como narrador. Aunque no forme parte del diálogo, esta acotación será contemplada puesto que contiene información significativa para el lector y también para el análisis:

DON QUIJOTE

(Vide entrambos sexos intercambiadas prendas de vestir; en donaire masculino ellas; en los varones noté dados un tantín en colores e formas mujeriles sus atuendos. La fortuna y la fama literarias a fuer de hada madrina habíalos tocado. Los supe literatos de seso alegre cuando, en rueda puestos, fui centrado yo a guisa de objeto rarísimo. Viéronme de fijo e hablaron con un cierto deajo, mayor indiferencia que afecto.)

LITERATOS

Para triunfar en las artes, no bastan ahora moralejas pendejas y menos credos y principios y hambrientos, yacen entre inútiles memorias cautivos, en estuches dolidos de tiempo, sepultos sus polvos e ideas dilúyense. A estas alturas nosotros, jóvenes hermosos, escribimos de nuestras realidades placenteras y a la vez somos reflejo del contento de otros muchos. Para ti, fósil escritor de antañanas épocas, cosa en extremo inmoral serían las confesiones de las vidas nuestras y respectiva milagrería, al gusto todo de lectores modernos, libres de prejuicios y remilgos estúpidos en los que vosotros pudríaís vuestras ansias.

QUIJOTE

¡Voto al diablo, mozuelo cínico! Mal ha la herencia que habéis de generaciones nuestras, en series desandadas vueltas a remotos orígenes una a una en regresión infausta. Visibles agora los efectos de la mala semilla en los vuestros espectros cerebrales. Las maldades ocultas en tiempos pretéritos, herencia maldita, son sangre pútrida, podrida a su vez en pus erupcionante, pese a tiempos dados en siglos, milenios, o a lo que fuere el colmo de los colmos en suma. Alguna culpa toca a mi menguado existir terrenal la vuestra condición malhadada. ¡Dios sobre las criaturas todas de la tierra! ¡Soberano Él, del universo y los espacios todos!

LITERATOS

¿Terminaste ya tu arenga, viejo antediluviano?

¡Bah!, sábeta, vejete presuntuoso: Dios ha muerto.

Comencemos por la acotación que hace don Quijote y veremos que presta atención en el atuendo que llevan los personajes con los que se ha encontrado; para él las mujeres llevan prendas con cierto aire masculino y los hombres ropa demasiado colorida con tendencia a lo femenino.

Hagamos una pausa y expliquemos, de acuerdo con van Dijk, que la estructura semántica de la secuencia de frases pierde, durante su operación, cierta cantidad de información que se relaciona con los detalles; a este tipo de operación se le llama “reducción de información semántica” (1980: 213). La primera regla de reducción de la información es la “delección: la información se abandona simplemente” (214). Pero sólo puede haber elisión en proposiciones que tengan predicados atributivos: “aquellos que se refieren a propiedades accidentales (que no se mantienen en todos los mundos/tiempos posibles) (215).

La ropa de las personas no es una cualidad o propiedad de ellas mismas, tiene un carácter accidental y bien pudo haberse omitido. En el nivel macro-estructural, la proposición tópica de que los hombres visten como mujeres y las mujeres como hombres no puede elidirse porque servirá como presuposición para los siguientes tópicos que se continuarán en la conversación. Pero la presuposición ya se manifiesta de entrada, aunque, después se tengan más pistas: puede ser que el grupo de escritores que se encuentra don Quijote pertenezca a la generación *beat* o al movimiento contracultural hippie de las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo pasado, en adelante.

A continuación le toca el turno a los jóvenes literatos, quienes, con indiferencia, le explican a don Quijote cómo entienden ellos el triunfo en las artes, específicamente, en la literatura. La literatura del pasado no es digna de recordarse; ni sus ideas y principios sirven para que ellos escriban sus nuevas realidades, que tienen un carácter confesional, desprejuiciado y adecuado a los lectores modernos. Más aún, califican a Cervantes —

confundiéndolo con el personaje del Quijote—, el autor más representativo de las letras hispánicas, como “fósil escritor”, “viejo antediluviano” y “vejete presuntuoso”.

El conjunto de las proposiciones expresadas por los literatos forman parte de un marco (frame) que se relaciona con nociones relacionadas al campo de las influencias literarias. Este campo conceptual específico tiene que ver con la teoría que propone Harold Bloom, en su libro *La angustia de las influencias* (1991), quien reconoce que la deuda que tienen los poetas con sus predecesores y con la tradición tiene un costo: “no se consigue nada sin pagar un precio, y la apropiación implica las inmensas angustias de sentirse deudor” (1991: 13).

David Viñas Piquer así lo explica: “son conscientes de que les precede una tradición y experimentan hacia sus padres poéticos un odio edípico (...) Para que la tradición no ahogue toda creatividad tienen que negar la paternidad” (Viñas Piquer, 2002: 540).

Señalamos que en el diálogo se pueden identificar tópicos de conversación como éste, que creemos es el de negar, por parte de los literatos, alguna influencia con la tradición literaria que los precede, nada quieren heredar porque sienten que pueden prescindir de sus principios y postulados. Este tópico está estrechamente ligado a la metaficción porque, como ya hemos visto anteriormente en las páginas 106-107 —en términos de Ana Dotras—, esta modalidad narrativa atenúa y libera las presiones concernientes a las influencias literarias en la idea del carácter intertextual de la literatura y en el proceso de reescritura que todo texto tiene de textos anteriores.

Don Quijote reacciona de tan mala manera que contesta a uno de ellos con una fórmula de juramento que hace voto al diablo. Considera que la tradición literaria, que de él también proviene y ha sido heredada, está maldita y en retroceso, al darse cuenta en lo que la literatura se ha convertido. La palabra se ha convertido en mala semilla y don Quijote siente que algo de culpa le ha tocado. Finalmente termina su intervención con una invocación a Dios.

Según van Dijk, los cambios de tópico “de las conversaciones normales cotidianas puede seguir cada uno al otro sin mucha conexión sistemática (a menudo un argumento o predicado común es suficiente como condición de cambio” (1980: 209). El cambio sucede

aquí con la siguiente expresión: “¿Terminaste ya tu arenga (...)?”, que le corresponde decir a uno de los literatos.

En este caso el lexema “arenga” es un encapsulador de la triste y acalorada intervención de don Quijote. Como especifica Ramón González Ruiz: “en ocasiones los encapsuladores funcionan como desautorizadores del discurso ajeno (...), frecuentemente estos desautorizadores anafóricos son sustantivos de significado metalingüístico que designan actos de habla o tipos de texto” (2009: 24-25). Se supone que la arenga se utiliza para enardecer a los oyentes que la escuchan y, los literatos utilizan el término, precisamente, para insistir en una valoración perjudicial y peyorativa acerca de lo que ha dicho don Quijote.

Proseguimos con la breve y última intervención de los literatos y advertimos que el cambio de tópico consiste en pronunciar la frase: “Dios ha muerto”. Advertimos que se dispara fugazmente un concepto filosófico de la envergadura de la frase nietzscheana “Dios ha muerto”, la cual plantea la pérdida de los valores cristianos y los de la metafísica socrática.⁵⁹

Cuando al principio del diálogo conversacional señalamos la proposición tópica de la inversión de atuendos en hombres y mujeres, mencionamos que serviría como presuposición para un siguiente tópico que ya fue encontrado —“Dios ha muerto” — al final del diálogo y, que corresponde al marco de filosofía.

Los dos tópicos están enlazados por la relación que tienen con los involucrados, que opinamos pueden ser escritores influenciados por la generación *beat* y por el posterior movimiento contracultural *hippie* en los Estados Unidos del siglo pasado quienes, de acuerdo con Manú Dornbierer:

repite *slogans* como si repitieran los dogmas de una sacrosanta religión; el más importante por supuesto es: “Make love not war” (...) pero hay muchos otros. “Pity the poor cat with nine lives to live” (...) “Billions for war, pennies for culture” (...) “Stop the glorification of the war” (...) Otros *slogans* pueden ser frases tomadas de aquí y de allá. “God is dead, Nietzsche”, Dios ha muerto, Nietzsche” (Dornbierer, 2016: § 7)

⁵⁹ Vid. Angulo Parra (2009).

Por otro lado, recordemos que Miguel Méndez es un escritor chicano y también fronterizo que vivió esa época en los Estados Unidos; cabe la posibilidad de que el escritor pone en boca de sus personajes literatos ciertas premisas y criterios que tienen que ver con esas generaciones de escritores. De acuerdo con Leobardo Saravia Quiroz: “A partir de los setenta, los escritores fronterizos acusan influencias literarias (...); la asimilación de las actitudes vitales de la generación *beat*, y lo que significó en la asunción de una escritura más libre y desenfadada; la aventura chamánica de Carlos Castaneda y su incursión por un mundo mágico en la cual redescubre un universo de elementos sensoriales que dejan huella en esa generación” (1990: 191).

Diremos, entonces, que las dos proposiciones fueron conectables porque están relacionadas con los hechos y parlamentos de los mismos personajes que son los literatos pero, además, porque: “las proposiciones están conectadas sólo respecto a un tópico de conversación (...), las macro-estructuras, determinan realmente la conexión lineal y la coherencia de las secuencias” (van Dijk, 1980: 220).

En resumen, el destinatario de este diálogo narrativo, quien cuenta con un marco general de conocimiento de mundo, posee “ciertas suposiciones sobre el desarrollo de los hechos narrados, y así pueda hacer preguntas buscando confirmación a sus hipótesis anticipadas o dar confirmación a los hechos invocando verdades generales de los marcos respectivos” (van Dijk, 1980: 212). Admitimos que la cita resume, de forma adecuada, lo que hemos intentado hacer en el análisis.

No hay que olvidar que las presuposiciones “están sólo macro-estructuralmente presentes en el texto” (van Dijk, 1980: 224) y que “el significado de una secuencia no es meramente la ‘suma’ de las proposiciones que subyacen a la secuencia, sino que, en otro nivel, debemos hablar del significado de la secuencia como un todo, que ordena jerárquicamente los significados respectivos de sus frases” (1980: 213). Creemos que en esta secuencia, en donde se presenta el diálogo, el significado macroproposicional está dado por la actitud negativa ante las influencias de las tradiciones literarias que tienen algunos escritores, como en este caso los que se encuentra don Quijote en el desierto.

CAPÍTULO TRES

Intertextualidad endoliteraria y exoliteria

3.1 Intertextualidad endoliteraria

Como ya hemos señalado en la Introducción, la intertextualidad endoliteraria dependerá, al igual que la exoliteraria, de la naturaleza del subtexto. Este tipo de intertextualidad se resume en la cita y alusión de intertextos de naturaleza exclusivamente literaria que, a su vez, pueden presentarse de una manera explícita o marcada o, de manera implícita, encubierta o no marcada (Martínez Fernández, 2001: 80-81, 168-169).

3.1.1 Aproximaciones a elementos deícticos, léxicos e intertextuales de un discurso

paródico sobre *Don Quijote de la Mancha* en un episodio de la novela *El circo...*

Con los corpus de dos novelas, trataremos de reconocer ciertos elementos de una novela del siglo XVII que están insertados, intertextualmente y a modo de parodia, en otra novela; ésta última, escrita en el siglo XXI. Para acercarnos a uno de los objetivos que nos planteamos, se identificarán —en su estructura formal— como parte integrante de los recursos paródicos, ciertos elementos deícticos, léxicos e intertextuales que configuran la construcción de sentido en el texto parodiante.

Por tanto, comencemos por dar la definición de parodia que, entendida por Gerard Genette —como una cita desviada de su significación y de su contexto— proviene originalmente de la intertextualidad: “La forma más rigurosa de la parodia, o *parodia mínima*, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (Genette, 1989: 27).

El texto retoma ciertos elementos léxicos y también intertextuales de un texto canónico por excelencia: *Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615), de Miguel de Cervantes. Nuestro propósito es identificar esos elementos y exponerlos a una comparación con el mismo texto parodiado. El cuestionamiento está, sobre todo, encaminado a contrastar si los recursos estilísticos y léxicos del texto parodiante están apegados a la forma escritural de la novela enmarcada en los siglos XVI y XVII correspondientes a los siglos de oro

español. Para dar respuesta a ello se hará un rastreo del léxico en la novela de Cervantes y, en su caso, si no fuera suficiente se recurrirá al *Corpus diacrónico del español* de la RAE.

Por tanto, el objetivo principal es determinar si la configuración lingüística del texto que parodia a la novela *Don Quijote...*⁶⁰ —*El circo...*—, está apegada a una imitación estilística veraz o si sólo es un juego o divertimento lúdico que llega sólo a ser un diálogo intertextual entre ambos. Si se encontrara una equivalencia estilística (manera de escribir peculiar y carácter propio que se distingue en la obra de Cervantes), esto equivaldría a confirmar la proposición de que “La ‘parodia’ modifica el tema sin modificar el estilo” (Genette, 1989: 33-34).

Por otro lado, en el apartado de intertextualidad, explicaremos la pertinencia y los motivos de la inserción de los intertextos encontrados en el texto de recepción. Finalmente desde el contexto comunicativo analizaremos las voces del enunciador y las relaciones interpersonales de cortesía de los dos personajes, participantes en el diálogo.

En el siguiente análisis se incorpora, en el Anexo Uno —ya identificado y transcrito a modo de diálogo— un breve texto paródico tomado de un episodio de la novela *El circo...* Cada cláusula o enunciado del texto están numerados; de modo que la numeración servirá como guía para el análisis detallado de los mismos.

En lo que se refiere al argumento de la novela lo resumiremos brevemente, por su simplicidad. La historia circunda alrededor de los personajes de un circo muy pobre que está de gira en el noroeste de México, donde se ubica el desierto de Sonora. Sin posibilidades de éxito deciden cruzarlo para internarse en los EUA, cosa que nunca logran, ya que se pierden en esos inmensos eriales. En cuanto a los personajes, el que nos interesa es el Poeta Loco que, en el circo se dedica a recitar versos ajenos y propios. Éste sufre de alucinaciones acontecidas en medio del desierto de Sonora por los efectos del sol. En estos desvaríos se produce una conjunción de encuentros entre el personaje el Poeta Loco y escritores y personajes literarios de la literatura universal, a quienes se les junta de forma intencionada en un tiempo y en un espacio en donde no existe la lógica. El episodio que

⁶⁰ En adelante, por motivo de su extensión, se abreviará de este modo el título de la novela.

hemos transcrito es una conversación que mantiene el Poeta Loco con el personaje de ficción don Quijote, protagonista de la novela *Don Quijote...*

3.1.1.1 Elementos deícticos

Antes de proseguir, precisemos qué se entenderá en este análisis por el término discurso en cuanto acto comunicativo. Ya que nuestro corpus pertenece a un texto escrito correspondiente a una obra ficcional, esto no obsta para que pueda ser analizado discursivamente. Al respecto, es muy clara y precisa la definición formulada por Calsamiglia y Tusón:

Hablar de discurso es, ante todo, hablar de una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del *uso lingüístico contextualizado*, ya sea oral o escrito. Desde el punto de vista discursivo, hablar o escribir no es otra cosa que construir piezas textuales orientadas a unos fines y que se dan en interdependencia con el contexto (lingüístico, local, cognitivo y sociocultural). Nos referimos, pues, a cómo las formas lingüísticas se ponen en funcionamiento para construir formas de comunicación y de representación del mundo —real o imaginario— (2007: 1).

Es necesario, entonces, inferir de esta definición que para poder realizar un análisis discursivo, el elemento primordial que no debe faltar es el contexto, tal como lo indica Teun van Dijk: “En suma, el análisis del discurso estudia *la conversación y el texto en contexto*” (2008: 24). La función del *contexto* es clave para analizar al texto y a la conversación que se produce en él. Partiendo de que el término tiene diferentes significaciones y alcances tomaremos como definición inicial de contexto la que nos proporciona van Dijk, como “la estructura de todas las propiedades de la situación social que son pertinentes para la producción o recepción del discurso” (2008: 45).

Por una parte, algunas de esas propiedades que nos interesa examinar en nuestro estudio discursivo son las de espacio, tiempo y su organización; las cuales son “los elementos físicos en los que se produce un determinado evento comunicativo” (Calsamiglia y Tusón, 1999a: 101). En este sentido las coordenadas espacio-temporales, como ya veremos, no son fáciles de delimitar en el episodio discursivo que se analizará.

Por otra, Jef Verschueren explica que el canal de comunicación en donde se encuentre el discurso —en este caso el discurso está escrito— forma ya parte del contexto. De modo que los elementos contextuales que se analicen “son por sí mismos parte de la forma comunicada. Pertenecen al canal lingüístico elegido para la comunicación y a los aspectos de la elección lingüística misma, es decir, el contexto lingüístico” (2002: 176). El *contexto* es un concepto tan elemental e insustituible para el análisis del discurso que de su uso y consideración se puede realizar un análisis discursivo a partir de formas lingüísticas. En su ausencia sólo podría realizarse un análisis gramatical de los elementos que contiene el enunciado.

En suma, se contemplarán tanto los contextos de situación, abarcando aspectos espacio-temporales que “permiten el uso y la interpretación de los elementos deícticos de persona, de lugar y de tiempo” (Calsamiglia y Tusón, 1999a: 107) como el contexto lingüístico, con sus marcas de cohesión, tales como los mecanismos para mantener el referente, secuencias textuales y géneros discursivos (1999a: 127); género paródico es el tipo que trataremos.

Comencemos por ceñir al discurso en un contexto situacional en donde “los elementos deícticos organizan el tiempo y el espacio, sitúan a los participantes y a los propios elementos textuales del discurso” (Calsamiglia y Tusón, 1999a: 117). Puesto que este discurso forma parte de un episodio de un texto mayor debemos precisar que el relato sucede, espacialmente, en un lugar no determinado del desierto de Sonora y, temporalmente, se desarrolla entre las décadas de los años treinta a los cincuenta del siglo pasado pero, con la salvedad que la situación forma parte de la alucinación de uno de los personajes, caso que podría describirse como un tiempo imaginario o atemporal diferenciado e inscrito, a su vez, en el tiempo de la narración de la novela. Para darle claridad a esta doble disposición temporal podemos hacer la distinción entre el tiempo del evento de la novela, que sucede en la primera mitad del siglo XX y el tiempo del enunciado del discurso, en particular, y que sirve como centro deíctico (Verschueren, 2002: 166-168).

Como veremos a continuación, desde el principio del diálogo, el evento se manifiesta en una secuencia estricta del *ahora*, que es precisamente lo que la deixis de tiempo determina: “fronteras temporales que marcan el ‘ahora’ respecto al ‘antes’ y al

‘después’” (Calsamiglia y Tusón, 1999a: 121). En la cláusula **1**, desde que el Poeta Loco comienza a visualizar a don Quijote se manifiesta el tiempo presente representado por el adverbio *ahora*: “¿qué cosa tropiezo *ahora*?” Y se continúa en toda la conversación; en la acotación **D**: “*Ahora*, de pronto se deja caer sentado...”, en la cláusula **18 Q**: “*Agora* mismo,⁶¹ a la edad ósea...” y en la **26 Q**: “*agora* mismo y a luego vuestro nombre pronunciadme”.

En lo concerniente a la referencia espacial, la deixis de este tipo sirve para determinar el lugar físico en donde se manifiesta el acto de comunicación; de tal modo, el enunciador coloca en primer término lo que intenta resaltar o poner de relieve y, atrás o en el fondo, como si de un escenario o cuadro pictórico se tratase, lo que no es parte fundamental o tan importante (Calsamiglia y Tusón, 1999a: 119). Verschueren también aborda el tema y expone que la referencia espacial es relativa porque siempre está en relación con una perspectiva que proviene del espacio donde se encuentra el enunciador. De este modo, el enunciador ubica lo que él llama la *figura* en el contexto espacial en relación específica con “el *fondo*, es decir, la entidad usada como centro deíctico para colocación espacial de la *figura*” (Verschueren, 2002: 170).

Al final del diálogo el Poeta Loco sitúa como *figura* maximizada en importancia al caballero andante y, como *fondo*, el inhabitado desierto, como podemos constatar en la cláusula **35 P. L.**: “*Tú*, el más sublime de todos los genios y el más loco andante caballero, ¿qué haces en estas *soledades marchitas*?”.

Uno de los elementos lingüísticos que cumplen con esta función deíctica son los verbos de movimiento —desde la instalación de un *aquí* de lugar en relación con el *yo*— que describen características del contexto que tienen que ver con posturas y movimientos (ir, venir, acercarse, alejarse, subir, bajar) (Calsamiglia y Tusón, 1999a: 119). Mostraremos algunos ejemplos en donde las posiciones en las que se encuentra don Quijote que, además de estar en constante movimiento, son varias:

En la acotación **A**: “un hombre meditativo tan *en cuclillas* como *en asiento posa* sus huesos (...)”.

En la acotación **B**: “*pone de pie* a sus huesos el vejete iracundo (...)”.

⁶¹ En español moderno: ahora mismo.

En la acotación **C**: “se ha *montado* en un caballo de juguete, *sobre* la mollera un bacín achatado, de espada su diestra en hueso, tan *extendida* como un índice acusativo”.

En la acotación **D**: “se *deja caer sentado* el cascabilis, riendo a más no poder”.

Finalmente, el Poeta Loco interactúa con don Quijote en el ámbito físico en el que éste se encuentra y da la impresión que casi no se mueve del lugar que ocupa el hidalgo caballero, como se muestra en la acotación **D**: “Me hace señas para que me *acomode* a su *lado* (...)”

En resumen, citaremos la explicación que da Verschueren en relación con la referencia espacial, que es muy interesante porque la amplía, además, a los aspectos del mundo físico:

No solamente las relaciones espaciales, sino probablemente todos los aspectos del mundo físico, dependen de esta propiedad del planeta en el que estamos: la división del tiempo en horas, días, estaciones y años, la posición de nuestros cuerpos según la gravedad y en consecuencia las posturas del cuerpo, etc. (Verschueren, 2002: 169).

3.1.1.2 Estudio comparativo de los elementos léxicos

Como ya hemos señalado, confrontaremos componentes lingüísticos, primeramente, del texto de Miguel Méndez para, posteriormente, poder hacer un estudio comparativo con la novela parodiada de Cervantes, en el que se puedan establecer unidades de semejanza léxicas y de estilo significativas entre ambos. Daremos comienzo con interjecciones, locuciones y frases hechas que cumplen con funciones como de apelar al interlocutor y de expresar impresiones y sentimientos como de conformidad, asombro, sorpresa, etcétera.

La siguiente interjección, seguida del nombre Dios expresa extrañeza en el siguiente caso de la cláusula **29 Q.**: “*¡Válame Dios,*⁶² si a casualidades vamos”; y tiene correspondencia con el texto de origen o hipotexto: “— *¡Válame Dios!* ¿Qué es lo que veo?” (Cervantes, 2005: 960).⁶³

Apelar o rogar al señor como lo hace don Quijote en **32 Q.**: “líbrenos *Nuestro Señor* del mercader preciado de humanista”, es usual en la novela de , —no estamos de acuerdo

⁶² En español moderno: válgame.

⁶³ En adelante, el número entre paréntesis al final de la cita remite a la página correspondiente de esta edición de *Don Quijote*...

con esta suposición—en donde los ruegos son muy recurrentes: “Créeme, amigo, que es menester rogar a *Nuestro Señor* muy de veras que nos libre a los dos de malos hechiceros y de malos encantadores” (879).

Hacer voto a Dios o a los santos también puede hacerse al demonio, como lo declara don Quijote en: **3 Q.**: “¡*Voto a Satán!*, a fe mía que sois de rara industria hecho”. En la novela de origen tiene varias modalidades que corresponden a la siguiente definición encontrada en su glosario: “**Votar:** voto, fórmula de juramento; *voto a tal eufem.*, fórmula de juramento” (Glosario de la edición de la RAE, 2005: 1234). Demos unos cuantos ejemplos:

“¡Vuélvase vuestra merced, señor don Quijote, que *voto a Dios* que son carneros y ovejas las que va a embestir!” (161).

“— Pues ¡*voto a tal!* —dijo don Quijote, ya puesto en cólera” (209).

“— *Voto a mí*, y juro a mí, que no tiene vuestra merced, señor don Quijote, cabal juicio” (306).

“andad con Dios, pero yo os *voto a Júpiter*, cuya majestad yo represento en la tierra” (555).

Otra locución encontrada —*a fe mía*— es utilizada para asegurar algo, como afirma don Quijote en **3 Q.**: “*a fe mía* que sois de rara industria hecho”; y que se corresponde en la novela *Don Quijote...* con lo que confiesa Sancho: “— Pues *a fe mía* que no sé leer —respondió Sancho” (316).

El verbo *sábetete*, de la forma simple del verbo saber en imperativo de segunda persona, lo encontramos pronunciado por don Quijote al Poeta Loco en **5 Q.**: “*Sábetete*, sabedor en ciernes”; y, por otro lado, de las cinco veces que se utiliza *sábetete* en la novela de *Don Quijote...*, cuatro están dirigidas de parte de don Quijote hacia Sancho. Desde esta perspectiva, pareciera haber cierta correspondencia de lo que se podría entender como el trato de un maestro dando consejos a su discípulo —por parte de Don Quijote al Poeta Loco—

entre el fragmento discursivo y el que le da don Quijote a Sancho Panza en la novela cervantina.⁶⁴

“*Sábete*, Sancho, que es muy fácil cosa a los tales hacernos parecer lo que quieren, y este maligno que me persigue...” (162).

“— *Sábete*, Sancho, que no es un hombre más que otro, si no hace más que otro” (163).

“— *Sábete*, amigo Sancho —respondió don Quijote—, que la vida de los caballeros andantes está sujeta a mil peligros y desventuras” (134).

“— Mal cristiano eres, Sancho —dijo, oyendo esto, don Quijote—, porque nunca olvidas la injuria que una vez te han hecho; pues *sábete* que es de pechos nobles y generosos no hacer caso de niñerías” (191).

Si hacemos un contraste sintáctico podemos descubrir, inclusive, que las posiciones de *¡Válame Dios!*, *¡Voto a..!*, *A fe mía* y *Sábete*, tienen, en la mayoría de los casos, la misma colocación o ubicación sintáctica al principio del orden estructurado de las cláusulas, tanto en el texto de recepción como en el texto original.

Hemos encontrado, también, en el diálogo formas verbales antiguas como la siguiente, que podría ser traducida —de acuerdo con una gramática de la década de los cuarenta—⁶⁵ al español moderno como *llegareis* en **11 Q.:** “Con que *llegáredes* a entenderos a vos mismo, más que mucho pudiere venirte a cuenta”. Como en la novela de Cervantes no se encontró la conjugación de este verbo recurrimos al CORDE de la RAE y encontramos los siguientes ejemplos de escritos contemporáneos a *Don Quijote...*:

Y es tanto como decir: si por mi buena dicha y uentura **llegáredes** a su presencia (...) (San Juan de la Cruz, 1578-1584: 58).⁶⁶

⁶⁴ Podría encontrarse, además, cierta similitud en la actitud de dar consejos: Don Quijote a Sancho Panza y los consejos que siempre ofrece don Homo a el Chavo.

⁶⁵ Se explica en la *Gramática...* que “Antiguamente eran otras que hoy las desinencias de las segundas personas de plural en todos los tiempos (menos en el pretérito indefinido); pues en lugar de las letras *ais, eis, is*, en que ahora acaban dichas personas, éstas finalizaban en *ades, edes, ides*, según se demuestra en la cita siguiente:

Uso antiguo	Uso moderno
Amaríades Amáredes	Amaríais Amareis” (RAE, 1942: 61).

⁶⁶ “Año: 1578 – 1584. Autor: San Juan de la Cruz (Juan de Yepes). Título: Cántico espiritual. Segunda redacción. País: España. Tema: 15. Literatura. Publicación: Eulogio Pacho, Editorial Monte Carmelo (Burgos), 1998”.

Si las bulas de la cruzada y otras cosas, así para España como para Flandes, no estuvieren ya despachadas cuando vos **llegáredes**, y fuere menester que vos habléis en ello (...) (Fray Prudencio de Sandoval, 1604-1618: § 24).⁶⁷

El siguiente verbo lo encontramos cuando don Quijote emplaza al Poeta Loco en **15 Q.**: “no sois del demonio engendro juradme presto, si no **veredes** vuestros dentros tripreriles”. Esta conjugación fue encontrada, también, dicha por don Quijote en la novela cervantina: “Ahora digo que **veredes**, en la libertad de aquella buena señora que allí va cautiva, si se han de estimar los caballeros andantes” (524).

El último verbo conjugado de este modo lo encontramos en **18 Q.**: “soy en boca del vulgo el Quijote, Sancho, Quijano, Quesada, Quijada, e si así lo **desiáredes** el mismo gigante Pandafilando”; que podría traducirse al español moderno como **deseéis**. Como el verbo es *desear*, desconocemos si en el texto de Méndez se ha incurrido en un error tipográfico (debería decir **deseáredes**) o si, efectivamente, el autor quiso conjugarlo como está, aunque no nos parece esta suposición. Su correlato no lo encontramos en *Don Quijote...*, pero sí en el CORDE, en otra obra de la época: “Los dioses, oh buen señor, os concedan todo lo que **deseáredes**. Vos habéis sido el libertador y conservad (...)” (Fernando de Mena, 1587: 188).⁶⁸

Con el verbo *placer*, también encontramos su conjugación en desuso cuando don Quijote se refiere a un texto bíblico en **33 Q.**: “a quienes Dios **pluga**⁶⁹ premiar igual que al rey Salomón bíblico”; al cual podemos traducir al español moderno como Dios *plazca*. En el CORDE localizamos un interesante ejemplo escrito en verso por Fernán González de Eslava, en donde, por cierto, se menciona a Michoacán:

“CUESTIÓN. Y **pluga** a Dios verdadero

⁶⁷ “Año: 1604-1618. Autor: Sandoval, Fray Prudencio de. Título: Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V. País: España. Tema: 19. Historiografía. Publicación: Universidad de Alicante (Alicante), 2003”.

⁶⁸ “Año: 1587. Autor: Mena, Fernando de. Título: Traducción de la Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea de Heliodoro. País: España. Tema: 12. Relato extenso novela y otras formas similares. Publicación: Francisco López Estrada, Real Academia Española (Madrid), 1954”.

⁶⁹ Citamos de la *Gramática...* que “Por la especial irregularidad de este verbo en los tiempos y personas en que toma las radicales **pleg** y **plug**, verbigracia, **plegue** o **plega** y **plugo**; por haberse usado más generalmente con estas formas como impersonal, y por existir en nuestra lengua otros de idéntico o análogo significado que no ofrecen en su conjugación dificultad ninguna, hoy no suele emplearse dicho verbo sino en terceras personas de singular con las radicales antes expresadas” (RAE, 1942: 90).

que Satán
tenga un brazo en Coyoacán
y las piernas en Oaxaca
y el testuz en Cuernavaca
y la panza en Michoacán” (1600: Página I, 145).⁷⁰

Otro verbo en desuso, **llantear**, que en español moderno podemos traducir como llorar o plañir es el que, con un ingenioso juego de palabras e irónicamente usa don Quijote en **24 Q.:** “Decídmelo a mí que *llanté* de la mano del amo como caballejo de lechero”. En el CORDE, los ejemplos del uso de este verbo, datan del siglo XV a mediados del siglo XVI, fechas que coinciden con la época de popularidad del género de las novelas de caballerías, a las cuales don Quijote era tan aficionado. Reconocido este tema, se podría observar que don Quijote, en la cita anterior, utiliza un léxico arcaizante correspondiente al género caballeresco del cual estaba tan obsesionado.

