

**ARTE, CULTURA Y PODER  
EN LA NUEVA ESPAÑA**

**ED. ROBIN ANN RICE**



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2016







ARTE, CULTURA Y PODER  
EN LA NUEVA ESPAÑA

ROBIN ANN RICE (ED.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «BATHOJA», SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS (PEI)

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)  
SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)  
SUBDIRECTORA (PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS-PEI): MARTINA VINATEA RECOBA (UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO, PERÚ)  
SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)  
TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)  
SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)  
ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)  
PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)  
RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)  
LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)  
ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)  
VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)  
ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)  
GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)  
FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA /REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)  
GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)  
CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)  
HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)  
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)  
EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

CONSEJO ASESOR - SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS (PEI):

TRINIDAD BARRERA (UNIVERSIDAD DE SEVILLA, ESPAÑA)  
CARLOS CABANILLAS (UNIVERSITETET I TROMSØ, NORUEGA)  
JÉSSICA CASTRO RIVAS (UNIVERSIDAD DE CHILE, CHILE)  
JUDITH FARRÉ (ILLA-CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, ESPAÑA)  
PAUL FIRBAS (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)  
AURELIO GONZÁLEZ (EL COLEGIO DE MÉXICO, MÉXICO)  
ARNULFO HERRERA (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, MÉXICO)  
MARIELA INSÚA (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)  
RAÚL MARRERO-FENTE (UNIVERSITY OF MINNESOTA, ESTADOS UNIDOS)  
JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI (TUFTS UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)  
HUGO HERNÁN RAMÍREZ SIERRA (UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA)  
JOSÉ A. RODRÍGUEZ GARRIDO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ, PERÚ)  
LEONARDO SANCHO DOBLES (UNIVERSIDAD DE COSTA RICA, COSTA RICA)  
JOAQUÍN ZULETA CARRANDI (UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, CHILE)

Impresión: Ulzama digital.

© De los autores.



ISBN: 978-1-938795-21-3

New York, IDEA/IGAS, 2016

ARTE, CULTURA Y PODER  
EN LA NUEVA ESPAÑA

ROBIN ANN RICE (ED.)





## ÍNDICE

PREFACIO ..... 9

### PRIMERA PARTE: «SOCIEDAD Y EL EJERCICIO DEL PODER»

FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ

La fundación de hospitales en Nueva España: entre la utopía  
y la praxis. Los pueblos-hospital de Vasco de Quiroga ..... 15

JORGE MEDINA DELGADILLO

Dignidad humana y barbarie en Francisco Xavier Clavijero ..... 29

CECILIA SALAZAR EXAIRE

Agua y poder en el valle de San Andrés Chalchicomula,  
siglo XVIII ..... 53

JUAN PABLO SALAZAR ANDREU

Las congregaciones como forma de organización territorial  
en el estado de Veracruz de Ignacio de la Llave (1512-2012) ..... 71

MANUEL LÓPEZ FORJAS

Censura inquisitorial y prohibición de libros en la Nueva  
España: una reflexión sobre la cultura escrita en México  
(siglos XVI-XVIII) ..... 93

### SEGUNDA PARTE: «DISEÑO URBANO Y ESPACIOS HUMANOS»

JUAN MANUEL MÁRQUEZ MURAD

Estudio comparativo de las plazas de siete poblados de la  
región central de Puebla ..... 119

CARLOS ARTURO GIORDANO SÁNCHEZ VERÍN	
Surgimiento, desarrollo e impacto de las haciendas en la provincia de Tlaxcala, México .....	157
MARÍA PÍA BENÍTEZ UNÁNUE	
Noticias sobre el convento franciscano de San Pedro y San Pablo, Zacatlán, Puebla .....	173
VERÓNICA LORENA OROZCO VELÁZQUEZ	
Análisis histórico-arquitectónico de la fábrica material del Oratorio de San Felipe Neri en Puebla de 1651 a 1805 .....	189
TERCERA PARTE: «LA INVENCION DEL SUJETO NOVO- HISPANO: DISCURSO E IMAGINARIO COLECTIVO»	
NOÉ BLANCAS BLANCAS	
Sigüenza y Rulfo: huellas orales en la citación .....	209
ROCÍO HITZEL FIERRO TRUJILLO	
Del discreto embozo de Sor Filotea, a la ilustrísima pluma de Manuel Fernández de Santa Cruz: aproximaciones a un manuscrito inédito de la «Carta de Sor Filotea de la Cruz a Sor Juana» .....	251
FABIO VÉLEZ BERTOMEU	
Curioseando en la biblioteca del conquistador: el Ovidio indiano ..	271
ROBIN ANN RICE CARLSSOHN	
«¿Qué china, qué santa, ni embustera?»: un acercamiento a las bilocaciones en los <i>Prodigios de la omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable Catarina de San Juan (1689-1692)</i> de Alonso Ramos .....	281

## SIGÜENZA Y RULFO: HUELLAS ORALES EN LA CITACIÓN

Noé Blancas Blancas

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP)

Para Adriana

### INTRODUCCIÓN

La relación entre *Infatunios de Alonso Ramírez*, de Carlos de Sigüenza y Góngora, considerada por algunos críticos la primera novela mexicana, y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, podría explicarse por un hecho que las determina profundamente: ambas tienen en su origen una lengua hablada que, reelaborada o ficcionalizada, determina ciertas técnicas narrativas, como el estilo indirecto libre y la ironía.

En *Infatunios*, la historia proviene de la narración que Alonso Ramírez hizo a Sigüenza para que éste la escribiera, con el fin de recibir la ayuda necesaria para recuperar el cargamento que obtuvo al final de su travesía. Tal procedencia la consigna el propio texto; el virrey —Gaspar de Sandoval Cerda y Mendoza— le manda visitar a Sigüenza y Góngora, quien: «Compadecido de mis trabajos [...] formó esta relación en que se contienen»<sup>1</sup>. Los *Infatunios* no constituyen evidentemente la transcripción del relato oral, enunciado por el propio Alonso, pero sí una «relación», que implica, precisamente, la escritura de hechos ocurridos; y en este caso, la escritura de tal «relación».

<sup>1</sup> Sigüenza, *Infatunios*, p. 38.

*Pedro Páramo* no es una relación de hechos históricos. Su relación con el habla es evidente en su referencia al habla rural. Son bastante conocidas las declaraciones de Rulfo en ese sentido: «Precisamente lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería, no hablar como se escribe, sino escribir como se habla»<sup>2</sup>. Al mismo tiempo, afirmó repetidamente que su narrativa no pretendió nunca ser una transcripción de esa habla rural de los campesinos de Jalisco: «Tal vez oí su lenguaje cuando era chico pero después lo olvidé, y tuve que imaginar cómo era por intuición»<sup>3</sup>. Rulfo advierte que este lenguaje conserva palabras arcaicas:

Son palabras que los diccionarios llamarían «arcaísmos». Ellos [los campesinos de Jalisco] hablan el lenguaje del siglo xvi. De todas maneras no he retratado ese lenguaje. Lo he traspuesto, inventado a veces. Más bien diría que traté de recuperarlo, pero esto no es original, es nada más lo que hacen ellos<sup>4</sup>.

Podríamos afirmar, además, que Rulfo no sólo oyó este lenguaje, sino que también lo leyó; pues su afición por las crónicas y relatos de viajeros del siglo xvi está bien documentada:

Me gustan las crónicas antiguas por lo que me enseñan y porque están escritas en un estilo muy sencillo, muy fresco, muy espontáneo. Es el estilo del xvi y del Siglo de Oro. Torquemada, por ejemplo, es un gran erudito dueño de un estilo maravilloso. [...] He leído casi todas las crónicas de los frailes y de los viajeros, los epistolarios, las relaciones de la Nueva España. De allí arranca lo que hoy se llama lo real maravilloso<sup>5</sup>.

Evidentemente, sus declaraciones plantean varios problemas, todos, complejos. Ahora sólo me interesa destacar que, considerando que tanto *Infortunios de Alonso Ramírez* como *Pedro Páramo* tienen como referente un lenguaje hablado, no puede verse como una mera coincidencia el que ambas ofrezcan casos de discursos de procedencia ambigua que transgreden los niveles narrativos. La relación entre ambas obras proviene por tanto de la proximidad que establecen entre la oralidad y la escritura, a través de la cual me propongo probar que, siendo *Pedro Páramo* una novela moderna, producto de técnicas de escritura que podríamos

<sup>2</sup> Harss, en Campbell, 2003, p. 87; originalmente, en Harss, 1966, p. 337.

<sup>3</sup> Benítez, en Campbell, 2003, p. 547.

<sup>4</sup> González, 1979, p. 5.

<sup>5</sup> Benítez, en Campbell, 2003, pp. 548-549.

considerar modernas, finca su originalidad en la estructura oral; y al mismo tiempo, que *Infortunios de Alonso Ramírez*, una escritura originada por un relato oral, constituye una de las obras más adelantadas en tales técnicas.

«¿ERES TÚ LA QUE HA DICHO TODO ESO?»

Es sabido que *Pedro Páramo* comienza con una conversación entre Juan Preciado y Dorotea *La Cuarraca*; también, que esa conversación abarca prácticamente la mitad de la novela, y que la otra mitad está mediada por un narrador heterodiegético, que, más que narrar, introduce constantemente diálogos de los personajes. Esto, aunque lugar común, nos permite advertir cuestiones menos obvias. El narrador y Juan Preciado se dedican predominantemente a vehicular los discursos de los demás, en general, en estilo directo, aunque también recurren al indirecto y a otras formas; el narrador, en estilo indirecto libre, y Juan Preciado, mediante un raro recurso que subvierte los niveles narrativos, la metalepsis.

Antes de acercarnos un poco más a estos asuntos, y de revisar las distintas formas de citación que a su vez nos permitan mostrar su importancia en la valoración de la obra de Rulfo, quisiera advertir una cuestión más, la central en este trabajo. El narrador generalmente cede la palabra a personajes que hablan; sólo en casos especiales cede ante sus pensamientos —si, a su vez, los personajes reproducen los discursos de otros, e incluso los suyos propios, éstos son también hablados. Y Juan Preciado procede de la misma forma, es decir, sólo cita discursos hablados —aun cuando sean palabras «sin sonido» (fragm. 31: 62)<sup>6</sup>—, lo cual resulta bastante pertinente tratándose de un personaje y no de un narrador omnisciente: sólo sabe lo que escucha, y no lo que los demás piensan; y tratándose, asimismo, de un diálogo: sólo puede citar pronunciando los discursos citados; incluso cuando se cita a sí mismo, cita en general lo que ha dicho, no lo que ha pensado.

Todo esto evidencia una manera de narrar centrada más que en hechos o en pensamientos, en discursos hablados, si bien, ficticios; una manera de narrar, además, citando. Como he dicho, es aquí donde me

<sup>6</sup> Cito de la edición del Fondo de Cultura Económica de 1981 (reimpresión de 1991). Aquí y en adelante, anoto, a renglón seguido y entre paréntesis, número de fragmento y número de página.

parece pertinente advertir que el arte de Rulfo guarda una estrecha relación con los recursos de la narración de los siglos XVII y XVIII, en tanto configuración de una lengua que remite a una producción oral.

Vamos a revisar primero las formas en que el narrador heterodiegético cede la palabra; y después, las maneras de citar de Juan Preciado.

Las distintas posturas respecto a este narrador muestran la dificultad para caracterizarlo; o bien se propone la existencia de varios narradores, incluso superpuestos; o bien, se le atribuye una «voz anónima». Mónica Mansour identifica varios narradores, que «narran desde distintos puntos de vista [...]». Pero Rulfo no señala las transiciones entre uno y otro, de manera que el lector tiene que averiguarlo como vaya pudiendo<sup>7</sup>. Francesca Polito, por su parte, ve un narrador que «se superpone a otro narrador. Es como si un narrador, por ejemplo, contara de Pedro Páramo quien, a su vez, se narra evocando»<sup>8</sup> —es cuestionable proponer la existencia de varios narradores que se «superponen», pues el narrador es uno, y más que superponerse, entra en polémica con los personajes. Yvette Jiménez de Báez describe al narrador como «una conciencia omnisciente del mundo de Pedro Páramo [...]. Narra en tercera persona, y a veces cede la palabra a otro de los personajes de ese mundo»<sup>9</sup>. Enrique Pupo-Walker, por su parte, lo caracteriza como un «narrador anónimo» de «voz hueca»<sup>10</sup>.

Es probable que estas observaciones tengan mucho que ver con las actitudes que el narrador —único y, efectivamente, omnisciente y heterodiegético— adopta con los distintos personajes; si bien privilegia el estilo directo, como dije, con Pedro Páramo, el padre Rentería, Fulgor Sedano y Susana San Juan recurre al estilo indirecto libre. Por otra parte, no siempre es clara la distinción entre su discurso y el de Juan Preciado<sup>11</sup>, el cual, por lo demás, está constituido primordialmente por

<sup>7</sup> Mansour, en Rulfo, 1992, p. 644.

<sup>8</sup> Polito, 1999, p. 209.

<sup>9</sup> Jiménez de Báez, 1990-1994, pp. 132-133.

<sup>10</sup> Pupo-Walker, en Giacoman, 1974, p. 168.