Continuamos con el arcaísmo “*maguer*, ‘aunque’” (Glosario de la edición de la RAE, 2005: 1201), utilizado en **5 Q.:** “sin mengua digo del oleaje en su forma dunera, *maguer* el estarse fijo y quieto”. Por otro lado, en la novela parodiada aparece entre los poemas laudatorios un soneto —“De Solisdán a don quijote de la Mancha”— que así dice: “*Maguer*, señor Quijote, que sandeces / vos tengan el cerbelo derrumbado, / nunca seréis de alguno reprochado / por home de obras viles y soeces” (Cervantes, 2005: 23).⁷¹

Por obra de encantamiento el desierto de Sonora es un mar arenoso y seco con un oleaje quieto de dunas; don Quijote señala a los responsables en **5 Q.:** “por virtud de *encantamiento*, cosa de uno de esos genios *malandrines*”. Hemos encontrado el sustantivo “*malandrín*, *na* ‘maligno, perverso, bellaco’” (Glosario de la edición de la RAE, 2005: 1202), porque es un término muy utilizado en *Don Quijote...*, como también la palabra *encantador*, relacionada con la temática de las novelas de caballería: “Quedó don Quijote

⁷⁰ “Año: a 1600. Autor: González de Eslava, Fernán. Título: Coloquio cuarto de los cuatro doctores de la Iglesia [Coloquios espirituales] País: México. Tema: 23. Drama religioso. Publicación: José Rojas Garcidueñas, Porrúa (México), 1958”.

⁷¹ Francisco Rico dedica a esta palabra una nota al pie —en la edición de *Don Quijote...* que utilizamos en esta investigación— que proporciona la información de que este vocablo pertenece ya, en la época que Cervantes escribe la novela, a un castellano arcaizante: “Todo el poema está escrito en la *fabla* pretendidamente medieval que don Quijote emplea en ciertas ocasiones, a imitación de algunos libros de caballerías” (Cervantes, 2005: 23).

acribado el rostro y no muy sanas las narices, aunque muy despechado porque no le habían dejado fenecer la batalla que tan trabada tenía con aquel *malandrín encantador*” (898).

No podía faltar en el texto parodiante la palabra *industria*, cuando se discurre acerca de la poesía en **30 Q.**: “Mala *industria* cuando no es della el justo gozo de su contemplamiento”; porque es un vocablo que en el texto parodiado aparece más de cuarenta veces escrito: “*industria* ‘maña, destreza’” (Glosario de la edición de la RAE, 2005: 1197). Aquí el ejemplo: “Pero yo imagino que toda la *industria* del señor bachiller no ha de ser parte para volver cuerdo a un hombre tan rematadamente loco” (1049).

Finalmente, explicaremos algunas cuestiones sobre muchos sustantivos, adjetivos, adverbios, preposiciones, pronombres, etc., que aparecen en los dos textos que comparamos y que inclusive tienen vacilaciones en el texto de origen. Esto se debe, de acuerdo con Francisco Rico, a que “los hábitos gráficos de Cervantes en particular eran tan flexibles (o laxos) que no le impedían escribir unas veces (...) *ansi, assi* y así (...) *mesmo, mismo*, etc.” (Cervantes, 2005: XCIV). Reconoce, también, que “las ediciones príncipes del *Quijote* (...) muestran muchas de las vacilaciones presentes en los escritos de puño y letra de Cervantes” (Cervantes, 2005: XCV). Apuntamos sólo las siguientes —son muchas más las que menciona Rico— porque son las que hemos encontrado en la conversación entre el Poeta Loco y don Quijote: *efeto-efecto, agora-ahora* y *della-de ella*.

Podemos llegar a la conclusión en que los datos obtenidos de la búsqueda entre correspondencias léxicas en el texto de origen y en el texto de recepción son concluyentes y, por consiguiente, se puede afirmar que existe —por parte del escritor Miguel Méndez— un conocimiento y un apego fiel y documentado con respecto a la utilización de formas y estructuras lingüísticas imperantes en el español de los siglos XVI y XVII. Por su modo de utilizar estas formas lingüísticas es que se detecta también un estilo o modo de escribir que ha sido imitado en el texto de recepción.

Como se puede observar, se ha producido una superposición de elementos léxicos y sintácticos idénticos que van del texto antiguo —*Don Quijote...*— hacia el texto nuevo —la novela de Miguel Méndez —, que sirven para transformarlo y producir nuevas significaciones. Como advierte Linda Hutcheon:

La parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo nuevo y lo viejo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado (Hutcheon, 1992: 177).

Buscar y encontrar formas de significación nuevas en el texto de Miguel Méndez, debido a un proceso de transformación, será la próxima tarea a seguir, contando ya con las bases y el soporte informativo que el texto en sí mismo ha proporcionado desde su estructura interna.

3.1.1.3 El enunciador y su fuente

La deixis de persona es el mecanismo por medio del cual el lenguaje —mediante la utilización de medios que permiten la distinción entre las personas que hablan y escuchan en una conversación— se ciñe a un contexto específico en uso. Se pueden identificar, como usuarios del lenguaje, la primera persona, que es el “centro deíctico de la comunicación”, la segunda persona, que es el destinatario y la tercera persona, que son los otros. (Verschueren, 2002: 140).

Los enunciadores o hablantes toman el control de la conversación manifestándose así el centro deíctico de primera persona. Pero esto no implica que deba considerarse que ellos sean la fuente original de cuanto pronuncian en sus enunciados. En este apartado nos ajustaremos a la definición de enunciado de Jef Verschueren: “fragmento de discurso producido por el mismo enunciador o los mismos enunciadores, con un comienzo y un final relativamente claros” (2002: 145). Sucede que el enunciador físico no es necesariamente la fuente de la información que proporciona. Entre el enunciador y la fuente puede haber intermediarios. Estos intermediarios no son fáciles de identificar como una fuente real.

Por este motivo es que Verschueren hace una diferenciación entre el enunciador — que también incluye al autor—y su fuente; a su vez, la fuente se puede clasificar en un orden más esquemático, como: “**(fuente¹)** ‘apartada un grado’, **(fuente²)** ‘apartada dos

grados', (**fuentesⁿ**) 'apartada n grados'" (2002:142). Podríamos identificar esas diversas fuentes con los tipos de voces que participan en la práctica comunicativa.

Verschueren, apunta que Bajtin tiene la "visión de que cualquier enunciado contiene cierto tipo de diálogo implícito. Siguiendo a Ducrot se podría conceptualizar esto en términos de la 'polifonía' involucrada en el uso del lenguaje" (142-143). De ese diálogo implícito surgen las diferentes voces del enunciador que, invocadas, componen lo que Verschueren denomina: **enunciador virtual** (o **enunciador^v**) (143).

Cuando don Quijote se presenta en el enunciado **17 Q.**: "Miguel de Cervantes Saavedra tuvo por señal y escudo a partir de mi bautizo", es localizable el enunciador físico como centro deíctico de primera persona; a su vez, es fuente indiscutible de lo que está informando.

Pero en **18Q.**: "soy *en boca del vulgo* el Quijote, Sancho, Quijano, Quesada, Quijada, e si así lo desiarédes el mismo gigante Pandafileando", don Quijote evoca las voces del vulgo, las voces anónimas que lo nombran, que provienen del pasado y se continúan en el presente. Don Quijote es, entonces, también la **fuentes^t** de lo que dice, porque es quien invoca lo que dice y, a quienes invoca, son los **enunciadores virtuales**. El **enunciador^v**, en este caso, es un grupo o conjunto, un colectivo, puesto que se trata del vulgo; son múltiples voces que convergen al mismo tiempo de ser invocadas; no puede haber prueba ni del momento en que se hayan pronunciado, ni de quiénes fueron esas voces, ni de que alguien en particular haya pronunciado lo enunciado. De tal modo, el **enunciador virtual** se convierte en **fuentes virtual** que se aparta 'n' grados (o **fuentes^{nv}**).

3.1.1.4 Intertextualidad

Ahora bien, ¿de dónde provienen esos nombres que desde la polifonía de voces invocada por don Quijote, son evocados desde la imaginación y la ficción? Esa evocación, a la que

podemos llamar alusión, proviene de un texto literario, la novela *Don Quijote...*, en donde él es su personaje principal.⁷²

En este punto, se advierte lo que Verschueren califica como la “dimensión intertextual del contexto lingüístico” (2002: 181). No hay modo de interpretar el enunciado **18**, sin una dimensión intertextual, que nos lleva a la conectividad con un género literario establecido: el de la novela. Parte del discurso y de la significación de la novela *Don Quijote...* son los nombres citados: *el Quijote, Sancho, Quijano, Quesada, Quijada, el mismo gigante Pandafileando*, que se incorporan al cuerpo del episodio, objeto de nuestro análisis. En conclusión, el “contexto del discurso o fragmento de texto bajo consideración” (2002: 178) de la novela de Miguel Méndez recibe una dimensión intertextual de la novela de Cervantes.

Al ajustarnos a la definición de Beaugrande y Dressler de intertextualidad, como la que “se refiere a los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores” (1994a: 45), es fácil identificar que los factores de la dimensión intertextual que se localizan para tal conexión, determinan a elementos adecuados y pertinentes (los llamaremos intertextos) que son trasladados de la novela *Don Quijote...* hacia el texto parodiante de la obra *Don Quijote...*, objeto de nuestro estudio. Queda clara la idea de la dependencia del texto nuevo —debido a que es paródico— de ciertos elementos del texto anterior.

De acuerdo con Beaugrande y Dressler, todos los textos tienen un grado de dependencia a partir de su intertextualidad.⁷³ Justamente, es en la construcción de la parodia en donde se produce una consulta continua del texto parodiado para poder edificar

⁷² Para Beaugrande y Dressler es necesario definir al texto literario no tanto formalmente como analíticamente: “Quizá la definición más amplia de ‘texto literario’ sea la que lo considera un mundo textual de ficción apoyado en su relación de *excepcionalidad* con respecto a la versión aceptada socialmente del ‘mundo real’, entendiendo por ‘mundo real’ no algo determinado objetivamente, sino un producto de la cognición, de la interacción y de la negociación social. Con bastante frecuencia, los mundos textuales literarios contienen discrepancias con respecto al modelo de ‘mundo real’ aceptado socialmente (1994b: 253).

⁷³ “Un texto totalmente aislado de otros textos (sin posibilidad de relacionarse intertextualmente con otros) únicamente contendría temas potenciales pendientes de un ulterior desarrollo (Beaugrande y Dressler, 1994b: 258).

el discurso paródico; y, por otro lado, el receptor del nuevo texto, necesariamente, tendrá que conocer al texto anterior (1994a: 45).

El receptor activará ese conocimiento intertextual por medio de un proceso en donde interviene la *mediación*, entendida como la actividad subjetiva que realiza el comunicador —en nuestro texto, don Quijote—, incorporando su conocimiento de mundo y sus intenciones en lo que quiere comunicar. Si el proceso de relacionar el texto actual y el texto previo es complicado y difícil, “más elevado será el grado de mediación” (Beaugrande y Dressler, 1994b: 249). Así lo creemos, pues en la interacción textual que revisamos, no es alto su grado de mediación, porque se citan, literalmente, nombres específicos y conocidos del personaje principal de la obra y la alusión a un episodio de la novela.

Comencemos el análisis intertextual de manera que, primeramente definiremos a la alusión textual como el modo en que el comunicador emplea un texto previo —preferentemente conocido para que el receptor lo reconozca— que le es necesario para producir su discurso. Comprobaremos que, como señalan Beaugrande y Dressler: “la distancia temporal que puede mediar entre la producción del texto original y la del texto inspirado en él no tiene límites teóricos” (1994b: 255). Efectivamente, la distancia temporal entre *Don Quijote...* y *El circo...* es casi de quinientos años.

La alusión que aparece en la cláusula **18 Q.**: “e si así lo desiáredes el mismo gigante Pandafilando”, está determinada por un nivel de mediación o intervención subjetiva —por parte de don Quijote—: “e si así lo desiáredes”, en donde expresa no tener inconveniente que el vulgo lo llame como quiera. Para tener una correcta o aproximada competencia interpretativa (esto no quiere decir que el lector forzosamente deba tenerla para hacer una buena lectura) de lo que alude la cita del nombre Pandafilando hay que remitirse al texto anterior.

En el capítulo XXX de la primera parte de *Don Quijote...*, Dorotea inventa una historia para calmar el ánimo del ingenioso hidalgo. Se hace pasar por la princesa Micomicona quien, huérfana, quedó al cargo del extenso reino de Micomicón. Un malvado gigante le quiere quitar sus tierras si no se casa con él. Don Quijote le promete a Dorotea

seguirla y cumplir con la promesa de vengarse del gigante que, en la siguiente cita veremos cómo es descrito por Dorotea:

un descomunal gigante, señor de una grande ínsula que casi alinda con nuestro reino, llamado Pandafilando de la Fosca Vista porque es cosa averiguada que, aunque tiene los ojos en su lugar y derechos, siempre mira al revés, como si fuese bizco, y esto lo hace él de maligno y por poner miedo y espanto a los que mira (2005:303).

Creemos que el intertexto sólo cumple la función de ser ocurrente frente a la disparatada opción de don Quijote de que se le apele como uno de los gigantes que se mencionan en la novela.

Por otro lado, aparentemente, la citas literales tomadas de los diferentes nombres con los que aparece el protagonista en la novela *Don Quijote...* en **18 Q.**: “el Quijote, (...) *Quijano, Quesada, Quijada*”, no tendrían mayores complicaciones para su análisis.⁷⁴ Pero resulta, que éste es un tema de estudio de los investigadores de la obra cervantina. El problema es que no queda claro cómo se llamó el personaje antes de perder la cordura, y si Alonso *Quijano* el Bueno, como se aut nombra antes de morir, fue su verdadero nombre.

Margit Frenk, en su ensayo “Alonso Quijano no era su nombre”, se arriesga a pensar que su apellido era, en realidad, *Quijana*; sus motivos, los explica con las citas de la novela que arrojan ese dato. Por todas las pistas que da el narrador de *Don Quijote...*, Frenk considera que “Cervantes se reservó para sí el apellido que, en su imaginación, le había puesto a su protagonista, pero lo sacó a la luz fugazmente, como un guiño al lector avezado” (2013: 38-39).

El narrador de *Don Quijote...* permite y es partícipe —como si de una licencia o recurso literario se tratara— de esta confusión de nombres. Trae a la narración voces anónimas que creen que el personaje es *Quijada*, o *Quesada*, aunque él mismo (por causas “verisímiles”) piensa que es *Quijana*; hace hablar a Pedro Alonso, vecino del hidalgo, quien lo trata como señor *Quijana*; deja al mismo protagonista aut nombrarse don Quijote para

⁷⁴ Hemos apartado el nombre del famoso escudero, porque consideramos que la dimensión intertextual de *Sancho*, en el texto de Méndez, debe estudiarse separadamente de la dimensión del *Quijote*, tema que aquí nos ocupa; sólo mencionemos que su importancia estriba en que es el coprotagonista de la novela.

que, finalmente, antes de morir se auto-apode: Alonso *Quijano* el Bueno, contradiciéndose, así, al ordenar que heredará sus bienes a su sobrina Antonia *Quijana*.

Finalmente Frenk se pregunta: “¿por qué ese afán generalizado de rescatar, como si se tratara de una novela detectivesca, el nombre previo, supuestamente ‘real’, del protagonista? ¿O por qué afanarse en darle un nombre ‘definitivo’?” (2013: 47).

Por todo esto observamos que, en el simple traslado intertextual de los apellidos del protagonista de la novela de Cervantes al episodio de la novela de Miguel Méndez, existe un proceso intertextual complicado, porque esta transferencia se multiplica debido a las diferentes fuentes y a la polifonía de voces. Polifonía que ya se advertía cuando, en el enunciado **18**, don Quijote alude al vulgo (los lectores), quien lo nombra de diferentes maneras. La polifonía aumenta, si consideramos las distintas voces narrativas en *Don Quijote...* que, también, lo apellidan de diferentes modos.

Por otra parte, ese traslado e inserción de nombres en la novela de Méndez, aparentemente intrascendente, alude al tema tan controvertido —para los cervantistas— de la ambigüedad de la verdadera identidad del protagonista de *Don Quijote...*

Es pertinente concluir con una acertada cita de Frenk: “De principio a fin, y pese a sus últimas fantasías, el maravilloso personaje de Cervantes fue lo que quiso ser: don Quijote de la Mancha (2013: 47).

3.1.1.5 Las relaciones interpersonales: la cortesía

Podemos definir a la cortesía como un conjunto de normas sociales específicas de una sociedad que determinan los comportamientos de los sujetos que la conforman permitiendo ciertos comportamientos, y otros no. La pragmática estudia la cortesía lingüística en cuanto a la elección que toma el hablante de formas lingüísticas de tratamiento como *tú*, *usted* y los honoríficos (Calsamiglia y Tusón, 1999c: 161).

Los honoríficos son “formas de tratamiento determinadas socialmente y relacionadas con la estructura social e institucional dominante en cada época. [...] el rango

en instituciones como la Iglesia, la monarquía, el ejército o la nobleza tienen unos tratamientos fijados por la tradición y que perduran en la medida en que las instituciones se mantienen” (Calsamiglia y Tusón, 1999b: 144). La cortesía lingüística atiende las relaciones interpersonales que se dan en la comunicación, es decir, cómo se relacionan las personas durante el transcurso del intercambio de información. Cada hablante seleccionará una forma lingüística determinada en el enunciado particular en donde le toque interactuar. La cortesía: “marca y refleja las relaciones existentes en la vida social en los ejes de poder/solidaridad, de distancia/proximidad, de afecto, de conocimiento mutuo, etc.” (1999: 162).

Analizaremos, a continuación los indicadores lingüísticos de cortesía que se encuentren en el diálogo entre el Poeta Loco y don Quijote, como las marcas de relación interpersonal que permiten un trato en la comunicación, no sabemos todavía de qué tipo, entre ellos. Calsamiglia y Tusón localizan esas marcas en “elementos léxicos nominales (sustantivos y adjetivos) de tipo apelativo-relacional” (1999b: 144). Dividimos en este ejercicio, las marcas en bloque de cada personaje:

POETA LOCO

4 P.L.: “En cambio tú, *señor* de los huesos desnudos como colmillos de elefante” (marca de tratamiento, aunque la posterior comparación es burlesca).

6 P.L.: “raro hablas, *viejo*” (apelativo jergal).

10 P.L.: “Poco retengo de tus razones y palabras, *hombre seco*” (apelativo jergal irónico).

16 P.L.: “¡Ah!, con que eres el Don Quijote, el mero *chingón* de la Mancha” (apelativo jergal).

28 P.L.: “así convivo con la presencia de muertos celebérrimos, como tú, *Quijotísimo*” (invención apelativa de afecto).

DON QUIJOTE

22 Q.: “Al reverso el lado amargo, *hermano* Poeta Loco” (por parentesco). Resaltamos que en *Don Quijote...*, así nombra a Sancho Panza.

26 Q.: “Pero, qué hacéis decidme, *pelerete*, agora mesmo” (invención apelativa de afecto).

31 Q.: “El moho de la poesía, óyeme *poeta*, habita (...)” (por profesión).

32 Q.: “Guárdate, poeta *loco o cuerdo* que seas, del mercader infame (...)” (apelativo de afecto irónico).

La cortesía da pie a la negociación en la relación que tienen ambos personajes y, como en toda parodia, sucede en tono irónico:

19 P.L.: “Señor, *Jicote*”.

20 Q.: “¡*Quijote!*, o despiertas degollado, fullero”.

21 P.L.: “*Quijote* digo, *Caballero de los Leones*”.

Indignado don Quijote porque su nombre es confundido —con el de una abeja americana (del náhuatl *xicotli*) —, el Poeta Loco reacciona ante su enojo y se retracta con prontitud, al decir de forma correcta su nombre. Este tipo de negociaciones se realizan para compensar la agresión a la imagen —este caso de don Quijote— por medio de atenuadores o elementos sustitutivos —*jicote* por *Caballero de los Leones*— utilizados para que se termine el conflicto. Se puede definir a los procedimientos sustitutivos como “aquellos en los que se reemplaza un elemento por otro que rebaja la fuerza del acto amenazador” (Calsamiglia y Tusón, 1999c: 169).

Creemos, en otro orden de cosas, que Miguel Méndez ha podido jugar —mediante la figura de dicción llamada metátesis— con las dos palabras: *jicote* y *quijote*, al tener *jicote* una diferencia fonética de la /k/ y la /x/ con respecto a *quijote*.

Hemos encontrado, además, ejemplos de otra figura de dicción —el epíteto— que se relaciona con aspectos de adjetivación en una frase completa o incompleta (Torres Montalvo, *et al.*, 1971: 462):

En 16 P.L.: “¡Ah!, con que eres *el Don Quijote, el mero chingón de la Mancha, ingenioso hasta contra la cocina y tan hidalgo como un tal Costilla indiano*”, también se produce un juego en el cambio de orden de esta figura de dicción. La primera parte de la novela fue publicada con el título de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605); aquí su adjetivo y su sustantivo fueron colocados al final, de modo que se podría

leer: *el Don Quijote de la Mancha, ingenioso hidalgo*. Además, se introdujo la alusión a Miguel Hidalgo y Costilla para jugar con la palabra *hidalgo*.

En **21 P.L.**: “*Quijote* digo, *Caballero de los Leones*; tú sí que te pitorreaste de lo lindo de todo lo que te vino en gana; hasta al pinche *rey* le leíste el recetario”. El epíteto proviene de un episodio de *Don Quijote...*, en donde el ingenioso hidalgo quiere luchar contra un león que bosteza y, sin salir de su jaula, sólo le muestra sus partes traseras. Terminada la aventura, don Quijote se autonombra *Caballero de los Leones*:

besó las manos el leonero a don Quijote por la merced recibida, y prometióle de contar aquella valerosa hazaña al mismo *rey*, cuando en la corte se viese.“—Pues, si acaso *Su Majestad* preguntare quién la hizo, diréisle que el *Caballero de los Leones*, que de aquí adelante quiero que en éste se trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aquí he tenido del Caballero de la Triste Figura” (Cervantes, 2005: 677).⁷⁵

Vemos que en la cita interviene la figura del rey; por tanto, su alusión en **21** tiene sentido.

En **34 P.L.**: “*Tú, el más sublime de todos los genios y el más loco andante caballero*”, aparece un epíteto en donde también sucede algo interesante. El sujeto a quien lo destina el Poeta Loco, no es uno; son dos, en realidad. Se produce una fusión entre el *sublime genio*, referido al escritor Miguel de Cervantes y, el *andante caballero*, que se relaciona con don Quijote, el protagonista de la segunda parte de la novela: *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615).

Calsamiglia y Tusón explican, de acuerdo con Brown y Levinson, la imagen positiva y negativa que tiene todo ser social. La imagen positiva tiene que ver con las exigencias elementales que una persona tiene para que se le valore y se le aprecie. La imagen negativa se relaciona con el espacio propio y la libertad de acción que todo sujeto resguarda para sí. Las acciones que se presenten y atenten contra la imagen en un acto comunicativo se llaman actos amenazadores de la imagen (AAI). Los AAI más agresivos son el insulto y el sarcasmo (1999c: 163). De los cuatro tipos de actos potencialmente amenazadores que clasifican las autoras (164) hemos encontrado tres: los que afectan la imagen positiva del enunciador, los que afectan la imagen positiva del destinatario, y los

⁷⁵ Las cursivas son mías.

que afectan la imagen negativa del destinatario. Siguiendo a este modelo, daremos algunos ejemplos de AAI, encontrados en el pasaje de la novela *El circo...*:

En **22 Q.**: “Al reverso el *lado amargo*, hermano Poeta Loco”; y en **24 Q.**: “Decídmelo a mí que *llanté de la mano del amo como caballejo de lechero*”. Un acto degradante como puede llegar a ser una confesión afecta la *imagen positiva del enunciador* —don Quijote.

En **20 Q.**: “¡Quijote!, o despiertas degollado, *fullero*”. Aquí, la *imagen positiva del destinatario* —el Poeta Loco— se ve amenazada por el insulto “*fullero*”, que implica trampa y engaño.

En **14 Q.**: “¡*Os demando* me digáis el nombre e oficio vuestro!” La *imagen negativa del destinatario* —el Poeta Loco— se ve amenazada por la invasión a su libertad de acción a causa de una orden.

Los siguientes ejemplos son pronunciados por Don Quijote, todos en modo imperativo; esto activa una amenaza para la *imagen negativa del destinatario* —el Poeta Loco—, con actos de habla impositivos como la orden, el consejo, la recomendación o la prohibición:

5: “*Sábeta*, sabedor en ciernes, que (...)” (orden).

26: “Pero, qué hacéis *decidme*, pelerete, agora mesmo” (orden).

31: “El moho de la poesía, *óyeme* poeta, habita en la ambición de trocárla por oro” (consejo o recomendación).

32: “*Guárdate*, poeta loco o cuerdo que seas, del mercader infame (...)” (orden o prohibición).

Calsamiglia y Tusón agregan que, en la elección de una estrategia de cortesía intervienen tres factores: la relación de poder entre locutores, la distancia social y la gravedad del acto que atenta contra la imagen (1999c: 166). En el siguiente ejemplo se advierte que los factores de relación de poder y de distancia social han influido en la estrategia de cortesía del hidalgo don Quijote ante el Poeta Loco. En realidad, trata al Poeta Loco como si fuera su escudero Sancho Panza en la novela *Don Quijote...*; de hecho nombra al Poeta con el apelativo de Sancho: **7 Q.**: “*Dejadme* pensar soliloquiando, *Sancho*”.

Mencionaremos algunas conclusiones sobre las estrategias de cortesía verbal realizadas entre los dos personajes en los enunciados que se ejemplificaron. En general, los apelativos que utiliza el Poeta Loco son irónicos y jergales, pero con una carga afectiva. La

relación que demuestra don Quijote hacia el poeta es afectiva, familiar y también irónica. Esto corrobora el componente que siempre va contiguo a la parodia —la ironía— pues, en términos de Catherine Kerbrat-Orecchioni, “ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o de algo” (1992: 211). A su vez, los enunciados del hidalgo están resueltos en modo imperativo con actos de habla impositivos; esto se conecta con la relación de poder, y de distancia social superior, que cree tener don Quijote frente al poeta —en el texto de Méndez—, como lo tiene con Sancho Panza —en la novela de Cervantes.

Sólo en el enunciado **20**, se interrumpe el trato cortés, por parte de don Quijote, porque siente que el Poeta Loco se burla de él. El poeta soluciona el conflicto en **21**, retractándose a tiempo; le da gusto al hidalgo, sustituyendo el desafortunado término “*jicote*” por el de *Caballero de los Leones*. Por tanto, en resumen, la relación interpersonal de los personajes es de carácter irónico, pero siempre regulada por elecciones de estrategias de cortesía.

3.1.2 Narradores sudamericanos

Veremos en este apartado cómo la inserción de intertextos y alusiones que presenta la novela de Miguel Méndez se relacionan con obras pertenecientes a la novelística de lo que se ha llamado la nueva novela latinoamericana. Jorge Luis Borges —junto con Miguel Ángel Asturias— es uno de sus representantes, quien puede considerarse un autor que utiliza recursos metafictivos, tales como hacer participar al lector activamente y romper con “las estructuras espacio temporales en que se apoyaba el relato tradicional (Fernández Contreras, 1994: 487). A partir de estos autores se logra una gran difusión, alrededor de la década de los sesenta del siglo pasado, de escritores latinoamericanos entre los que se encuentra: Alejo Carpentier, quien expuso su tesis de lo real maravilloso en el prólogo de su novela *El reino de este mundo* (1949); Gabriel García Márquez, máximo representante del realismo mágico y, Mario Vargas Llosa, todos ellos integrantes del denominado *boom* latinoamericano. Mostraremos en los siguientes apartados de qué manera algunas de las obras de los autores mencionados participan como intertextos en la producción de sentido de la novela *El circo....*

3.1.2.1. El cloc cloc cloc de los huesos humanos: una alusión implícita a una cita de la novela *Cien años de soledad*

El siguiente es un raro ejemplo de alusión que destaca porque, además, se encuentra insertado en una cita donde se explica —en una línea narrativa metaficcional— el intento no consumado de la apropiación de un recurso literario. Dicho recurso es la utilización de una onomatopeya que se toma de una novela, en este caso, *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, para adaptarlo a otra, que es la novela que escribe don Homo.

Primeramente, ubicamos la cita en el relato donde se desarrolla una conversación entre el Chavo y don Homo quien, en su calidad de autor le explica cómo caracterizar y describir a un personaje. En ese momento es cuando empieza a hablar específicamente de su personaje el Poeta Loco y, asegura que al haber perdido el protagonista su costal de libros, él, como creador que tiene autoridad y control autorial sobre sus entes de ficción decide ya no reponerle un nuevo costal: “Sí que cargaba con un costal repleto de letras el loco mentiretas. Aparentemente olvidó el cargamento de libros no sé dónde a la buena de algún curioso; tampoco yo volví a ceñírselo en hombros” (Méndez, 2002: 170).

No queremos dejar de subrayar, independientemente del tema que nos atañe, que el planteamiento de la cita anterior se relaciona con la novela de metaficción —como se ha definido a *El circo...*— que siempre señala el vínculo que existe entre el autor y su creación. La relación que se expresa en torno al personaje literario —misma que mantiene don Homo con su personaje— “se manifiesta en el planteamiento de cuestiones en torno a la esencia del personaje literario como son la génesis, la creación o invención (...) y, principalmente, su autonomía o independencia” (Dotras, 1994: 181).

Antes de señalar la alusión encontrada, definiremos el término, cuyo alcance remite a la evocación de algún texto que ya se conoce y que, entonces, se puede recordar. De acuerdo con Bice Mortara Garavelli:

en su variedad de aspectos, la alusión es un hablar insinuante, o por enigmas, un “dar a entender” apelando a conocimientos verdaderos o supuestos del destinatario, a su cultura, a la enciclopedia del género; generalmente, se hace referencia al objeto del discurso, sin nombrarlo, mediante una selección de los rasgos más adecuados para caracterizarlo (1991: 294).

Don Homo da la explicación sobre qué se le ocurrió hacer con el costal de libros que cargaba el Poeta Loco: “Hubo un momento en que pensé atribuirle sonidos a los libros al chocar entre sí al son de cada paso del loco, afirmado con fe” (Méndez, 2002: 170).

Creemos que esos sonidos podrían inspirarse en los que se escuchan cuando la huérfana Rebeca llega a la casa de los Buendía, en un pasaje de *Cien años...*:⁷⁶

Las pocas pertenencias de la niña consisten en el baulito de la ropa, un pequeño mecedor de madera con florecitas de colores pintadas a mano y un talego de lona⁷⁷ que hacía un permanente ruido de *cloc cloc cloc*, donde llevaba los huesos de sus padres (García Márquez, 2007: 53).⁷⁸

Veremos cómo Don Homo alude a la cita anterior de *Cien años...*, al pretender o tener la intención de que los libros de su personaje, el Poeta Loco, suenen también como un “clocqueante cacareo” (2007: 54). Se estaría frente al deseo de plasmar en la novela, a modo del realismo mágico (animar los libros con sonidos), un hecho común y sin importancia como es el cargar un costal de libros. Por algún motivo don Homo reprimió ese deseo y el recurso de la onomatopeya, al final, no lo utiliza. Si fuera el escritor Miguel Méndez el que está hablando por medio de su *alter ego* Don Homo, podría pensarse que el motivo de rechazar la idea se debió a cierto recelo a caer en la imitación de un recurso utilizado, anteriormente, por García Márquez. Seguramente, en este relato en particular, existió una atracción hacia el tratamiento del realismo mágico que no acabó de convencerlo.⁷⁹

⁷⁶ En adelante, por motivo de su extensión, se abreviará de este modo el título de la novela.

⁷⁷ Al respecto del talego Luis Quintana Tejera expresa que “estamos de acuerdo con que el baulito y el mecedor constituyen factores cotidianos y perfectamente explicables en el contexto en el cual se desarrolla el relato; ahora bien, el caso del talego de lona y su contenido salen de lo común y se integran a ese universo de lo extraño, de lo raro que el relator de los hechos maneja con relativa frecuencia (2016: 36).

⁷⁸ De acuerdo con la investigación de David T. Haberly, la fuente o referencia que pudo haber tenido García Márquez de una historia donde aparece una bolsa con huesos, se encuentra en la novela *Atala*, de François-René de Chateaubriand. En el epílogo de la novela se cuenta cómo se encontraron los huesos de Atala y otro personaje en una bolsa de piel de oso (2003: 5-8).

⁷⁹ En otros relatos de la novela, Méndez sí echa mano de una temática tratada al más puro estilo del realismo mágico; como cuando Lulo Molina, en pleno desierto, se encuentra con unas liebres que le leen el pensamiento y dirigiéndose en sentido opuesto a su pueblo cruza tres veces el cementerio donde reposan los restos de sus seres queridos (Méndez, 2002: 140). Otro ejemplo, es el del Canillones que, vencido por las inclemencias del desierto, es rescatado por el *Hombre Radio* quien, para burlar a la muerte, usa la visera de su cachucha al revés: “la muerte se lleva a los que avanzan; así me la pongo yo para que ella me crea de regreso” (Méndez, 2002: 138).

La alusión al mismo sonido es indiscutible: “Como en el *caso*⁸⁰ de aquel célebre cloc cloc cloc de los huesos humanos, desenterrados para que los nietos del muerto los usaran de maracas” (Méndez, 2002: 171).

Tratemos de explicar el “caso”, únicamente desde un punto de vista literario. Se produce una reelaboración de la historia original de García Márquez. En la cita de don Homo se habla de un muerto y no de dos, que tendrían que ser los padres de Rebeca. Tampoco existen nietos, ya que Rebeca y José Arcadio no dejarán descendencia.

Reconocida ya la reelaboración de la alusión del sonido de los huesos en la cita de *Cien años...*, se presenta, entonces, el reparo de si cabe algún motivo, por parte del autor-narrador, de desorientar o hacer poner en duda al lector sobre cuál será el “caso”. La alusión a la onomatopeya “cloc cloc cloc” del ruido de huesos humanos es incuestionable en las dos citas —en la de *Cien años...* y, en la de don Homo cuando explica qué quiere hacer con el costal de su personaje. Nosotros hemos constatado que hay elementos suficientes para justificar como una posible alusión, la de los huesos que carga Rebeca en la casa de los Buendía.

Algunos lectores recordarán la cita implícita, otros no la reconocerán y otros tantos se quedarán con la duda. De hecho, ni don Homo le da explicación del “caso” al Chavo, ni el Chavo le pregunta —convenientemente para que quede la ambigüedad— de qué habla. Como ya se anticipó en la Introducción, Martínez Fernández explica que: “El intertexto implícito no aparece marcado como tal y su reconocimiento depende exclusivamente de la competencia del lector” (2001: 96). En consecuencia, estamos de acuerdo con Francisco Quintana Docio en que:

Un fenómeno de intertextualidad implícita o no confesada manifiestamente existe como tal (...) si ha habido, hay o puede haber, algún lector real que reconozca el subtexto absorbido más o menos tergiversadamente en el intertexto y active la lectura racional (1992: 208).

⁸⁰ Las cursivas son nuestras.

Desde luego que, con este tipo de alusión integrada a una cita implícita se puede ir, con el conocimiento literario y de mundo que tenga el lector —retrospectivamente en el tiempo— más atrás de la cita de García Márquez.

La reminiscencia a la Danza de la Muerte se conecta a la cita de don Homo por la utilización de los huesos como si fueran un instrumento musical; la representación de esta danza fue un espectáculo de tipo dramático que se dio en la Europa del siglo XIV a consecuencia de las grandes epidemias que produjeron tantas muertes (De Riquer y Valverde, 563-567). Con respecto al baile de los personajes en escena parece ser que, al paso del tiempo: “la Muerte, actuando el papel de un mensajero, tomó naturalmente la actitud y movimiento de su tiempo, es decir, los violinistas y otros músicos y la danza de la muerte fue el resultado” (Herbermann, 2011:§ 1).

Esta representación dramática que, en Italia estaba incluida en los festejos del carnaval, fue retomada como tema por los grabadores, especialmente alemanes, como es el caso de M. Wolgemut en el siglo XV y de Holbein, el joven, en el siglo XVI (*Cfr.* Charles Herbermann, 2011: § 4, 6). En estos grabados, la muerte aparece tocando diferentes instrumentos musicales como tambores y violines.⁸¹

En el “caso” que presenta don Homo, los huesos serían utilizados como maracas, instrumento de origen precolombino que, en la literatura hispanoamericana han sido citados por Alejo Carpentier.⁸²

3.1.2.2 Presencia de lo sobrenatural como característica del realismo mágico

El apartado titulado: “Lo milagroso”, del ensayo de Mario Vargas Llosa sobre *Cien años de Soledad* se refiere precisamente a este tema. Allí, el escritor explica cuáles son las características de la muerte en la novela de García Márquez y aclara que: “Hay en ella

⁸¹ Bajtín explica lo siguiente con respecto a los grabados: “Recordemos que en el grotesco de la Edad Media y el Renacimiento hay elementos cómicos incluso en la imagen de la muerte (en el campo pictórico, por ejemplo, en las ‘Danzas Macabras’ de Holbein o Durero)” (1993: 51).

⁸² En la novela *Los pasos perdidos*, el narrador llega a una ciudad en ruinas llamada Santiago de los Aguinaldos. Se encuentra allí con una catedral quemada en cuyos relieves aparece un concierto de ángeles que tocan, entre otros instrumentos, las maracas. El descubrimiento le da pie al personaje para reflexionar acerca del proceso de aculturación que se produce en América desde la colonia (Carpentier, 1983: 243-247).

espacio, se trata de un lugar al que se pueden enviar cartas y mensajes escritos (...) o mensajes orales” (2007: LIII).

En efecto, se puede tener un ejemplo de ello cuando Úrsula, bajo una intensa lluvia, ve pasar, desde la puerta de su casa, el ataúd del coronel Gerineldo Márquez en una carreta de bueyes y ella le envía un mensaje a los suyos: “—Adiós, Gerineldo, hijo mío —gritó—. Salúdame a mi gente y diles que nos vemos cuando escampe” (García Márquez, 2007: 363).

Sorprendente es la correspondencia y similitud de este mensaje con la conversación telepática que mantiene don Homo con sus parientes en el cementerio y los mensajes que les envía. El papel del narrador tiene en la siguiente cita una clara función de mostrar lo irreal como natural:

“Mami, luego te traigo otras florecitas, mira, ya se te secaron éstas.’ ‘Buenos días, tío Alfredo, dígale a mi tía Ema que después llego a charlar con ella’ (...) ‘Órale, don Homo, al rato nos echamos unas copas, allá o acá, ya sabe usted cómo es la movida’” (Méndez, 2002: 169).⁸³

El paralelismo no sólo se presenta en los mensajes, sino en el tratamiento tan natural con el que se describe una comunicación que se supone se da entre vivos y muertos. Precisamente, una de las características del realismo mágico es presentar en la narración un suceso extraordinario o sobrenatural como un hecho ordinario y cotidiano sin que se dé una explicación. La corriente del realismo mágico renuncia “a los marcos del realismo-naturalismo para recrear una realidad maravillosa o mítica” (Fernández Contreras, 1994: 488).

La novela de Méndez cuenta, entonces, con elementos que definen a la corriente del realismo mágico latinoamericano, aunque el escritor cree que estas características narrativas se remontan en el tiempo y trascienden el espacio físico. Así lo explica en una entrevista:

⁸³ Este episodio fue analizado con anterioridad, bajo una temática metafictiva, en el apartado de Metalepsis del narrador. Allí se explica el mecanismo de una yuxtaposición de universos ficcionales por parte del autor-narrador —Don Homo— al cometer una transgresión e inmiscuirse en su propia ficción.

El llamado ‘Realismo Mágico’ trasciende del cosmos que se novela y es tan antiguo como la misma narrativa. Si no lo cree, pregúnteselo a los cronistas compañeros de los conquistadores, o a los autores de las Mil y una noches (...) García Márquez cuenta de espacios selváticos húmedos y frondosos. Por mi parte, discurro en relación a yerbos más secos que la resequedad misma, sin más sombra que la del sol y de humedades nada más en lagrimeros” (Perles Rochel, 1998: 273).⁸⁴

3.1.2.3 Remedios, la Bella y Remiendos: una parodia en homenaje al realismo mágico

En la escena paródica que se desarrolla entre el Canillones con Remiendos (personaje paródico de Remedios, la Bella), aparece un tema que proviene del texto parodiado *Cien años de soledad*. Dicho tema se refiere al tratamiento que el arte en general y, la literatura en particular imponen a la realidad. Algunas veces a la realidad se la enmascara o se la enfrenta y, en otras ocasiones, como más adelante explica García Márquez se la reinventa. Sobre este tema, Gonzalo Celorio aborda un interesante estudio comparativo del cuadro *La tejedora de Verona*, de Remedios Varo y el personaje literario de Remedios, la bella — Remiendos en *El circo...*— de García Márquez.

La imagen misma de Remedios Varo en el cuadro —de acuerdo con Celorio “Remedios Varo también es un personaje, multitud de veces autorretratado” (1976: 7) — y, la Remedios de Macondo —Mashondo en *El circo...*— tienen ciertas similitudes: son seres etéreos, transparentes, seres de luz que se elevan por los aires, surcan el viento y, cuentan con las ventajas que les proporciona la ingravidez frente a la realidad (Celorio, 1976: 7-8).

Octavio Paz pone de relieve esta condición de ingravidez y opina sobre la obra de Remedios Varo: “En su lucha con la realidad, algunos pintores la violan o la cubren de signos, la hacen estallar o la entierran, la desuellan, la adoran o la niegan. Remedios la volatiliza: por su cuerpo ya no circula sangre sino luz” (1975: 50).

⁸⁴ El siguiente ejemplo demuestra que Miguel Méndez recurre al realismo mágico y lo integra naturalmente a las condiciones climáticas del desierto, por medio de la personificación de un mes del año: “Fue en el mes de julio, a mediados. El dicho mes tuvo algún par de días en el que no avanzó, se quedaba atorado, incapaz de romper la muralla de lumbre con la que se daba de testarazos. Si llegó a tiempo de pasarle la estafeta al mes de agosto al momento exacto de su iniciación, fue porque de noche apresuraba la marcha aprovechándose de la oscuridad” (Méndez, 2002: 98).

En el caso del escritor García Márquez, la creación de su personaje Remedios, la Bella, en su ascensión al cielo, como alguien que es casi santo, casi angelical, se debe en sus propias palabras, a querer reinventar o modificar con invención y fantasía la dura realidad cotidiana:

La explicación de esto es mucho más simple, mucho más banal de lo que parece. Había una chica que corresponde exactamente a la descripción que hago de Remedios la Bella (...) Efectivamente se fugó de su casa con un hombre y la familia no quiso afrontar la vergüenza y dijo (...) que la habían visto doblando sábanas en el jardín y que después había subido al cielo (...) En el momento de escribir, prefiero la versión de la familia (...) a la real, que es algo que ocurre todos los días y que no tendría ninguna gracia (G. Márquez, en Vargas Llosa, 1971: 108).

En contraposición, Miguel Méndez, con la intención y acción recurrente de parodiar, pone en *El circo...* a volar a una Remiendos cuya madre ya no es la repostera Santa Sofía, hacedora de animalitos de caramelo, sino que es costurera, cambio de oficio tan apropiado para la afinidad con su nombre: “¡Remiendos!, ¡Remiendos!, ese nombre me puso mi madre costurera” (Méndez, 2002: 141).

Remiendos tiende las sábanas, por cierto, “hilachones”: “ni yo sé cómo es que me levantó el aire por efecto de ese hilachón que tendía yo distraídamente allá en mi pueblo selvático” (2002: 141); no las dobla como hace Remedios, la Bella, con las de fino braman-te de su cuñada Fernanda.

Remedios, la Bella se eleva “entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias” (G. Márquez, 2007: 272). No olvidemos que uno de los grandes aportes del realismo mágico “al mundo de lo narrado será ese realismo mágico que alberga personajes sólidamente etéreos, inasibles con el pensamiento lógico y perfectamente posibles en la creación literaria” (Fernández Contreras, 1994: 488).

Remiendos, en cambio, se aprovecha de un ordinario y poco excepcional estornudo del Canillones “y echa a trotar dándole de sabanazos a la pinche atmósfera igual que zopilota, gira en círculo, grita frente a mí, ¡ayúdame con otro estornudo!” (Méndez, 2002: 142).

La escena llega al *summum* de lo grotesco y lo cómico en el momento del clímax, cuando el Canillones le contesta: “¡Sóplate un pedernal con mucha fe! Se lo ventosea y allá va en friega volando;⁸⁵ desde el cielo me grita: ¡Vuelvo a mi pueblo Mashondo, ahora que duermo el visiones que me trae ansina!” (2002: 142).⁸⁶ Al leer este diálogo es lógico que “se encuentra la pequeña sonrisa de reconocimiento del lector que se da cuenta del juego paródico” (Hutcheon, 1992: 184).

Nos encontramos frente a una parodia que no está marcada como negativa o mordaz; por el contrario, presenta un *ethos* marcado como respetuoso o deferente, porque no es agresiva con el texto parodiado (Hutcheon, 1992: 182-183). Mejor dicho, está enfocada al homenaje del escritor o del que se considera un maestro o, antes bien, de la corriente literaria del realismo mágico a la que pertenece García Márquez. No hay que olvidar que este género tiene su apogeo en la década de los años sesenta y setenta del siglo pasado y que la novela de Méndez se publica en el año 2002. De hecho, en una parte de la novela el autor-narrador se refiere a esta tendencia como un género literario antiguo: “realismo mágico, tan cacareado como arcaico” (Méndez, 2002: 77).

Si tomamos en cuenta las dos funciones que adjudica Hutcheon a la parodia: “la de mantener o la de subvertir una tradición” (1992: 189), pensamos que este es un ejemplo en donde Miguel Méndez reconoce al realismo mágico y, a los valores implícitos que esta corriente encierra, una deuda como tradición literaria que representa a Latinoamérica.

Al acercamos a una interpretación sobre las intenciones del autor sobre parodiar una de las imágenes más recordadas en *Cien años de soledad* —que es la de Remedios, La Bella elevándose con un aleteo de sábanas por los aires— reconocemos un tipo de parodia reverencial o respetuosa que “se parece más a un homenaje que a un ataque” (1992: 182).

⁸⁵ Además del recurso paródico, en este diálogo se encuentran elementos que, de acuerdo con Bajtín, ocurren en la vida y muerte del cuerpo grotesco. Precisamente, una de las manifestaciones y signos típicos de la vida grotesca del cuerpo son las excreciones, como el humor nasal materializado en el estornudo y, las necesidades naturales, como las flatulencias (Cfr. Bajtín, 1993: 278, 286, 322).

⁸⁶ El Canillones y Remiendos comparten la idea de que un diosencillo está jugando con ellos y a él se refiere Remiendos cuando dice que duerme. El diosencillo indica la presencia del autor que ambos personajes intuyen, tema que concierne a la teorización de la obra de forma autorreferencial.

3.1.2.4 Transducción de un episodio de la novela *La ciudad y los perros* a un ejercicio paródico de *El circo...*

Una de las alucinaciones más disparatadas que se cuentan en la novela, en forma parodiada, es la que experimenta el Canillones cuando está a punto de morir en el desierto. Después de su encuentro con Remiendos, se le aparece “una chiva parlante con acento andino, con unos ojos tan pero tan bonitos (...)” (Méndez, 2002: 142). La chiva pregunta al Canillones por su Naritdo ausente que, por sustitución de /m/ por /n/ queda claro que es marido el vocablo aludido.

Por otro lado, la chiva aclara: “Naritdo es mi amante atacador, nos conocimos en una academia militar allá en Suramérica, ‘La población, los perros y los cadetes puñeteros’. Hacía él, mi Naritdo, su capacitación y entrenamiento militar para llegar a ser oficial de mucho rango pues” (2002: 142-143). El intertexto se refiere al título de la novela *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa, el cual está reelaborado por medio de la sustitución ciudad/población y, además, por la adición del nombre colectivo de los personajes: “cadetes”.⁸⁷ Por cierto, esta novela es en gran medida autobiográfica porque se desarrolla en la misma academia donde Vargas Llosa estudió dos años de su secundaria, el Colegio Militar Leoncio Prado.

Para el análisis tomaremos como punto de partida un término utilizado por Lubomír Dolezel que es el concepto de transducción, que abarca al fenómeno de la intertextualidad, y que se refiere a las transformaciones y a las adaptaciones que un texto literario puede sufrir durante un proceso de transmisión y mediante el paso del tiempo: “Las actividades de transducción incluyen la incorporación de un texto literario (o de algunas de sus partes) en otro texto” (Dolezel, 1990: 231-232).

En el caso de la novela, *La ciudad y los perros*, el fragmento de texto es transferido de un colegio militar de la ciudad de Lima de los años cincuenta a los eriales del desierto mexicano en el siglo XX, en la novela *El circo...*. En este proceso de transducción se

⁸⁷ Las distintas alteraciones, producidas por reelaboración del intertexto se deben a “las cuatro operaciones lógicas que contemplaba la vieja retórica: por permutación o alteración del orden de los elementos lingüísticos, por supresión u omisión, por sustitución o por ampliación o adición de elementos lingüísticos nuevos” (Martínez Fernández, 2001: 105).

incorporan los siguientes elementos —desde el texto de origen, hasta el texto de recepción—: el título reelaborado de la novela, una vicuña sustituida por una chiva y al autor de la novela, encubierto en el personaje Naritdo. La transducción es operada por el procedimiento paródico recurrente en *El circo...*, y es utilizada para trasladar y transformar la narración de un acto de zoofilia en un ejercicio paródico que imita el tema de dicha narración.

Desde el principio aparecen elementos disimulados y alterados. Como ya hemos adelantado, la chiva es una sustitución, en realidad, de la vicuña o las llamas —camélidos andinos— varias veces mencionadas en la novela *La ciudad...*⁸⁸ Los ojos de la chiva que ve el Canillones son muy parecidos a los de una vicuña que observa el cadete Cava: “brillantes como luciérnagas, dulces, tímidos, lo contemplaban los ojos de la vicuña” (Vargas Llosa, 1976: 13).

El cuerpo de la chiva está personificado por medio de los atavíos y afeites que usan las mujeres y, además, habla; es una mezcla de lo humano con lo animal.⁸⁹ Comenta el Canillones que: “Se fue alejando la mujer cuadrúpeda, dando a tumbos lloriditos temblorosos. Ahora que me acuerdo, la chiva ceñía pulseras, soguilla, pezuñas de rojo, y de este mismo color subido pintadas sus jetas y el derredor del hocico en forma de corazón” (Méndez, 2002: 143). La parodia llega a su clímax cuando el cadete, futuro oficial, mantiene una relación sexual con la chiva:

Nos amamos profundamente Naritdo y yo (...) Su lengua se volvía viborita retozona dándose contra mi recinto bucal; yo le dejaba ir la mía hasta el güergüero, como es ancha y larga se ahogaba de sofoco y placer (...) Él, mi Naritdo, me enseñó a coger con agilidad y empuje (...) y así en un juego tan bien movido terminábamos lánguidamente desresortados, besándonos con mucho amor y saliva con espumita” (Méndez, 2002: 143).

⁸⁸ En adelante, por motivo de su extensión, se abreviará de este modo el título de la novela.

⁸⁹ Es coincidente el enfoque que, con respecto al cuerpo grotesco tienen Mijail Bajtín y Wolfgang Kayser. El primero expresa que “La mezcla de rasgos humanos y animales es una de las formas grotescas más antiguas” (Bajtín, 1993: 284). El cuerpo grotesco, para Kayser, puede interpretarse como una forma confusa y quebrantada que pierde su armonía y se singulariza por mezclar las conformaciones de lo vegetal, animal y humano. Para el autor, lo monstruoso surge “justamente de la confusión de los dominios, y junto con ello lo desordenado y desproporcionado” (1972: 24).

Queda de manifiesto que se puede relacionar este acto paródico de zoofilia con el que sucede en *La ciudad...*, en un gallinero que se encuentra dentro del colegio militar (Vargas Llosa, 1976: 31-34). Los cadetes abusan bestialmente de una gallina, luego la matan, la asan y la comen. La descripción de la práctica, también, denominada bestialismo es realista y descarnada:

¿Ustedes creen que los animales sienten? ¿(...) acaso tienen alma? Quiero decir gusto, como las mujeres. La Malpapeada,⁹⁰ sí, igualito que las mujeres (...) ¿Y ahora nos la comemos de a de veras? Alguien va a quedar encinta, no se olviden que el serrano le dejó adentro tamaña piedra. Yo ni sé cómo se mata a las gallinas. Calla, con el fuego se mueren los microbios (...) Caramba, está toda deshecha y quién se la va a comer así oliendo a polvo y a pezuña (...) Puaf, decía el Rulos, chupando un hueso, la carne ha quedado toda chamuscada y con pelos (1976: 33-32).⁹¹

En *El circo...* se retoma este tema en forma parodiada. La parodia, desde luego, imita e ironiza la historia original del texto parodiado, pero lo importante es que centra su atención en el fondo del asunto que parodia. De tal modo que se pone en evidencia el caso de la zoofilia al relatar una relación sexual entre un cadete y una chiva. Atendamos a la definición que de parodia ofrece Peter Ivanov Mollov para esclarecer qué tipo de transformación se ha producido en el texto parodiante insertado en *El circo...*:

Consideramos como parodias todas aquellas obras literarias a las que subyace una actitud con respecto a una(s) obras (s) anterior (s), la cual se expresa en una transformación de su contenido y/o de su forma que puede abarcar una rica gama de matices, desde la imitación humorística o lúdica, la profanación y la degradación hasta la deformación y la sátira despiadada (2006: § 10).

Sucede que, además del elemento irónico que siempre acompaña a la parodia existen más recursos que se pueden agregar: “En cuanto a la caricatura y lo grotesco, sus puntos de contacto con la parodia son numerosos: los tres se combinan con frecuencia, se “apoyan”

⁹⁰ La perra del personaje apodado el Boa.

⁹¹ En un ensayo dedicado al tema de la masculinidad en adolescentes, Daniel del Castillo menciona a esta novela como un ejemplo de que en literatura sí se habla y de manera explícita acerca de lo que no se dice del mundo del adolescente: “Toda la novela *La ciudad y los perros* (...) describe de manera bella y brutal el camino espinoso de la masculinidad, sus abismos. Desde el romanticismo más delicado hasta los impulsos más agresivos. El amor casi infantil junto con las pulsiones que llevan a unos muchachos de 13 y 14 años a fornicar con gallinas, perros, vicuñas y con niños menores” (2001: § 36).

recíprocamente, y en los casos en que se complementan, crean un todo orgánico” (Mollov, 2006: 24).

Con un tono humorístico que se acerca a la caricaturización —tanto de la chiva como del cadete—, la parodia no deja de tener una inclinación que lleva a señalar la sordidez y degradación temática que contiene la narración parodiada, es decir, el subtexto *La ciudad y los perros*. Creemos que la presentación de la misma tiende a la deformación caricaturesca y hasta grotesca: “la exageración (hiperbolización) es efectivamente uno de los signos característicos de lo grotesco” (Bajtín, 1993: 276); y, es así cómo se presenta en modo exagerado el parlamento de la chiva cuando manifiesta haber disfrutado del acto sexual.⁹² Por cierto, aunque las causas de la deformación grotesca sirvan para diferentes propósitos, como provocar un efecto cómico o satirizar, “todas las formas tienen en común la referencia a una realidad que reconocemos y esa mezcla de elementos diversos, que no permiten que nos riamos abiertamente con esta especie de caricatura (...) Lo grotesco se proyecta siempre en el texto entero, comprometiendo su comprensión” (Marchese y Forradellas, 1994: 191). Efectivamente, creemos que por el tema o asunto, a pesar de que el texto tiene una intención humorística no llega a provocar la risa que se puede experimentar en las historias del león Tecomo o del oso Lapancho.

Creemos que esta parodia, con su toque irónico, caricaturesco y hasta grotesco cumple con la función de aproximarse a una valoración crítica que podría provocar connotaciones de tipo religioso, legal, psicológico o histórico-cultural —que el lector recibirá y sopesará— dirigidas al contenido de la narración en *La ciudad...* En dicho texto se relata de manera totalmente rigurosa y sin reservas actos y abusos sexuales de menores con animales, sean gallinas, llamas o perras, en los ámbitos de una institución tan autoritaria como es la castrense.⁹³ En este sentido, de acuerdo con Jesús G. Maestro, es importante destacar que la transducción desvela

no sólo la relación de copresencia de un texto en otro, sino la interacción de sus sentidos en el acto de interpretación que protagoniza cada lector, exigiendo un estudio de los efectos

⁹² El concepto grotesco “puede caracterizar a toda obra que presenta una exposición desgarrada de la realidad (en el sentido de una exageración de determinados rasgos). Esto acerca el mundo de lo grotesco al de lo caricaturesco, lo tragicómico, lo absurdo” (Sagredo, 1981: 134).

⁹³ La reacción de la institución castrense peruana fue la de rechazar, contundentemente, el contenido de la novela *La ciudad...*, cuando fue publicada en 1963.

que la lectura de un discurso provoca en la lectura de otro precedente, posterior o contemporáneo del primero (Maestro, 1994: 107).

Además, la alusión al escritor Mario Vargas Llosa, encubierta y caricaturizada en el personaje del cadete llamado Naritdo, se pone en boca de la chiva: “Mira, Naritdo, soy chiva mi amor y no de tu condición social, mucho menos económica; tú tienes sangre de pluma fuente, azul pintada de azul” (Méndez, 2002: 143). Cabe destacar que la metáfora “sangre de pluma fuente” es sumamente ingeniosa porque realiza un desplazamiento semántico de dos significados: uno, el de linaje, por sangre azul y el otro, el de instrumento emblemático de trabajo de un escritor, que es la pluma fuente. Se redondea y completa la metáfora por medio de la cita del estribillo “azul pintada de azul” de la canción *Volare*.⁹⁴

Seguramente, lo que hemos encontrado en este ejercicio paródico de Miguel Méndez tiene que ver con cierta veta argumental suya, de pesimismo por el ser humano, que cree haber localizado Gustavo Nanclares en los siguientes aspectos:

La idea del exhibicionismo del hombre moderno, de su sexualidad convertida en bien de consumo, el extrañamiento de sí mismo, el abuso y la explotación, son algunos de los temas en los que se manifiesta el pesimismo metafísico de Méndez (...) Este mal ontológico, metafísico, no se presenta ya antecedido por las causas materiales o sociales que lo generan, sino que se instala en un mundo narrativo más complejo como la pura negatividad del ser (2007: 85-86, 87).

Por tanto, creemos que en este caso específico, las alusiones o ecos paródicos sí tienen un cierto componente crítico.

3.1.2.5 Una parodia lúdica y respetuosa del cuento *Funes el memorioso*

En la novela *El circo...* se mencionan cinco escritores encaramados a sus caballos —en su mayoría con nombre propio—: el escritor gallego Álvaro Cunqueiro, con *Lionfante*, un equino hablador (Méndez, 2002: 181); García Lorca, jinete de una jaca negra pintada por Dalí (2002: 36); Cervantes montado en *Rocinante*, su caballo de hueso (49); Pedro Páramo

⁹⁴ El intertexto de esta canción aparece, también, cuando el Canillones se encuentra a Remiendos (Cfr. Iglesias Plaza, 2014b: 144-146).

cabalgando un caballo de humo (36) y, por último, el ciego Borgias —a quien nos referiremos en este apartado— y su caballejo *Don Segundo Sombra*, que lo guía por el desierto (66).

En realidad, *Don Segundo Sombra*, no es el caballo de ninguna obra de Jorge Luis Borges, sino la novela del escritor argentino Ricardo Güiraldes, cuyo personaje principal —así llamado— es un gaucho arquetípico que evoca los valores de la vida gauchesca en la Argentina de la década de los años veinte del siglo pasado.⁹⁵

Como una situación que se repite de forma recurrente aparece, otra vez, el *leitmotiv* de las alucinaciones del Poeta Loco, que se encuentra en el desierto a un literato más: es, en esta oportunidad, un tal ciego Borgias (juego de dos apellidos, Borgia y Borges). El “vejete tropezón”, personaje paródico de Jorge Luis Borges, acompañado de guitarra, entona versos “al aire a grito pelado con un cierto acento medio exótico y medio. Su voz daba idea de dolor de muelas o algo así; en ciertos compases como que soltaba sollozos. Según expertos que llegaron a oírlo, su corrido estaba injerto de tango” (Méndez, 2002: 66).⁹⁶

Nuevamente, la clave de lectura sobre cómo interpretar la narración es el tratamiento paródico en que se desarrollan los diálogos. Veamos de quién se acompaña Borgias y en cómo está descrito ese personaje. Parece ser un joven con una cabeza muy grande que le pesa y que se ha vuelto amnésico por los efectos de la insolación:

A efectos de la luz del sol, intensa y penetrante, se le habían amnesiado los sesos. Que Funes acá, Funes allá; te dije dos veces que pusieras la cafatera (sic) en la arena, (...) y tú nada de nada, que se me olvidó, señor Borgias, que perdone usted. Funes (...), desmemorioso debías llamarte, cabrón. Anda, ve y encuéntrame una víbora de cascabel de cuernitos (...) Sí, señor Borgias, pero dígamelo otra vez, no sea y se me olvide, ya ve usted que de un día a

⁹⁵ Güiraldes dirigió junto con Borges la revista *Proa*. Si quisiera encontrarse alguna relación con la producción literaria argentina entre ambos autores sería “que marcaron un quiebre en el desarrollo de la narrativa argentina (...) *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, cerró el ciclo de la literatura gauchesca dándole vuelta (en más de un sentido) al género (...) La aparición en 1941 de *El jardín de los senderos que se bifurcan* —ampliado posteriormente en *Ficciones* con algunos relatos agregados—, y algunos años después de *El Aleph*, marcaron la madurez de Jorge Luis Borges como escritor y un punto de inflexión en la narrativa argentina” (Cfr. *Carpetas docentes de historia: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP: § 1, 23*).