<sup>11</sup> El fragmento 29 ilustra bien esta ambigüedad: «Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas: / *Mi novia me dio un pañuelo / con orillas de llorar...* / En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran» (fragm. 19: 60). Las voces en falsete y lo que cantan se distinguen claramente, pero ¿quién introduce esas voces en falsete? ¿Quién supone que podrían ser voces de mujeres porque cantan en falsete? Hace falta advertir que el narrador heterodiegético no se cuestiona estos asuntos y que por tanto el discurso corresponde a Juan Preciado. Y lo mismo ocurre en el fragmento 27, que comienza: «La

los discursos de otros personajes vivos y muertos —a través de él accedemos a los discursos de Dolores Preciado, Eduviges Dyada, Damiana Cisneros, los hermanos incestuosos, y otros, además de aquéllos que estos personajes citan. El narrador vehicula los discursos generados en una Comala viva; Juan Preciado reproduce los decires del «gentío de almas» en que el pueblo se convierte a la muerte de Pedro Páramo; pero esta diferencia es sutil, si consideramos que narrador y Juan Preciado citan a los mismos personajes.

Por cuanto al estilo directo, la claridad del caso no exige mayor demostración, así que vamos a detenernos un poco sólo en algunos ejemplos de estilo indirecto libre<sup>12</sup>. En el fragmento 19, Fulgor Sedano recuerda las palabras de Toribio Aldrete momentos antes de ser asesinado: «Fue lo primero que le dijo el Aldrete, después que se habían estado emborrachando juntos, dizque para celebrar el acta» (fragm. 19: 45). Aquí es evidente que el artículo «el», para referirse a Aldrete, así como el «dizque», no pertenecen al narrador, sino a Fulgor: «¿Y lo del Aldrete?» (fragm. 29: 49); «Dizque la fuerza que yo tenía atrás» (fragm. 19: 46), dice en otras ocasiones. Aunque la narración aparece en tercera persona, es claro que se trata del discurso de Fulgor Sedano.

Otro caso es éste, en un fragmento del Padre Rentería:

noche. Mucho más allá de la medianoche. Y las voces» (fragm. 27: 57); y concluye: «Se oyó el trastazo de los pasos que se iban entre un ruido de espuelas» (fragm. 27: 58). No es sencillo, con tan escasa intervención, identificar quién introduce la discusión entre Galileo y su cuñado.

<sup>12</sup> Define Guillermo Verdín Díaz: «en el estilo indirecto libre es el auténtico personaje el que habla de un hecho presente y el autor transcribe su pensamiento recordando sus palabras, viviendo la realidad del momento, alejándola del tiempo como si se tratase de una evocación; de ahí la transposición en las formas verbales y en las formas pronominales» (Verdín, 1970, p. 80). Luz Aurora Pimentel considera al indirecto libre el discurso más transparente del modo narrativo, pues la voz narrativa se reduce al tiempo gramatical —el pasado— y al «sistema de referencia pronominal» —tercera persona—, pero el contenido es figural, lo mismo que la deixis de referencia espaciotemporal (Pimentel, 1998, p. 92). Reis y Lopes consideran al indirecto libre un «discurso híbrido»: «en el que la voz del personaje penetra la estructura formal del discurso del narrador, como si ambos hablaran al unísono haciendo emerger una voz “dual”. La tercera persona y los tiempos de la narración coexisten lado a lado con los deícticos, las interrogaciones directas, los trazos interjectivos y expresivos, la ausencia de rección. [...] El discurso indirecto libre, al proporcionar una confluencia de voces, marca siempre, de forma más o menos difusa, la actitud del narrador ante los personajes, actitud que puede ser de distanciamiento irónico o satírico, o de acentuada empatía» (Reis y Lopes, 1995, p. 198).

Tocó con los nudillos la ventanilla del confesionario para llamar a otra de aquellas mujeres. Y mientras oía el Yo pecador su cabeza se dobló como si no pudiera sostenerse en alto. Luego vino aquel mareo, aquella confusión, el irse diluyendo como en agua espesa, y el girar de luces; la luz entera del día que se desbarataba haciéndose añicos; y ese sabor a sangre en la lengua. El Yo pecador se oía más fuerte, repetido, y después terminaba: «por los siglos de los siglos, amén», «por los siglos de los siglos, amén», «por los siglos...» (fragm. 41: 96).

Evidentemente, el narrador presenta aquí los pensamientos del cura: su conciencia; interrumpida, vélgase la imagen, por las palabras de las mujeres.

Lo mismo pasa con ciertos fragmentos en que se introduce el discurso de Pedro Páramo. En el fragmento 6 leemos: «Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado». El adverbio temporal «ahora» constituye la deixis del personaje, que remite inequívocamente al discurso figural; es el *ahora* de Pedro Páramo niño, la mañana en que, en el escusado, piensa en Susana.

Pedro Páramo, Fulgor Sedano, Susana San Juan y el cura son los únicos personajes que dominan la lecto-escritura en un mundo eminentemente oral. El asunto es relevante porque apunta al estado de la lengua en Comala, que podría ubicarse en lo que Ong y Havelock llaman «oralidad primaria», dado que la mayoría de los personajes parecen no tener contacto con la escritura.

En una cultura oral, advierte Ong, uno sabe lo que puede recordar. Una persona que realiza un análisis complejo para la solución de un problema en una cultura oral está imposibilitado para registrar tal análisis; ni varas ni muescas pueden recobrar la serie de aserciones; entonces, esta persona requiere de un interlocutor, pues «el pensamiento sostenido está vinculado con la comunicación»<sup>13</sup>; y aun esto es insuficiente: «La única respuesta es: pensar cosas memorables»<sup>14</sup>, bajo técnicas que permitan la pronta repetición oral:

El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el «ayudante» del héroe, y así sucesivamente), prover-

<sup>13</sup> Ong, 1982/1987, p. 40.

<sup>14</sup> Ong, 1982/1987, p. 41.



bios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica. El pensamiento serio está entrelazado con sistemas de memoria. Las necesidades mnemotécnicas determinan incluso la sintaxis<sup>15</sup>.

En una cultura escrita, la memorización se da palabra por palabra, pero no es así en las personas no letradas.

Podemos entrever hasta aquí que la palabra hablada produce una forma de pensamiento bastante diferenciable a la producida por la escritura, que separa el discurso de su autor y que no puede, por tanto, defenderse. Según ha demostrado Havelock, el pensamiento filosófico de Platón fue posible sólo gracias a los efectos de la escritura.

En cuanto a la narración, en la cultural oral se desconoce la trama lineal climática y larga; los hechos nunca son cronológicos: «Los poetas orales por lo común sumergían al lector *in medias res* no por una razón solemne de estructura, sino por fuerza»<sup>16</sup>. Ha sido la escritura, y sobre todo la impresión (la imprenta), la que permite al narrador instalarse en la conciencia interior del personaje, así como la creación el personaje «redondo»: «con su impulso hacia la introspección minuciosamente especificada y los análisis detalladamente elaborados de los estados interiores del alma y de sus relaciones consecutivas orientadas hacia el interior»<sup>17</sup>, inconcebibles en las culturas orales primarias.

En cuanto a *Pedro Páramo*, es posible observar con mayor claridad ciertos aspectos, como éste de la introspección, difícilmente explicables sin considerar los trabajos apuntados. El padre Rentería, Fulgor Sedano, Pedro Páramo y Susana San Juan son los únicos capaces de tal conducta. El resto de los personajes se expresan siempre a través del diálogo.

Hasta aquí el discurso del narrador. Observemos ahora la manera en que organiza Juan Preciado su discurso.

En primer término, Juan tiene que hablar en conversación; su discurso requiere de un interlocutor, Dorotea *La Cuarraca*, si bien, ésta aparece hasta casi la mitad de la novela. Ciertamente es que, de primera impresión, parece estar dirigiéndose al lector, quien no conoce el nombre

<sup>15</sup> Havelock, 1963, pp. 87-96, 131-132, 294-296. En Ong, 1982/1987, p. 41.

<sup>16</sup> Ong, 1982/1987, p. 141.

<sup>17</sup> Ong, 1982/1987, p. 149.

del personaje que enuncia apenas hasta el fragmento 25<sup>18</sup>, pues sólo a la mitad de la novela —fragmento 37— se revela que se ha estado dirigiendo desde el principio a otro personaje<sup>19</sup>.

La sorpresa del lector ante este «truco espectacular» que, para Martin Lienhard, remite «las condiciones de su producción a la oralidad» —pues la irrupción de un interlocutor «hace aparecer retrospectivamente todo lo leído como “oral”»—, está relacionada con el hecho de que hasta este momento ha estado *leyendo* la novela como una *escritura* dirigida a él, dirigido a su vista; la irrupción de Dorotea le hace comprender, abruptamente, que los personajes han estado *hablando* entre sí y que, por tanto, ha estado *leyendo* una conversación, con todo lo ficticio del caso.

Gracias a este recurso tenemos la sensación de escuchar las voces de todos los difuntos; pero al pasar por los oídos primero y por la boca después, de Juan Preciado, estas voces adquieren otro *tono*, otro sentido, manipulado, intencionado por el propio Juan Preciado, y siendo él otro muerto, las otras voces provienen siempre de ultratumba: no escuchamos a todos los difuntos, sino a uno solo, dándoles voz a todos.

De esta manera, la ficción del diálogo es más verosímil, más *pura*; el lector, antes que aceptar el pacto de la escritura (la de Rulfo), debe aceptar el pacto de la escucha del discurso oral. Al no acceder al relato de Juan Preciado a través de un narrador extradiegético —y no puede ser de otra manera tratándose de una conversación, pues no existe heterodiégesis en el diálogo—, el lector accede directamente a la intradiégesis. Leemos a Rulfo, pero sólo como un proceso que permite aceptar que escuchamos. Leemos a Rulfo, pero a Juan Preciado lo *escuchamos*.

Es aquí donde destaco la *seudodiégesis* o *metadiégesis reducida*. Recordemos que Juan Preciado, en su largo monólogo antes de evidenciarse la interacción con Dorotea, da cuenta de su llegada a Comala: de los diálogos que ha sostenido con Abundio, Eduviges, Damiana y otros personajes que luego identificará como difuntos; y da cuenta también de su muerte; es decir, *narra* cómo ha llegado al punto en que se inicia su discurso, cediendo la palabra a personajes que igualmente han de narrar varias acciones.

Genette establece que en una narración se operan cambios de niveles narrativos precisamente al ceder la palabra: «todo acontecimiento contado

<sup>18</sup> Eduviges Dyada le advierte que Comala está llena de ecos: «Así que no te asustes si oyes ecos más recientes, Juan Preciado» (fragm. 25: 55).

<sup>19</sup> Lienhard, en Rulfo, 1992, p. 844.

por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato»<sup>20</sup>; al apropiarse un personaje de la palabra para narrar a su vez un relato distinto —o incluso el mismo, ya desde otro punto de vista, ya desde otra temporalidad— se produce la metadiégesis o relato en segundo grado<sup>21</sup>. Cualquier transgresión a este tipo de relaciones entre diégesis y metadiégesis corresponde a la *metalepsis*, entendida como «toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadieгético, etc.). En esta transgresión ubica Genette la doble temporalidad de la historia y la narración, así como aquellos casos en que se transgrede la «frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta»<sup>22</sup>.

Genette abunda sobre los casos de *metalepsis* para considerar el caso «menos audaz», que consiste en «contar como dieгético, en el mismo nivel narrativo que el contexto, lo que, sin embargo, hemos presentado (o se deja adivinar fácilmente) como metadieгético en su principio»; procedimiento que tiene su arquetipo, recuerda Genette, en el *Teeteto* de Platón:

consiste en una conversación entre Sócrates, Teodoro y Teeteto, transmitida por el propio Sócrates a Euclides, quien se la transmite a Terpsion. Pero, para evitar, dice Euclides, «la molestia de esas fórmulas intercaladas en el discurso, cuando, por ejemplo, Sócrates dice hablando de sí mismo: «y yo dije» o «yo respondí» y, hablando de su interlocutor: «estuvo de acuerdo» o «no lo aceptó», se ha redactado la conversación en forma de un «diálogo directo de Sócrates con sus interlocutores»<sup>23</sup>.

A esta «eliminación» del transmisor metadieгético, que en cierto modo «ahorra» un nivel narrativo, le llama: «metadieгético reducido» o «seudodieгético»; en estos casos, «la reducción no siempre es evidente, o, más exactamente, la diferencia entre metadieгético y seudodieгético no siempre es perceptible en el texto narrativo literario»<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Genette, 1989, p. 284.

<sup>21</sup> Genette, 1989, pp. 287-288.

<sup>22</sup> Genette, 1989, p. 291.

<sup>23</sup> Genette, 1989, p. 291.

<sup>24</sup> Genette, 1989, p. 292. Las observaciones sobre la seudodieгesis en *Pedro Páramo* que anoto a continuación han sido desarrolladas más ampliamente en Blancas, 2015, pp. 199-208.