⁹⁶ Se puede revisar el análisis del poema de Borgias que tiene una mezcla de corrido y de tango (Cfr. Iglesias Plaza, 2014b: 111-118).

otro no recuerdo nada. A ver, dime cómo te llamas, pinche Funes. No me acuerdo, señor Borgias. Vale más que le atices a tu memoria (...) (2002: 67).

Reconocemos, por un lado, el título de un cuento de Borges, *Funes el memorioso* y, por el otro, el nombre de su personaje principal, Irineo Funes. La historia inconcebible de Funes comienza cuando queda tullido después de que un redomón lo voltea.⁹⁷ A partir de ese accidente Funes desarrolla una memoria hipermnésica capaz de conservar los recuerdos de toda la humanidad. En el cuento, Funes le dice al narrador: “Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo” (Borges, 1974: 488).

Por este motivo, el Funes del cuento de Borges queda recluido en su cuarto y a oscuras: “estaba en la pieza del fondo y que no me extrañara encontrarla a oscuras, porque Irineo sabía pasarse las horas muertas sin encender la vela” (1974: 487). Todo lo contrario sucede al Funes paródico de *El circo...* que, por causa de la luz del desierto sufre de amnesia y se le olvida todo lo que le ordena Borgias.

Nos damos cuenta que el texto que parodia no se desempeña de manera negativa con el texto parodiado. La clasificación que hace Hutcheon de la parodia es de varios tipos: uno de ellos es el que presenta un *ethos* marcado peyorativamente,⁹⁸ que no es el caso que analizamos; más bien éste es un discurso paródico cuya designación corresponde a la de un “*ethos* marcado como respetuoso o aun deferente” (1992: 182). Hutcheon denomina a este tipo de parodia “reverencial”, que en ningún modo es contestataria o provocadora, sino que “se parece más a un homenaje que a un ataque” (182).

⁹⁷ Aunque en la novela de Güiraldes no aparece un caballo de Don Segundo Sombra que tenga un nombre específico, el caballo que voltea al joven Funes sí lo tiene: es el Azulejo.

⁹⁸ La única réplica encontrada, con una marcada tendencia al disentimiento en forma dialogada, es la que sostiene el Poeta Loco con una *güerita*, supuestamente, Elena Poniatowska: “Pues mírame (...) soy princesa, rubia además, aristócrata y con lana, jeeh, qué tal! Y en México pues” (Méndez, 2002: 182). El Poeta Loco afirma que: “Por allá en Estados Unidos dijo *la tal* que los escritores varones de origen mexicanoamericano logran éxito por ser machos pero que en realidad son mejores las autoras” (2002: 181). Ante la molestia de este comentario, la réplica peyorativa —marcada de forma implícita— acusa, de algún modo, que Poniatowska tiene éxito porque es blanca y de familia pudiente, extranjera y aristócrata. Se puede examinar el análisis del tratamiento irónico y peyorativo de esta secuencia narrativa, en nuestra tesis de licenciatura (*Cfr.* Iglesias Plaza, 2013: 57-58).

Las parodias que se manejan en *El circo...* son en su mayoría, por supuesto, muy irónicas pero sobre todo humorísticas: el caso caricaturizado de un Funes que sirve a Borgeas como criado, patizambo por el peso de su cabeza y “frentudo como pantalla de televisor” dista mucho del Funes imponente y solemne de Borges: “cara taciturna y aindiada (...), el cigarrillo en el duro rostro (...), me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides” (Borges, 1974: 485, 486, 490). Pareciera que sólo se trata de un divertimento de carácter ligero que contrasta, precisamente, el drama existencial de Irineo Funes y esto indica la diferencia entre los dos textos.

Se podría agregar al *ethos* respetuoso —que establece, con la presencia textual de Borges en el relato, un homenaje al escritor— un *ethos* paródico: “se habla de la parodia con un *ethos* más bien neutro o lúdico, a saber, con grado cero de agresividad, ya sea contra el texto engarzado o el texto engarzante” (Hutcheon, 1992: 183). Precisamente, es esa ludicidad la que impregna de tono humorístico a este relato paródico. La parodia sirve como “forma paradógica sintetizante, incorporante: se trata incluso de una especie de dependencia diferencial de un texto a otro” (1992: 183). Entonces, es importante subrayar que se sintetizó en esta parodia lúdica —desde el texto incorporado del cuento de Borges— a un personaje tan atormentado como Funes, condenado a evocar un sinfín de vivencias, sin la posibilidad de olvidar un solo recuerdo e incapaz de reprimir o inhibir todas las experiencias vividas.

3.1.2.6 Los motivos compartidos de don Homo y el indiano, de la novela *Concierto barroco*

Cuando don Homo relata las experiencias de los viajes que hizo por Venecia y Viena parece evidente que el resultado de su recorrido fue, sobre todo, una experiencia introspectiva y de contemplación de su propia soledad. Don Homo comienza a contar las peripecias de su viaje y confiesa que: “Joven aventurero en aquellos ayerés, Chavo, gocé de vagancias revestidas de hambres y fríos” (Méndez, 2002: 177).

Encontraremos en esta narración algunos motivos que podemos definir “como aquellas partes típicas de la acción, acuñadas de antemano y que se repiten (...) Los motivos formulan situaciones humanas básicas” (Sagredo, 1981: 195). Este concepto nos permite advertir que en el comienzo del recorrido de don Homo por Europa se puede determinar el motivo de salir de un lugar para poder viajar y tener experiencias que implican vivir aventuras.

Otra definición sobre motivo, que complementa la que anteriormente citamos, la proporcionan Marchese y Forradellas y nos parece pertinente para este análisis:

Cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a éste la formulación precisa en un determinado momento del texto. El motivo puede ser recurrente —es el *leitmotiv*—, expresarse en el discurso con las mismas palabras, y modificar su función y significación al combinarse con otros motivos (1994: 275).

Aurelio González señala que el motivo de viajar o salir, del lugar de origen a un espacio desconocido, es muy recurrido en el campo de la literatura:

el motivo “salir de casa” o “salir en busca de algo” (...) es equivalente a salir en busca de la aventura. Esta unidad narrativa mínima es ampliamente recurrente en la tradición de diversos géneros, al grado que para el cuento maravilloso es una de las “funciones” iniciales de Propp (2012: 7).

El personaje indiano de la Nueva España que viaja a Venecia en el siglo XVIII —en la novela *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier— tiene vivencias y sentimientos similares a los de don Homo.

Ambos personajes describen una Venecia húmeda y con moho, con canales, calles sin nombre, puentes y góndolas que la hacen ver atemporal. Don Homo comenta: “Monté a lomos del tiempo en retroceso, me fundí con el pensar y sentir e intuí con aguda percepción orígenes y eslabonamientos sucesivos” (Méndez, 2002: 174). No obstante, el paso del tiempo está evidenciado por la descripción de sus maravillosos relojes. El viento, explica don Homo, “zarandea los gigantescos péndulos relojeros invisibles” (2002: 174). El indiano, de *Concierto barroco*, percibe el martilleo de los moros y se pregunta “cuántas

veces, en siglos y siglos” lo habrán hecho: “Y los “mori” de la torre del Orologio volvieron a dar las horas, atentos a su ya muy viejo oficio de medir el tiempo” (Carpentier, 1981, 59).

La coincidencia de estos dos personajes en la percepción de Europa tiene aspectos más profundos de interpretación. Ambos, americanos, se sienten solos y extraños y, esto les ocurre cuando presencian un concierto.

En la ciudad de Viena, don Homo escucha embelesado la *Serenata*, de Schubert. El lector puede percibir su experiencia emocional y su fascinación por el concierto: “¡Dios Santo, qué prodigio! Qué interpretación musical más excelsa (...) aplaudo y río contento, intensamente emocionado” (2002: 178). No hay duda que la descripción de su estado anímico se refiere a una comunión de sentimientos con la música que escucha. Pero terminado el concierto sucede algo inesperado: don Homo empieza a sentirse solo. De la descripción el personaje pasa a la sensación: “Me ven sin mirarme, ignorándome en lo absoluto. De pronto me miro a mí mismo desde fuera” (178). Mira al público vienés y lo que ve es ostentación y lujos en su vestimenta, y entonces se da cuenta cómo se siente él: “Yo, perro sin dueño ni patria, me he quedado solo, muy solo” (179). El entusiasmo producido por el concierto ha quedado atrás; la escena nos presenta ahora a un mexicano que en completa soledad siente lo que es estar lejos de su patria.

La experiencia que tiene el indiano en Venecia es contraria a la que tiene don Homo en Viena; tiene que escuchar con disgusto una poco fiel y “extravagante ópera mexicana” (Carpentier: 1981: 75) titulada *Motezuma* de Antonio Vivaldi, cuyo tema es la caída de Moctezuma durante la Conquista encabezada por Hernán Cortés. El argumento de la ópera plantea que Cortés perdona a los vencidos y que Moctezuma jura fidelidad al rey de España, para posteriormente casar una hija suya con un español. El indiano reclama a Vivaldi que Moctezuma murió dilapidado pero no encuentra una respuesta convincente de su parte. El indiano confiesa lo que sintió mientras escuchaba la ópera:

Nieto soy de gente nacida en Colmenar de Oreja (...), hijo de extremeño bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés. Y sin embargo hoy (...), me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música de Vivaldi (...), más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace, pues mejor que nadie podía saber yo, nacido allá, cómo ocurrieron las cosas (Carpentier, 1981: 75).

A pesar de que el indiano es un rico minero de Taxco y habitante de Coyoacán, tiene el mismo desasosiego que don Homo, quien no se caracteriza por poseer riquezas: “Y, de pronto, me sentí como fuera de situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto realmente es mío...” (Carpentier, 1981: 76).

Debemos precisar que, aunque la *Serenata* y, la ópera *Motezuma* no son autóctonas de México, tanto para don Homo como para el indiano: “la música está funcionando como una señal que interpela al individuo arrostrándole su filiación identitaria y provocando en él reacciones de autorreconocimiento, de reafirmación sentimental de su ‘linaje’ o, a veces, de orfandad y rememoración nostálgica” (Héau, 1995: 142). La música concretiza en los contextos expuestos el efecto nostálgico por la patria lejana.

Si continuamos con la definición que sobre “motivo” explica Aurelio González, advertimos que plantea que “cuando en el análisis literario se buscan unidades menores transfrásicas –y por lo tanto se toma una perspectiva semántica y no sintáctica– entonces podemos hablar de los motivos como unidades significativas” (2012: 2-3). Observamos, entonces, que a la unidad significativa de viajar, que presenta el recorrido narrativo, se le agrega el motivo de la nostalgia. En este punto, es importante señalar que los motivos también tienen una importancia con factores culturales: “En principio, el motivo se concibe como una unidad de significación, pero es claro que no se puede descartar el valor significativo o cultural de la recurrencia” (González, 2012: 3). El punto es que ambos personajes descubren en Europa lo que es América para ellos, cultural e históricamente; se originan, además, implicaciones de identidad que se desatan en este viaje de ida y de regreso, que es también un viaje individual al interior, que permite la introspección y la reflexión.

El sentimiento que aflora de ambos personajes se origina en Europa, lejos de América. Esta lejanía les posibilita verse a sí mismos en perspectiva, poder escudriñar en su identidad americana que los hace diferentes, aunque también tengan ascendencia europea. Como el mismo indiano se aclara: “*A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca*”⁹⁹ (Carpentier, 1981: 76).

⁹⁹ Las cursivas son del texto de Carpentier. Quizás con ellas el escritor haya querido remarcar la idea que en este apartado se trata de explicar.

La reacción del indiano por salir de Venecia es inmediata: “—Ya me jode esta ciudad, con sus canales y gondoleros (...) —¡y basta! Regreso a lo mío esta misma noche. Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma” (1981: 76-77).

Por su parte, don Homo duerme en el parque donde se presentó el concierto y, experimenta el regreso al seno materno y también a la madre, la virgen de Guadalupe que cobija a todos los mexicanos:

Ahora sale entera la luna (...) Al fin me hago arco contra una de las columnas arcaicas. Mi hogar es vastísimo, circunvalado, el techo cóncavo enorme y profundo, poblado de estrellas hasta donde ninguna imaginación jamás alcanzaría sus confines. Alguien tiende sobre mi desvariante humanidad una *manta morena de plata hilada*, leve, suavemente leve... (179).

La idea manifiesta de un sentimiento religioso que se activa en situaciones donde el personaje se encuentra cercano a situaciones de abandono y desolación, es notoria. Por tanto, el vínculo se establece al relacionar un sentimiento de soledad, por estar fuera de la patria, con el consuelo y el alivio de una ensoñación religiosa que provoca bienestar.

Al motivo de nostalgia, le sucede, por último, la unidad significativa de regreso o retorno. De modo que, las unidades significativas recurrentes en los tres motivos encontrados, se encadenan de la siguiente manera en las narraciones de las dos novelas: don Homo parte de viaje a Venecia y a Viena; el indiano sale de México para llegar a Venecia (motivo de salir y viajar). Don Homo presencia entusiasmado el concierto al aire libre de la *Serenata*, de Schubert; el indiano asiste indignado a la ópera *Motezuma*, de Vivaldi (motivo de la nostalgia). Por último, don Homo manifiesta un sentimiento de desamparo que le origina una experiencia religiosa; el indiano se siente fuera de lugar y exótico, por esto añora el regreso inmediato a México (motivo de regreso o retorno).

Desde la soledad y la lejanía, en los dos personajes aflora el sentimiento de identidad por lo americano, que es motivo de su preocupación y de su interés. Fuera de su patria, ambos se dan cuenta que se sienten solos y diferentes en el viejo continente, en donde se originó, en parte, la creación de uno nuevo, el de ellos: América.

3.1.3 Narradores mexicanos

En este apartado, a través de dos de los más connotados autores mexicanos del siglo XX, Mariano Azuela y Juan Rulfo, se observa cómo Miguel Méndez utiliza la ironía para abordar un tema que le interesa: se trata de la Revolución mexicana.

En la novela *Los de abajo* (1916) —la obra que inicia el ciclo de la novela de la Revolución mexicana—, Mariano Azuela ironiza sobre la pérdida de identidad y el fracaso con que acabó Revolución. En su narrativa, Rulfo ironiza con ojo crítico, también, sobre el movimiento de una Revolución que no alcanzó los objetivos sociales esperados y lo hace, incluso, separándose de la propia narrativa revolucionaria y contra ella, pues sus personajes, más que realistas, son verdaderamente fantasmagóricos; finalmente, Méndez ironiza no solamente sobre el movimiento revolucionario, sino también sobre la novela revolucionaria, por medio de sus autores y hasta de sus personajes.

3.1.3.1 Lo grotesco y lo real maravilloso: un diálogo entre el Poeta Loco y Juan Rulfo

Como hemos expuesto anteriormente es el escritor Alejo Carpentier quien define su propuesta sobre lo real maravilloso, no sólo como reflexión teórica sino como práctica en su propia novelística. Carpentier expone lo real maravilloso de la siguiente forma:

Comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (...), de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos (...) (2009: 39).

Se advierte que el elemento que no debe faltar es la fe cuando sucede lo real maravilloso, porque, así lo explica Gonzalo Celorio en el prólogo a *De lo real maravilloso*, de Alejo Carpentier: “lo maravilloso forma parte de la realidad cotidiana, habida cuenta de la fe de sus habitantes en el milagro” (2009: 11).

Expondremos en el análisis cómo los campesinos del desierto de Sonora demuestran su fe a San Isidro para que les conceda un milagro y se manifieste, ya que: “lo maravilloso

se suscita de manera objetiva en la propia realidad gracias a la fe de la colectividad en el milagro” (Celorio en Carpentier, 2009: 12).

Lo real maravilloso, además, se combina en la narración con nociones correspondientes a las manifestaciones y signos típicos de la vida grotesca del cuerpo, de acuerdo con conceptos teóricos presentes en la obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (1993), de Mijail Bajtín.

3.1.3.1.1 “Nos han dado la tierra”: función pragmática de la burla irónica

El Poeta Loco encuentra a Juan Rulfo en medio de una procesión de campesinos que llevan en andas a San Isidro.¹⁰⁰ La petición al santo es muy difícil, ya que consiste en que les conceda la lluvia para regar el desierto de Sonora. La Revolución y la Reforma Agraria les ha provisto de tierras infértiles, faltas, del vital líquido; el narrador, con la ironía del caso, así explica la cesión de tierras después del triunfo de la Revolución: “los dotaba a ellos de todos esos ‘terrenos ociosos de lo mejor’, puesto que allí permanecía dormido un imperio agrícola” (Méndez, 2002: 182). No olvidemos que, como explica Catherine Kerbrat-Orechioni “la ironía es una reprobación que toma las formas de la alabanza” (1992: 214) o, como entiende Hutcheon:

La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente (1992: 176-177).

Tratemos de explicar más ampliamente cómo está estructurada la cita, que es irónica porque está construida sobre una contradicción que, por consiguiente se expresa en forma paradójica: ni los terrenos son de lo mejor ni puede encontrarse allí un imperio agrícola, puesto que las tierras están en un desierto. De modo que el lector está en posición de observar esa incongruencia y, por tanto, tener una posición crítica: “La ironía narrativa no constituye un juicio moral acerca del mundo, pero quien le da forma y quien la lee se ven

¹⁰⁰ Patrono de los labradores y agricultores (Cfr. Torres Melgar, 2002: 102).

ante la posibilidad de optar por una u otra visión del mundo, o bien por reconocer la misma fragmentación e imperfección de este mismo mundo narrativo (Zavala, 2007b: 76).

En este momento de la narración se encuentran las pistas necesarias para que en el proceso de recepción del lector pueda existir la posibilidad de que reconozca la alusión a uno de los cuentos del escritor jalisciense. En “Nos han dado la tierra” sucede el mismo engaño por parte del gobierno con cuatro campesinos que ya no pertenecen a las fuerzas revolucionarias. Cuando llegan a las tierras que el gobierno les ha asignado se dan cuenta que no son tierras de riego, sino un llano seco y sin vida. Uno de los personajes afirma con conocimiento: “yo sé que desde que yo era muchacho, no vi llover nunca sobre el llano, lo que se llama llover” (Rulfo, 2004: 130).¹⁰¹

La decepción en la que se encuentran los campesinos en el cuento de Rulfo,¹⁰² está tamizada y diluida con ironía en este relato de *El circo...*, en donde los campesinos buscan una solución al problema de la lluvia. Ellos apelan a la religión para que, a través de su patrón San Isidro, les haga el milagro de convertir sus tierras estériles en tierras productivas: “Le pedían lluvia para irrigar el Desierto de Sonora entero” (Méndez, 2002: 182).

La función de la alusión al cuento “Nos han dado la tierra” es precisamente desvelar con ironía las injusticias que los gobiernos herederos de la Revolución cometieron con el campesinado mexicano. La crítica irónica se reafirma en este episodio de la novela puesto que, incluso, desde el título del cuento de Rulfo existe, ya, un cuestionamiento de cómo se realizó el reparto agrario, por parte de una burocracia que se desvió de los motivos originales por los cuales se luchó en el movimiento revolucionario.

¹⁰¹ Creemos que existe aquí una crítica explícita al poco alcance que tuvo en resultados la Revolución mexicana por la lucha por la tierra y, en consecuencia, una interpretación de un campo mexicano abandonado y devastado.

¹⁰² Con respecto a la desesperanza que manifiestan los campesinos, Sánchez Benítez advierte que ““En nos han dado la tierra””, los personajes son caminantes sin origen que se preguntan por lo que puede haber ‘al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos’ (...) Tienen la impresión de que han andado por caminos áridos, sin futuro ni esperanza” (2009: 86).

3.1.3.1.2 El llano versus el desierto

La narración continúa y vuelca su atención a Rulfo. Con la ironía incisiva y recurrente que se maneja en la obra, se lee a un Juan Rulfo rabioso al advertir que la extensión del desierto es vastísima, comparándola con el llano donde se desarrollan sus cuentos:

Juan Rulfo echaba llamas blanquecinas de rabia porque su *Llano en llamas* se reducía a nada frente a aquel erial enorme, envuelto en llamas verdaderas, no de metáfora iluminante; además su llano jalisciense se reducía a un llanito vale madre frente al infernal yermo (...) (Méndez, 2002: 182).

Aún más, se lamenta de no haber descubierto ese desierto antes, porque entonces: “De puro contraste con el Bajío o los Altos [de Jalisco] me habría salido a toda madre *La cordillera*” (Méndez, 2002: 182). “*La cordillera*” a la que se refiere Juan Rulfo es — y por ello el tono mordaz— una de sus novelas inconclusas.¹⁰³

Pudiera advertirse una intención de poner en evidencia, en el caso de Rulfo como escritor, su escasa producción literaria¹⁰⁴ aunque, no haciendo mengua de sus dos más célebres e insuperables obras. El Poeta Loco le dice, como para tranquilizarlo: “Pero es que, Juan, hombre, tu *Llano en llamas* y tu *Pedro Páramo* nadie los superaría jamás, mucho menos un albañil cualquiera” (Méndez, 2002: 182).

En esta cita se encuentra una clara marca de autorreferencia al escritor. No es el Poeta Loco el albañil referido, ni tampoco don Homo el narrador: es el escritor Miguel Méndez a quien se hace referencia. No hay que olvidar que él fue albañil, incluso participó en la construcción de la Universidad de Arizona, donde años después fue catedrático.¹⁰⁵ La historia del escritor toma otro derrotero a los cuarenta años de edad:

¹⁰³ En una entrevista realizada a Alberto Vital, biógrafo del escritor, aclara que: “Rulfo se entregó a otros proyectos de novela; dos son susceptibles de sustentarse en fragmentos conservados: ‘La cordillera’, situada en el siglo XVIII, y ‘Ozumacín’ o ‘La Chinantla’ (títulos meramente indicativos) (...)” (Casasús, 2009: 1). Por otro lado, Jorge Ruffinelli apunta que se fue “creando la expectativa por libros anunciados una y otra vez (los cuentos de *Días sin floresta* y una enigmática novela que se titularía *La cordillera*)” (1985: IX).

¹⁰⁴ El tema de la limitada producción literaria de Rulfo, que ha sido siempre motivo de discusión, lo pone en duda, también, un amigo suyo, Mempo Giardinelli: “Se dice que Juanito, como lo llamábamos, ya no escribía. No es verdad. Yo leí varios cuentos que tenía en borrador. Y también una versión de *La cordillera*, su novela frustrada” (2005: §3).

¹⁰⁵ Comenta el doctor Sánchez Benítez que cuando entrevistó a Miguel Méndez en Tucson, visitaron los dos la Universidad de Arizona; en un momento dado Méndez le muestra un edificio y comenta que ahí él trabajó

Sin haber estudiado un solo día en escuela alguna de los Estados Unidos, con la única instrucción oficial de los seis años en la escuela primaria del ejido, El Claro, (...) me convertí en profesor universitario. Esto sucedió un primer lunes de septiembre en 1970. Tres días antes, el viernes último del mes de agosto, me había divorciado para siempre de mi empleo en labores rudas, las más humildes, para unirme a los quehaceres del más alto nivel académico (Méndez, 1996: 3).

El contraste y comparación de los dos espacios geográficos —el llano y el desierto— lleva, de alguna manera, a suponer que el narrador insinúa una rivalidad entre las obras de los dos escritores —Juan Rulfo y Miguel Méndez—. De hecho, éste es otro episodio en donde se promueve el encuentro con un lector activo y participativo. Será el lector, en todo caso, el que decida si es pertinente comparar la obra de los dos autores y, el que decida, si es oportuno, ponerse a evaluar cuál de los dos es mejor escritor.

De este diálogo se entresaca —del lector dependerá hacer caso omiso o comparar la obra de estos dos escritores— que ningún escritor superará a Juan Rulfo, mucho menos un autor como Miguel Méndez que, veladamente, de un modo autorreferencial explica que antes de ser escritor fue albañil.

3.1.3.1.3 San Isidro y lo real maravilloso

En este diálogo alucinado que mantiene el Poeta Loco con Rulfo veremos cómo aparecen dos características imbricadas en el desarrollo narrativo. Por un lado, se encuentran rasgos en el tratamiento de la historia y sus personajes que se acercan al género literario de lo real maravilloso.

San Isidro es realmente San Isidro en persona, se le refresca el rostro y se le da agua: “Los labriegos cargaban en andas al San Isidro en persona, dándole traguitos de agua y abanicándole su carita” (Méndez, 2002: 182). En un tono que linda con lo cómico, hasta

y, Sánchez Benítez cree que en ese lugar había dado clases. Cuando Méndez continúa con la conversación le aclara que él había sido artífice de esos muros porque había trabajado como albañil (Benítez, 2011d).

se describe cómo “un grupo de varones hizo rueda en rededor de san Isidro para que éste orinara e hiciera caquita” (2002: 182).

En su libro *El surrealismo y lo real maravilloso americano* (1976), Gonzalo Celorio explica de qué manera y para qué los artesanos americanos esculpen las imágenes religiosas en la época de la colonia:

Las manifestaciones artísticas del barroco, por fantásticas que se antojen, encierran un realismo contundente: el realismo, por ejemplo, de los *nazarenos* que ostentan cabellera de verdad, dentadura de verdad, indumentaria de verdad y aun sangre de verdad (...) es, realmente, un vínculo de sangre: la única manera de tener a Dios y a sus intermediarios al alcance de la mano en los tiempos más recrudescidos (...) (1976: 71).

El santo “en persona”, que va en procesión acompañado de los campesinos y de Rulfo no sangra como los nazarenos pero suda, tiene sed y hasta orina. San Isidro será el intermediario de Dios que ayude a los labriegos a remediar con la lluvia las tierras secas que la revolución mexicana les heredó.

Como la red de interrelaciones literarias no se acaba y puede expandirse en textos anteriores, vamos a exponer —dentro de la presencia polifónica que da vida a la novela— una muestra de su intertextualidad. Ésta conduce a una novela cuyo ambiente, la selva americana, es la antítesis del desierto. Sin embargo, en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, es el mismo santo —San Isidro— quien, junto con otros santos, el personaje de la novela se encuentra en una antigua iglesia:

Así, rodeados de sus luminarias y cirios, se hacen más personajes de retablo, más figuras de aleluya, los viejos santos que aparecen entregados a sus Oficios, como si el templo fuese ante todo un taller: Isidro, a quien han puesto azada en la mano para que labre, de verdad, su pedestal vestido de grama fresca y cañas de maíz (...) (Carpentier, 1983: 262).

Son esos santos que “ricos en poderes atribuidos, agobiados de exigencias, pagados en cabal moneda de exvotos, sacados en procesión a cualquier hora” por los mismos desposeídos de siempre —vivan en la selva, en el llano o en el desierto americano— tienen “una categoría de funcionarios divinos, de intercesores a destajo, de burócratas celestiales,

siempre disponibles en una especie de Ministerio de Ruegos y Reclamaciones” (Carpentier, 1983: 262).

Por otro lado, el constante tratamiento irónico que se le imprime a la narración de la novela se ve permeado en este episodio por el recurso de lo excremental que está, también, presente en otros relatos.¹⁰⁶ De acuerdo con Nanclares, lo escatológico se descubre, además, en toda la novelística de Méndez: “constituye una de las estrategias discursivas más relevantes desde el punto de vista de la interpretación de su obra, y su estudio y análisis resultan fundamentales para lograr un conocimiento más cabal de la trayectoria intelectual y literaria del autor” (2007: 76).

Efectivamente, la imagen de San Isidro que va a orinar y a defecar en la tierra, se conecta, de acuerdo con Bajtín, con las degradaciones grotescas relacionadas a la parte inferior del cuerpo que está representada por los órganos genitales:

Las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con el *nacimiento, la fecundidad, la renovación y el bienestar* (...), en las leyendas populares y en la misma lengua hablada, los excrementos estaban indisolublemente asociados a la fecundidad (...), en la época de Rabelais, la idea de renacimiento, de fecundidad, de renovación y bienestar estaba viva y era perceptible en las imágenes de excrementos y orina (1993: 134-135).

Cabe la interpretación, entonces, que una posible fertilidad y regeneración de la tierra yerma del desierto no sólo pudiera realizarse con el milagro obtenido por el arribo de la lluvia sino —de acuerdo con una creencia popular que se remonta a la Edad Media—¹⁰⁷ con la micción del santo sobre esas tierras. Resaltamos, en este punto, que la orina aparece, como reconoce Nanclares, “revestida de fuerza simbólica no sólo a nivel físico sino también espiritual, como sustancia y representación de lo sagrado” (2007: 83).

¹⁰⁶ Los relatos más representativos de este tratamiento en *El circo...*, son el de “El ratón ahogado” —precisamente ahogado en orines— que ya hemos mencionado en el apartado de antimetalepsis y, el de “Loquistlán”, donde los comensales locos del restaurant Reconfort’s comen aislados en un cubículo y defecan en la mesa todos en compañía. Se puede revisar el análisis de este último relato y la relación que tiene con el filme *El fantasma de la libertad* (1974) por la manera en que el texto recibe una secuencia de esta película de Luis Buñuel (Cfr. Iglesias Plaza, 2014a: 15-18).

¹⁰⁷ Bajtín toma de la obra *Gargantúa y Pantagruel*, de François Rabelais, una cita que explica la expresión “si Dios hubiera orinado sobre él”: “Esta es una vulgaridad muy corriente en París y en toda Francia, usada por la gente simple, que consideran benditos los lugares donde Nuestro Señor expelió su orina o excrementos naturales (...)” (Rabelais en Bajtín, 1993: 134).

3.1.3.2 Huellas de otro Poeta Loco: Valderrama de *Los de abajo*

Hacia el final de la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela aparece un personaje que desde hacía tiempo estaba incorporado a la tropa. Se llama Valderrama y es un “vagabundo de los caminos reales” (Azuela, 1973: 134).

Todos lo tratan de loco y el narrador así lo describe: “Porque Valderrama, poeta romántico, siempre que de fusilar se hablaba, sabía perderse lejos y durante todo el día” (1973: 128). Demetrio Macías explica por qué es de su agrado el poeta loco Valderrama: “—Le tengo voluntad a ese loco —dijo Demetrio sonriendo—, porque a veces dice unas cosas que lo ponen a uno a pensar” (128).