Es posible observar este fenómeno en Juan Preciado: no hablan los personajes, sino Juan, aun cuando se trata de una metadiégesis. Pero Juan Preciado procede a la manera de Euclides, y entonces no encontramos, por ejemplo, «Eduviges me dijo que Dolores dijo que Pedro Páramo le dijo...», sino que reproduce —recordando ciertamente, pero pronunciándolo—, el diálogo entre Dolores y Pedro Páramo, obviando el hecho de que la conversación ha llegado hasta él a través del discurso de Eduviges, con lo que se «ahorra» un nivel narrativo.

No es intrascendente el hecho de que Juan Preciado reproduce discursos hablados, diálogos. Genette percibe laseudodiégesis sólo a partir de Proust, es decir, a partir de una conciencia escrita que procede de una conciencia oral. Así, un proceder que registra un pensamiento *inconsciente*, oral, no escrito, no formulado en palabras, en Juan Preciado se aplica —volviendo al pensamiento griego— a un discurso oral, a un diálogo. En el caso de la novela *Pedro Páramo*, es preciso no olvidarlo, laseudodiégesis ocurre en una conciencia oral. Si bien Juan Preciado reproduce un recuerdo —la evocación de una conversación—, esta conversación no se reproduce en el *inconsciente* —en la que se formula un pensamiento abstracto—, sino en una dimensión *hablada*; así, consciente.

Es probable que esto es lo que haya llevado a la crítica a percibir un discurso que el lector *escucha*, más que *lee*, aunque tal percepción es atribuida por esa crítica a variadas y hasta peregrinas razones, antes que al recurso fundamental de Rulfo: la subversión —el término es de Genette— de los niveles diegéticos de diálogos reproducidos o *contados* en un nivel metadieético, *como si* fueran los personajes los que hablaran, cuando en realidad son vehiculados por la voz —es decir, a través del timbre, a través de la lengua, si los muertos los poseyeran— de Juan.

Esto es: por un lado, podemos identificar un cambio de niveles narrativos bastante simple: Juan cede la voz a Eduviges. Pero por otro lado, al mantenerse la enunciación de Juan Preciado —Dorotea no puede *oír* nunca otra voz que la de él—, debemos advertir la *simultaneidad* de los distintos discursos. Esta interpretación está determinada por el hecho de que Juan Preciado no es un narrador omnisciente, sino el personaje de una conversación no vehiculada por narrador alguno. Un narrador que se dirige a un lector interrumpe su discurso para dar paso al discurso figural, pero Juan Preciado no; él no interrumpe nunca su discurso: cita, pero no se *calla*.

En su artículo «El discurso indirecto libre en la narrativa de Miguel Ángel Asturias» —extracto de su tesis doctoral *El discurso indirecto libre en la novela argentina* (1968)—<sup>25</sup>, Petrona Domínguez establece una diferencia simple pero del todo iluminadora. Ella distingue dos tipos de discurso indirecto libre, «según que se reproduzca el habla de uno o de varios personajes, o se reproduzca el pensamiento»<sup>26</sup>. Domínguez no agrega más sobre tal distinción, ni me parece que la fundamente, pero es de una trascendencia enorme. A final de cuentas citación del discurso ajeno, el discurso indirecto libre puede adoptar cualquiera de las dos formas. En *Pedro Páramo*, la pertinencia de esta distinción es muy productiva. Juan Preciado, efectivamente, no *muestra* su inconciencia, pero cita otros discursos «con omisión de verbos introductores y nexos»<sup>27</sup>, esto es, de manera indirecta y libre. Esto es lo que en términos de Genette exhibe la metalepsis. Así, lo que el lector capta misteriosamente no es un «discurrir de la conciencia», sino la representación de un diálogo —un *meta-diálogo*—; es decir, el recuerdo pasa por la *voz*, sólo llega al lector a través de la voz, hecho que le permite a Juan hablar sin interrupciones, aun cuando *cita* los discursos de otros; y a ese lector le permite escuchar en su discurso las voces de los otros personajes, sin pasar, aparentemente, por la escritura.

El recurso de poner todas las voces en una sola es trascendente porque todas estas voces, que mantienen sus intenciones, adquieren la intención y el sentido que les infunde Juan Preciado: él dialoga con estas voces casi de la misma manera que dialoga con Dorotea.

El arte que maneja Juan Preciado es sumamente sutil y complejo. Hace alarde de una memoria impresionante, puede citar el discurso de un personaje y los discursos que éste cita, multiplicando y ahorrando niveles diegéticos. Esto se debe a que, en la dimensión oral que mime-tiza la conversación entre Juan y Dorotea, es posible referir más de un

<sup>25</sup> Es notorio que se aparta de la denominación de Bally, «style indirect libre» y prefiere el término «discurso». Domínguez, 1971, p. 479.

<sup>26</sup> Domínguez, 1971, p. 479.

<sup>27</sup> Domínguez, 1971, p. 479. Es interesante que el padre Rentería y Fulgor Sedano, al abismarse en sus pensamientos, reproduzcan también discursos hablados; el cura recuerda el diálogo que ha sostenido con María Dyada, cuando ella le pide interceder por la salvación del alma de su hermana, Eduvigis: «Vamos rezando mucho, padre» (fragm. 17: 40); y Fulgor, por su parte, recuerda su conversación con Toribio Aldrete: «Se acordaba. Fue lo último que le oyó decir en sus cinco sentidos [...]». «Dizque la fuerza que yo tenía atrás. ¡Vaya!» (fragm. 19: 45).

discurso al mismo tiempo, sin la atadura de los recursos narrativos, que resultan bastante limitados para explicar la narración de Juan Preciado; de ahí la dificultad para establecer los distintos niveles narrativos y las diferentes actitudes de los narradores y de los personajes. En muchos casos, las marcas textuales resultan ambiguas como para establecer con claridad a quién corresponde cada discurso, y las distintas ediciones difieren en cuanto a los caracteres utilizados, así como en los criterios: comillas redondas, cuadradas, cursivas, etc., lo que podría mostrar las limitaciones de la escritura ante las subversiones diegéticas y, sobre todo, las entonaciones del discurso, aunque es obvio que sólo a través de esta escritura accedemos a la sonoridad del lenguaje.

Su arte llega a su máximo nivel cuando repite los discursos de otros personajes en el momento mismo en que los escucha; eso sucede, por ejemplo, con Susana San Juan; y Dorotea le pide, por ello: «Mira, ahora sí parece ser ella. Tú que tienes los oídos muchachos, ponle atención. Ya me contarás lo que diga» (fragm. 43: 102). Es quizá esta necesidad compulsiva de contar lo que otros dicen la que hace a Juan Preciado preguntarle a su interlocutora: «¿Eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?» (fragm. 43: 100), para luego contarle precisamente eso que Susana, no Dorotea, ha dicho; y la necesidad también compulsiva de escuchar esos dices hace a Dorotea pedirle a Juan «Cuando vuelvas a oírla me avisas, me gustaría saber lo que dice» (fragm. 43: 101).

El contraste entre el discurso de Juan Preciado y los de Pedro Páramo, Susana y el padre Rentería —quienes, desdoblándose, *dialogan* consigo mismos—, no puede ser más evidente. Éste es el sentido que es necesario resaltar al establecer la particularidad del estilo indirecto libre del narrador: éste organiza el discurso siguiendo el «discurrir de la conciencia» sólo de los personajes que poseen una conciencia escrituraria.

No es pues una casualidad que el narrador adopte con ellos el estilo de *stream of consciousness*, precisamente ese estilo que la crítica ha observado como la influencia de Faulkner, a quien Rulfo aseguraba no haber leído antes de escribir *Pedro Páramo*. Más que la influencia de Faulkner, lo que explica el proceder del narrador —es decir, presentar la conciencia de ciertos personajes—, es el hecho de que, gracias a su conciencia escrituraria, son capaces de abismarse en sus pensamientos, actitud que no observamos en los personajes cuya conciencia es meramente oral, y que resultan ser la mayoría, incluido el propio Juan Preciado. Podríamos afirmar, aun aventuradamente, que tanto el recurso rulfiano como el *stream*

*of consciousness* comparten el mismo origen: la conciencia de la escritura. Mientras que la metalepsis o metadiégesis reducida revelaría el conflicto de la escritura y la oralidad. La novela de Rulfo actualiza tal conflicto, de ninguna manera nuevo, aunque sí casi olvidado. Veamos sus implicaciones en una obra producida en el corazón mismo del cruce oralidad-escritura.

#### ANTROPOFAGIA: «ESCRÚPULO DE NO DECIRLO»

El problema del género de *Infortunios de Alonso Ramírez*, quizá el más estudiado por los especialistas, conduce ineludiblemente a su condición histórica y a sus rasgos narrativos que, también ineludiblemente, apuntan a lo novelesco. El hecho de constituir el registro —al menos en parte— de la relación oral del puertorriqueño Alonso Ramírez, cuya existencia histórica no había sido comprobada hasta hace apenas unos años<sup>28</sup>, ha dejado sus huellas en la escritura, huellas orales, que han determinado las posturas respecto de su género histórico e incluso legal. Mientras que la erudición, el enorme dominio de los recursos narrativos, esto es, la mente profundamente escrituraria de Carlos de Sigüenza —no importa si mero transcriptor o verdadero autor—, es también evidente en rasgos precisos de la «Relación», que, a su vez, han determinado su clasificación como novela. Puede verse, desde el principio, que las distintas posturas provienen en su mayoría del contraste —o convivencia— de una lengua oral y otra escrita en los *Infortunios*; contraste del que proviene asimismo la ambigüedad autoral, tan ampliamente discutida.

Según estudios más recientes<sup>29</sup>, fundados en el descubrimiento del acta matrimonial de Alonso Ramírez<sup>30</sup> —existencia histórica del protagonista—, y de la carta que el virrey, Conde de Galve, dirige a su hermano enviándole veinte copias de la «Relación»<sup>31</sup> —condición legal del documento—, parece al fin innegable el carácter histórico (esto es, no ficticio) de *Infortunios*, y ya nada sostenible su pertenencia al género novelesco (al menos, no por la vía de la ficción).

Vale la pena, sin embargo, insistir en la revisión de los recursos narrativos de que Sigüenza y Góngora se vale en este texto; sobre todo, en aquellos en que es más notorio el contraste o *convivencia* de la oralidad y la escritura. Más aún, cuando se trata de recursos no usados de manera

<sup>28</sup> Buscaglia, en Sigüenza, 2009.

<sup>29</sup> Sacido, 1992; López, 2007; Buscaglia, en Sigüenza, 2009; Taiano, 2011.

<sup>30</sup> Buscaglia, en Sigüenza, 2009, p. 17.

<sup>31</sup> López, 2007, pp. 100-101.

sistemática sino hasta el siglo xx, y estrechamente relacionados con el dominio de la escritura. El uso de la metalepsis y la citación en aparente estilo indirecto libre me parecen dignos de atención en los *Infornios*, si bien, relacionados con la ironía —cuya relación con la oralidad podría resultar significativa—; en última instancia, constituyen recursos en que la citación, que constituye en sí misma el encuentro de dos discursos, plantea el encuentro de dos maneras de producción discursiva: la oral y la escrita; más aún: el encuentro de dos autores, letrado uno, iletrado el otro. Constituyen, en una palabra, el cruce del habla y la escritura.

Para dilucidar estas aseveraciones, revisaremos, en primer término, el asunto del género, por cuanto incide en el problema de las oposiciones ficción/realidad y oralidad/escritura, y finalmente, en la cuestión de la autoría. En segundo término, discutiremos el asunto de la confluencia de discursos, los principales —el de Sigüenza y Góngora y el de Alonso Ramírez— y los secundarios —de los personajes y textos citados— y las huellas orales en las formas de citación.

Por cuanto a la oposición ficción/realidad, comencemos advirtiendo que el carácter novelesco de *Infornios* por su aparente ficcionalidad, sugerido ya por Leonard Irving<sup>32</sup>, es defendido en 1958 por Wilebaldo Bazarte Cerdán, quien la considera llanamente «novela histórica de aventuras»<sup>33</sup>, dado que, asegura, lo sustancial de la novela es que «la acción sea fingida en todo o en parte», y Sigüenza —argumenta Bazarte— acomodó «a los hechos reales del personaje una acción fingida en parte»<sup>34</sup>, ocultó sucesos reales y desfiguró otros. Lagmanovich, por su lado, en 1974, defiende también la pertenencia de *Infornios* a la novela. Llama la atención sobre uno de los episodios más «sorprendentes» de la obra de Sigüenza, aquél en el que el narrador en primera persona —Alonso— relata que, por orden del virrey, ha ido a visitar a don Carlos de Sigüenza para contarle sus desventuras, y éste «formó esta relación» y le consiguió apoyo económico, un lugar en la Real

<sup>32</sup> «Relato de aventuras [...] precursora de la novela mexicana», la considera Irving A. Leonard en *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican Savant of the Seventeenth Century*, de 1929, traducida al español en 1984 (p. 43, nota 35); mientras que Marcelino Menéndez y Pelayo, «curiosas aunque sucintas memorias» (1948, p. 329); en tanto que José Rojas Garcidueñas, «relato de viajes», no sin reprobar su clasificación como prosa novelesca (1945, p. 146). Una revisión exhaustiva de la crítica sobre el género puede verse en Lorente, 1996, pp. 163-175.

<sup>33</sup> Bazarte, 1958, p. 106.

<sup>34</sup> Bazarte, 1958, p. 105.



Armada de Barlovento y la devolución de los restos de su naufragio; procedimiento con el cual, advierte Lagmanovich, el propio Sigüenza se convierte en un personaje de la relación y le da en definitiva el status de novela a *Infortunios*<sup>35</sup>. Aníbal González, en 1983, la clasifica como novela picaresca, insistiendo en su carácter ficticio, dada la total «falta de evidencia extra-textual que corrobore la “realidad” de Alonso Ramírez como ente histórico»<sup>36</sup>; en lo que no erraba del todo, pues hasta este momento no se sabía aún de la existencia de documento alguno que probara la existencia histórica de Alonso Ramírez, ni el pleito legal por la recuperación de su embarcación. González considera, además, que para la clasificación genérica del texto, resulta irrelevante la «supuesta historicidad» de Alonso Ramírez<sup>37</sup>, pues la separación de las categorías *historia* y *ficción* es meramente convencional, y se funda más bien en expectativas de «esquemas de lectura»<sup>38</sup> —tal convencionalidad le permite a González considerar la novela picaresca como «falsa relación»<sup>39</sup>.

En 1996, Antonio Lorente pone varias de estas cosas en su lugar, partiendo siempre del carácter histórico de *Infortunios*, que defiende fehacientemente. Tras un lúcido recuento de las principales aportaciones de la crítica, desde la *Historia de la Iglesia en México*, de Mariano Cuevas, en 1924, hasta la introducción de Estelle Irizarri a su edición facsimilar, en 1990 —pasando por los ya citados Leonard Irving, Marcelino Menéndez y Pelayo, Wilebaldo Bazarte Cerdán, David Lagmanovich, Aníbal González, entre otros—, realiza una reconstrucción de los hechos históricos a partir de una «lectura contextual».

Lorente establece la veracidad de los hechos relatados por Alonso Ramírez a partir de elementos como la dedicatoria, la finalidad expresa del texto —entretener para «solicitar lástimas»<sup>40</sup>—, la posible ascen-

<sup>35</sup> Lagmanovich, 1974, pp. 7-8.

<sup>36</sup> González, 1983, p. 195.

<sup>37</sup> González, 1983, p. 196.

<sup>38</sup> González, 1983 p. 192.

<sup>39</sup> González, 1983, p. 191.

<sup>40</sup> Esta declaración ha sido tomada como argumento del carácter novelesco del texto; sin embargo, el entretenimiento no alude sólo a «divertir, recrear el ánimo, dar algún solaz y gusto», según el *Diccionario de Autoridades*, sino también, según el mismo diccionario: «Detener por algún espacio de tiempo, para diferir, suspender y dilatar alguna operación», esto es, entretener en tanto se conceden las «lástimas» solicitadas. El término posee también un sentido bélico: «SAAV. Empr. 88. Quien entretiene las fuerzas de muchos enemigos confederados, los vence con el tiempo».

dencia judía y casi segura ilegitimidad del puertorriqueño, evidenciada por su ausencia y la de sus padres en el censo de 1673<sup>41</sup>; la miserable situación de Puerto Rico a fines del siglo xvii debida a la guerra entre franceses y holandeses y a la consecuente falta de comercio, bastante documentada, como motivos de su partida<sup>42</sup>; la puntualidad en las referencias al transcurso del tiempo; las numerosas referencias a personajes de documentada existencia histórica y el conocimiento de lugares totalmente inaccesible a Sigüenza si no por boca de Alonso; ciertos testimonios del pirata William Dampier sobre el canibalismo y la coprofagia, documentados por Cummins y Soons<sup>43</sup>; la condición de guarida de piratas de Madagascar —hacia donde enfilan de huida los ingleses—; la persecución de que eran objeto los piratas para 1687 debido a la orden dada por la Corona Inglesa de colgar y degollar a los piratas ingleses, considerados fugitivos, que podría explicar la liberación de Alonso Ramírez<sup>44</sup>; el desconocimiento de la zona por parte de Alonso, a su regreso<sup>45</sup>.

No deja Lorente, sin embargo, de extrañarse ante ciertos detalles de baja o nula credibilidad, como los motivos que Alonso alude para su partida, es decir, la supuesta escasez del trabajo de carpintería de ribera que su padre le impone, cuando ésta era la ocupación que ordenaba el rey Felipe IV<sup>46</sup>; el no llevar armas en su fragata el día de su captura, conociendo los peligros de la navegación<sup>47</sup>; y sobre todo, los motivos que tuvieron los piratas para liberarlo, y que Lorente termina sorprendentemente atribuyendo ya no a fuentes o hechos históricos, sino a:

la considerable reelaboración «literaria» que el capítulo IV debió sufrir desde la sucinta descripción de los hechos reales hasta su plasmación definitiva en *Infortunios*. Reelaboración que incide con toda seguridad en omisiones flagrantes del narrador (¿Alonso?, ¿Sigüenza?) o en narraciones de actos [...] cuya veracidad histórica está sometida a la verosimilitud narrativa...<sup>48</sup>.

<sup>41</sup> Lorente, 1996, p. 186.

<sup>42</sup> Lorente, 1996, pp. 187-190; y n.146.

<sup>43</sup> Lorente, 1996, pp. 191-192

<sup>44</sup> Lorente, 1996, pp. 193-195.

<sup>45</sup> Lorente, 1996, p. 197.

<sup>46</sup> Lorente, 1996, p. 187.

<sup>47</sup> Lorente, 1996, p. 191, n. 149.

<sup>48</sup> Lorente, 1996, pp. 195-196.

Con todo, Lorente descarta el carácter ficticio de *Infortunios*, y concluye reafirmando su tesis central, es decir, el del proyecto de Sigüenza para la «formación de la conciencia criolla mexicana». Todo lo cual debilita también cualquier postura a favor del carácter novelesco de la obra, al menos por cuanto a su ficcionalidad y a las intenciones originales del texto. Y reafirma, asimismo, la autoría de Sigüenza: Alonso relata, efectivamente, pero nunca escribe el texto, que aun cuando retiene algo de su habla, se integra con la escritura del sabio novohispano. Con lo que se descarta también la postura de Estelle Irizarri y de Leonor Taiano, en el sentido de que Alonso Ramírez debe considerarse autor de *Infortunios*, y ésta, una obra puertorriqueña y no mexicana. No deja de advertir, además, que «se impone la identificación definitiva de Alonso Ramírez como personaje histórico real en los archivos hispánicos coloniales»<sup>49</sup>. Efectivamente, para este momento, tal identificación no se había dado.

Como respondiendo a la consigna de Lorente, Buscaglia, en 2009, da a conocer, en su introducción a *Historia del seno mexicano*, su importante descubrimiento, el acta de matrimonio de Alonso Ramírez:

Primero, y ante todo, sépase que he confirmado a ciencia cierta, dando aquí la primicia, lo que se ha dudado durante más de un siglo, al dar finalmente en los archivos del Arzobispado de México con el acta de matrimonio de Alonso Ramírez y Francisca Javiera de Ribera y Poblete. En el libro 11, hoja 114, del compendio de Matrimonios de la Parroquia del Sagrario Metropolitano 1667-1730, se indica a cabeza de página: «en ocho de Noviembre de mil seiscientos y ochenta y dos años Yo el Doctor Don Francisco Romero de Quevedo Cura Propietario desta Sancta Yglesia despose por palabras de presente que hizieron verdadero y legitimo Matrimonio a Alonso Ramirez con Francisca Xaviera...»<sup>50</sup>.

Tal como intuía Lorente, existió Alonso Ramírez, y la prueba de su existencia histórica desautoriza ya cualquier conjetura acerca de la ficcionalidad de *Infortunios*: la relación fue efectivamente escuchada por Sigüenza y Góngora a petición del virrey. Por supuesto, queda abierta la posibilidad de que Ramírez alterara ciertos hechos —es decir, pudo haber mentido en ciertos puntos—, pero esto no merece mayor discusión, pues Lorente muestra puntualmente la veracidad de prácticamente todo lo relatado por Alonso atendiendo fechas, personas, testimonios,

<sup>49</sup> Lorente, 1996, pp. 200-201.

<sup>50</sup> Buscaglia, en Sigüenza, 2009, p. 17.

documentos y geografía. Y así, es ya un hecho que no nació *Infortunios* como novela. Pero esto no deslegitima el análisis de los recursos narrativos de que se valió Sigüenza a la hora de escribir. ¿Es necesario, entonces, continuar la discusión sobre el género de *Infortunios*? ¿Fue, efectivamente, un relato escrito sólo para entretener a sus lectores —el virrey, primero—?

El descubrimiento de otro documento relacionado íntimamente con *Infortunios* corrobora precisamente la veracidad del relato de Alonso Ramírez, por un lado, y por el otro, permite establecer con claridad su origen legal. Se trata de la carta, escrita de su puño y letra, que el conde de Galve envió a su hermano, el duque del Infantado, acompañando los ejemplares del texto de Sigüenza, y que Fabio López Lázaro localizó en el Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, Osuna, 55, 61:

Excelentísimo señor, hermano, amigo y señor mío: Acompañan a esta veinte relaciones del viaje que hizo Alonso Ramírez, natural de Puerto Rico, desde las islas Filipinas hasta la provincia de Campeche donde se perdió, que habiéndole mandado viniese a esta corte hice le tomasen declaración de la derrota e infortunios que padeció en tan inaudita navegación hasta estos tiempos, que por ser bien rara y peregrina la remito a Vuestra Excelencia. He hecho se imprima para poder enviar muchos duplicados a V.E. por si gustase repartir entre los amigos que yo sólo la envió al Marqués de los Vélez, de que doy cuenta a V.E., cuya excelentísima persona guarde Dios muchos años como he menester. México, 1 de julio de 1690. A los pies de V.E., su servidor y mayor amigo, El Conde de Galve [Firma y rúbrica holográfica]<sup>51</sup>.

López Lázaro establece de manera por demás pertinente la relación entre el texto de Sigüenza y los intereses políticos del partido Infantado-Galve, al que pertenecían tanto el virrey Gaspar de la Cerda Silva y Mendoza, conde de Galve, como su hermano don Gregorio, duque del Infantado. Presionado por Madrid para enviar más galeones y con más plata, y frustrado por la falta de dinero y las «depredaciones de piratas y bucaneros», el virrey, hacia 1690, había puesto nuevamente en pie de guerra a la Armada de Barlovento, amurallado las ciudades del Caribe y fortificado las de Nueva España; y había organizado además la reconquista de Nuevo México<sup>52</sup>. Los *Infortunios*, iban entonces

<sup>51</sup> López, 2007, pp. 100-101.

<sup>52</sup> López, 2007, p. 99.

a cumplir, según López, una función bien precisa a favor de la política colonizadora del conde de Galve:

No es de extrañar, por consiguiente, que la aparición de Alonso Ramírez, víctima de piratas y heroico sobreviviente español (es decir hispano-puertorriqueño), le sugiriera al virrey la composición de un libro que pudiera distribuir a la camarilla política de los Infantado en Madrid como propaganda que destacaba la importancia de sus planes para la defensa de Nueva España<sup>53</sup>.

Sólo que pronto se vio que las ambiciones del conde de Gálvez superaban los recursos financieros, y los planes no se vieron cumplidos. Su hermano don Gregorio muere en 1693, y el propio conde de Gálvez, el 12 de marzo de 1697, con fama de absolutista y de haber provocado desastres agrícolas en 1692 —el propio Sigüenza habla de este asunto en su *Alboroto y motín de los indios de México*, deslindando al virrey de responsabilidades. No olvida López, sin embargo, que también Alonso Ramírez buscaba beneficios directos, dado que necesitaba de un testimonio lo suficientemente sólido, como su relación por escrito, para quitarse de encima el cargo de pirata que ya le había formulado el regidor y fiel ejecutor de Yucatán, Ceferino de Castro y Velasco en 1690, y para recuperar el valioso cargamento salvado de su naufragio<sup>54</sup>.

La aportación de López Lázaro es significativa también por cuanto permite ver la naturaleza legal de *Infortunios*. Así lo había entendido ya Alberto Sacido Romero, quien en su artículo «La ambigüedad genérica de los *Infortunios* de Alonso Ramírez como producto de la dialéctica entre discurso oral y discurso escrito»,<sup>55</sup> esclarece el valor jurídico de nuestro texto a partir de un análisis por demás revelador. Advierte Sacido que los dos sistemas de composición, el oral y el escrito aportan su propio «acervo de estrategias discursivas»<sup>56</sup> a este texto-puente entre la narración oral y la relación, esto es, entre el testimonio y la declaración legal.

Comienza por recordar el significado del término «relación»<sup>57</sup>, con que consignan los *Infortunios* el censor, don Francisco de Ayerra y el

<sup>53</sup> López, 2007, p. 100.

<sup>54</sup> López, 2007, pp. 101-103.

<sup>55</sup> Sacido, 1992, pp. 119-139.

<sup>56</sup> Sacido, 1992, p. 120.