Las similitudes y diferencias con el Poeta Loco de *El circo...* comienzan a aparecer. El Poeta Loco no tiene nombre propio: “mi nombre de pila yace en el cementerio de las desmemorias” (Méndez, 2002:7). Uno de los dos poetas sí tiene caballo: “a lo lejos y entre las rocas la cabeza tusada del caballuco de Valderrama” (Azuela, 1973: 128). El Poeta Loco camina a pie, sin más, por el desierto y, como ya se ha repetido muchas veces, encandilado y afiebrado por la luz del sol, tiene delirios y alucinaciones: “Así, cuando los sesos hierven, los poros se ampollan y el aliento no desmerece al de las calderas, me topo frente a frente con personajes de las historias que pueblan a los libros” (Méndez, 2002: 14).¹⁰⁸

Pareciera que Valderrama tiene la misma inclinación de contemplar el sol y de decir cosas que no se entienden: “monologaba extravagante, mirando ponerse el sol tras de los cerros, diciendo con vos enfática y solemne gesto (...)” (130). Cuando sale de su extravío pide una guitarra y la comienza a temprar: “Brillaron sus ojos como esos ojos donde resplandece el brillo de la locura. Vagando su mirada (...) con la sierra al fondo y el cielo incendiado como techo, comenzó a cantar (...) Después siguió hablando loco, pero loco del todo” (Azuela, 1973: 131).

Comprobamos, de este modo, que están expuestas en la novela *El circo...*, ciertas huellas presentes en el personaje del Poeta Loco que no se pueden identificar como un

¹⁰⁸ Algo similar le sucede a Miguel Méndez cuando se dispone a escribir y a entrar en el “Río de las Letras”: para él la fiebre es tan poderosa inspiradora como la inventiva: “yo mismo me fabrico mi propio barco, cuyo único combustible depende de mi fantasía y potencia fabuladora, creativa claro está y por ende febril como condición imperiosamente ineludible (...) Sin fuego no se daría la pasión. Total, sigo afiebrado, y qué” (1996: 67).

préstamo manifiesto del personaje de Valderrama pero, sí es posible localizar ciertas características comunes a ambos personajes que conducen al texto anterior, en este caso, a *Los de abajo*.

En la práctica, como asevera Martínez Fernández,

la *huella* llevaría a la lectura de un texto desde cualquier otro texto, puesto que toda lectura está repleta de huellas de otras lecturas pasadas (...) La *huella* leería el texto desde cualquier otro debido a la infinidad de relaciones textuales que se originan en la posición histórica del texto y del sujeto (2001: 70).

Por esta razón, cabe la probabilidad de una “lectura posible del *Cantar del Cid* desde el *Romancero gitano* (...), no es arriesgado recordar, por ejemplo, la influencia de César Vallejo en Quevedo” (Martínez Fernández, 2001: 71). De tal manera que —siguiendo la línea de este planteamiento— si se tratara de un diálogo entre las dos novelas podríamos pensar —tomando riesgos— en la influencia que tiene el Poeta Loco de *El circo...* en el poeta loco Valderrama de *Los de abajo*. Inclusive podríamos leer de otra manera al personaje Valderrama, interpretarlo con otra percepción, desde la lectura del personaje del Poeta Loco.

3.2 Intertextualidad exoliteraria

El concepto de *intertextualidad exoliteraria* abarca, por un lado, la inserción al texto literario de fórmulas de la tradición oral, ya sean refranes, frases hechas, voces anónimas, consignas políticas, canciones o eslóganes. Por otro lado, también pueden insertarse, en esta categoría, textos escritos pero que no son literarios: es el caso de textos científicos, periodísticos, ensayos, plegarias religiosas y textos de otras características como son los judiciales, que analizaremos a continuación (Martínez Fernández, 2001: 80-81, 168-169).

3.2.1 El juicio oral de *El Tequilas*: variación paródica de los componentes del género judicial en una situación específica de comunicación

En el siguiente análisis intentaremos mostrar, por un lado —en un relato en particular de la novela *El circo...*, los rasgos de un discurso oral coloquial —presente de manera continua

en toda la obra— y, por otro, cómo se insertan en éste los rasgos de un género que, como se verá, pertenece al género judicial.¹⁰⁹ Con estas características se orquesta un diálogo en donde el efecto paródico permea y transgrede el sentido de un discurso que debería tener un tono serio pero que se trastoca en una versión irónica y jocosa del género judicial.

Para ello nos abocaremos en un análisis orientado a la problemática de los géneros discursivos, sus estilos, estructura y transgresiones, que son resultado de una combinación múltiple y particular en diferentes niveles pero que, a la vez, pueden y permiten tener variaciones. Demostraremos que en el caso del diálogo insertado en el relato que analizaremos, el rompimiento de las especificidades del género judicial está dado por un tratamiento paródico del mismo.

A continuación, describimos y ubicamos, brevemente, el pasaje que de forma autónoma —del tipo al que hemos llamado anteriormente relato intercalado—, sin pertenecer a la trama de la novela, es parte del recorrido narrativo de la obra y que se tomará como una unidad de análisis. Uno de los relatos orales rescatado por el Chavo en su pueblo Santa Ana es el que trata sobre un “borrachales”, sujeto conocido como el Tequilas. El Chavo relata a don Homo el juicio oral celebrado contra este personaje, de un modo que, en principio, remite a la voz de la oralidad: “Bueno, yo cuento lo que me contaron...” (Méndez, 2002: 83).

Estas personas que le narran historias —algunas de ellas tienen nombre, otras son anónimas— son los adyuvantes que colaboran para que el Chavo comience a recopilar historias de dominio popular, las rescate y las transcriba y recree en forma de crónica o de cuento. Así es como don Homo le indica que empiece a practicar su oficio de escritor. El relato completo del juicio del Tequilas se encuentra en el Anexo Dos.

¹⁰⁹ Un antecedente remoto en la literatura española —por ello no menos importante de señalar— de una práctica interdiscursiva que se acerca al género judicial es la novela picaresca *Lazarillo de Tormes*. El pícaro, su protagonista, narra su vida mediante una práctica autobiográfica confesional. En dicha práctica Antonio Gómez-Moriana afirma haber encontrado un modelo tomado de los interrogatorios judiciales propinados a los acusados en los procesos inquisitoriales. Gómez-Moriana comenta acerca del “modelo que creo haber descubierto en mis investigaciones sobre el género: el discurso autobiográfico confesional propio de los acusados en los procesos, tal como era impuesto por el ritual de tales prácticas sociales en la España de su tiempo” (2009: 109).

3.2.1.1 El enunciado

Un enunciado, de acuerdo con Mijail Bajtín, es la unidad de comunicación discursiva cuyos rasgos principales son, en primer lugar, el cambio de los sujetos discursivos —es decir, hay una alternancia de la palabra para que pueda cederse al otro— y; en segundo lugar, la conclusividad —que se define por el carácter concluso del enunciado que ha pronunciado el hablante y que permite la posibilidad de ser contestado— (Bajtín, 1982: 256-265). Estos rasgos pueden comprobarse en el diálogo transcrito de la novela, en donde se fragmentaron los enunciados, de acuerdo con el cambio de turno de los hablantes, en el Anexo Dos.

El enunciado también tiene factores o momentos, uno de ellos es su “capacidad de agotar el sentido del objeto del enunciado” (Bajtín, 1982: 266). En este punto, comenzaremos a dar ejemplos obtenidos del diálogo que nos ocupa: en esferas oficiales como las del orden judicial el enunciado tiene un carácter estandarizado que no da pie a un momento creativo. Un ejemplo de esto se da cuando el comisario condena al Tequilas, a quien así se refiere: “te conmino a pagarle a esta señora (...)” (Méndez, 2002: 121); de modo que —podemos inferir— no existe la posibilidad de interpretar otra idea. Sandig y Selting también contemplan este factor interpretándolo desde el punto de vista de la estilística pragmática. Sobre todo, en contextos institucionales existen, de forma recurrente “‘fórmulas realizativas explícitas’ para restringir las interpretaciones posibles” (2001: 215). En tiempo futuro del modo indicativo —el modo no es imperativo pero el sentido del veredicto sí lo es— es la manera en que sentencia el comisario Caballo del Cid al Tequilas: “dormirás en la cárcel de noche; barrerás inmundicias de las calles de día” (Méndez, 2002: 122). En consecuencia, esta sentencia no podrá entenderse de otro modo.

Por último, otro factor del enunciado es que tiene formas genéricas estables que permiten que la intención discursiva del hablante o, en este caso, del narrador-escritor — que es el Chavo— concrete la elección de un género determinado —el judicial— que, a su vez, está inmerso en otro género de comunicación más libre que es el género discursivo oral (Bajtín, 1982: 266-269).

3.2.1.2 Géneros discursivos y estilo

El enunciado, que puede ser oral o escrito es la unidad real de la comunicación discursiva; por tanto, es importante señalar que tiene un contacto inmediato con la realidad. El enunciado refleja las características de una determinada esfera de comunicación —en nuestro estudio es la judicial— en donde se elaboran “tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*” (Bajtín, 1982: 248), como es el caso del género judicial.

Los géneros pueden ser géneros discursivos primarios simples, los cuales se generan en la comunicación inmediata, como sucede en un diálogo oral de conversaciones sociales, íntimas, cotidianas o familiares. En ellos, la comunicación discursiva con la realidad es inmediata, pero pueden perderla cuando forman parte de los géneros complejos. Un ejemplo de ello es la reproducción del diálogo que analizamos en una obra literaria como es la novela *El circo...* Los géneros, además, pueden ser géneros secundarios complejos, como los literarios, judiciales, científicos o periodísticos. Estos géneros reelaboran los géneros primarios simples (Bajtín, 1982: 250), como sucede con la novela *El circo...*, que absorbe el género oral coloquial. El diálogo del relato que nos ocupa es el resultado de una mezcla o combinación de un género discursivo primario —género oral coloquial— y un género discursivo secundario —el judicial.

Cada género tiene una expresividad propia que le corresponde. Pero los géneros pueden llegar a tener una reacentuación; en el caso que nos interesa, un género discursivo elevado y oficial —como lo es el judicial— puede tener una reacentuación paródica o irónica; lo solemne puede convertirse en algo jocoso o alegre y el resultado es algo nuevo: “Los maté en defensa propia” (Méndez, 2002: 122). Cuando el Tequilas confiesa de este modo, las palabras o términos específicos tomados del género judicial se tergiversan, ya que una persona mata en defensa propia para defenderse de su agresor cuando éste atenta contra su vida. Se da por hecho que es imposible que cuatro guajolotes atenten contra la vida de este personaje. Sucede que se ha producido una desviación de la significación de los términos del género judicial debido a un tratamiento paródico del mismo porque, como indica Linda Hutcheon, la parodia efectúa un enlace entre el texto que se parodia y el texto parodiante:

Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado (1992: 177).

En “todo enunciado” (Bajtín, 1982: 283) se pueden encontrar discursos ajenos insertados directamente al contexto de éste o con palabras y oraciones que representan en particular a los enunciados extensos. Existen grados de reevaluación de los enunciados ajenos: puede hacerse una referencia a ellos como criterios bien conocidos por el interlocutor; pueden sobreentenderse sin mencionarse o puede haber una selección de recursos lingüísticos y entonaciones determinada por el enunciado ajeno con respecto al objeto o tema del discurso propio (Bajtín, 1982: 281-282). Cuando en el juicio, Lucrecia Romo pide al comisario: “Deje libre a este hombre” (Méndez, 2002: 122), se utiliza el recurso de una marca de obligación, orden o mandato en modo imperativo: “Deje”, prototípica en el uso del género judicial, junto a la palabra “libre”, también apegada al lenguaje legal y que “representa una expresividad típica del género” (Bajtín, 1982: 279). Surgen, además, surcos o huellas que recuerdan juicios anteriores con sus diálogos y cambios de sujetos discursivos, que se actualizan en este nuevo diálogo, entre los cambios de turno del comisario, del Tequilas y de Lucrecia Romo.

Por otra parte, el estilo es un elemento indisoluble en la unidad genérica del enunciado. El estilo individual se define por el aspecto expresivo en el enunciado determinado por la selección de recursos lingüísticos y del género discursivo. El momento expresivo está fijado por “una actitud subjetiva y evaluadora desde el punto de vista emocional del hablante con respecto al contenido semántico de su propio enunciado” (Bajtín, 1982: 274) en una situación típica de la comunicación discursiva. En este sentido, el sujeto discursivo (el autor del relato, que es el Chavo) manifiesta “su individualidad mediante el estilo, visión del mundo en todos los momentos intencionales de su obra” (Bajtín, 1982: 264), seleccionando los elementos anteriormente mencionados.

3.2.1.3 El juicio oral

El control de hipótesis o contraste para el género judicial, que sólo se resumirá en contrastar datos básicos, se verifica en tres juicios orales realizados en el Juzgado de lo Penal de Almería, España, durante 1999-2002. Este material fue transcrito por Susana Ridao Rodrigo en su libro *El género judicial. Materiales para su estudio lingüístico* (2010), corpus que hemos utilizado debido a que no hemos encontrado estudios lingüísticos sobre juicios orales en México. También consideramos datos del Código Penal Federal Mexicano (2009).

Primeramente, presentamos un modelo, elaborado por Ridao Rodrigo, adaptado al juicio oral del relato del Tequilas; es un esquema donde se representan “los actores implicados en los actos judiciales, así como las relaciones de poder existentes entre los participantes entre un juicio oral” (2010: 21). En este esquema sólo hemos agregado los nombres de los personajes que ocupan una posición y una función actuarial en el juicio:

Esquema de las relaciones actoriales existentes en los juicios (Modelo: Susana Ridao Rodrigo, 2010:22)



Estas relaciones nos ayudan a comprender y a contrastar que desde este posicionamiento existe una alteración de los roles actoriales de los participantes. El juez está al centro

porque es el que detenta más poder, puesto que tiene la decisión final, y su misión es dictar sentencia; está representado por el comisario Caballo del Cid quien, a la vez, funge como fiscal en el bloque acusador. Una de las diferencias más notorias en este juicio ficcional es la inversión del procedimiento habitual que se realiza en un juicio real, ya que, el comisario-juez primero juzga y sentencia al Tequilas para, posteriormente, comenzar con el interrogatorio. En un juicio ordinario es el fiscal quien se encarga de interrogar al acusado, por tanto, cuando el comisario interroga al Tequilas, está actuando en el bloque acusador y no como juez. En el bloque defensor ocurre algo más curioso: no hay abogado defensor; el Tequilas se defiende solo, más bien se justifica porque de entrada se culpabiliza de lo que lo acusan. Esta actitud no es común en un juicio real; Ridao Rodrigo explica que “lo habitual es que los inculpados manifiesten que se consideran inocentes del delito del que se les acusa” (2010: 26). Desde el principio de la narración se describe a un Tequilas derrotado, a quien su postura se le compara —por medio de una ingeniosa imagen— con la de un pavo muerto: “Delante del comisario juez, colgaba la cabeza el Tequilas, con gesto contrito de santo garroteado” (Méndez, 2002: 121).

En este mismo bloque defensor actúa la Lucrecia —al final del juicio— como defensora, pese a que —como se sabe— es la acusadora particular en contra del Tequilas por causarle perjuicio. La testigo es también Lucrecia Romo; y el acusado —el Tequilas— tiene un papel protagónico en función de que el juicio gira en torno a él. En definitiva, estamos frente a un juicio oral disparatado en donde la acusadora termina siendo la defensora, poniendo en tela de juicio los roles actoriales que debería tener cada participante en el mismo.¹¹⁰

¹¹⁰ En Latinoamérica podemos rastrear dos ejemplos ficcionales de juicios orales tan disparatados como el del Tequilas. Uno es el programa radiofónico *La Tremenda Corte*, que se transmitió por radio de 1942 a 1962 en Cuba. La comedia, de humor blanco, en donde se plantean situaciones absurdas, tiene como personaje principal a José Candelario "Tres Patines", quien siempre engaña o roba a Rudesindo o a Nananina: Algunos de sus robos consisten, curiosamente, en productos comestibles como las gallinas (Cfr. <http://bit.ly/2it3Fri>). Blanca Estela Ruiz señala que: “En ‘La tremenda corte’ también se echa mano de equívocos, anfibologías e hipérbolos para la construcción de un discurso lúdico en donde también se recrean la parodia y la ironía (2006: 24). El otro ejemplo se encuentra en el juicio oral que se desarrolla en la película mexicana *Ahí está el detalle* (1940). Es una comedia de enredos en donde el enjuiciado es Cantinflas. Tanto los abogados como el juez, que se esfuerzan por ser los guardianes del lenguaje jurídico, terminan pronunciando una retahíla de argumentos sin sentido que corresponden al habla característica, con sus estrategias para despistar al oyente, de Cantinflas.

3.2.1.4 Estilos tipificados

Sandig y Selting clasifican los “estilos específicos según el género [discursivo] y el tipo de actividad” (2001: 211). Así como tenemos la capacidad de reconocer el estilo de un poema romántico, de una receta médica o de cocina, o estilos de jerga como el lunfardo, también podemos localizar el estilo de un lenguaje especializado como el judicial. Para ello es importante ubicar roles o papeles específicos entre los muchos estilos que existen. Es el caso del comisario cuando actúa como fiscal quien “por medio del estilo, contextualiza su discurso” (2001: 211) como representante de la ley. Pero, además, el comisario cambia de estilo en su discurso para así contextualizarlo estilísticamente en una parte del mismo. Logra esto apartándose de una forma rígida y estereotipada del género, y utilizando —en un contexto judicial— rasgos lingüísticos propios de un estilo oral coloquial. Cuando interroga al Tequilas lo impreca y lo obliga a contestar de la siguiente manera: “¡Habla! ¿Asesinaste tú a los susodichos pajarotes cocinables (...)?” (Méndez, 2002: 122).

Contrastemos, ahora, en uno de los tres juicios orales reales transcritos por Ridao Rodrigo, una interrogación de este tipo:

- 1- Juez: ¿usted se considera culpable? ¿sabe qué robo es? §
- 2- Acusado 1: sí §
- 3- Juez: ¿se considera culpable {nombre del acusado 2}? §
- 4- Acusado 2: sí / lo hice // (2010: 65)

En ambos casos —en el juicio ficcional y en el juicio oral real— se ha utilizado la segunda persona gramatical en singular pero con una variante. En el juicio transcrito se utilizó “usted”, que rige con verbo en tercera persona del singular; pero en el relato el comisario opta por el uso de la forma del tuteo que no es propia de un ámbito de respeto como debe observarse en un juicio. Sandig y Selting apuntan que la variación lingüística “se usa en forma activa y significativa para sugerir marcos interpretativos que permitan interpretar los enunciados” (2001: 211). De modo que lo que se interpreta es que el comisario conoce al acusado —recordemos que están en el pequeño poblado de Santa Ana— y que tanto la diferencia social como la posición de poder en el juicio entre el comi-

sario y el Tequilas permiten que haya diferencias en las relaciones de cortesía que se observan en el estilo. Como indica Bajtín:

La posición social, el rango y la importancia del destinatario se reflejan sobre todo en los enunciados que pertenecen a la comunicación cotidiana y a la esfera oficial. Dentro de la sociedad de clases, y sobre todo dentro de los regímenes estamentales, se observa una extraordinaria diferenciación de los géneros discursivos y de los estilos que les corresponden, en relación con el título, rango, categoría, fortuna y posición social, edad del hablante mismo (1982: 287).

Por otro lado, si un dialecto regional se utiliza como un estilo social y regional que se comporta como una variación lingüística importante para sus hablantes, cohesiona la identidad, la comunidad y el mundo social entre quienes lo hablan (Sandig y Selting, 2001: 211). En el nivel del léxico, por ejemplo, encontramos que cuando el comisario le pregunta al Tequilas si él mató a los animales lo hace reformulando el concepto de pavo mediante una variación de estilo regional propia del estado de Sonora: “guajolotes, pavos **o en su defecto chihuis**” (Méndez, 2002: 122).

Otra característica de la estilística se presenta en la variedad de alternativas que se tienen para mencionar un mismo objeto que se diferencia estilísticamente. Los rasgos de estilo léxicos tienen que ver con la capacidad de denotar una misma cosa con diferentes vocablos. Las “‘connotaciones’ de significado pertenecen a diferentes ‘niveles estilísticos’ e indican con nitidez distintas esferas de acción, tipos de actividades, temas o ‘mundos sociales’” (Sandig y Selting, 2001: 208). Comprobamos, entonces, cómo en la combinación de los dos géneros que analizamos (judicial y oral coloquial) se entremezclan términos cercanos al habla coloquial pero, también, se interponen los de nivel normal o estándar y los de nivel específico cuando el comisario tiene que interpelar al acusado. En la siguiente cita se observa claramente esta combinación de niveles estilísticos: “¿Asesinaste tú a los susodichos **pajarotes cocinables**, cuyo nombre corre por **guajolotes, pavos o en su defecto chihuis**, propiedad de doña Lucrecia Romo aquí presente? (Méndez, 2002, 122).

A continuación hemos elaborado una tabla, con las palabras obtenidas del texto, en la cual se presentan las diferentes connotaciones de un mismo vocablo que, en su nivel estándar, se denomina pavo:

Coloquial	Normal/estándar	Formal	Específico de un dominio
Pajarotes cocinables	Pavo (latín: <i>pavus</i>)		Guajolote (nahuatlismo)
Chihuis	Aves comestibles Pajaritos sabrosos		

Asimismo, la estilística de la lingüística textual permite “el conocimiento de las convenciones propias de los textos o tipos textuales” (Sandig y Selting, 2001: 217) que se relacionan con situaciones recurrentes. Entre otros factores, esta disciplina estudia la elección de determinadas palabras en un tipo textual convencional que permite dar una solución estandarizada a problemas que se repiten. Es el caso de un tipo textual como el judicial, que cuenta con un estilo léxico definido y prototípico que lo provee para dar soluciones en situaciones que atañen a su campo.

Las palabras “premeditación, alevosía y ventaja” se relacionan eficazmente con el prototipo de texto judicial, puesto que estos conceptos sirven para determinar si existe un delito que perseguir.¹¹¹ Pero estos tipos textuales convencionales tienen características y rasgos prototípicos flexibles que el escritor o narrador puede aprovechar para realizar alguna variación estilística (Sandig y Selting, 2001: 215-221). Si analizamos estilísticamente el tratamiento de estas palabras en el relato que nos ocupa podremos contrastarlas para encontrar alguna notable diferencia. Cuando el comisario sentencia al Tequilas se pronuncia de esta manera: “Por el crimen perpetrado con meditación, alevosía y ventaja, dormirás (...) (Méndez, 2002: 121). La variación es notable: el escritor-narrador ha cambiado el término premeditación por “meditación”, que no es lo mismo. En un texto

¹¹¹ El artículo 315 del cap. III del Código Penal Federal Mexicano especifica que: “Se entiende que las lesiones y el homicidio, son calificados, cuando se cometen con premeditación, con ventaja, con alevosía o a traición. Hay premeditación: siempre que el reo cause intencionalmente una lesión, después de haber reflexionado sobre el delito que va a cometer” (2009: 82).

literario como el que analizamos, de carácter ficcional, la variación estilística se ha producido por medio del tratamiento paródico que se le da al género judicial. La parodia siempre funciona a través de la ironía y, en este caso, la ironía tiene una función pragmática que “consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo” (Hutcheon, 1992: 176). El narrador-escritor pone en boca del comisario, quien es el representante de la ley, a tres expresiones supuestamente judiciales, porque una es errónea. Esta sencilla variación se puede interpretar como un *lapsus linguae* o, como una demostración de la poca sapiencia que tiene el personaje.

Recordemos que la descripción que se hace del comisario —partiendo desde el nombre, Bonifacio Caballo del Cid—¹¹² es la de una persona buena que imita el habla militar, usa uniforme militar y que resulta “ser más bruto que Pinochet” (Méndez, 2002: 121). En este punto, es necesario regresar a Bajtín cuando encontramos un enunciado como éste y, sobre todo, porque la palabra Pinochet que, en calidad de intertexto, remite a otros enunciados, a otras voces, a otras palabras dichas por otras personas. El narrador-escritor ha establecido una relación con enunciados anteriores, quizás suyos o quizás de otros, que le permite entablar “toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problemiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente)” (Bajtín, 1982: 258). El solo hecho de insertar este apellido al texto, éste se sale del tema para dirigir y llevar a una discusión que engloba, por supuesto, también al lector. El tema tiene que ver con el régimen militar chileno presidido por Augusto Pinochet y, por consiguiente, con violaciones de los derechos humanos, prisión política, desaparecidos, ejecutados y tortura. De ahí que Bajtín reconoce que la experiencia discursiva consiste en un mecanismo de asimilación de palabras ajenas; los “enunciados (incluyendo obras literarias), están llenos de palabras ajenas de diferente grado de ‘alteridad’ o de asimilación, de diferente grado de concientización y de manifestación” (Bajtín, 1982: 279).

¹¹² Este intertexto alude a Babioca, el caballo del Cid Campeador —Rodrigo Díaz de Vivar— quien, cuando niño fue obsequiado con un potrillo por parte de su padrino: “salió una yegua con un potro muy feo e sarnoso, e dixo a su padrino: —Este quiero yo. E su padrino muy sañado díxole con saña: —Bavioca, mal escogistes. E dixo estonces Rodrigo: —Este será buen cavallo e Bavioca abrá nombre” (Viña Liste, José María (editor literario), *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez campeador*, 2006: 26).

3.2.1.5 Géneros y transgresiones

Para Guiomar Ciapuscio los textos concretos representan “una categoría o género de textos (‘tipos’)” (2012: 91) que descubren cualidades comunes que permiten, por ejemplo, asignarlos al tipo o género judicial. En el juicio del Tequilas se pueden encontrar formulaciones lingüísticas que son clara evidencia de este género; vocablos del lenguaje legal como: “crimen perpetrado”, “conmino”, “aducir”, “acción violenta”, “abominable crimen”, etc., son recurrentes en el texto. Pero, como Ciapuscio reconoce, puede producirse una transgresión de las expectativas del texto. Sólo con un conocimiento de lo que se espera del género es posible interpretar textos que constituyen un desvío deliberado del mismo (2012: 95-96). Como es el caso, en este juicio ficcional, por medio de una parodia del género judicial se alcanzan efectos humorísticos diversos como risa, sorpresa e ironía. Damos dos ejemplos de esto; el comisario se presenta y se autonombra como: “yo, el de la vara de la auroridá pues”¹¹³ (Méndez, 2002: 121), y cuando le pide al Tequilas que explique la causa de su acción violenta así lo aborda: “exprésala ahora ante este honorable cuerpo justiciero” (Méndez, 2002: 122). Sería imposible contrastar estos dos enunciados con algún juicio real, puesto que se trata de un juego paródico en donde la ironía ocupa una función preponderante: “ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o de algo” (Kerbrat-Orecchioni, 1992: 211). Ciapuscio concluye que efectuando estudios contrastivos es posible comprender y resolver las transgresiones del género, con las cuales se habilita la “creatividad, a través de la posibilidad de producir desvíos e incluso transgresiones, para lograr efectos específicos” (2012: 96), que en este caso son efectos paródicos.

¹¹³ En realidad el comisario-juez se refiere a la vara de la justicia como emblema de autoridad. Si nos remitimos a Bajtín es posible encontrar entre *El circo...* y *Don Quijote de la Mancha* un “eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella” (1982: 265). De este modo, pareciera que los consejos que da el Quijote a Sancho Panza para gobernar su ínsula pudieran servir, también, a la decisión que tendrá que tomar el comisario juez: “Cuando pudiere y debiere tener lugar la equidad, no cargues todo el rigor de la ley al delincuente; que no es mejor la fama del juez riguroso que la del compasivo. Si acaso doblares la vara de la justicia, no sea con el peso de la dádiva, sino con el de la misericordia” (Cervantes, 1985: 634).

3.2.1.6 Géneros y registros del discurso

El objetivo de la teoría de registro y género es el de buscar similitudes y diferencias entre textos y responder en qué se asemejan y en qué son distintos. Para poder encontrar los “diferentes efectos” que se producen entre los dos tipos textuales de juicios que estamos analizando es necesario “*describir* las pautas lingüísticas (palabras y estructuras)” (Eggins y Martin, 2001: 336) que los asemejan o los diferencian. En cuanto a la construcción gramatical, hemos encontrado en el juicio del Tequilas recurrencias en un tipo de construcción de voz activa con un número elevado de nominalizaciones: “defensa”, “vómito”, “sonrisa”, “freno”, “conurrencia”, “mirada”. En contraste, el vocabulario sustantivado es escaso en los juicios orales reales que hemos encontrado en nuestro corpus, por ejemplo: “ayuda” (Ridao Rodrigo, 2010: 36). Sin embargo, la utilización de verbos de acción, tanto en el juicio ficcional como en los juicios reales es muy frecuente.

En las expresiones de actitud se encontró sólo un adverbio para intensificar la gravedad de la acción: “Di la causa, motivo o en su lugar razón para caer en **tan** abominable crimen” (Méndez, 2002: 122). En los juicios de nuestro corpus se encontró el adverbio de negación **tampoco** para sugerir una actitud que demuestra que el acusado podría estar mintiendo:

- 10- Fiscal: y recuerda usted que (...) le encontraron ahí el dinero / y un macheete // y unas cosillas ¿eso lo recuerda usted o TAMPOCO lo recuerda? /// (2,5'') (*el acusado se queda inmóvil y no contesta nada*) ¿lo recuerda o no? //
- 11- Acusado: recuerdo algo °(me parece)° § (Ridao Rodrigo, 2010: 29).

Como ya se ha mencionado, se utilizan en el diálogo términos especializados en el ámbito judicial: “crimen perpetrado”, “acción violenta”, “alevosía y ventaja”, “crimen”, “conmino”, “aducir razón”, etcétera.

Se ha encontrado, también, fraseología recurrente propia del habla coloquial, que se observa en el empleo de la conjunción **pues**, usada como muletilla. Cuando el comisario se presenta en calidad de juez la utiliza para reafirmar la imagen de su poder en la sala: “Tequilas, yo, el de la vara de la auroridá pues” (2002: 121). En el ejemplo siguiente el

Tequilas usa la muletilla al principio y al final del enunciado para afirmar de mala gana lo que se le obliga a contestar: “Pues con un machete pues” (2002: 122).

A propósito, es necesario señalar que existe una diferenciación entre la oralidad literaria y el habla coloquial que se manifiesta de forma espontánea. Francesc Fernández aclara que en el proceso de inserción de lo coloquial en una obra literaria se procede a una “transposición” y cita a continuación a Luis Cortés Rodríguez:

la incorporación de lo coloquial a lo literario no se puede conseguir nunca con autenticidad. Siempre se lleva a cabo una adaptación, que implica [...] manipulación cuya causa no es otra [...] que esa doble función que, genéricamente, desempeña lo coloquial en la literatura: intensificar el *realismo* de la ficción y *caracterizar* a los personajes (2008: 102).

Indudablemente, la adaptación sucede en los parlamentos del diálogo del relato; el habla coloquial ha pasado por un tamiz que separa lo que puede confundir al lector, como las inconsistencias, las equivocaciones o las repeticiones. Si contrastamos en un juicio oral real las contestaciones de los acusados nos encontraremos con un habla coloquial que puede llegar al límite de lo inentendible; por tanto, si fuera transcrito el juicio en una novela de esa manera no sería funcional para el entendimiento del recorrido del discurso literario. Veamos ejemplos de tres respuestas dadas por un acusado en un juicio:

11- Fiscal: intimidándole con [ese sacacorchos

12- Acusado: yo lo único no] yo no sé nada más que eso / yo si le digo la verdad no no me acuerdo de nada / iba ((flipa(d)o)) iba (()) iba ((todo de aquella manera yo no me acuerdo de nada)) § (Ridao Rodrigo, 2010: 35).