<sup>57</sup> Según el *Diccionario de Autoridades* de 1737: «La narración o informe que se hace de alguna cosa que sucedió. Latín. Relatio. Narratio. AMBR. MOR. lib. 8. cap. 28. Ambos

propio Alonso: informe ante un tribunal o juez. Esto es, Sigüenza «lleva a cabo la legalización del testimonio oral» con el fin de conseguir:

del «Excelentísimo Señor [Virrey de la Nueva España]» el «*decreto*» para que el «factor, veedor e proveedor de las Cajas Reales [le] socorriese» y el «*mandamiento* para que el gobernador de Yucatán [hiciese] que los ministros que corrieron con el *embargo* o *seguro* de lo que estaba en las playas y hallaron a bordo, a [él] o a [su] *podatorio*, *sin réplica ni pretexto*, lo [entregasen] todo»<sup>58</sup>.

De manera que Sigüenza construye un «instrumento legal», en la misma lengua de la institución a la que se dirige, con lo que a la vez logra instalar la historia de un sujeto marginal en la memoria intemporal. La posición de Sigüenza como amanuense, continúa Sacido, puede establecerse a partir, primero, de la descripción que él mismo hace de su texto: relación más difusa representada a los ojos del compendio que encontró «gratos oídos» en el virrey.<sup>59</sup> Segundo, en la aprobación del censor y el título mismo de la obra, en que se alude a Sigüenza como quien «describe» los *Infortunios*. La importancia del término *describir* es capital en la tesis de Sacido. Describir: copiar o transcribir, según las primeras acepciones del *Diccionario* de Corominas<sup>60</sup>; con lo cual entendemos la congruencia de los títulos de Sigüenza —cronista y cosmógrafo— y su intervención en la generación del texto: describir, representar,

traxeron a los suyos una misma relación. CAST. Hist. de S. Dom. tom. 1. lib. 1. cap. 12. Para ayuda de labrar la Casa y Monasterio, que entonces se comenzaba, de obra suntuosa, que es la relación que a su Santidad se hizo». Y también: «En lo forense se llama aquel breve y sucinto informe: que por persona pública se hace en voz o por escrito, al Juez, del hecho de un processo. Latín. *Recitatio. Relatio*. RECOP. lib. 2. tit. 17. l. 3. Y si el pleito estuviere en interlocutoría, hágase la relación de palabra: y si estuviere en difinitiva, sáquese por escrito la relación por el Relator a quien fuere encomendado el processo».

<sup>58</sup> En Sacido, 2007, pp. 121-122; los corchetes y cursivas son de Sacido, para enfatizar los términos legales del texto.

<sup>59</sup> Sacido, 2007, p. 124. Éste es el fragmento que él transcribe: «Y si al relataros en compendio quien fue el paciente, le dio Vuestra Excelencia gratos oídos, ahora que en relación más difusa se los represento a los ojos, ¿cómo podré dejar de asegurarme atención igual?» (cito de Sigüenza, *Infortunios*, p. 5).

<sup>60</sup> Corominas, 1980, p. 711. Sacido realizó una amplia indagación del término en distintos diccionarios y concluye, sobre todo a partir de las definiciones del *Diccionario* de la RAE de 1726, que «mientras que en “escribir” prima el “componer” [...], en el “describir” el énfasis se pone en la “representación con palabras [...] menudamente, y con todas sus circunstancias y partes”; esto es, en la descripción no domina la intención autorial sino la de representar» (Sacido, 2007, p. 128, n. 15).

nunca *componer*; transcribir, no escribir. Efectivamente, recuerda Sacido, en el *Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa*, obra en que aparece una versión propia de los hechos que narra —a partir de distintas fuentes e introducidos largamente por él mismo—, aparece antepuesto al nombre de Sigüenza «escribelo».

En las primeras líneas, advierte Sacido, ya es posible contrastar el discurso del relator y el del transcriptor. Sigüenza recurre al *humile genus*, estrategia de la argumentación jurídica que consiste en atribuir una mínima defendibilidad de la causa, el cual, en este caso no mina la argumentación jurídica, sino que «apuntala el débil discurso oral de su “defendido” añadiendo datos analítico y científicos a lo que de otro modo sería una simple retahíla de acciones de estructura similar», con lo cual se diferencia esencialmente del género picaresco, en el cual —y aquí retoma Sacido a Blecua— el autor, obligado a seguir el punto de vista del personaje, debe recurrir a la ironía para expresar su pensamiento auténtico, superior y opuesto al del pícaro. Sigüenza prefiere un discurso elevado y científico porque no narra, sino *describe*, y busca, no moralizar sino «solicitar lástimas»<sup>61</sup>.

La tensión entre los discursos de Sigüenza y Ramírez se revela, sobre todo, en el carácter oral del primero y el carácter escrito del segundo. Retomando las caracterizaciones de Walter Ong acerca del discurso oral, como acumulativo antes que subordinado<sup>62</sup>, Sacido ejemplifica la dialéctica de *Infortunios* en un párrafo:

Llamóse mi padre Lucas de Villanueva, y aunque ignoro el lugar de su nacimiento, cónstame, porque varias veces se lo oía, que era andaluz, y sé muy bien haber nacido mi madre en la misma ciudad de puerto Rico, y es su nombre Ana Ramírez, a cuya cristiandad le debí en mi niñez lo que

<sup>61</sup> Sacido, 2007, p. 132. La referencia a Blecua es su introducción a *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1985, p. 39.

<sup>62</sup> «En una cultura oral primaria, el pensamiento y la expresión tienden a ser de las siguientes clases.

(i) *Acumulativas antes que subordinadas*. [...] Las estructuras orales a menudo acuden a la pragmática [...]. Las estructuras caligráficas están más pendientes de la sintaxis (la organización del discurso mismo) [...]. El discurso escrito despliega una gramática más elaborada y fija que el discurso oral, pues, para transmitir significado, dependen más sólo de la estructura lingüística, dado que carece de los contextos existenciales plenos normales que rodean el discurso oral y ayudan a determinar el significado en éste, de manera un poco independiente de la gramática» (cito por la edición traducida al español: Ong, 1982/1987, pp. 43-44).

los pobres sólo le pueden dar a sus hijos, que son consejos para inclinarlos a la virtud<sup>63</sup>.

Donde identifica dos periodos; el primero, de «Llamóse» a «Ana Ramírez»; y el segundo, de «a cuya» hasta «virtud». En el primero, la acumulación coordinativa es evidente por la presencia de las tres «y», mientras que en el segundo periodo es clara la subordinación; el contenido de cada periodo es también contrastante, aunque Sacido no abunda sobre ello. No es el único ejemplo que ofrece Sacido, pero no hace falta revisarlos todos para comprender su postura. Aún mayor contraste puede observarse al comparar esta estructura con cualquier párrafo que describe las características geográficas del viaje; e incluso, con un párrafo de cualquier otra obra de Sigüenza.

Sin embargo, agrega:

a pesar de que formalmente los *Infortunios de Alonso Ramírez* se encuadran dentro del discurso legal de la «relación», los límites de una adscripción canónica precisa quedan lejos de poder ser establecidos. No cabe duda de que las influencias de múltiples discursos literarios sobre el «componedor» del texto definitivo son abundantes (picaresca/relato de viajes y aventuras/hagiografía), así como también lo son los provenientes del discurso judicial («humile genus») y del historiográfico («relación»). No obstante, parece imposible adscribir taxativamente los *Infortunios* a ninguna de las anteriores categorías<sup>64</sup>.

Por lo cual el texto permanece en el «ambiguo umbral entre historia y literatura»<sup>65</sup>.

La tensión entre el discurso oral y escrito es también estudiada por Eugenia Ortiz Gambetta, quien considera a *Infortunios* una «autobiografía en colaboración», considerando las coincidencias con las autobiografías de soldados, e historias de vida de náufragos, que proliferaron en el siglo xvii; y, sobre todo, las investigaciones de Philippe Lejeune sobre el género, que define: «entrevista semidirigida en la que el entrevistador, a la vez que ha preparado una guía de preguntas, está atento a la lógica propia del discurso que suscita»<sup>66</sup>, lo cual supone un entrecruzamiento de voces.

<sup>63</sup> Sigüenza, *Infortunios*, p. 8; en Sacido, 1992, p. 133; cursivas de Sacido.

<sup>64</sup> Sacido, 1992, p. 138.

<sup>65</sup> Sacido, 1992, p. 139.

<sup>66</sup> Lejeune, 1994, en Ortiz, 2013, p. 150.



Con lo visto hasta aquí, es posible observar hasta qué punto resulta determinante la tensión de la lengua oral y la escrita en *Infortunios*, ya no sólo en el asunto del género —en el que no insistiremos más—, sino también en aspectos mucho más profundos, como el entrecruzamiento de voces, no sólo de Sigüenza y de Ramírez, sino también de otros personajes implicados, e incluso, de instituciones, cuya historicidad no deja de inquietarnos.

Es en función de esta complejidad discursiva que me parece pertinente perseverar en el estudio de los recursos narrativos de que Sigüenza se ha valido para construir un texto tan legal como histórico, pero sobre todo, con tanto valor estético; con una tensión en la oralidad y la escritura que prefigura los procedimientos de la novela moderna y de la ficción misma.

Mi acercamiento se limita a un solo fragmento en el que la ironía permite entrever los hilos discursivos que atraviesan los *Infortunios* y la fineza con que se entrecruzan, hasta constituir tal vez un anuncio del discurso indirecto libre.

Ya se ha advertido el sorprendente pasaje en que Sigüenza se convierte en personaje de su propia narración. Veamos otro momento igualmente sobresaliente. En el capítulo III, «Pónense en compendio los robos y crueldades que hicieron estos piratas en mar y tierra hasta llegar a América», Alonso relata que, luego de haber saqueado e incendiado la isla Pulicóndor, asesinando a sus habitantes, los piratas ingleses celebraron «agotando frasqueras de aguardiente»<sup>67</sup>, y engullendo carne humana: «Entre los despojos [...], estaba un brazo humano de los que perecieron en el incendio; de éste cortó cada uno una pequeña presa, y alabando el gusto de tan linda carne, entre repetidas saludes le dieron fin»<sup>68</sup>.

Es de notar que, siendo un relato en primera persona, la etiqueta de narrador pertenece, con toda la complejidad del caso, que no hace falta repetir aquí, a Alonso Ramírez. Aceptando esta convención, es este narrador homodiegético el que organiza toda la relación, citando los discursos de otros, en general, en estilo indirecto, lo cual resulta explicable, dadas las condiciones de producción del texto. Sin embargo, esta forma de citación es del todo inesperada: «alabando el gusto de *tan linda* carne».

El adjetivo, aunque enunciado por Ramírez, proviene de los piratas ingleses. Líneas arriba, Alonso advierte que este hecho es el que le im-

<sup>67</sup> Sigüenza, *Infortunios*, p. 16.

<sup>68</sup> Sigüenza, *Infortunios*, p. 16.

pele a mencionar la celebración de la «abominable victoria»: «¿cómo pudiera dejar de expresarlo, si no es quedándome dolor y escrúpulo de no decirlo?»<sup>69</sup>. Si le llama al hecho «bestial acción» y asegura que lo observó «con escándalo y congoja», Alonso no podría de ninguna manera afirmar que la del brazo humano es «linda carne»; evidentemente, él cita las palabras de los piratas. Podemos entender que son ellos quienes, mientras brindan, exclaman: «¡qué linda carne es ésta!». Sin embargo, no existe ninguna señal del cambio de enunciador.

Aquí hay que recordar un problema ciertamente poco atendido por la crítica: las distintas lenguas de los involucrados. Lorente es quizá el único que repara en el asunto, advirtiendo la posible intervención de un traductor sevillano:

¿cómo se comunica Alonso con sus captores, en inglés o en español? ¿Sabe Alonso inglés? Y si no sabe, ¿cómo se entera en todo momento de lo que dicen los piratas? Es ésta una cuestión esencial, que, sin embargo, se escamotea a los lectores. Es cierto que los ingleses disponen de un español renegado (el sevillano Miguel), a quien culpa Alonso de todos los males padecidos por él y por sus compañeros, que pudo actuar de intérprete. Pero entonces, ¿por qué no se le concede en *Infortunios* el protagonismo que necesariamente tendría que tener?<sup>70</sup>

Efectivamente, no hay indicios de que Alonso hablara inglés, ni de que los piratas, siendo ingleses, hablaran español, por lo cual cabe dudar que hayan pronunciado el término «linda». Y hay una cuestión más: ¿cómo le contó Alonso sus «infortunios» a Sigüenza; hablaba español con tanta soltura como para que Sigüenza lo comprendiera sin intermediarios? Todo parece indicar que sí, pues había vivido por un buen periodo de tiempo en Puebla antes de hacerse a la mar. Sin embargo, es pertinente cuestionar que el propio Alonso haya pronunciado, mientras narra en voz alta su relato, el adjetivo «linda», y recordar siempre que leemos el texto que un sabio escribe a partir de la relación de un navegante, que a su vez cita, quizá traduciendo, el discurso de unos piratas ingleses, con la complicación de que no cita en estilo directo, sino en indirecto, con lo cual el discurso de los piratas adquiere una doble entonación. Quizá no sea del todo descabellado, entonces, afirmar que el

<sup>69</sup> Sigüenza, *Infortunios*, p. 9.

<sup>70</sup> Lorente, 1996, p. 196, n. 159.

calificativo de «tan linda» pertenezca al mismo Sigüenza, quien estaría revelando una vez más su presencia en la escritura.

Con todo, es necesario advertir, entonces, que Carlos de Sigüenza y Góngora no sólo escribe el relato de los infortunios de Alonso Ramírez. En realidad, la escritura del discurso del puertorriqueño le requirió, a pesar del poco tiempo que pudo dedicarle<sup>71</sup>, toda una reelaboración de una lengua hablada —quizá ni siquiera la lengua de Alonso, sino la que se hablaba en la Nueva España en el siglo xvii. Esta reelaboración no habría de modificar los hechos, como supone Bazarte<sup>72</sup>, sino que supondría únicamente una reelaboración de un habla viva.

Lorente hace la precisión de manera por demás pertinente:

*Infortunios* no es obra de éste [Alonso Ramírez], aunque diera por buena la relación escrita en su nombre por el sabio mexicano. [...] Tampoco es la primera vez que Sigüenza reelabora una autobiografía, o por citar las palabras de Francisco de Ayerra, «da alma con lo aliñado de sus discursos» a la autobiografía de otra persona<sup>73</sup>.

No es necesario abundar sobre la inamovible postura de Sigüenza de «no ser lícito meter la hoz en agena mies». La fidelidad a la relación de Alonso Ramírez no debe ponerse en duda; pero tampoco —y así lo acepta también Lorente— la ya discutida reelaboración que de tal relato

<sup>71</sup> «El margen de tiempo de que dispuso para “ordenar” la narración del puertorriqueño fue muy escaso: entre el viernes, 5 de mayo (o, más probablemente, 12 de mayo), en que lo recibió el virrey, y el 26 de junio, en que Ayerra fechó su “Aprobación”» (Lorente, 1996, p. 183).

<sup>72</sup> Esto afirma Bazarte: «nos queda la sensación de que se ha adulterado la verdad; tal parece que a Sigüenza se le abrieron los caminos siguientes: a) —Elaborar la biografía de Alonso Ramírez; b) —Alterar conscientemente los hechos; c) —Aceptar la relación de Alonso Ramírez tal y como aparece en la obra, habiéndole dado el estilo y habiendo sido sorprendido por Alonso Ramírez y d) —Aceptar la relación de Alonso Ramírez, tal y como aparece en la obra, habiéndole dado el estilo y disimulando haber captado la verdad. No otra tesis aparece» (Bazarte, 1958, p. 97).

<sup>73</sup> Lorente, 1966, p. 181. Lorente recuerda el caso de *Parayso Occidental*, en el que Sigüenza inserta la vida de la madre Ynés de la Cruz, mostrando una «fidelidad crítica» a sus fuentes; sobre esta autobiografía, advierte Sigüenza: «Copiada del original que se conserva en el archivo del religiosísimo Convento de S. JOSEPH de Carmelitas Descalzas de esta Ciudad: con advertencia de ser *mías algunas palabras que se añadieron, o por que se necesitaban en el contexto; o por que, para necesarias noticias, las juzgué precisas, omitiéndose también algunas* en otras partes, por ser *inexcusablemente necesario* el que así se hiziese» (énfasis de Lorente, de cuya obra cito) (Lorente, 1966, p. 181, nota al pie).

hizo el sabio mexicano. Uno de los estudios más reveladores en este sentido es el que realizó Estelle Irizarri, quien, tras comparar cuatro mil palabras de cuatro obras de Sigüenza, descubre dos «hábitos estilísticos» en *Infortunios*: el de Sigüenza y Góngora y el de Alonso Ramírez; y concluye que el porcentaje de palabras diferentes en *Infortunios* es mayor que en las otras obras; que hay más frases y más cortas; que un 40 por ciento de frases poseen verbo conjugado al inicio; que Sigüenza es menos propenso a enjuiciar negativamente; y existen hábitos inusuales en Sigüenza y usuales en Alonso Ramírez y al contrario<sup>74</sup>.

Y he aquí un caso más de la *presencia* de Sigüenza. Anteriormente hemos citado a Bleuca acerca del recurso utilizado por el narrador de la novela picaresca para distinguir su discurso del discurso del pícaro; habiendo escogido la fórmula autobiográfica, el autor

se ve obligado a seguir el punto de vista del personaje para no faltar al decoro; pero como este personaje expresa una ideología opuesta a la de su autor, éste sólo cuenta, para indicar cuál es su auténtico pensamiento, con un medio: la ironía<sup>75</sup>.

Efectivamente, en la ironía<sup>76</sup> se cruzan dos discursos, el discurso que cita —el discurso irónico— y el discurso citado —el discurso «objeto»—. Y la cuestión de quién ironiza no es menor, dado que podemos hablar aquí de la presencia de tres discursos: el de los piratas, el de Ramírez, y el del propio Sigüenza, que no debería considerarse un simple amanuense.

Orecchioni, para quien «ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o de algo»<sup>77</sup>, advierte una doble especificidad de la ironía, una semántica y otra pragmática —dado su valor ilocutorio—; en esta última, el «esquema actancial» está constituido por tres elementos: el destinador, el destinatario y un *actante blanco*<sup>78</sup>; este blanco, que podríamos identificar como víctima<sup>79</sup>

<sup>74</sup> Cito por la obra de Lorente, 1966, p. 174.

<sup>75</sup> Bleuca, 1985, p. 39.

<sup>76</sup> Define el *Diccionario de Autoridades*: «Figura retórica, con que se quiere dar a entender, que se siente o se cree lo contrario de lo que se dice. Y la explica el émpphasis del tono o acción con que se habla. Es voz Griega, que vale dissimulación. Latín. *Ironia. Illusio*».

<sup>77</sup> Orecchioni, 1980, en Cázares *et al.*, 1992, p. 195.

<sup>78</sup> Orecchioni, 1980, en Cázares *et al.*, 1992, p. 211.

<sup>79</sup> Muecke le llama *innocent*. En Booth, 1989, p. 72, n. 3.

de la ironía es el enunciador citado. Si quisiéramos identificar estos roles en *Infortunios*, podríamos advertir que el ironista es, qué duda cabe, Alonso; las víctimas o *blancos*, los piratas ingleses, cuyo discurso se cita («¡qué barbaridad, el que los piratas hayan considerado la carne humana como “linda”!»); y el destinatario, en este caso, no sería otro que el propio Sigüenza, primer receptor del discurso de Alonso. Sin embargo, no hace falta sino advertir que quien escribe no es Ramírez sino Sigüenza para modificar los roles: Sigüenza-Alonso ironistas; piratas víctimas; y el virrey, destinatario, primer lector de la relación... Y las cosas pueden alcanzar una complejidad abismal: apenas insinuamos que Sigüenza podría haber dudado de la inocencia de Ramírez, es decir, haber recordado la acusación de don Ceferino de Castro (alcalde de Valladolid que le formuló el cargo de piratería<sup>80</sup>), los roles volverían a moverse: Sigüenza ironista, Alonso-piratas víctimas, lector destinatario...

Que había más de un beneficiado con la escritura de los *Infortunios*, se ha probado lo suficiente (Ramírez buscaba quitarse la sospecha de piratería; Sigüenza, obtener mayores favores de parte del virrey; y el propio virrey, obtener la aprobación de la Corona para sus planes de colonización). Podríamos conjeturar que al virrey le convenía creer en Alonso; y a Sigüenza, le convenía igualmente se fiel a la relación del puertorriqueño... Pero también, que Sigüenza, con toda su probidad real, se permite aquí una ironía que no despertó las sospechas de nadie, sino siglos después.

Es claro que, aun cuando Alonso Ramírez no se circunscribe a las características del pícaro, sí posee una ideología distinta a la de Sigüenza —que es inculto, y no sólo por cuanto a su desconocimiento de la escritura— lo han aceptado la mayoría de los críticos<sup>81</sup>; una ideología, digamos, *baja*, en relación con la de Sigüenza.

Booth propone cuatro pasos para la reconstrucción del sentido de una ironía «estable»<sup>82</sup> —la única susceptible de ser analizada según su

<sup>80</sup> Véase López, 2007, pp. 92 y 103.

<sup>81</sup> Sacido, 1992, p. 131, por ejemplo.

<sup>82</sup> Booth cita el diálogo entre Herr Settembrini y Hans Castorp en *La montaña mágica*; Settembrini acepta sólo un tipo de ironía: «En los casos en que la ironía no es un ardid directo y clásico de la oratoria, en que ni siquiera un momento resulta equívoca una mente en su sano juicio, da lugar a la bajeza, se vuelve un atraso para la civilización, un comercio impuro con las fuerzas de la reacción, el vicio y el materialism» (Mann, 1967, pp. 293-294). Advierte Booth que ésa es la ironía estable: «la ironía en tanto tal ardid directo y clásico —no sólo de la oratoria sino de toda clase de comunicación allí

significado—: 1) rechazar el significado original; 2) ensayar interpretaciones o explicaciones alternativas; 3) tomar una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor; 4) elegir un significado. No los seguiremos aquí al pie de la letra, pero es útil recordar su propuesta porque en la citada frase, advertimos en seguida que Alonso no pudo haber pronunciado tal término. Sigüenza poseía una ideología aún más definida, una convicción católica ferviente, que nos permite advertir que él, aún menos que Alonso Ramírez, podría alabar el sabor de la carne humana. Booth advierte asimismo la dimensión ética de la ironía: ironista y destinatario comparten una ideología, una visión del mundo, que les permite a ambos complacerse en la ironía:

las reconstrucciones de la ironía no se pueden reducir casi nunca o nunca, a gramática o semántica o a lingüística. Al leer cualquier ironía que valga la pena tener en cuenta, leemos la vida misma, y al abordarla nos basamos en nuestras relaciones con los demás. Leemos personajes y valores, hacemos referencia a nuestras más profundas convicciones [...]. Se trata de un ejercicio agresivamente intelectual que funde hechos y valores [...]; que nos inunda de juicios de valor cargados de emotividad<sup>83</sup>.

De manera, pues, que la ironía, más que un tropo, más que una diversión intelectual e incluso, más que lección moral, es un diálogo profundo con el lector o el destinatario.

Así lo entendía también Kierkegaard, que diferencia al ironista del socarrón y del hipócrita.<sup>84</sup> La ironía, afirma, «es la mirada segura frente a lo torcido, lo equivocado, lo vano de la existencia»; parece burla, sátira, ridículo, pues presta atención a lo vano, pero no aniquila lo vano ni corrige el vicio ni reconcilia cómicamente, sino que confirma lo vano en su vanidad, «hace que lo erróneo resulte más erróneo»<sup>85</sup>; también se parece a la duda, pero «la ironía no se ocupa del asunto tratado sino de sí misma». Para Fabio Vélez, aquí radica el legado de Kierkegaard, en

donde ésta se produzca— [...], intencionada pero encubierta, estable pero localizada» (Booth, 1989, p. 32).

<sup>83</sup> Booth, 1989, p. 78.

<sup>84</sup> «En danés se ha traducido también a menudo ironía por *Skalkagtighed* [socarroería], y a un hipócrita suele llamárselo *Oienskalk* [taimado]. Pero la hipocresía pertenece propiamente al registro *morab*» (Kierkegaard, 2000, p. 283; corchetes y cursivas del original).

<sup>85</sup> Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*, p. 283.

afirmar que «la ironía no se utiliza para *decir* cosas, sino antes bien, para *hacerlas*»; «la ironía es fundamentalmente una praxis»<sup>86</sup>.

Sigüenza, pues, no intenta moralizar, sino sólo *dialogar*, con el lector, por supuesto; pero en su discurso dialoga a su vez con el discurso del puertorriqueño, el cual, a su vez, proviene de un diálogo con los piratas ingleses —imposible quizá en el momento del «abominable» banquete, pero posibilitado en la escritura—; y probablemente, además de dialogar, intenta, en términos de Booth, un «ejercicio agresivamente intelectual» por medio del cual establece una complicidad, no sólo con el lector, sino también con el propio Alonso, sin olvidar que el primer lector no era otro que el virrey mismo,<sup>87</sup> preocupado por construir un discurso que fundamentara sus intereses coloniales... («¿Ven cómo es necesario colonizar... [para evitar que los ingleses sigan comiendo carne humana?]»), parecería ser el guiño del Conde de Galve, si admitimos que fue consciente de esta ironía).

Lo relevante de estas observaciones es la presencia de Sigüenza en *Infortunios*, ya evidente en su discurso científico y en la mención de Ramírez que lo convierte en personaje; su presencia en el lenguaje irónico. Y es relevante también que sea un lenguaje de ninguna manera legal, sino más bien totalmente transgresor para el género que intentaba construir.

En este sentido, y si estamos hablando de una citación, quizá podríamos dar un paso más, más arriesgado. Dado que se trata de un discurso figural (permítaseme aquí, aunque por un solo momento, el trato de narración al discurso autobiográfico), esto es, dado que se trata del discurso de un personaje incorporado al discurso del narrador —el de Alonso, concedamos—, aun cuando se trata de un discurso hablado, y esta incorporación se realiza sin marca alguna, «independiente de verbos

<sup>86</sup> Vélez, 2015.