...

29- Letrada: con la venia señoría / eh / estaba usted en aquel momento ¿recuerda si estaba pidiendo ayuda económica a la gente / que pasaba por allí [por?

30- Acusado: bueno] (()) yo recuerdo que estaba llena de gente pero nooo antes de que me pusieran el ((filtro)) / antes de que me pusieran el ((filtro)) entero mire usted yo empezaba hoy pero yaaa no vamos que yo sepa ya no sé si (()) no sé la verdad es que no lo sé § (Ridao Rodrigo, 2010: 36).

...

49- Letrada: se marchó se fue del lugar

50- Acusado: (())] =no sé no sé qué encontré vamos pues SERÍA si yo si na(da) más que hace yo qué sé lo encontré nada más que le llegué y se lo dije yo a la policía que qué es lo que hacía ahí §

51- Letrada: jum jum § (Ridao Rodrigo, 2010: 36).

Además de analizar un texto literario que combina dos géneros, hemos encontrado, también, que en el léxico se presenta, a la vez, en un mismo enunciado, la combinación de un adjetivo coloquial con otro adjetivo en desuso: “Digo que si con qué arma, **beodo**¹¹⁴ inculto, **pendejo**” (Méndez, 2002: 122).

Un asunto final es el de indagar por la situación de comunicación, en la práctica social, que presenta el género judicial. Uno de sus objetivos discursivos tiene como finalidad el de “prescripción”, que establece una relación de “deber hacer”. Otro objetivo discursivo destacable es el de “demostración”, que crea una relación de “saber centrada sobre la verdad”; relación, ésta, tan idónea para la justicia (Charaudeau, 2012: 30-31). Ambos objetivos, el de ordenar y el de demostrar, pueden reconocerse claramente en los procedimientos de un juicio. Así, encontramos recurrencias de prescripción de parte del comisario-juez: “**te conmino a**”, “**dormirás**”, “**barrerás**”.

Cabe mencionar, por último, que la narración del juicio del Tequilas, —junto con la historia del oso Lapancho (Méndez, 2002: 113) y la del león Tecomó (2002: 42) —es uno de los relatos más logrados en la novela por su construcción de situaciones humorísticas, con el agregado justo del efecto irónico, que ofrece como resultado esta parodia excepcional sobre un juicio de pueblo.

¹¹⁴ Por cierto, de acuerdo con el CORDE, esta palabra fue utilizada en el siglo XX por sólo tres narradores mexicanos: Mariano Azuela, Arturo Azuela y Ramón Rubín. En España, entre otros, fue usada por el escritor gallego Álvaro Cunqueiro, en su novela *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* (1972) (CORDE de la RAE). Esta novela —que está aludida—, como su autor —que se le presenta con admiración— se encuentran mencionados en la novela *El circo*... En el siglo XXI no existe un uso registrado de este vocablo.

CONCLUSIONES

En el Capítulo Uno se revisaron de forma panorámica las características, los escritores representativos y la historia de la Literatura de la Frontera, la Literatura del Norte, la Narrativa del Desierto y la Literatura Chicana durante el siglo XX. Como dato importante se advirtió que las perspectivas de interpretación que la crítica tiene sobre estas narrativas son similares aunque, no comparten definiciones concluyentes que puedan ser homólogas en todos los casos. No obstante el número de interpretaciones sobre la especificidad de estas cuatro literaturas nos dimos a la tarea, como tesis fundamental de esta investigación, de ubicar a Miguel Méndez como representante de todas ellas. Para tal fin, nos basamos, primordialmente, en la concepción general que el mismo Miguel Méndez tiene de su producción literaria. Así con ello y, con nuestro particular punto de vista, pero fundamentado, hemos demostrado que Miguel Méndez no sólo es un autor chicano sino que es digno representante de las tres literaturas que se circunscriben en el contexto de la frontera norte de México.

Para comenzar, diremos que Vicente Francisco Torres recuerda que gran parte de la narrativa mexicana de hoy surgió a finales de los años setenta del siglo pasado. Desde aquel entonces, comenzó a perfilarse un grupo de “narradores del desierto o del norte de México” (subrayemos que para este crítico no hay diferenciación entre los dos términos) que escribían en el norte de México y cuyas ficciones se ubicaban en el desierto. Al referirse a la literatura relacionada a los narradores del desierto o narradores del norte Torres abunda: “Aunque el problema no se reduce a la geografía, la tierra sí plantea una serie de temas, retos y aventuras” (Torres, 2014: §3).

Para Edith Mora Ordóñez la Literatura de la Frontera o Fronteriza —escritura que se produce en la frontera con Estados Unidos— reúne en un mismo grupo a la Narrativa del Desierto y a la Literatura del Norte. Las razones que sustenta la autora es que estas literaturas se emplazan en el ambiente literario nacional en la década de los ochenta en medio de un auge de las literaturas regionales; además, estas literaturas agrupan escritores y temáticas en común y, por último, el espacio geográfico es el mismo. De la Literatura del Norte, Mora Ordóñez sostiene que “acogería a las demás [literaturas] en tanto que refiere a la producción literaria” (2014: 115) que se origina de la perspectiva de una región árida y yerma.

En cuanto a la distinción de la Narrativa del Desierto de las otras dos (del Norte y de la Frontera) es válida porque anteriormente a la década de los ochenta ya existía “una tradición literaria cuyo discurso y estética se ciñen a este contexto geográfico y cultural” (Mora Ordóñez, 2014: 115). Aquí, es importante subrayar que tanto Torres como Mora Ordóñez están de acuerdo con el inicio, anterior a las demás, de la Literatura del Desierto.

Uno de los escritores mexicanos que la representan, mencionado por Mora Ordóñez, es Miguel Méndez (aunque, reconoce que nació en Arizona y que también es representante de la Literatura Fronteriza Chicana, en Estados Unidos).

Como se puede observar, la delimitación entre las tres literaturas es difícil de acotar. Las tres comparten escritores, rasgos temáticos, una igual franja espacial y un periodo temporal similar. No es difícil en esta discusión poder afirmar que Miguel Méndez cumple con las características de pertenencia a estas tres literaturas: es un escritor que ya tenía una trayectoria desde antes de la década de los ochenta del siglo pasado y, aunque escribió la novela *El circo...* desde el lado fronterizo de Estados Unidos, su desierto ficcional se encuentra en México, en el desierto de Sonora.

Por otro lado, puede distinguirse como característica de la Literatura del Desierto que, desde el mismo paisaje o ambiente —tanto para el escritor como para sus personajes— se desprenden ideas, porque el desierto adquiere un sentido o significación por sí mismo; esa geografía árida y sofocante no es mero telón de fondo, es un elemento propicio que sirve para meditar o, inclusive, reflexionar sobre el ser de un modo que se acerca a lo filosófico.

Miguel Méndez es un narrador del desierto mexicano porque lo ha vivido y lo ha cautivado; introducir a sus personajes en este medio es una añadidura compleja pero completamente verosímil. La pertenencia del autor a este medio provoca que su literatura se perciba no como impostada o acartonada, sino que permite una lectura en donde pueden detectarse elementos, que hasta detalle, corresponden con fidelidad a la región que ha sido el *leitmotif* de su obra.

Con respecto a la Literatura de la Frontera se indicó que, según Leobardo Saravia Quiroz, no puede afirmarse con contundencia acerca de una tradición literaria en la Litera-

tura de la Frontera mexicana del siglo XIX y la primera parte del siglo XX. El investigador atribuye esta carencia de tradición a un aislamiento geográfico que produjo un desconocimiento de nuevas formas vanguardistas de expresión que sí se dieron en el centro del país (1990: 190). Sin embargo, para Cristina Rivera Garza, esta aparente falta de tradición de la literatura fronteriza se debe a la idea de defender y salvaguardar un canon literario que, para ciertas élites culturales del centro de México, es el único válido e inamovible (Alfonso, 2015: § 25). Nosotros reconocemos que de la indiferencia del centro cultural de México se ha pasado a una mayor y mejor vinculación de una Literatura de la Frontera que ha sido introducida progresivamente a ese espacio cultural y editorial nuclear.

El estudio y el debate acerca de la Literatura de la Frontera Norte o de la Literatura Fronteriza comienza en la década de los ochenta y, fue etiquetada como “narrativa del desierto” (Rodríguez Ortiz, 2008: 95). Conforme Nora Guzmán, a finales del siglo XX un grupo de escritores jóvenes continúa el trabajo de los narradores del desierto (Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Severino Salazar y Daniel Sada) con nuevas inquietudes creativas (2009: 13). Uno de ellos, Eduardo Antonio Parra, externó que la denominación Narrativa del Desierto no era suficiente para explicar el fenómeno narrativo que se presentaba en la región. También externó la idea de que “para que un escritor sea de un sitio no es necesario que haya nacido ni que radique en él; basta con que haya vivido ahí la infancia o la adolescencia, etapas que proveen material literario para toda una vida” (2004: 73). El caso de Miguel Méndez es un claro ejemplo de esto.

A partir de entonces, a la Narrativa del Desierto la denominan de diversas maneras: Literatura Fronteriza, Narradores del Norte, Literatura del Norte de México, Literatura de la Frontera Norte, entre otras. La crítica empieza a señalar su importancia; la confluencia del noroeste y del noreste se solidariza en una escritura que busca nombrar, recrear, inventar y ahondar en la complejidad de una zona del país poco enunciada en la literatura mexicana contemporánea (Guzmán, 2009: 13).

Por ello, determinar una región geográfica en la cual se circunscriba una expresión literaria, como lo es la Literatura de la Frontera permite descentralizar manifestaciones literarias exclusivas de la ciudad de México, para dejar paso a manifestaciones culturales que

se descentralizan precisamente porque su propuesta artística se manifiesta en otra región de la república (Rodríguez Ortiz, 2008b: §23).

Por tanto, concluimos que existe, entonces, una literatura propia de la región fronteriza que convenimos en llamar Literatura de la Frontera. De tal suerte que la histórica instauración de la frontera entre México y Estados Unidos ha dado por resultado, en las creaciones narrativas y líricas que se han gestado en su ámbito espacio-temporal: “la gestación del fenómeno literario llamado Literatura de la Frontera” (Torres Sauchett, 2013: 159).

Con respecto a Miguel Méndez hemos expresado que está calificado como uno de los más altos exponentes de la Literatura Chicana. Javier Durán, por su parte, llama a Miguel Méndez “escritor transfronterizo por herencia y por oficio” (2008: 65). Daniel R. Fernández señala que, en 1974, “se publica una de las novelas clave de la literatura chicana, *Peregrinos de Aztlán* (...) En el prefacio el autor (...) confiesa escribir desde “su condición de mexicano, indio, espalda mojada y chicano” (2008: 612). En esta tesitura es posible afirmar que la literatura de Méndez resulta chicana, del norte, del desierto y fronteriza.

Por otra parte, el investigador Roberto Sánchez Benítez indica que, por un lado, la Literatura Chicana es autorreferencial (pues el autor habla de sí mismo) pero también se refiere siempre a los otros: aquellos migrantes que viven en los barrios asentados cerca de la frontera o en la periferia de las grandes ciudades norteamericanas. La literatura de Miguel Méndez no es la excepción: “solo que en él es el desierto quien asume esa otredad (...), para Méndez, el desierto es algo más que una tierra sin nombre; es una vasta metáfora de la existencia, el espacio donde las ilusiones tienen lugar; el límite de lo posible” (2011a: 80-81).

En otro orden de cosas, Alfonso Illingworth-Rico define a Miguel Méndez como un autor canónico y prototípico de la Literatura Chicana. Considera que esta literatura es predominantemente social, y encuentra que muchas veces retrata con fidelidad a las expresiones verbales de la sociedad. El autor señala que la Literatura Chicana sí hace un especial hincapié en el hecho de que la migración, la trashumancia y el cruce de la frontera son temas íntimamente ligados a esta narrativa (1994: 14).

En su análisis sobre la novela *El sueño de Santa María de las Piedras*, Vicente F. Torres advierte que la presencia del desierto, la frontera y su paso están siempre presentes como una constante que identifica a la Literatura Chicana, con un sello muy característico y peculiar pues, al tiempo que la obra de Méndez forma parte del canon de la Literatura Chicana, no deja de ser, en ningún momento, Literatura del Norte, del Desierto y de la Frontera (2000: 210-211).

Asimismo, Alfonso Rodríguez ubica a *Peregrinos de Aztlán* como un “logro que está destinado a perdurar como novela clásica” (1990: 181). Señala que la obra es fronteriza, en la medida en que su escritura defiende a las clases oprimidas de ambos lados de la frontera; pero también es una novela del desierto porque escribe sobre los marginados que tienen que cruzarlo, de camino a los Estados Unidos (1990: 181).

Creemos que lo más importante de este capítulo fue darle voz al mismo Miguel Méndez para delimitar cuáles fueron sus nociones de pertenencia acerca de la literatura que él produjo. La intención fue subrayar que Méndez no vio ningún conflicto en que se lo identificara como escritor chicano —al fin y al cabo este concepto tiene una pertinencia indivisible de lo mexicano— y también como un escritor mexicano.

Es un hecho completamente inobjetable afirmar que Miguel Méndez es un escritor perteneciente a la Literatura Chicana. Pero es importante remarcar, a continuación, cómo el escritor conecta esta literatura con otras dos —la Literatura de la Frontera y la Literatura del Norte— que están situadas en México:

Creo que es por demás interesante este otro rasgo, entre varios otros del movimiento literario chicano (...), residente en el concepto y ahora denominación de literatura chicana de la frontera que, a la vez, es contraparte e integradora a la literatura de la frontera de México, conocida allá también como literatura del norte (2000: 181).

Méndez explica que esto sucede porque las marcas limítrofes correspondientes a los dos países no pueden dividir espacios geográficos naturales que son indiferentes a imposiciones geopolíticas. El escritor sólo indica que si se atiende a que cada literatura trabaja en su correspondiente ubicación

nos resulta más que razonable suponer que ambos fenómenos literarios susodichos, son tan coincidentes que se agruparían en una sola etiqueta: *literatura de las fronteras*. Claro está, que en esto cuenta mucho el idioma español, presente y dominante a lo largo de las zonas fronterizas, tanto de un lado como del otro (2000: 181).

Debido a las coincidencias que Méndez encuentra entre estas literaturas, al punto de quererlas reunir o juntar, creemos que las literaturas que él indica —más nuestro personal agregado de la Narrativa del Desierto— podrían reunirse en una misma categoría a la que él denomina “literatura de las fronteras”. La noción común es que “la pertenencia a una categoría puede ser cuestión de grado” (Cumming y Ono, 2008: 193). Así, la manera más simple de categorización es la que asume que la pertenencia a una categoría supone “una escala en la que se pueden ubicar distintos grados de pertenencia a la misma a lo largo de una única dimensión” (2008: 193).

Podemos, de tal manera, colocar a estas producciones literarias en una escala de una categoría graduada en donde no necesariamente tienen que compartir los mismos rasgos. En estas literaturas existen características continuas de un referente o, “un miembro ‘central’ de una categoría tiene un conjunto de categorías relacionadas, pero los miembros no centrales pueden diferir de diversas maneras según cuántas y cuáles de esas características les falten” (Cumming y Ono, 2008: 194). Por ejemplo, si el rasgo que queremos clasificar en la Literatura de las Fronteras es la utilización del *spanglish*, la Literatura Chicana quedará en el centro y, probablemente, la Narrativa del Desierto se desplazará a la periferia. La carencia o merma de esta particularidad —el *spanglish*— no impide que la Narrativa del Desierto se salga de la categoría, puesto que otros atributos o particularidades, como la región geográfica, permiten su integración a la misma categoría. Por tanto, estamos en posición de afirmar que la literatura de Miguel Méndez se encuentra en la intersección de estas cuatro producciones literarias y, en consecuencia, confirma la condición, incuestionable, que sustenta como autor transfronterizo.

De manera concisa pero indispensable, también se le dio seguimiento al panorama de la narrativa chicana escrita en español en los Estados Unidos y, en ésta, se enmarcó la obra literaria de Miguel Méndez —quien se distingue, como ya sabemos, por escribir exclusivamente en español.

Podemos concluir en que existe una lista extensa de obras chicanas escritas en español y creemos que esa lista se continuará en el futuro con el trabajo de los nuevos escritores chicanos que en el siglo XXI necesiten expresarse en este idioma. Opinamos que esta tendencia —que no es la más popular— en la actualidad, no sólo responde a posiciones ideológicas, nacionalistas o políticas, sino que también obedece a que “se escribe en español porque así lo dicta la voz que habla desde adentro de nosotros, la que fluye sin esfuerzo; la que es sentimental y auténtica” (Rosales, 1996: 173).

En el Capítulo Dos hemos presentado una muestra de ejemplos y distintos enfoques teóricos cuya intención final consiste en demostrar que la novela es una obra metafictiva. Este análisis consistió en evidenciar algunos de los muchos recursos metafictivos que presenta la narración literaria en cuestión.

Se ha comprobado que el procedimiento metafictivo de la novela de la novela se ha cumplido en las tres categorías que describe Antonio Sobejano, las cuales se desprenden del proceso mismo de cómo se va creando la novela mediante el acto de escribir, mediante el acto de leer, o mediante un discurso oral entre personajes que discuten acerca de cómo escribir la novela.

Se ha descrito, además, el discurso metafictivo que, en torno a un ejercicio de reflexión crítica y autocrítica sobre los problemas de la creación literaria, interesan a don Homero y al Chavo, utilizando recursos de tematización, tales como: el proceso creativo, que dista mucho de apegarse a las convenciones literarias y a los diversos procedimientos narrativos convencionales. Otro recurso temático que se ha tratado es el de la poca autonomía o franca dependencia de los personajes frente al dominio autorial.

La complicada estrategia narrativa de esta metanovela, con un discurso metafictivo insertado en la ficción amerita la definición que de metanovela sostiene Dotras: “Una metanovela es, entonces, la escritura de la aventura de escribir” (1994: 196).

Se analizaron, también, los recursos o estrategias utilizados en la novela en los procedimientos metafictivos, tales como la metalepsis ficcional de cuadro animado y la metalepsis del narrador. De tal modo, se expusieron e interpretaron los mecanismos que actúan para que se produzca la subversión de niveles de ficción: la jaca daliliana irrumpe

del cuadro a la ficción literaria y el autor-narrador don Homo acompaña a sus personajes a una visita al cementerio. Por qué se presenta como recurso la interacción entre ficciones de niveles diferentes. Estamos de acuerdo con Dotras, que el escritor, en general, así como Miguel Méndez “al cuestionar el mundo de la ficción, la novela cuestiona, simultáneamente, el mundo exterior” (1994: 195).

Se pudo apuntar que, por medio de la estrategia y modalidad de la antimetalepsis, se manifiesta una autoalusión de la novela (la creación se torna, vuelve la vista al creador) que, específicamente, funciona con la intención de tender un guiño al lector, en virtud de hacerlo cómplice para que pueda volverse activo y tener una actitud frente a lo que lee.

Se reconoció, también, que mediante la función especular o *mise en abyme* se puede analizar la relación que sustenta la diégesis primaria o historia principal y los textos, que en otro nivel narrativo, reflejan a la primera. Para ello resulta necesario que exista una analogía “entre el contenido temático del relato-marco y el del relato intercalado” (Dallenbach, 1991: 24). Con la guía de los relatos especulares, el lector puede llegar a explorar y encontrarles el sentido que los relaciona con la narración-marco.

Como se evidenció en el ejemplo analizado sobre dos relatos en *mise en abyme*, es la imposibilidad de llevar a buen término el cruce del desierto la que acentúa el terrible drama que les tocará vivir a los cirqueros. Finalmente, el desgarrado suplicio del desenlace destacará en un acertado balance descriptivo entre la muerte y la participación de un cosmos y una tierra abrazadores que incendian las cabelleras y los ojos —con llamaradas de los colores más fuertes del espectro solar— de los personajes que, con sus cuerpos pululantes de gusanos quedan tendidos en forma grotesca.

La presentación de recursos, como intercalar un relato —muerte anticipada del Zenzontle— mediante una prolepsis; poner a bailar un merengue de fines de siglo XX a personajes que vivieron entre la década de los treinta a los cincuenta del mismo siglo; hacer coincidir a dos personajes de relatos intercalados diferentes, para que confluyan en un mismo tiempo y espacio y, presentar la reaparición de un personaje en otra novela demuestra la importancia que da la obra a la reacción del lector. La novela demanda la atención del lector y lo estimula a incrementar su disposición para imaginar. Como afirma Dotras: “La me-

taficción, además de ser una celebración del poder de la imaginación creadora, reivindica la libertad de imaginación” (1994: 196).

Con referencia a los aspectos o rasgos metafictivos de autoconsciencia y autorreflexividad podemos concluir que la novela tiene los elementos temáticos necesarios que cumplen con las características de la metaficción. La crítica que se realiza a la crítica literaria es sumamente importante en la reflexión que desarrolla el personaje autor-narrador sobre la literatura. No es de menor importancia el cuestionamiento que apunta a las universidades y sus métodos rígidos de enseñanza del lenguaje. El tema de la actividad creativa del escritor, se trata de un modo autoconsciente; se explica desde el despegue de la palabra de la conciencia interior al entrenamiento del lenguaje en sociedad. También se deduce un conocimiento amplio de la teoría de la recepción, ya que se argumenta en sus postulados y se advierte complicidad y simpatía por el lector. También la cuestión, vista como un problema, de la publicación de las obras literarias y los editores es tan importante que alcanza su ámbito hasta el final de la novela. Si nos preguntamos por qué el escritor Miguel Méndez integra a la narración de esta obra, las preocupaciones sobre la creación misma de la narrativa, su recepción, su difusión, su publicación y, finalmente, su crítica estamos de acuerdo con que

en el momento en que el escritor es consciente de sí mismo como tal, lo que le permite observarse a sí mismo en su labor creativa, surgen cuestiones en torno a su quehacer literario (...) En la actualidad, la preocupación se centra primordialmente en el proceso de gestación de la obra y en la reacción del lector. En una época crítica y altamente subjetivista como la actual quizá la única certeza sea la realidad del propio discurso y por ello el escritor hace del proceso de escribir el centro de su obra (Dotras, 1994: 195).

En la interacción interpersonal —vista desde la perspectiva de la cognición social— de los personajes que se han analizado se ha comprobado que el tema al que se acercan es “la palabra”. Dicho tema puede interpretarse como una expresión de un “repertorio lingüístico” más un “repertorio cultural” cuyos elementos “se entrelazan para promover o mantener ciertas visiones de la realidad” (Condor y Antaki, 2000: 473). Es decir, no sólo influyen las actitudes que se observan en los personajes en las citas que hemos transcrito, sino también “el entrelazamiento de diversas emisiones lo que realiza el trabajo” (474) de la

comprensión total de la noción que se tiene de “la palabra”. Por tanto, el estudio lingüístico aporta al entendimiento de un análisis discursivo, si aquél, igualmente, contribuye con una consideración y estimación del alcance de la significación cultural que el discurso tiene.

Como se vio, la configuración o motivo del topos encontrado y analizado en el apartado de los *topoi*, utilizado con la frecuencia que sustentan miles de años, ha sido revitalizado en la pluma de Miguel Méndez. El topos “La palabra que se siembra da frutos”, se tomó de un intertexto —la *Biblia*— que tiene la característica de ser un lugar común. Los lugares son importantes porque son “un elemento de asociación de ideas, de un condicionamiento, de un adiestramiento, de una mnemónica (...) La tónica es el código de estas formas estereotipadas, temas consagrados, enunciaciones convencionales” (Marchese y Forradellas, 1994: 407), en la que siempre se encontrará un particular punto de vista o perspectiva que cualquiera puede rastrear y, así, encontrar cualquier clase de argumento o tema. En el intertexto de una parábola de la *Biblia*, Miguel Méndez encontró la fórmula para desarrollar su concepción del lenguaje.

Con la metodología utilizada puede advertirse, finalmente, que la carga de un intertexto de este tipo —capaz de recontextualizarse en los discursos a través del tiempo— adquiere una dimensión social por su alcance en la circulación de los saberes y en el intercambio de los conocimientos de una sociedad.

En conclusión, con todos los procedimientos metafictivos que se han analizado (relatos intercalados, metalepsis, prolepsis, función iconoclasta, antimetalepsis, myse en abyme), se puede advertir que una novela metafictiva como es *El circo...*, se propone romper con las convenciones de la literatura tradicional y con la cooperación que existe entre autor y lector que permite un acuerdo de lectura. Ana Dotras resume, eficazmente, uno de los propósitos de la novela de metaficción:

la novela que se vuelve hacia sí misma también se dirige, paradójicamente, al lector, sin provocar que éste, a pesar de la destrucción de la ilusión de realidad, se distancie sino que, por el contrario, el grado en que el lector se mantiene inmerso en la novela no disminuye (1994: 188).

En consecuencia, es necesario recalcar, porque tiene relevancia fundamental, que la razón última que esta novelística tiene es la de romper toda ilusión de realidad que el lector pueda disfrutar en el mismo instante que se produce el acto de la lectura.¹¹⁵

Por último, en el diálogo conversacional que sostiene el personaje don Quijote y unos literatos jóvenes en el desierto se encontró el significado macro-proposicional referido al rechazo, por parte de los escritores, a las influencias literarias que los preceden, como es el caso particular de rechazar la literatura de uno de los mayores representantes de la literatura iberoamericana, quien es Miguel de Cervantes Saavedra con su novela *Don Quijote de la Mancha*.

Como se pudo demostrar en el Capítulo Tres, al contrastar elementos léxicos de un discurso paródico sobre *Don Quijote...* en un episodio de la novela *El circo...*, los vasos comunicantes que permiten que fluya un diálogo intertextual se encuentran en un ejercicio dialógico que parte de la misma base léxica y estructura sintáctica.

La parodia tiene que ver con la imitación de otros estilos y también tiende a ridiculizar los “manierismos estilísticos y su excentricidad o exceso con respecto a cómo la gente habla o escribe” (Sobejano-Morán, 2003: 12). En este campo de opinión, podemos arriesgarnos a suponer que Miguel Méndez ridiculiza tanto el estilo escritural de Cervantes como a la caracterización que el escritor le imprime a su personaje don Quijote. Para qué ridiculizar, entonces, y mantener este diálogo con un escritor y una obra que se admira.

Creemos que la ridiculización sirve, paradójicamente, como una manera contradictoria de rendir homenaje a Cervantes y a su obra que, en palabras de Méndez así la valoriza:

Las novelas todas derivan mucho o poco del Quijote. ¿Acaso no fue la primera y la más grandiosa sin riesgo alguno de que otra le haga sombra? (...) En conclusión, Cervantes sólo escribió un libro al que solamente supera la Biblia, efecto de tantísimos autores” (Perles Rochel, 1998: 275).

¹¹⁵ Gonzalo Sobejano opina, al igual que Linda Hutcheon, que “los novelistas de nuestro tiempo valoran más el proceso que el producto y estiman el proceso de escribir, en conexión con el de leer, como el vínculo menos frágil entre la ficción y la realidad. De otro lado, sin embargo, hay que reconocer que tal vinculación no puede ser todavía muy amplia, pues los lectores en busca del placer del producto son mucho más numerosos que aquellos que saben hallar el goce del proceso (2009: § 7).

Por otro lado, si asignamos el papel que ocupa la parodia en la posmodernidad podría decirse que ésta “trata de una forma de pensamiento que reitera paródicamente nuestras tradiciones culturales. [También] el patrón diacrónico de la historia narrativa se ve sustituido por patrones acrónicos de repetición y recurrencia (Sobejano-Morán, 2003: 12). Desde estas percepciones, podría decirse que el paso temporal de las distintas tradiciones en la historia narrativa, también se manifiesta, atemporalmente, por medio de recurrencias paródicas que repiten las tradiciones literarias y se insertan en las nuevas narraciones que el futuro de la historia literaria depara. El discurso paródico que se analizó es un ejemplo de la interpretación que Sobejano-Morán le da a este tema, puesto que se produce una recurrencia paródica en la novela mendecina de repeticiones que reactualizan ciertos temas de la novela cervantina.

Se constató en el análisis que la utilización de los elementos intertextuales adecuados (no insertados de forma casual) que se trasladaron del texto de origen al texto parodiantes produjeron la renovación de temas sobre la novela *Don Quijote...*, de un modo actual y refrescante en el episodio de *El circo...*; tal es el caso de la cuestión de suma importancia para los cervantistas como la ambigüedad de la identidad de don Quijote.

Además, se evidenció que en ese traslado intertextual se pasaron un conjunto de voces, que provenientes de la novela *Don Quijote...* y de sus lectores anónimos, a través del tiempo, invocan y evocan al personaje don Quijote con diferentes nombres y apellidos; particularidad que permite poder definirlo como un personaje camaleónico que cambia en función de quien lea sus historias. Este es sólo un ejemplo de por qué, como bien apunta Gustavo Nanclares, la presencia de una infinidad de voces “hacen de la novela un texto polifónico” (2003: 40).

Para cerrar el análisis sobre el discurso paródico de *Don Quijote...*, se comprobó que el componente irónico, que siempre acompaña a la parodia está presente durante el diálogo que demuestra el trato de cortesía que se dieron don Quijote y el Poeta Loco.

En el caso de una alusión, como la que se analizó, sobre el talego de huesos en una cita de *Cien años de soledad*, se pudo concluir que una interpretación sustentada de dónde proviene, depende de la competencia lectora y, que el alcance que tenga la alusión, de acuerdo con esa competencia, entre la obra original que es aludida y la obra receptora que

la aprovecha en su propio contexto, puede remontarse en el transcurso del tiempo (Cfr. Beaugrande y Dressler, 1994b: 255).

Ahora bien, continuando con la obra de García Márquez, encontramos algunas historias en *El circo...*, como la de don Homo cuando va a saludar a sus muertos al cementerio, que tienen ciertas características que se relacionan con el realismo mágico y, específicamente, con el tratamiento que se le da a la muerte en *Cien años de soledad*.

Sigamos con el tema prevalente de la influencia que el realismo mágico tiene en la novela de Méndez. Reconocemos que la parodia sobre la elevación a los aires de Remedios, la Bella, es utilizada para abordar uno de los temas de este género: el de mostrar lo irreal, lo fantástico o lo extraño en la realidad, como si fuese algo natural. Consideramos que esta parodia funciona con la noción de alentar y conservar una tradición literaria única —como es el realismo mágico— en Latinoamérica, y que, por tanto, es meritoria de seguir produciéndose como, por cierto, lo hace Méndez en su obra. De hecho, es importante resaltar lo que Hutcheon encuentra en obras metafictivas, como es el caso de *El circo...*: “la metaficción que se escribe en nuestros días, recurre a menudo a la parodia para escudriñar las formas contemporáneas, y juzgarlas a la luz de las exigencias positivas de las estructuras del pasado” (1992: 182).

Continuando con el género paródico se comprobó que la transducción de un episodio de la novela *La ciudad y los perros* a un ejercicio paródico de *El circo...*, tiene implicaciones de sentido o consecuencias en la interpretación de la lectura que un lector pueda tener del texto precedente de Vargas Llosa. También se apuntó que en la elección del tema del abuso de animales puede haber una tendencia, por parte de Miguel Méndez, de cierta visión pesimista sobre el ser humano debida al comportamiento, específicamente, de abuso y de algunas otras cuestiones en las que incurre.

Se constató, además, que en la mayoría de los discursos paródicos que se han revisado en la novela —como es el caso específico del cuento parodiado de *Funes el memorioso*— están marcados por una forma lúdica y funcionan a modo de un homenaje que Miguel Méndez prodiga a los escritores que él considera maestros de los distintos géneros literarios. Es decir, no son parodias desafiantes con una crítica contestataria o mordaz.

Se encontraron en los episodios que tratan sobre los viajes a Europa —de don Homo, por un lado, y del personaje, el indiano, de la novela *Concierto barroco*, por el otro— coincidencias en los motivos de las acciones y situaciones que les suceden a ambos personajes durante su permanencia por el viejo continente. Se sacó en conclusión que, al final de sus viajes experimentan un proceso de reafirmación identitaria y de añoranza nostálgica por el continente americano.

Prosiguiendo con el diálogo que mantiene el Poeta Loco con Juan Rulfo hemos demostrado cómo la función pragmática de la ironía que se observa en una alusión al cuento “Nos han dado la tierra” permite al lector reconocer la paradoja que el relato contiene en su argumentación.

Se advirtió, además, cierta intención de evidenciar la escasa producción literaria de Juan Rulfo aunque, no obstante, se subrayó la idea que su obra literaria es insuperable por otros autores, incluyéndose, autorreferencialmente, Miguel Méndez. Por otro lado, se encontraron estrategias narrativas correspondientes al género de lo real maravilloso y recursos discursivos referentes a lo excremental, relacionado como acontecimiento que ocurre en el cuerpo grotesco.

Con respecto a los personajes de la novela, como es el caso del Poeta Loco, se encontraron algunas huellas que contienen ciertas características que comparte con un poeta loco llamado Valderrama, que aparece al final de la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela. También se planteó la posibilidad de una lectura inversa en el tiempo puesto que “Un texto como huella no sería una lectura única, sino una pluralidad de lecturas” (Martínez Fernández, 2001:70). De tal modo, podría leerse e interpretarse al personaje Valderrama desde la lectura del Poeta Loco de la novela de Méndez.

Mencionemos, ahora, los resultados de nuestra propuesta para el análisis del relato del Tequilas. El planteamiento combinatorio de la utilización del género judicial que se encuentra en una situación específica de comunicación —un juicio oral ficcional sui generis por lo alejado de lo prototípico, insertado en un relato paródico de una novela— arrojó las conclusiones que explicaremos a continuación.

Determinamos que las variaciones —en términos de Sandig y Selting— o transgresiones —en términos de Ciapuscio— del género judicial en el juicio oral ficcional del Tequilas se deben no tanto a la combinación con el género oral coloquial —hemos contrastado que así hablan los participantes en los juicios orales reales—, sino a que, sobre todo, es un juicio paródico porque el relato en sí es paródico. Como afirma Hutcheon: “la parodia no puede tener como ‘blanco’ más que un texto o convenciones literarias” (Hutcheon, 1992: 178).

Si resumimos las conclusiones del análisis realizado en la tesis obtendremos como resultado la presencia de una fuerte carga metafictiva en la obra que se contrapesa con un elevado número de intertextos que se sostienen por medio de secuencias paródicas que en su mayoría no son agresivas con sus textos precedentes, sino que tienen componentes lúdicos y que se realizan en homenaje a sus autores o a las corrientes literarias a la que pertenecen. Tanto los diálogos metafictivos como los paródicos que se desarrollan a lo largo de la novela están reunidos o aglutinados por conversaciones de tipo oral coloquial que tienen, en la mayoría de los casos, un contenido humorístico en donde la ironía y, la utilización de las llamadas malas palabras o groserías pueden subir de tono, las cuales —por medio de connotaciones de tipo sexual— pueden llevar a un tipo de lenguaje que descuella en el albur. Estas dos partes principales de la novela están conformadas sobre una importante fragmentación narrativa que desequilibra el orden, sobre todo, temporal de los relatos que, intercalados con las digresiones que corresponden a las reflexiones metafictivas, provocan una necesaria e imprescindible intervención del lector para su interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Justo S., (1986). “Estructuras narrativas en ‘Tata Casehua’ de Miguel Méndez”, en Revista *Confluencia*, Vol. 1, núm. 2, pp. 48-54.
- _____, (1981). “Miguel Méndez M.: entrevista”, en *La Palabra: Revista de Literatura Chicana*. Volumen III, N° 1-2, Primavera-Otoño. Disponible en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-palabra-revista-de-literatura-chicana-1/html/705719bd-460b-48c6-8ceb-ea67a8f2d46f_7.html#I_6_
[Accesado el día 20 de junio del 2015].
- _____, (1979). “Consideraciones sobre la literatura y la crítica chicanas”, en *La palabra [Publicaciones periódicas]: Revista de Literatura Chicana*, Volumen I, núm. 1, Primavera de 1979.
- ALATORRE, Antonio, (1994). “Lingüística y literatura”, en *Ensayos sobre crítica literaria*. México: Centro Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), pp. 84-101 [1987].
- _____, (1994). “Crítica literaria tradicional y crítica neo-académica”, en *Ensayos sobre crítica literaria*. México: Centro Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), pp. 51-73 [1981].
- _____, (1994). “Qué es la crítica literaria”, en *Ensayos sobre crítica literaria*. México: Centro Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), pp. 38-50 [1973].
- _____, (1994). “La crítica literaria”, en *Ensayos sobre crítica literaria*. México: Centro Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), pp. 17-24 [1955].
- ALFONSO, Vicente, (2015). “El norte no es un lugar: Cristina Rivera Garza” (entrevista), en *Confabulario*, suplemento cultural de *El Universal*, 21 de noviembre.
Disponible en:
<http://confabulario.eluniversal.com.mx/el-norte-no-es-un-lugar-cristina-rivera-garza/>
[Accesado el día 21 de noviembre de 2016]
- ANDERSON IMBERT, Enrique, (1977). “La crítica literaria hoy”, en *Texto crítico*, Universidad Veracruzana, enero-abril, núm. 6, pp. 6-36.
- ANGULO PARRA, Yolanda, (2009). *Filosofía*. México: Santillana.

- ASCOMBRE, Jean-Claude y Oswald DUCROT, (1994a). “*Topoi* y formas tópicas”, en *La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos, 216-233.
- _____, (1994b). “Formas tópicas intrínsecas y formas tópicas extrínsecas”, en *La argumentación en la lengua*. Madrid: Gredos, 234-273.
- AYALA OCHOA, Camilo, (2014). “Lecturas en el campus. La colección Relato Licenciado Vidriera (2003-), en JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo (coord.), (2014). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1891-2014)*. México: UNAM.
- AZUELA, Mariano, (1973). *Los de abajo*. México: FCE.
- BAJTÍN, Mijail, (2000). *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, México: Taurus, La huella del otro.
- _____,(1993). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, México, D.F.: Alianza.
- _____, (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- _____, (1982a). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- _____, (1982b), “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 248-293.
- BAL, Mieke, (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, Roland, (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- BEAUGRANDE, R. de y W. DRESSLER, (1994a). “Nociones básicas”, en *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel, pp. 22-47.
- _____, (1994b). “Intertextualidad”, en *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel, pp. 249-281.
- BERUMEN, Humberto Félix, (2005). *La frontera en el centro*. Selección anual para el libro universitario 2003-2004. UABC.
- BIBLIA*, (1995). Madrid: Verbo Divino.
- BILLIG, M., (1991). *Ideology and Opinions: Studies in Rhetorical Psychology*. Londres: Sage. Traducción de Condor y Antaki.
- BLOOM, Harold, (1991). *La angustia de las influencias*. Venezuela: Monte Ávila.
- BORGES, Jorge Luis, (1944). “Funes el memorioso”, en *Artificios*. Jorge Luis Borges (1974), *Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 485-490.

- BRUCE-NOVOA, Juan, (1999). *La literatura chicana a través de sus autores*. México: Siglo XXI.
- _____, (1976). “La voz del silencio”, en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, vol. 12, núm. 3 (69), mayo-junio, pp. 27-30.
- BRUMME, Jenny y Hildegard RESINGER (eds.), (2008). *La oralidad fingida: obras literarias*. España: Iberoamericana/Vervuert, 101-119.
- BUTLER, Judith, (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H. y A. Tusón Valls (2007). “El análisis del discurso”, en *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel. 1-6.
- _____, (1999a). “El contexto discursivo”, en *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel. 101-132.
- _____, (1999b). “Las personas del discurso”, en *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel. 134-156.
- _____, (1999c). “Las relaciones interpersonales, la cortesía y la modalización”, en *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel. 157-182.
- CANTERO, Mónica y Polly STEWART, (2002). “La creación del español mestizo en la Literatura Chicana: identidad y elección lingüística”, en *El español, lengua del mestizaje y la interculturalidad*. Murcia: Editores: Manuel Pérez Gutiérrez/José Coloma Maestre.
- Disponible en: ASELE, Actas XIII Congreso Internacional de la ASELE, del 2002
http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/13/13_0202.pdf
 [Accesado el 31 de marzo de 2016]
- CARPENTIER, Alejo, (1983). *Los pasos perdidos*. México: Siglo XXI.
- _____, (1981). *Concierto barroco*. México: Siglo XXI.
- Carpetas docentes de historia. Historia del mundo contemporáneo. Relato histórico, cine, arte y literatura*. Argentina: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP. ISBN 957 950 34 0658 8. Disponible en:
<http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/literatura/el-mundo-colonial-y-dependiente/arlt-guiraldes-y-el-proyecto-de-borges-para-la-literatura-nacional>
 [Accesado el día 21 de diciembre de 2016]

- CASASÚS, Mario, (2009). “La Fundación Rulfo conserva fragmentos de *La cordillera* y *Ozumacín*, ambas novelas inconclusas”, en *Rebelión*, 16-05-2009, pp. 1-5. Disponible en:
<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=85353>
[Accesado el día 21 de octubre de 2016]
- CASTILLA DEL PINO, Carlos, (1995). “El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario”, en AULLÓN DE HARO, Pedro, (1995). *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta, pp. 295-386.
- CELORIO, Gonzalo, (1976). *El surrealismo y lo real maravilloso americano*. México: Secretaría de Educación Pública (SepSetentas; 30).
- CERVANTES, Miguel de, (2005). *Don Quijote de la Mancha*. España: RAE/Alfaguara.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, (1985). *El ingenioso hidalgo don quijote de la mancha*. Madrid: Librerías Sánchez.
- CIAPUSCIO, Guiomar Elena (2012), “La lingüística de los géneros y su relevancia para la traducción”, en Shiro, Martha, Charaudeau, Patrick y Luisa Granato (eds.), *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 87-98.
- Código Federal Penal*, (2009)
<http://bit.ly/2kLbSrS>
- CONDOR, Susan y Charles ANTAKI, (2000). “Cognición social y discurso”, en VAN DIJK. (2000). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa, pp. 453-489.
- CUMMING, Susana y Tsuyoshi ONO, (2008). “El discurso y la gramática”, en Teun A. van DIJK (compilador), *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa. 171-205.
- CHARAUDEAU, Patrick, (2012), “Los géneros: una perspectiva sociocomunicativa”, en Shiro, Martha, Charaudeau, Patrick y Luisa Granato (eds.), *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 19-44.
- _____, y Dominique MAINGUENEAU, (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DALLENBHACH, Lucien, (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.

- DE RIQUER, Martín y José María VALVERDE, (1991). *Historia de la literatura universal, Volumen 2*. Barcelona: Planeta.
- DEL CASTILLO, Daniel, (2001). “Los fantasmas de la masculinidad”, en LÓPEZ, Santiago *et al.* “Estudios Culturales. Red para el desarrollo de las ciencias sociales”. Lima. 253-264p. Disponible en:
http://www.berdingune.euskadi.eus/contenidos/informacion/material/es_gizonduz/adjuntos/Los%20fantasmas%20de%20la%20masculinidad.Daniel%20Del%20Castillo.pdf
 [Accesado el 31 de octubre de 2016]
- DELGADILLO, Theresa, (2004). “La aparición de la literatura chicana femenina”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 3, pp. 65-71.
Diccionario de la Real Academia de la Lengua. 22^{da}. Edición, disponible en Internet.
- DOLEZEL, Lubomír, (1990). *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, (1996). *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Tomo II. México: Colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica.
- DORNBIERER, Manú (2016). “Divertimentos y movimientos”, en *Los indignos*. México: Editorial Ink.
 Disponible en:
<http://bit.ly/2ipnxIO>
 [Accesado el 7 de enero de 2017]
- DOTRAS, Ana M., (1994). *La novela española de metaficción*. España: Júcar.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV, (1976). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- DURÁN, Javier, (2008). “Ésta es mi frontera: notas sobre memoria y autobiografía en la escritura fronteriza”, en IGLER, Susanne y Thomas STAUDER, (edit.), (2008). *Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Madrid: Iberoamericana, pp. 59-70.
- EAGLETON, Terry, (1998a). “Introducción: ¿Qué es literatura?”, en *Una introducción a la teoría literaria*. Argentina: FCE, pp. 5-14.
- _____, (1998b). “Conclusión: Crítica política”, en *Una introducción a la teoría literaria*. Argentina: FCE, pp. 119-132.

- ECO, Umberto, (1985). *Apostillas a «El nombre de la rosa»*. México: Lumen.
- EGGINS, Suzanne y J. R. MARTIN, (2001), “Géneros y registros del discurso”, en Teun A. van Dijk (compilador), *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa, pp. 335-371.
- Enciclopedia de la literatura en México* (Fundación para las letras mexicanas), de CONACULTA.
Disponible en: <http://www.elem.mx/obra/datos/205467>
[Accesado el 15 de abril de 2015]
- “Falleció Miguel Méndez, pero permanece en su obra”, en *Boletín ISC*, núm. 132, 31 de mayo 2013, Instituto Sonorense de Cultura.
Disponible en: <http://www.isc.gob.mx/prensa.php?id=3217>
[Accesado el 15 de mayo de 2015]
- FERNÁNDEZ, Daniel R., (2008). “La narrativa mexicana y centroamericana”, en LÓPEZ MORALES, Humberto, (coord.), (2008). *Enciclopedia del español en los Estados Unidos: anuario del Instituto Cervantes*, pp. 607-616.
Disponible en: cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_08/pdf/literatura03.pdf
[Accesado el 30 de mayo de 2015]
- FERNÁNDEZ, Francesc, (2008), “El habla coloquial y vulgar en *La sombra del viento*: análisis ejemplar de su traducción al alemán, al inglés y al francés”, en Brumme, Jenny y Hildegard Resinger (eds.), (2008), *La oralidad fingida: obras literarias*. España: Iberoamericana/Vervuert, 101-119.
- FERNÁNDEZ CONTRERAS, Rosalba, (1994). *Literatura de México e Iberoamérica*. México: McGraw-Hill.
- FLORES, Arturo, (1997). “Etnia, cultura y sociedad: apuntes sobre el origen y desarrollo de la novela chicana”, en *Estudios filológicos*, núm. 32, pp. 123-136.
- FLORES, Lauro, (1981). “Notas básicas para la crítica literaria chicana”, en *La Palabra: Revista de Literatura Chicana*, vol. III, núm. 1-2, primavera-otoño de 1981.
- FORTTES ZALAQUETT, Catalina y Macarena URZÚA OPAZO, (2014). “Desiertos: paisaje, cuerpo, vida y texto en los límites de lo decible”, en *Taller de Letras*, núm. 55, pp. 89-96.

- FRENK, Margit, (2013). "Alonso Quijano no era su nombre", en *Cuatro ensayos sobre el Quijote*. México: FCE, pp. 37-47.
- FRENK, Mariana, (2003), "Pedro Páramo", en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, CAMPBELL, Federico (selección). México: Era/UNAM, pp. 44-54.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, (2007). *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara/Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española.
- GASPAR, Catalina, (2001). "Metaficción posmoderna y debate académico: algunas reflexiones", en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Núm. 23, enero-junio de 2001, pp. 7-16. Disponible en:
http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/31/1/catagaspar.pdf
 [Accesado el día 3 de julio del 2015].
- GASS, William H., (1996). *Finding a form*. New York: Alfred A. Knopf.
- GENETTE, Gerard, (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Argentina: FCE.
- _____, (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GIARDINELLI, Mempo, (2005). "Juanito Rulfo a lo lejos", en *Letras.s5.com*, Buenos Aires, 5 de marzo.
<http://www.lettras.s5.com/jr110305.htm>
 [Accesado el día 22 de octubre del 2016].
- GÓMEZ MONTERO, Sergio, (2003). "Frontera: espacio, tiempo y postmodernidad", en *Tiempos de Cultura, tiempos de frontera*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes, 2003, pp. 231-237.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio, (2009). "Diastratía: valor operacional de un concepto", en *Itinerarios*, Vol. 10, pp. 95-118. Disponible en:
http://itinerarios.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2014/11/10-5_Itin_Gomez-Moriana.pdf
 [Accesado el 31 de diciembre de 2016]
- GONZÁLEZ, Aurelio, (2012). "Refuncionalización de motivos folklóricos en las coplas de México", en *Olivar*, vol. 13, número 18, pp. 177-200. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5830/pr.5830.pdf

[Accesado el día 28 de diciembre de 2016]

GONZÁLEZ RUIZ, Ramón, (2009). “Algunas notas en torno a un mecanismo de cohesión textual; la anáfora conceptual, en PENAS IBÁÑEZ, María Azucena y Rosario GONZÁLEZ PEREZ (eds.), (2009). *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*. Berlín: Peter Lang, pp. 1-29.

GÜIRALDES, Ricardo, (1986). *Don Segundo Sombra*. México: Porrúa.

GUZMÁN, Nora, (2009). *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León.

HABERLY, David T., (2003). “Bags of Bones: A source for *Cien años de soledad*”, en Gabriel García Márquez’s *One hundred years of solitude*. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, pp. 5-8.

HERBERMANN, Charles y George WILLIAMSON, (2011). "Dance of Death." The Catholic Encyclopedia. Traducido por Rubén Israel Torres Reza. 18 Dec., Vol. 4. New York: Robert Appleton Company.

Disponible en: D <<http://www.newadvent.org/cathen/04617a.htm>>

[Accesado el día 8 de diciembre del 2016].

HERNÁNDEZ-GUTIÉRREZ, Manuel de Jesús, (1997). “Prefacio: Tres décadas de literatura chicana contemporánea”, en HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, Manuel de Jesús y David William FOSTER (eds.), (1997). *Literatura chicana, 1965-1995. An anthology in Spanish, English and Caló*. New York and London: Garland Publishing, pp. IX-XVII.

HUTCHEON, Linda, (1993). “La política de la parodia postmoderna”, en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtin. La Habana, julio 1993, pp. 187-203. Traducción del inglés: Desiderio Navarro. Disponible en:

<http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>.

[Accesado el día 3 de mayo del 2015].

_____, (1992). “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en Domenella, Ana Rosa, et al., (1992). *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAMI, pp. 171-193.

- _____, (1980). *Narcissistic Narrative: The metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press. Traducción de Ana Dotras.
- IGLESIAS PLAZA, Raquel, (2014a). “Luis Buñuel y Miguel Méndez, dos locos de atar”, en *Letra Franca*, número 24, marzo de 2014, pp.15-18. Disponible en: http://www.lettrafranca.com/Revista/PDF/2014/Letra_Franca_Marzo-2014_No24.pdf
[Accesado el día 17 de diciembre de 2016]
- _____, (2014b). *El circo que se perdió en el desierto de Sonora: un oasis para la oralidad*. México: Secretaría de Cultura de Michoacán.
- _____, (2013). Intertextualidad en la novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, de Miguel Méndez. Tesis de licenciatura. Morelia: Facultad de Letras de la UMSN.
- ILLINGWORTH-RICO, Alfonso, (1994). *Una aproximación sociolingüística a tres autores prototípico/canónicos de la Literatura Chicana: Miguel Méndez, Rolando Hinojosa-Smith y Rudolfo Ayala*. A dissertation to the Faculty of de Department of Spanish and Portuguese for the Degree of Doctor of Philosophy with a Mayor in Spanish. Universidad de Arizona.
- IMAZ BAYONA, Cecilia, (2006). “Multiculturalismo y migración internacional. Permanencia y revaloración de la identidad cultural de la migración mexicana en los Estados Unidos”, en GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Daniel (comp.), (2006). *Multiculturalismo: perspectivas y desafíos*. México: El Colegio de México/Siglo xxi, pp. 225-240.
- ISER, Wolfgang, (1989a). “La estructura apelativa de los textos”, en Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 133-148.
- _____, (1989b). “El proceso de lectura”, en Warning, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, pp. 149-164.
- KABATEK, Johannes, (2005). “Tradiciones discursivas y cambio lingüístico”, en *Lexis*, XXIX, 2, pp. 151-177.
- KAYSER, Wolfgang, (1972). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.
- KELLER, Gary D., (1994). “A crossroad marks the spot: Miguel Méndez, master of place, and the bilingual press/editorial bilingüe”, en *Bilingual Review*, Sep-Dec, vol. 19, Issue 3, pp. 1-9.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, (1992). “La ironía como tropo”, en Domenella, Ana Rosa, et al., (1992). *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAMI, pp. 195-221.
- KLEIBER, GEORGES, (1995). *La semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*. Madrid: Visor Libros.
- KRISTEVA, Julia, (2001). *Semiótica I*. España: Fundamentos.
- LOTMAN, Iuri, (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Frónesis, Cátedra, Universitat de Valencia.
- La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, (2002). “Tierra Firme. Novedades” Noviembre, p. 30.
- LUNA, Mayra, (2008). “El desierto muro. Escritura y muerte en la frontera”, en *Fórnix. Revista de creación y crítica*, números 8-9, julio-diciembre 2008. Lima: Nido de Cuervos, pp. 253-256.
- LUTAS, Liviu, (2009). “Dos ejemplos de metalepsis narrativas: Niebla de Miguel de Unamuno y Biblique des derniers gestes de Patrick Chamoiseau”, *Moderna språk* 2009: 2, pp. 39-59.
- Disp. en: <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/348/343>
[Accesado el día 2 de julio de 2016].
- MACIEL, David y Patricia BUENO (comp.), (1975). *Aztlán: historia del pueblo chicano (1848-1910)*. México: SEP.
- MAESTRO, Jesús G., (1994). *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*. Kassel, Reichenberger/ Universidad de Oviedo.
- MARCHESE, ANGELO y Joaquín FORRADELLAS, (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MARTÍNEZ, Sergio M., (2010). “Movimientos migratorios masivos de México a Estados Unidos en tres novelas chicanas escritas en español”, en *Confluencia*, vol. 26, núm. 1, pp. 34-45.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.

- MELGAR PERNÍAS, Yolanda, (2012). *Los bildungsromane de Carmen Boullosa y Sandra Cisneros. Mexicanidades, fronteras, puentes*. Great Britain: Tamesis.
- MELGAR VALERO, Luis Tomás, (2002). *Los santos del día*. España: Diana.
- MÉNDEZ, Miguel, (2002). *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, México: FCE.
- _____, (2000). “Comentarios sobre la literatura chicana”, en VALENZUELA ARCE, José Manuel, (2003). *Renacerá la palabra. Identidades y diálogo intercultural*. México: El Colegio de la Frontera Norte, pp. 175-185.
- _____, (1996). *Entre letras y ladrillos. Autobiografía novelada*. Tempe, Arizona: Bilingual Press/ Editorial Bilingüe.
- _____, (1989). *Peregrinos de Aztlán*, México, D.F.: Era.
- _____, (1985). “Tata Casehua”, en Villanueva, Tino, (1985). *Chicanos. Antología histórica y literaria*. México: FCE [1969], pp. 388-401.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel, (2000). “Traducción y literatura chicana: Miguel Méndez traducido”, en Morillas Sánchez, Rosa y M. Villar Raso (eds.), (2000), *Literatura chicana. Reflexiones y ensayos críticos*. Granada: Comares, pp. 263-271.
- MOLLOV, Peter Ivanov, (2006). “Problemas teóricos en torno a la parodia. El ‘apogeo’ de la parodia en la poesía española de la época barroca”, en *Tonos Revista Electrónica de Estudios Filológicos*; Julio 2006, núm. 11. Sofía: Departamento de Estudios Iberoamericanos de la Universidad de Sofía ‘San Clemente de Ojrid’. Disponible en:
<http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm>
 [Accesado el día 12 de diciembre del 2016].
- MORA ORDÓÑEZ, Edith, (2014). “Tres circos, tres novelas buscando un lugar en el desierto mexicano: la territorialización de los confines”, en *Taller de Letras*, núm. 55, pp.113-129. Disponible en:
http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl55/DOCUMENTOS.pdf
 [Accesado el día 20 de junio del 2015]
- MORALES CAMPOS, Arturo, (2009). *Análisis semiótico de tres textos pictóricos*. Morelia: UMSNH.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.

- NANCLARES, Gustavo, (2007). "De foedo corpore: Escatología del cuerpo y tratamientos de lo excremental en la novelística de Miguel Méndez", en *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, Vol. 22, number 2, pp.76-88.
- _____, (2003). "Estructura y metaficción: Apuntes sobre *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, de Miguel Méndez", en *Revista Nerter*, Primavera- Verano, pp. 40-42.
- OREJAS, Francisco G., (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco/Libros.
- ORTEGO, Philip, (1971). "The Chicano Renaissance", *Social Caseworker*, número 52, mayo de 1971, pp. 294-307. Traducción de Bruce-Novoa.
- PARDO FERNÁNDEZ, Rodrigo, (2011). "La construcción de una identidad intercultural en la literatura fronteriza", en Antología/Varios autores, (2011). *Poética de la resistencia. Homenaje a Carlos Montemayor*. México: Ediciones y Gráficos Eón, pp. 209-218.
- PARK, Jungwon y Oscar U. SOMOZA, (2010). "En el giro global: hacia una nueva definición de la literatura chicana", en *Confluencias*, vol.26, núm. 1, University of Northern Colorado, pp. 13-20.
- PARRA, Eduardo Antonio, (2004). "El lenguaje de la narrativa del Norte de México", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 30, núm. 59, pp.71-77.
- PASTERMAC, Nora, (2000). "Jorge Luis Borges en la revista Sur: un episodio de la historia literaria", en *Estudios: filosofía, historia, letras*. México: ITAM. Sección textos, vol.17, no.60-61 (primavera-verano 2000), pp. 47-71, ISSN 0185-6383.
- PAZ, Octavio, (1975). *Corriente alterna*. México: Siglo XXI.
- PERILLI, Marco, (2011). *La palabra y la imagen. Pasiones, engaños, promesas*. Curso-Taller impartido en la Facultad de Lengua y Literaturas Hispánicas de la UMSNH; 31 de marzo y 1 de abril de 2011.
- PERLES ROCHEL, Juan Antonio, (1998). "Entrevista a Miguel Méndez", en *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Vol. XX, No. 2, pp. 271-276. Disponible en:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=638454>
 [Accesado el día 2 de junio del 2015]

- QUESADA GÓMEZ, Catalina, (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco-Libros.
- QUINTANA DOCIO, Francisco, (1992). “El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)”, en *Investigaciones semióticas IV*, vol. I, pp. 205-214, Madrid: Visor.
- QUINTANA TEJERA, Luis, (2016). “Rebeca: la problemática del olvido y la búsqueda del amor”, en Luis QUINTANA TEJERA (Coordinador), (2016). *Más allá del realismo mágico*. México: Trajín, pp. 34-51.
- RAE, (1942) *Gramática de la lengua española*. México: Publicaciones Herrerías.
- RAE, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*.
 Disponible en: <http://www.rae.es>
 [Accesado el día 7 de julio del 2015]
- RAMÍREZ-ARBALLO, Álex, (2013). “Miguel Méndez no existe”, en *La casa de Viena*. Junio 2013. Disponible en: <http://www.lacasadeviena.com/literatura/miguel-mendez-no-existe/>
 [Accesado el día 5 de febrero del 2016]
- _____, (2009), “Los fantasmas de la canícula: historia, memoria e imaginación en la obra de Miguel Méndez”, en *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura- Journal of literary criticism and culture*, July 2009, vol. 21, ISSN:1523-1720. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v21.html>
 [Accesado el día 5 de enero del 2017]
- REBOLLEDO, Tey y Diana Eliana S. RIVERO, (1993). *Infinite Divisions: An Anthology of Chicana Literature*. Tucson: University of Arizona Press.
- RIDAO RODRIGO, Susana, (2010), *El género judicial. Materiales para su estudio lingüístico*. Trujillo-Miajadas: Junta de Extremadura.
- RODRÍGUEZ, Alfonso, (1990). “La novela chicana: continuidad y ruptura”, en *La palabra y el hombre*, núm. 76, octubre-diciembre. Editorial Universidad Veracruzana, pp. 179-194.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid: Akal.

- RODRÍGUEZ ORTIZ, Roxana (2008a), *Alegoría de la frontera México-Estados Unidos. Análisis comparativo de dos escrituras colindantes*. (Tesis), Barcelona: UAB.
 Disponible en: <http://bit.ly/1tdBz0i>
 [Accesado el día 2 de junio del 2015]
- _____, (2008b). “Disidencia literaria en la frontera México-Estados Unidos”, en *Andamios*, vol. 5, núm. 9, México, diciembre de 2008pp. 113-137.
- ROSALES, Jesús, (1996). “La narrativa chicana escrita en español ¿Una literatura sin destino?”, en *Confluencia*, primavera de 1996, vol. II, núm. 2, pp. 163-176.
- RUFFINELLI, Jorge, (1985). *Juan Rulfo, Obra completa: El llano en llamas. Pedro Páramo, otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____, (1976). “Alurista: una larga marcha hacia Aztlán”, en *La Palabra y el Hombre*, enero-marzo, núm. 17, pp. 30-41.
- RUIZ, Blanca Estela, (2006). “El chiste del chiste en "La tremenda corte": lo cómico verbal bajo las teorías de Henri Bergson y Violette Morin”, en *Del@Revista*, Investigación, Publicación Electrónica de Estudios Literarios, número 1, diciembre 2006, Universidad de Guadalajara.
 Disponible en: <http://www.jcortazar.udg.mx/dela/delinvestiga.php>
 [Accesado el 31 de diciembre de 2016.
- RULFO, Juan, (2004). *Pedro Páramo. El llano en llamas*, México: Planeta.
- SADA, Daniel, (2013). *Albedrío*. México: Tusquets.
- _____, (1980). *Lampa vida*. México: Premia Editora.
- SAGREDO, José, (1981). *Diccionario de literatura*. México: Ediplesa.
- SÁNCHEZ, José Antonio, (1997). “Sociología de la Literatura y Cultura de Masas: La Aportación Crítica de Leo Lowental”, en *Teoría /Crítica*, número 4, pp. 257-280.
- SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto (2016), “Alejandro Morales y la fuga mística del caos”, en *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades del Instituto de Ciencias Sociales y Administración*, vol. 25, núm. 49, nueva época, enero-junio 2016. México: UACJ, pp. 205-224.
- _____, (2012), “Miguel Méndez, voces y ecos del silencio”, en ARZATE SOLTERO, Cutberto, (2012). *Mito, poesía y transa*. Chihuahua: UACJ, pp. 47-84.