<sup>87</sup> Queda pendiente el asunto de quién ironiza primero: ¿Sigüenza es irónico respecto del discurso de Alonso: «miren a este carpintero tratando de negar su cargo de pirata inculcando a los ingleses?». ¿Es irónico Alonso: «miren a estos piratas alabando la carne humana cuando debería repugnarles dado que ellos son también humanos?». O, finalmente, ¿son irónicos los piratas mismos, dado que no podrían ellos alabar la carne humana si no es burlándose: «¡miren a todos aquellos que se asustan de comer carne humana!»; o bien: «¡qué desagradable carne la que nos vemos obligados a devorar sólo para mostrar nuestro valor!».

introdutores y nexos que indiquen subordinación o dependencia»<sup>88</sup>, podríamos afirmar, al menos tentativamente, que estamos ante un caso de estilo indirecto libre.

Por supuesto, no se trata de un caso arquetípico, ni sistemático, y quizá ni siquiera voluntario, pero tal vez no debería dejar de incluirse al menos entre los antecedentes del estilo libre indirecto. Luis Girón Alconchel, en su artículo «La “escritura del habla” y el discurso indirecto libre en español», observa que el discurso indirecto libre no es exclusivo de la obra literaria; su gramaticalización, afirma,

se produce en la novela realista y naturalista del siglo XIX. Lo que no quiere decir que esta forma, ya gramaticalizada, sea un procedimiento exclusivamente literario como vamos a ver. Tampoco podemos decir que el DIL [discurso indirecto libre] sea un procedimiento exclusivamente moderno: como variante *no gramaticalizada* del discurso mixto (DM) su existencia está documentada desde los textos más antiguos<sup>89</sup>.

Efectivamente, es conocido el catálogo construido por Friedrich Todemann, que documenta este recurso desde el *Poema del mío Cid* hasta el siglo XX. Por su parte, Edward C. Riley advierte que en sus orígenes fue «sin duda un proceso irreflexivo —no digo “descuidado”—, del cual se sirvieron los autores inconscientemente, queriendo dar color a los estados anímicos de sus personajes»<sup>90</sup>. En su artículo «Anticipaciones en el “Quijote” del estilo indirecto libre», Riley ofrece algunos ejemplos quijotescos de este tipo de citación —distintos, advierte él mismo, a los ya identificados por Todemann—, que, sin embargo, no considera inconscientes, sino que muestran «cómo Cervantes se ahonda en la vida interior de su don Quijote “pensativo”»:

Pensativo además quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en libro, como había dicho Sancho, y no se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que anduviesen en estampa sus altas caballerías...<sup>91</sup>.

<sup>88</sup> Verdín Díaz, 1970, p. 80. Vale recordar también la postura de Petrona Domínguez, en el sentido de que el indirecto libre incorpora tanto el pensamiento como el habla de otro personaje. Domínguez, 1971, p. 479.

<sup>89</sup> Girón Alconchel, p. 179.

<sup>90</sup> Riley, p. 472.

<sup>91</sup> Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* II, Madrid, Castalia, 2001 (II, 3), p. 58; en Riley, p. 473; cursivas de Riley, para destacar las palabras que, a su parecer, pertenecen al mismo don Quijote, y no al narrador.



Alonso no necesariamente se abisma en el pensamiento de sus «personajes», los piratas antropófagos, pero sí demuestra una especie de interiorización de su discurso.

Aquí ayudará tener en cuenta la ya citada distinción que hace Petrona Domínguez del discurso indirecto libre, «según que se reproduzca el habla de uno o de varios personajes, o se reproduzca el pensamiento»<sup>92</sup>. En *Pedro Páramo* hemos visto que el narrador heterodiegético hace uso de este recurso para citar el pensamiento de los personajes letrados, mientras que Juan Preciado lo utiliza para citar discursos orales, diálogos. En el caso que nos ocupa, Alonso Ramírez reproduce las palabras orales de los piratas.

La tensión de la oralidad y la escritura aquí es muy alta. Si el pasaje en el que Alonso relata su visita a Sigüenza sorprende tanto a Lagmanovich, al grado de fundamentarse en él para considerar a la obra como «una construcción literaria ficticia» y, por tanto «no una novela contemporánea, pero sí ciertamente una novela»<sup>93</sup>, este otro pasaje, en que se cita el discurso de los piratas ingleses, revela aún más claramente los hilos de la construcción del texto. Devela, en primer lugar, la presencia de tres discursos, dos orales y uno escrito. Alonso Ramírez, el hombre histórico, ha requerido de la pluma de Sigüenza, para poner en relación sus infortunios; él cita, oralmente, pues no tiene otro medio para hacerlo, los discursos de los piratas. Sigüenza, fiel amanuense, pero dueño al fin de un «aliñado discurso», decide registrar tal citación según sus propios criterios, sin «meter la hoz en ajena mies», ciertamente, pero usando los recursos propios de la escritura —no se limita a transcribir—, según lo ha hecho en otras ocasiones, como recuerda Lorente respecto a la biografía que el sabio novohispano escribió sobre Sor Juana, en la cual añade algunas palabras «o por que se necesitaban en el contexto; o por que, para necesarias noticias, las jusgué precisas», y omitió otras, «por ser inexcusablemente necesario el que así se hiziese»<sup>94</sup>.

Sigüenza pues, con este recurso, funde recursos narrativos aún insospechados para la narrativa en esa época con recursos orales de citación poco evidentes antes de la escritura.

El procedimiento parece simple. Sigüenza ha adoptado la primera persona, por ser éste el procedimiento propio de la relación legal, y

<sup>92</sup> Domínguez, 1971, p. 479.

<sup>93</sup> Lagmanovich, 1974, pp. 7-8.

<sup>94</sup> En Lorente, 1966, p. 181, nota al pie.

también para evitar el engorroso «Alonso dijo, Alonso afirmó, Alonso contó...», que necesariamente produciría duplicaciones: «Alonso dijo que su madre le contó... que los piratas dijeron...». Esto es, que esa elección aparentemente inocua sitúa al texto en el caso que Genette llamaría metalepsis o metalepsis reducida, cuyo origen, como vimos, nos remite al *Téeteto*, de Platón.

Las implicaciones de esta citación son enormes. Podemos ilustrarlas a la luz de la postura de Wilebaldo Bazarte Cerdán (1958), quien duda de la inocencia de Alonso Ramírez, y aun defiende la tesis de que el puertorriqueño, lejos de padecer como esclavo de los piratas ingleses, debió participar de cuantas fechorías relata. Según Bazarte, Alonso Ramírez, en el punto en que nos hemos detenido, se habría convertido ya en pirata y, por tanto, debió haber tomado parte en tal banquete, el cual, considera Bazarte, habría constituido el «acto de consagración» para Alonso y para sus compañeros:

Alonso Ramírez participó en el acto caníbal y se asegura así su reconocimiento como pirata y además con mando [...]. El propio Alonso Ramírez, en las llamadas Casas Reales de San Cristóval, textualmente dice que sus hombres se habían juramentado para seguirle, y no podía ser otra clase de pacto más que la de ser piratas; y consagrada la convención por la comida en comunidad de un despojo humano. Nótese que según sus propias palabras todos los piratas cortaron un pedazo del brazo y que se le incitaba a comer para igualarlos en el valor. He aquí una comida en común para establecer el pacto de sangre, asimilarse la fuerza del finado y ser hermanos ya en lo futuro participando de la misma suerte. Después del sacrificio viene la celebración de la fiesta y nuestros hombres aluden a que los piratas continuamente estaban ebrios<sup>95</sup>.

Podríamos esbozar aquí la pregunta de si es precisamente esta manera de citar el discurso pirata lo que señala que Alonso Ramírez ha juramentado su afiliación a la piratería; en otras palabras, si esta cita es la que delata a Alonso Ramírez. Y en ese mismo sentido, si era Sigüenza consciente de tal delación.

Con esta lectura, Bazarte considera que, con *Infortunios*, Sigüenza inaugura el género novelesco en América: «habiendo acomodado a los hechos reales del personaje una acción fingida en parte, y habiendo ocultado sucesos reales y otros estando desfigurados, estamos frente a

<sup>95</sup> Bazarte, 1958, p. 100.

una auténtica novela»<sup>96</sup>. Según hemos visto, la dilatada discusión sobre la pertenencia de *Infortunios* al género novelesco, siguiendo esta postura, pero sobre todo, la de Lagmanovich, ha llegado al extremo de desdeñar la historicidad de Alonso Ramírez, y la de todas las personas que él cita. Ya se ve que el uso de este posible caso de estilo indirecto libre pone en perspectiva aspectos cruciales de *Infortunios*. Tras la probada historicidad de Alonso Ramírez, las tesis que quieren ver a *Infortunios* como novela son ya inconsistentes, pero recursos como el aquí señalado permiten confirmar el uso de recursos meramente novelescos.

No hace falta, pues, ir tan lejos. Y por lo demás, no es el asunto del género lo que discuto aquí. El propio Lorente ha zanjado inteligentemente la cuestión al advertir que el carácter histórico de la obra no supone negar su literariedad: «Sus valores literarios se desprenden básicamente de dos aspectos esenciales: 1) el proceso de decantación oral de la relación; y 2) su elaboración definitiva, a cargo de Sigüenza y Góngora»<sup>97</sup>. Y bastante acertada es su postura si tomamos en cuenta el hecho, observado por Girón Alconchel, de la no exclusividad del discurso indirecto libre respecto de la obra literaria.

Así, aun trascendiendo la probada historicidad de la relación, es posible que, considerando el uso del estilo indirecto libre, Sigüenza estuviera utilizando recursos propios de la narración literaria, tan novedosa para la época. La decisión de adoptar la primera persona para una relación histórica, constituye desde el principio una complicación enorme tanto si queremos considerar la obra una relación, como si la consideramos una novela. La presencia de Sigüenza es innegable, así en las eruditas descripciones geográficas como en lo rebuscado del estilo; y como vemos ahora, también en el uso de ciertas técnicas narrativas del todo nuevas.

Irónico, relator o novelista, es Sigüenza quien elige los recursos, con lo que su autoría resulta incuestionable: no respecto de la relación propiamente dicha, pero sí del texto en sí. Me gustaría recordar la postura de Foucault al respecto; en su conferencia «¿Qué es un autor?», él advierte que un elemento para entender la noción de autor es precisamente la noción de culpabilidad, la noción legal (¿y no nació *Infortunios* como un texto legal?):

<sup>96</sup> Bazarte, 1958, p. 105.

<sup>97</sup> Lorente, 1966, p. 180.

Los textos, los libros, los discursos empezaron realmente a tener autores (diferentes de personajes míticos, de grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que el autor podía ser castigado, es decir, en la medida en que los discursos podían ser transgresivos. El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto —un acto que estaba colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfemo<sup>98</sup>.

El uso de las técnicas vistas hasta aquí revela, a fin de cuentas, al Sigüenza narrador, quiero decir, al Sigüenza novelista —por más que esté tratando una materia histórica. Al introducir, sin marca alguna, una palabra doblemente acentuada<sup>99</sup> —mantiene el acento de los piratas así como de Alonso—, Sigüenza nos permite escuchar al viajero puertorriqueño.

#### CONCLUSIONES

Rulfo y Sigüenza hacen uso de recursos narrativos de citación que, siendo propios de la escritura, tienen antecedentes en la narración oral. En la novela de Rulfo, el narrador se abisma, por un lado, en las dudas y recuerdos de Pedro Páramo y el padre Rentería, respectivamente, en tal univocidad que identificamos el monólogo interior o «discurrir de la conciencia», recurso en el que James Irby veía la influencia Faulkner<sup>100</sup>, y que además supondría el dominio de la escritura sobre la oralidad. Pero, por otro lado, Juan Preciado, interlocutor de Dorotea, cuyo discurso carece de un narrador mediador, se dedica a citar los discursos de los otros personajes a través de la metalepsis, recurso de citación que proviene de una organización oral, según las afirmaciones de Genette.

<sup>98</sup> Foucault, 1999, p. 339.

<sup>99</sup> Es prudente apuntar aquí la estrecha relación que plantea este aspecto con la polifonía, aunque no me parece que estemos hablando de bivocalidad, luego de que no hay evidencias de un diálogo de conciencias. Sí encontramos una actitud de Alonso ante el discurso de los piratas, pues, como vimos, llama a la antropofagia «bestial acción», que se opone claramente a la opinión de que la carne humana sea «linda», pero no llega a establecerse un debate.

<sup>100</sup> East Irby, 1956. El tema es un tópico en los estudios sobre la obra Rulfo, quien siempre alegó: «en aquel entonces yo aún no leía a Faulkner» (Rulfo, en Klahn y Corral, 1991, p. 724).

En el caso de *Infortunios*, los recursos de citación, que podrían identificarse con el estilo indirecto libre, señalan el estrato oral del relato y apelan al oído del lector, tanto aquel del siglo xvii como el del siglo xxi; sobre todo, si pensamos en la relación que se puede establecer entre este recurso y el llamado por Genette *seudodiégesis*, que halla su origen en el *Téeteto* de Platón, esto es, en el discurso oral. Alonso no se ensimisma en la conciencia de los personajes a quienes cita —los piratas ingleses—, sólo relata, y cuando cita otros discursos, lo hace predominantemente en estilo directo; sin embargo, también llega a citar indirectamente. Es relevante que su relato no sólo constituya una relación oral, sino que también sea el producto de un proceso de depuración, como observa Lorente, luego de haber sido reorganizada e incluso modificada tras las múltiples ocasiones que tuvo Alonso de referirla a distintos auditorios. Se trata, pues de una relación, indudablemente, pero de una relación bastante depurada.