- _____, (2011a). “La imagen del desierto en la narrativa chicana de Miguel Méndez”, en *Devenires*, núm. 24, pp. 79-107.
- _____, (2011b). “Miguel Méndez y la periferia literaria del imperio”, en JARA GUERRERO, Salvador, *et al.*, (2011). *Identidades transfronterizas. Migración y cultura chicana*. México: Plaza y Valdés/UMSNH, pp. 395-420.
- _____, (2011c). Grabación de la entrevista: obtenida en la conferencia “Literatura chicana en la Revolución”, dictada durante el diplomado *Narrativas de la Revolución: una nación en construcción*, UMSNH, 15 de enero de 2011.
- _____, (2011d). “Literatura chicana en la Revolución”, conferencia dictada durante el diplomado *Narrativas de la Revolución: una nación en construcción*, UMSNH, 15 de enero de 2011.
- _____, (2009). *El rostro del abismo. Ensayos sobre literatura mexicana*. Morelia: UMSNH.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, (2005). “Tercera conferencia: La estética de la recepción (II). La estructura apelativa del texto. Ideas fundamentales de la Estética de la Recepción”, en *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, pp. 49-62.
- SANDIG, Barbara y Margret SELTING, (2000), “Estilos del discurso”, en Teun A. van Dijk (compilador), *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa, pp. 207-231.
- SARAVIA QUIROZ, Leobardo, (1990). “Contexto regional de la creación literaria de la frontera”, en López González, A. *et al.* (1990), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, 2. México: El Colegio de México-El Colegio de la Frontera Norte, pp. 189-194.
- SOBEJANO, Gonzalo, (2009). “La novela ensimismada (1980-1985)”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Notas de reproducción original: *España contemporánea: revista de literatura y cultura*. Vol.1, núm. 1 (invierno 1988), pp. 9-26, Zaragoza: Departamento de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras.
- Disponible en: <http://bit.ly/2g4reoZ>
- [Accesado el día 26 de noviembre del 2016]

- _____, (1989). “Novela y metanovela en España”, en *Ínsula*, Agosto- Septiembre, núm. 512-513, Madrid, pp. 4-6. Disponible en:
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/novela-y-metanovela-en-espaa-0/html/0216a61c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_
[Accesado el día 19 de enero del 2015]
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio (2003). *Metaficción Española en la postmodernidad*. Barcelona: GYERSA, San Juan Despí. Disponible en:
<http://bit.ly/1tf9iYG>
[Accesado el día 2 de junio del 2015]
- SWADESH, Frances Leon, (1977). *Los primeros pobladores. Antecesores de los chicanos en Nuevo México*. México, D.F.: FCE.
- TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (1997). “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras”, en *Frontera Norte*, vol. 9, núm. 18, julio-diciembre, Colegio de la Frontera Norte, pp.85-110.
Disponible en: http://www.colef.mx/fronteranorte/articulos/FN18/5-f18_Aproximaciones_criticas_literaturas_de_las_fronteras.pdf
[Accesado el día 2 de septiembre del 2015]
- TIVEROVSKY SCHEINES, María Sol, (2010). “Chicanos e identidad: Análisis del problema a través de la novela *Peregrinos de Aztlán*”, en *Argos*, vol, 27, núm. 53, pp. 181-192.
- TORNERO, Angélica, (2011). “Negaciones y negatividad en la estética de la recepción”, en *Revista Inventio*, Serie 37, pp. 39-46.
- TORRES, Vicente Francisco, (2014). “Gerardo Cornejo, de cuerpo entero”, en *Tlanestli*, agosto, núm. 13.
Disponible en:
<http://tlanestli.blogspot.mx/2014/08/gerardo-cornejo-de-cuerpo-entero.html>
[Accesado el día 12 de noviembre de 2015]
- _____, (2012). “Un maestro del desierto y del estilo”, en *Repositorio Institucional Zalaomati*, UAM Azcapotzalco, pp. 141-159.
Disponible en:

- http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/793/Un_maestro_del_desierto_no_38.pdf?sequence=1&isAllowed=y
[Accesado el día 2 de julio del 2015]
- _____, (2007). *Esta narrativa mexicana*. México: Eón/Universidad Autónoma Metropolitana.
- _____, (2000). “Perfil de Miguel Méndez”, en *Repositorio Institucional Zaloamati*, UAM-Azcapotzalco, pp. 205-212. Disponible en:
http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1544/Perfil_de_Miguel_Mendez_no_14.pdf?sequence=1&isAllowed=y
[Accesado el día 2 de mayo del 2015]
- _____, (1990). “El paisaje norteño en algunos narradores mexicanos”, en *La palabra y el hombre*, revista de la Universidad Veracruzana Abr. Junio, núm. 74, pp. 199-201.
Disponible en:
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1809/2/199074P199.pdf>
[Accesado el día 2 de agosto del 2015]
- TORRES MONTALVO, Herculano A., *et al.*, (1971). *Literatura hispanoamericana*. México: Herrero.
- TORRES SAUCHETT, Martín, (2013). *Recreación del espacio fronterizo: imágenes en la Literatura de la Frontera en Baja California, México*. Tesis presentada para la Universidad Complutense de Madrid.
Disponible en: <http://eprints.ucm.es/22974/1/T34784.pdf>
[Accesado el día 2 de febrero de 2016]
- TOSCANA, David, (1998). *Santa María del Circo*. México: Plaza Janés.
- VAN DIJK, Teun A. (2008). “El estudio del discurso”, en Teun A. van Dijk (compilador), *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa. 21-65.
- _____, (1980). “Macroestructuras”, en *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. España: Cátedra, pp. 195-238.
- VARGAS LLOSA, Mario (2007). “Cien años de soledad. Realidad total, novela total”, en *Cien años de soledad*. México: RAE/Diana.
- _____, (1976). *La ciudad y los perros*. México: Ariel Seix Barral.
- VASCONCELOS, José, (1937). *Ulises criollo*. México: Ediciones Botas.

- VEGA GRANADOS, Lucía, (2013), *La narrativa chicana contemporánea, estudios y uso en el aula de ELE. Master en español como lengua extranjera*. Universidad de Oviedo, Julio de 2013. Disponible en:
http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/18212/3/TFM_VegaGranados.pdf
 [Accesado el día 2 de abril del 2015]
- VELASCO, Juan, (2003). *Las fronteras móviles (tradición, modernidad y búsqueda de lo "mexicano" en la literatura chicana contemporánea)*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León/Sta. Clara University.
- VERSCHUEREN, Jef, (2002). *Para entender la pragmática*. Madrid: Gredos.
- VILLANUEVA, Tino, (1985). *Chicanos. (Selección)*, México: FCE.
- _____, (1978). "Apuntes sobre la poesía chicana", en *Papeles de Son Armadans*, núms. 271-273, octubre-diciembre de 1978, pp. 41-70. Traducción de Bruce-Novoa.
- VIÑA LISTE, José María (editor literario), (2006), *Mío Cid Campeador: Cantar de mio Cid, Mocedades de Rodrigo, Crónica del famoso caballero*. Madrid: Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.
- Disponible en:
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/150489.pdf>
 [Accesado el 22 de diciembre de 2015]
- VOLOSHINOV, Valentín N., (1976a). "El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje", en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Argentina: Nueva Visión, pp. 19-27.
- _____, (1976b). "Lengua, habla y enunciado", en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Argentina: Nueva Visión, pp. 83-104.
- _____, (1976c). "Interacción verbal", en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Argentina: Nueva Visión, pp. 105-123.
- WAUGH, Patricia, (2007). *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. USA/Canada: Routledge.
- ZAVALA, Lauro, (2007a). *La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. Tesis doctoral. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. El Colegio de México.
- _____, (2007b). *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México: UACM.

_____, (2007c). *Manual de análisis narrativo*. México: Trillas.

_____, (1996). “El extraño caso de la metalepsis: Una aproximación tipológica”, pp. 1-15.

Disponible en: laurozavala.academia.edu

[Accesado el 2 de julio de 2016].

ARCHIVOS AUDIOVISUALES

BUÑUEL, Luis, (1974). *El fantasma de la libertad*, Francia, Production Co:

Euro International Film (EIA), Greenwich Film Productions. Disponible en

Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=t-N8_wF6z60.

“El baile del perrito”, obtenido el 22 de mayo de 2013 en *Youtube*:

<http://www.youtube.com/watch?v=kqXiY94TWFY>.

La tremenda corte, (1942-1961), programa de comedia, origen: La Habana, Cuba, artistas

relacionados: Leopoldo Fernández, Mimi Cal, Aníbal del Mar. Obtenida el 31 de diciembre de 2016 en:

<http://latremendacorte.info/episodios/radio>

Serenata, de Shubert, obtenida el 22 de mayo de 2013 en *Youtube*:

<http://www.youtube.com/watch?v=H5HO6zhSNyM>. Vid. La letra de la “Serenata”

de Schubert, en español:

<http://www.observacionesyexperiencias.com/2011/09/shubert-serenata-lied.html>.

VIVALDI, Antonio, (1733). *Montezuma*, obtenida el 31 de diciembre de 2016 en *Youtube*:

<https://www.youtube.com/watch?v=ygpf6mxTUeY>

ANEXOS

ANEXO UNO: DISCURSO PARÓDICO SOBRE *DON QUIJOTE DE LA MANCHA*

El siguiente escrito es una transcripción que fue fragmentada a manera de diálogo o conversación tomada de las páginas 43-46 de la novela *El circo....*. Es pertinente aclarar que el texto original se encuentra escrito de corrido en sólo dos párrafos extensos sin que haya marcas, tales como guiones, que indiquen el turno de los dos interlocutores. La transcripción realizada, por sí misma, implica ya una interpretación de quién es el enunciador y quién es el oyente de la conversación.

Cabe señalar, también, que las cláusulas entre paréntesis **A**, **B**, **C** y **D** indican que no son parte del diálogo; son acotaciones —se sitúan fuera de la conversación y se concretan en la situación— del personaje Poeta Loco —es también uno de los dos interlocutores— que actúa como narrador al mismo tiempo. Aunque no formen parte del diálogo, estas acotaciones, que están señaladas con letras, serán contempladas en el análisis puesto que contienen información significativa para el lector. La abreviatura **P.L.** corresponde a **Poeta Loco** y la abreviatura **Q.** corresponde a la de don **Quijote**.

1 P.L.: Pero, ¿qué cosa tropiezo ahora?

A. (Ah, ya veo: un hombre meditativo tan en cuclillas como en asiento posa sus huesos; sacudo su testa, despierta, me ve, tiene voz iracunda:)

2 Q.: Quien mese mis cabellos mueve mi pensar.

3 ¡Voto a Satán!, a fe mía que sois de rara industria hecho, pues que presume ser vuestra figura la de un ser impensante, más del bosque esa pelusa que os cubre, que natural destos eriales.

4 P.L.: En cambio tú, señor de los huesos desnudos como colmillos de elefante, al tono tu osamenta llevas con esa lanza y espada al lado; ¡vaya que si hace juego con este mundo pálido tu esqueleto!

5 Q.: Sábetete, sabedor en ciernes, que una inmensa página en blanco, enorme cual seis confines enfilados, es lo que es y ensancha en rueda este mar arenoso y seco por virtud de encantamiento, cosa de uno de esos genios malandrines, sin mengua digo del oleaje en su forma dunera, maguer el estarse fijo y quieto.

6 P.L.: Qué raro hablas, viejo.

7 Q.: Dejadme pensar soliloquiando, Sancho.

8 Sólo el espacio permanece en supuesta condición perenne, la cosa material viene muriéndose en continuo destiempamiento, de retro mas no en avance.

9 Más por efeto de rara condición, el lenguaje se desanda a la vez que avante gira en marcha.

10 P.L.: Poco retengo de tus razones y palabras, hombre seco.

11 Q.: Con que llegáredes a entenderos a vos mesmo, más que mucho pudiere venirte a cuenta.

12 Pues que siendo la ajena cara a la vista directa, la propia quédase desapersibilla e ansina della semos extraños.

13 Es espíritu la palabra en sonora presencia.

B. (De improviso pone de pie a sus huesos el vejete iracundo, hace de su lengua badajo tronante.)

14 Q.: ¡Os demando me digáis el nombre e oficio vuestro!

15 E que no sois del demonio engendro juradme presto, si no veredes vuestros dentros tripreriles chorreando mierdales.

C. (Pero qué viejo chingado, trae la bilis y el encabronamiento a flor de huesos; se ha montado en un caballo de juguete, sobre la mollera un bacín achatado, de espada su diestra en hueso, tan extendida como un índice acusativo.)

16 P.L.: ¡Ah!, con que eres el don Quijote, el mero chingón de la Mancha, ingenioso hasta contra la cocina y tan hidalgo como un tal Costilla indiano.

D. (Ahora, de pronto se deja caer sentado el cascabilis, riendo a más no poder. Me hace señas para que me acomode a su lado, y me cuenta:)

17 Q.: A decir verdad, Miguel de Cervantes Saavedra tuvo por señal y escudo a partir de mi bautizo.

18 Agora mesmo, a la edad ósea soy en boca del vulgo el Quijote, Sancho, Quijano, Quesada, Quijada, e si así lo desiadredes el mismo gigante Pandafileando.

19 P.L.: Señor, Jicote.

- 20 Q.:** ¡Quijote!, o despiertas degollado, fullero.
- 21 P.L.:** Quijote digo, Caballero de los Leones; tú sí que te pitorreaste de lo lindo de todo lo que te vino en gana; hasta al pinche rey le leíste el recetario.
- 22 Q.:** Al reverso el lado amargo, hermano Poeta Loco; máscaras como cebolla capas llevamos bajo cubierta; saber reír fuerte es hacer carcajadas del llanto, ese de los cauces riveriles entraña adentro.
- 23 P.L.:** El ninguneo que asuela al que monta poco, escarnece.
- 24 Q.:** Decídmelo a mí que llanté de la mano del amo como caballejo de lechero.
- 25 PL:** ¿Hay honra acaso para el hombre pobre?
- 26 Q.:** Pero, qué hacéis decidme, pelerete, agora mesmo y a luego vuestro nombre pronunciadme.
- 27 P.L.:** El nombre de pila se me diluyó en esta atmósfera purgatoria, preñada de espejos y lagunas; me llaman, sí, el Poeta Loco, como en antes te dije.
- 28** Busco un algo incierto al son de una borrachera de sol que me envuelve en ensueños absurdos de vívidas sensibilidades; así convivo con la presencia de muertos celebérrimos, como tú, Quijotísimo.
- 29 Q.:** ¡Válame Dios!, si a casualidades vamos, una mesma corriente nos remolca a los poetas: la locura de la poesía, bellísima y trasparente al trasluz de la palabra; revelación espiritual ya escrita, o en audible majestad ora dicha.
- 30** Mala industria cuando no es della el justo gozo de su contemplamiento, sino cruel catapulta para darnos en batalla verbal con otros enajenados en menos cuerdos aun que aquellos que se dan al puñal o a la deshonra de la espada, sin mediar razones justas.
- 31** El moho de la poesía, óyeme poeta, habita en la ambición de trocarla por oro.
- 32** Guárdate, poeta loco o cuerdo que seas, del mercader infame, ése a cambio de dineros vende en mancuerna a la madre y a la suegra; líbrenos Nuestro Señor del mercaderpreciado de humanista, todo lo pulsa y demerita interesadamente; se adueña de la letra de autores ingenuos en negocios e hace dél mesmo el gusano voraz tragavivos.
- 33** Apartemos nuestro ángel del mercader pseudohumanista bribón, hombre o hembra que sea, y de su hermano gemelo, el demonio.
- 34** Mas otros suele en la viña profructífera de marras, de suyo francos y honestos, sinceros y transparentes, a quienes Dios pluga premiar igual que al rey Salomón bíblico.
- 35 P.L.:** Tú, el más sublime de todos los genios y el más loco andante caballero, ¿qué haces en estas soledades marchitas?

ANEXO 2: EL JUICIO ORAL DE *EL TEQUILAS*

El siguiente escrito es una transcripción que fue fragmentada a manera de diálogo o conversación tomada de las páginas 121-122 de la novela *El circo...*. Es pertinente aclarar que el texto original se encuentra escrito de corrido en sólo dos párrafos extensos sin que haya marcas, tales como guiones, que indiquen el turno de los dos interlocutores. La transcripción realizada, por sí misma, implica ya una interpretación de quién es el enunciador y quién es el oyente de la conversación.

Es preciso señalar, también, que las cláusulas entre paréntesis **A** y **B** indican que no son parte del diálogo; son las partes narradas o acotaciones —se sitúan fuera de la conversación y se concretan en la situación— por parte del Chavo que actúa como narrador. Aunque no formen parte del diálogo, estas acotaciones, que están señaladas con letras, serán contempladas puesto que contienen información significativa para el lector y también para el análisis. La abreviatura **C.** corresponde a la intervención del **Comisario Caballo del Cid**, la abreviatura **T.** corresponde a la del **Tequilas** y la de **L. R.** a **Lucrecia Romo**.

A. (Este otro relato que le traigo, maestro Homo, versa sobre un individuo renombrado el Tequilas. No supe de cierto si era oriundo de San Vicente, La Cieneguita o de El Claro. Un viejo esquintero me contó que el susomencionado era borrachales de los buenos. Toda su actividad se redujo siempre a conseguir en grado mayor de la droga alcohólica para funcionar “normalmente”. Se surtía de “tragos” limosneando en bares o cometiendo raterías. Un día de los mismos, no habiendo de otras a la mano, mató cuatro guajolotes. A poca distancia lo ventaneó la Lucrecia Romo, dueña de los pajaritos sabrosos y fue ante el comisario pidiendo justicia a gritos despeinados. Delante del comisario juez, colgaba la cabeza el Tequilas, con gesto contrito de santo garroteado. El comisario en cuestión era un tipo de corte pintoresco, vestía un modelo deslavado de uniforme de militar, el pantalón abombado con un breve remiendo en el fondillo y una cachucha muy levantada, prima hermana de los gorros de cocineros. En el fondo era un buenazo, imitaba en el gesto y el habla al militar presuntuoso cargado de clichés trasnochados, pese a ser más bruto que Pinochet. En la pequeña sala, algunos vecinos, mujeres y hombres sonreían en espera con un cierto regocijo interior.)

1 C.: Tequilas, yo, el de la vara de la auroridá pues, te conmino a pagarle a esta señora, doña Lucrecia Romo, el valor de esas aves comestibles. Por el crimen perpetrado con meditación, alevosía y ventaja, dormirás en la cárcel de noche; barrerás inmundicias de las calles de día. Si acaso puedes aducir razón justa, Tequilas, para justificar tu acción violenta, expésala ahora ante este honorable cuerpo justiciero.

¡Habla! ¿Asesinaste tú a los susodichos pajarotes cocinables, cuyo nombre corre por guajolotes, pavos o en su defecto chihuis, propiedad de doña Lucrecia Romo aquí presente?

2 T.: Sí, yo los maté.

3 C.: ¿Con qué objeto?

4 T.: Para comérmelos.

5 C.: Digo que si con qué arma, beodo inculto, pendejo.

6 T.: Pues con un machete pues.

7 C.: Di la causa, motivo o en su lugar razón para caer en tan abominable crimen, ¡responde!

8 T.: Los maté en defensa propia, señor.

B. (Soltó a reír la concurrencia. El dignísimo comisario, señor Caballo del Cid, quiso adoptar solemnidad, pero se le inflaron los cachetes, la panza le brincoteó convulsa; la risa sin freno se volcó con estrépito, como vómito de borracho repleto con sopa de ajos. Después las miradas se posaron sobre la Lucrecia. Del mapa facial arrugado de la dama de los guajolotes asomó una breve sonrisa, franca en la mirada, diluida en los labios. Con un cierto desgano reanimado, humilde la voz, habló ante el mandamás:)

9 L.R.: Deje libre a este hombre, señor comisario don Bonifacio Caballo del Cid, con que me pague los chihuis en abonos me conformo; él hace reír a la gente...

ANEXO TRES: TRES JUICIOS ORALES

Fragmentos de las transcripciones de tres juicios orales celebrados en el Juzgado de lo Penal de Almería capital, entre los años 1999 y 2002 (Ridao Rodrigo, 2010).

Juicio 1

Duración: 10 minutos y 47 segundos.

1- Juez: juicio {número del juicio} del año dos mil uno // por delito de robo contra {nombre y primer apellido de la acusada} y {nombre y primer apellido del acusado} / ¿se consideran ustedes CULPABLES [del?

2- Acusado: no]

3- Juez: =pues {nombre del acusado} véngase a esta silla y conteste a las preguntas que le haga la señora fiscal /// (2'')

4- Fiscal: con la venia {nombre del acusado} son del par prácticamente de la misma fecha ¿no? unos cuatro meses antes de los queee del juicio anterior / ¿no recuerda usted nada TAMPOCO de un robo que ocurrió en {nombre de un pueblo} / en un salón de recreativos §

5- Acusado: no §

6- Fiscal: donde se forzaron hasta unas catorce máquinas o por ahí?

7- Acusado: *(niega con la cabeza)*

8- Fiscal: no recuerda usted nada ¿no?

9- Acusado: *(niega con la cabeza)*

10- Fiscal: y recuerda usted que después lo cogió laa policía la guardia civil cuando iba conduciendo su vehículo // que iba acompañado de la acusada y le encontraron ahí el dinero / y un macheete // y unas cosillas ¿eso lo recuerda usted o TAMPOCO lo recuerda? /// (2,5'') *(el acusado se queda inmóvil y no contesta nada)* ¿lo recuerda o no? //

11- Acusado: recuerdo algo °(me parece)° §

12- Fiscal: ¿QUÉ ES ese algo? ¿QUÉ ES lo que recuerda? §

13- Acusado: un machete me cogieron me parece §

14- Fiscal: que le cogieron un machete ¿no? y un dinero fraccionado en monedas de VEINTICINCO de CINCUENTA ¿lo recuerda usted eso? §

15- Acusado: °(sí)° §

16- Fiscal: y que iba acompañado de {nombre de la acusada} ¿no? /

17- Acusado: °(sí)° §

18- Fiscal: VENÍAN desde {nombre de un pueblo} por la carretera e iban ya llegando a {nombre de un pueblo} ¿no es así?

19- Acusado: *(afirma con la cabeza)*

20- Fiscal: ninguna pregunta más / uh perdón y dice usted que lo de si había ese dinero procedía o no de un uuun de un salón recreativo y de unas máquinas eso no lo recuerda ¿no? §

21- Acusado: no no *(chasquido)* /

22- Fiscal: ni sabe de dónde procedía /

23- Acusado: ese dinero no §

24- Fiscal: no / ninguna pregunta más §

25- Juez: [gracias señor letrado (Ridao Rodrigo, 2010: 29).

Juicio 2

Duración: 22 minutos y 39 segundos.

1- Fiscal: no se acuerda [ni

2- Acusado: si nada

3- Fiscal: donde lo detuvieron §

4- Acusado: si iba ahí vamos iba ahí to(do) empastilla(d)o iba to(do) lleno de alcohol iba pincha(d)o sabe usted yo me pincho /

5- Fiscal: eeh ¿usted llevaba un sacacorchos? §

6- Acusado: yo eso me [lo encontré

7- Fiscal: ¿o tampoco se acuer?] §

8- Acusado: =ese ese sacacorchos me lo encontré / mire usted como yo estaba to(do) empastilla(d)o pues como yo me dedico nada más que a los contenedores / porque yo no robo ni na(da) yo ahora eso es muy difícil mire usted yo no sé ni cómo ha si(d)o eso §

9- Fiscal: ¿ese sacacorchos no lo había utiliza(d)o usted ese día paraa robarle a dos personas? que le usted que le robó §

10- Acusado: nooo §

11- Fiscal: intimidándole con [ese sacacorchos

12- Acusado: yo lo único no] yo no sé nada más que eso / yo si le digo la verdad no no me acuerdo de nada / iba ((flipa(d)o)) iba (()) iba ((todo de aquella manera yo no me acuerdo de nada)) §

13- Fiscal: ¿usted llevaba también un dinero encima / llevaba eh mil pesetas yyy y un billete de mil y otro billete de dos mil? §

14- Acusado: [eso ya

15- Fiscal: ¿de ese dinero] se acuerda o no se acuerda? §

16- Acusado: eso sería a lo mejor porque le pedí a gente / porque yo me dedico nada más que a pedir yo nooo yo no me dedico a robar ni nada de eso §

17- Fiscal: ¿usted no se lo había quitado a esa a esas dos personas que yo le digo / ese dinero? /

18- Acusado: °(no lo sé)° §

19- Fiscal: ¿usted fue um se acuerda que le llevaron aal al médico la policía o [tampoco se acuerda?

20- Acusado: sí me llevaron] verás me llevaron porqueee llevabaaa aquí una especieee deee puntos y cosas y no sé de qué me vino a mí eso §

21- Fiscal: ya §

22- Acusado: no sé §

23- Fiscal: entonces usted niega ¿no? ¿o que no se acuerda? §

24- Acusado: no no no me acuerdo §

25- Fiscal: que no se [acuerda de nada

26- Acusado: no es que niegue no] es que no me acuerdo de eso §

27- Fiscal: °(bien)° pues nada más gracias §

28- Juez: °(gracias)° señora letrado §

29- Letrada: con la venia señoría / eh / estaba usted en aquel momento ¿recuerda si estaba pidiendo ayuda económica a la gente / que pasaba por allí [por?

30- Acusado: bueno] (()) yo recuerdo que estaba llena de gente pero nooo antes de que me pusieran el ((filtro)) / antes de que me pusieran el ((filtro)) entero mire usted yo empezaba hoy pero yaaa no vamos que yo sepa ya no sé si (()) no sé la verdad es que no lo sé §

- 31- Letrada: ¿había usted ingerido grandes cantidades de pastillas como Tranxilium y bebidas alcohólicas? §
- 32- Acusado: sí si yo es que no me acuerdo vamos qué quieres que te diga porque estoy engancha(d)o / y es que me gustan las pastillas y mire usted // ¿sabe? §
- 33- Letrada: eeh ¿sabe usted que tiene condenas por delitos anteriores y lo queee lo que eso supone / o sea // que usted ha tenido otros delitos y que y lo que conllevaría volver a robar volver a delinquir? ¿sabe usted queee o qué podría pasaaarle y eso? //
- 34- Acusado: °(eh vamos a ver)° ¿esta causa? §
- 35- Letrada: no anteriores anteriores ya °(condenas anteriores)° (*se oye una tos*) /// (5'')
- 36- Acusado: °(no sé (*niega con la cabeza*)) (()) como siempre bebí / alcohol pues siempre si peleas o algo (()) ° §
- 37- Letrada: °(vale)° / eh ¿llevaba usted un sacacorchos porque se lo encontró o por? §
- 38- Acusado: no no porque este me lo encontré porque yo me dedicaba ¿se me entiende? yo me dedicaba a rebuscar en los contenedores §
- 39- Letrada: jum §
- 40- Acusado: nada más y yo pues me lo encontré eso y (()) la cabeza dónde dónde la tenía °((()) ° estoy avergonza(d)o de verdad //
- 41- Letrada: °(vale)° eeh no recuerda cuándo lo encontró ni nada de eso §
- 42- Acusado: [°((()) °
- 43- Letrada: en la calle] vale / eh ¿se dio usted a la fuga o se quedó en el lugar de los hechos? §
- 44- Acusado: no no no [no no
- 45- Letrada: en nin]gún momento §
- 46- Acusado: no me di a [la fuga
- 47- Letrada: en ningún] momento se fue §
- 48- Acusado: no me di a [la fuga
- 49- Letrada: se marchó se fue del lugar
- 50- Acusado: (())] =no sé no sé qué encontré vamos pues SERÍA si yo si na(da) más que hace yo qué sé lo encontré nada más que le llegué y se lo dije yo a la policía que qué es lo que hacía ahí §
- 51- Letrada: jum jum §
- 52- Acusado: ya está y me dijo el policía que era delincuente //
- 53- Letrada: aja vale °(no hay más preguntas su señoría)° § (Ridao Rodrigo, 2010: 35-36).

Juicio 5

Duración: 6 minutos y 16 segundos.

- 1- Juez: procedimiento {número} del año dos mil uno /// (2'') acusado {nombre y primer apellido del acusado 1} y {nombre y primer apellido del acusado 2} / les acusan de un delito de robo ¿usted se considera culpable? ¿sabe qué robo es? §
- 2- Acusado 1: sí §
- 3- Juez: ¿se considera culpable {nombre del acusado 2}? §
- 4- Acusado 2: sí / lo hice //
- 5- Juez: le piden por este robo (*varias personas están hablando en voz muy baja por lo que no se les entiende*) /// (7'')

- 6- Acusado 2: °(¿qué ha dicho?)° //
- 7- Juez: la pena de un año de prisión ¿está usted conforme? §
- 8- Acusado 2: sí §
- 9- Juez: ¿lo ratifica el señor letrado? §
- 10- Letrado: ¿cómo? §
- 11- Juez: que si lo ratifica //
- 12- Letrado: eeeh quisiera saber si efectivamente conoce la §
- 13- Acusado 2: sí sí sé lo que es §
- 14- Letrado: la respuesta de lo que haaa §
- 15- Acusado 2: +(de lo que sí sé lo que es sé lo que es lo que lo de {nombre de un pueblo} que nos bajamos y abrimos me bajé yo abrimos unos coches porque {nombre y apellidos del acusado 1} no tiene nada estaba pa[sando el puente])+
- 16- Letrado: ¿y está usted conforme?] ¿está usted conforme [cooon
- 17- Acusado 2: sí] estoy conforme yo lo hice estoy conforme §
- 18- Letrado: °(pues nada más que alegar su señoría)° §
- 19- Juez: gracias / ahora conteste a las preguntas que le (()) al juicio respecto deee {nombre del acusado 1} conteste a las preguntas que le haga la señora fiscal /
- 20- Fiscal: con la venia su señoría / eeeh {nombre y primer apellido del acusado 2} ¿el día que ocurren estos hechos que usted ha ha reconoci(d)o su participación lo mismo iba eeeh eeeh en en compañía de este {nombre y apellidos del acusado 1}? §
- 21- Acusado 2: +(veníamos de {nombre de una ciudad} los dos juntos / él se bajó a pasear el perro yyy yo fui fui el que abrió los coches pero él no venía en compañía mía él no venía a mi la(d)o cuando yo estuve abriendo los coches él no venía)+ §
- 22- Fiscal: es decir él no intervino en la fractura de la ventanilla tam[poco
- 23- Acusado 2: nooo
- 24- Fiscal: pa]=raaa apoderarse del radiocasete §
- 25- Acusado 2: ni lo vio §
- 26- Fiscal: ni lo vio ¿dónde estaba él? ¿a qué distancia estaba él? §
- 27- Acusado 2: no lo sé / sacó a pasear al perro yyy / y ya me despedí de él en {nombre de un pueblo} § (Ridao Rodrigo, 2010: 65).