Ambas obras, pues, concentran una tensión entre la oralidad y la escritura paradigmáticas, que se hacen evidentes precisamente en sus recursos de citación.

Tal tensión puede verse en diversos aspectos de la *Infortunios*, además de los ya apuntados por la crítica, como la diferencia entre el lenguaje científico de Sigüenza y el vulgar de Alonso Ramírez —y aquí es importante considerar, como bien observa Lorente, el hecho de que el Alonso Ramírez histórico era de origen puertorriqueño, de manera que probablemente su español debió pasar también por el fino oído de Sigüenza como por un tamiz—. Sigüenza había tenido ocasión de elaborar otras biografías en otros momentos, retomando testimonios orales y textos escritos; y utiliza técnicas que provienen de una conciencia escrita. Para el caso de *Infortunios*, la fuente oral que constituye la relación misma de Alonso Ramírez, choca —difícilmente se funde— con las fuentes escritas del sabio Sigüenza. Es posible identificar, y hasta aislar, según se observa en varios estudios, el discurso letrado del sabio —el discurso de «descriptor»: números, descripciones, cosmografía, etc.; y aún su sintaxis recargada de subordinaciones—, y el discurso oral del aventurero —principalmente narrativo y de sintaxis acumulativa—<sup>101</sup> cuya formación no parece ser precisamente adelantada, aunque no hay indicios de su nivel de lectoescritura.

<sup>101</sup> Véase Sacido, 1992.

Dada esta presencia oral-narrativa, es equívoco asegurar que el discurso de Alonso queda expulsado del relato, como quiere hacer ver Bazarte, y que Sigüenza habría usado únicamente la información que requería para escribir la relación. Pero igualmente equívoco resulta también, dados los recursos narrativos-descriptivos, considerar a Sigüenza un mero amanuense, esto es que leemos la fiel transcripción del relato de Alonso Ramírez. No es así, ni siquiera cuando Sigüenza abandona su erudición sobre geografía, navegación, religión, etc., y la relación se vuelve una serie de cláusulas copulativas, en fin, coordinadas. Es imperativo advertir que en su relación Sigüenza usa técnicas que provienen de la escritura para mimetizar el lenguaje oral, y una lengua oral —esto es lo fundamental— que no siempre es la de Alonso Ramírez: Sigüenza escribe una lengua oral, sí, pero, es necesario anotar, por un lado, que lo hace con técnicas que provienen de una conciencia escrita; y por el otro, que la lengua a la que alude es la de la Nueva España del siglo XVII, no la del «infortunado» puertorriqueño.

Y esto es precisamente lo que señala el estilo libre indirecto: traducción, doble entonación, ironía en sumo grado —vágase la expresión—: confluencia de voces. En la relación de la antropofagia y las alabanzas de los piratas por «el gusto de tan linda carne», observamos la reducción de al menos un nivel de narración: los piratas ingleses debieron alabar el banquete en inglés; y Alonso refiere a Sigüenza, después de haberlo hecho infinidad de veces —irónicamente, sin recibir a cambio bocado alguno<sup>102</sup>— en su español puertorriqueño. No leemos: «alabaron el gusto de la carne y la llamaron “linda”», sino que el narrador se apropia del adjetivo, con lo que se evade la metadiégesis y, manteniendo el mismo nivel narrativo, prefiere la metalepsis oseudodiégesis o diégesis reducida. Además, Sigüenza —y aquí nos saltamos todo el problema de la intromisión del autor en una narración en primera persona, dado el carácter histórico y no ficticio del texto— es quien redacta: la técnica proviene de él en tanto autor. Y

<sup>102</sup> Efectivamente, en el capítulo VII, Alonso refiere que en Mérida ha contado su historia muchas veces; primero, al gobernador y capitán general, Juan José de la Bárcena; luego, al sargento mayor Francisco Guerrero, y luego a los vecinos: «No hubo vecino de ella que no me hiciese relatar cuanto aquí se ha escrito, y esto no una sino muchas veces. Para esto solían llevarme a mí y a los míos de casa en casa, pero al punto de mediodía me despachaban todos» (p. 37).

me parece que la intención es precisamente remitir al lector al estrato oral de la narración.

El origen jurídico de *Infortunios* no merece mayor discusión tras el descubrimiento de su acta de matrimonio y de la correspondencia entre el virrey, Conde de Galve, y su hermano, el duque del Infantado, en la que menciona el caso de Alonso Ramírez; se trata, pues, de un documento legal, y no de una narración novelesca. Tal condición acusa, de entrada, el estrato oral del texto: proviene de una declaración. Asimismo, acusa también la presencia de un «descriptor», poseedor de un alto dominio de los recursos no sólo retóricos de la lengua jurídica —se trata del «cosmógrafo y catedrático de matemáticas [...] en la Academia Mexicana y capellán mayor del Hospital Real»—, sino también de recursos narrativos —es autor de distintos libros y autobiografías—, al grado que su obra ha sido considerada novela picaresca, e incluso la primera novela mexicana. Este anclaje de géneros discursivos —en términos de Bajtín— dota a la obra de una riqueza extraordinaria, pues constituye, al mismo tiempo, un documento que legitima jurídicamente una oralidad marginada, y una obra estética que sintetiza los recursos narrativos de la época. Las observaciones de Roberto González Echeverría resultan aquí reveladoras: es en los «sumarios» necrológicos, afirma el investigador, en los que nace la novela latinoamericana:

Surge en el momento en que un Estado moderno, la España de los Reyes Católicos, se constituye y crea instituciones para redactar, salvaguardar y ordenar papeles en los que se inscriben las actividades de sus súbditos. El archivo es la imagen de ese poder; su hipóstasis o expresión concreta. El archivo guarda también una relación, metafórica si se quiere, con los túmulos, pirámides y mausoleos erigidos para almacenar cadáveres; el archivo guarda letra muerta, letra que dice de vidas que fueron, cuya retención organiza y da sentido a cuerpos y documentos<sup>103</sup>.

Si esto es así, entonces Sigüenza debería considerarse el creador, si no de la novela mexicana, sí al menos, del «lenguaje novelesco» mexicano... Y lo crea a partir de la oralidad.

Es necesario realizar mayores indagaciones, pero éste podría constituir un indicio, a mi ver, contundente, de que estamos ante un texto

<sup>103</sup> González, 2011, p. 10.

escrito para ser leído en voz alta. Y es aquí donde el círculo se cierra: una narración oral que se dirige, a través de la escritura, a su producción oral.

Por su parte, Juan Rulfo, casi tres siglos después, usa técnicas narrativas que remiten también a una lengua oral. Tal es la reducción de niveles narrativos —seudodiégesis o metadiégesis reducida— que aparece cuando Juan Preciado le relata a Dorotea su llegada a Comala y su muerte, reproduciendo sus diálogos con los personajes-fantasmas con que se encuentra, así como las voces que escucha. En algunos casos, Juan acota los diálogos, de manera que diferencia su propio discurso del de los demás:

—¿Qué es lo que hay aquí? —pregunté.

—Tiliches —me dijo ella— (fragm. 5: 15).

En otros, reproduce el discurso de otros personajes, que a su vez citan los discursos de otros; dice Eduviges:

Dolores fue a decirme toda apurada que no podía. Que simplemente se le hacía imposible acostarse esa noche con Pedro Páramo. Era su noche de bodas, y ahí me tienes a mí tratando de convencerla de que no se creyera del Osorio, que por otra parte era un embaucador embustero.

—No puedo —me dijo—. Anda tú por mí. No lo notará (fragm. 9: 24).

Es claro que existen más de dos niveles narrativos. Juan Preciado prefiere eliminar las acotaciones: «Eduviges me dijo que mi madre le dijo...», eliminación que resulta conveniente tratándose de un diálogo. Juan simplemente reproduce el discurso de Eduviges, sin marca alguna. Sólo que no debemos olvidar que, precisamente porque se trata de un diálogo, Dorotea, su interlocutor, escucha siempre la voz de Juan, y no la de Eduviges, y mucho menos la de Dolores. Estamos, pues, ante una técnica que responde a necesidades de la escritura al reducir los niveles narrativos; pero cuyo uso delata la simultaneidad de discursos, y remite así a la oralidad.

La narración de Sigüenza parece confluir con la de Rulfo si recordamos la polémica declaración de Rulfo, de querer «escribir como se habla». Ambos aguzaron el oído para percibir, a partir de declaraciones



forenses el uno, y de ecos de muertos el otro<sup>104</sup>, una lengua viva —que luego reelaboraron—: «el lenguaje del siglo XVI»<sup>105</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bazarte Cerdán, Wilebaldo, «La primera novela mexicana», *Humanismo. Revista de insobornable orientación democrática*, 7, 50-51, 1958, pp. 88-107.
- Benítez, Fernando, «Conversaciones con Juan Rulfo», en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. Federico Campbell, México, UNAM/Era, 2003, pp. 541-550 [originalmente, en *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, 1980].
- Blancas, Noé, «*Pedro Páramo*», *novela aural*, Puebla, ICSyH-BUAP, 2005.
- Blecua, Alberto, «Introducción», en Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Castalia.
- Buscaglia, «Prólogo», en Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Historia del Seno Mexicano*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2009.
- Cázares, Laura, Ana Rosa Domenella et al., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Iztapalapa, 1992.
- Corominas, Joan y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.
- East Irby, James, «La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos», Tesis de licenciatura, UNAM, México, 1956.
- Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, vol. I*, trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1999 [1994].
- García Márquez, Gabriel, «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo», en *Juan Rulfo. Toda la obra*, ed. Claude Fell, México, Conaculta/Colección Archivos, 1992, pp. 800-801 [originalmente, en *Inframundo*, México, Ed. del Norte, 1980, pp. 23-25].
- Genette, Gérard, *Figuras III*, España, Lumen, 1989.
- Girón Alconchel, José Luis, «La “escritura del habla” y el discurso indirecto libre en español», *AFA*, 36-37, pp. 173-204.
- González, Aníbal, «Los infortunios de Alonso Ramírez: picaresca e historia», *Hispanic Review*, 51, 1983, pp. 189-204.
- González Echevarría, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. Virginia Aguirre Muñoz, México, Siglo XXI, 2011 [1999].

<sup>104</sup> Gabriel García Márquez comenta que Rulfo «ha dicho, o se lo han hecho decir, que compone los nombres de sus personajes leyendo lápidas de tumbas en los cementerios de Jalisco» (García Márquez, 1992, p. 800).

<sup>105</sup> Aludo a la ya citada declaración de Rulfo: los campesinos de Jalisco «hablan el lenguaje del siglo XVI» (González, 1979, p. 5).

- González, Juan E., «Entrevista con Juan Rulfo», *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno*, 98, 1979, p. 5. También, en *Revista de Occidente*, Madrid, 9, 1981.
- Harss, Luis, «Juan Rulfo o la pena sin nombre», en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. Federico Campbell, México, UNAM/Era, 2003, pp. 61-88 [originalmente, en Harss, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996].
- Jiménez de Báez, Yvette, *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza*, México, FCE, 1994 [1990].
- Kierkegaard, Soren, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, ed. de Rafael Larrañeta, Darío González y Begonya Saez Tajafuerce, trad. Darío González Begonya Saez Tajafuerte, Madrid, Trotta, 2000.
- Lagmanovich, David, «Para una caracterización de *Infortunios* de Alonso Ramírez», *Sin nombre*, 5, 1974, pp. 7-14.
- Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul/Endymion, 1994.
- Leonard, Irving A., *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo xvii*, México, SGEL, 1984.
- Lienhard, Martin, «El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tláloc», en *Juan Rulfo. Toda la obra*, ed. Claude Fell, México, Conaculta/Colección Archivos, 1992, pp. 842-850 [originalmente, en *Gedruckmit Unterstützung der Stiftung Dr. Albert Bühler*, St. Gallen, und der Universität Érlangen/Nürnberg, Nürnberg, Sektion Lateinamerika, 1983].
- Lorente Medina, Antonio, *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1996.
- Mann, Thomas, *La montaña mágica*, t. I, trad. Mario Verdaguer Barcelona, Ediciones G.P., 1967.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de la poesía Hispano-Americana*, t. I, Santander, Aldos, 1948.
- Mignolo, Walter, «Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del “tercer mundo”», en *Juan Rulfo. Toda la obra*, ed. Claude Fell, México, Conaculta/Colección Archivos, 1992, pp. 429-446.
- Mora, Carmen de, *Escritura e identidad criollas. Modalidades discursivas en la prosa hispanoamericana del siglo xvii*, New York, Rodopi, 2011.
- Ong, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, FCE, 1987 [1982].
- Ortiz Gambetta, Eugenia, «*Infortunios* de Alonso Ramírez. Una autobiografía en colaboración», *HeLix*, 6, 2013, pp. 144-161.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, UNAM/Siglo XXI, 1998.
- Polito, Francesca, «El tiempo lento y roto de *Pedro Páramo*», *Núcleo: Lingüística, Literatura, Traducción, Interpretación*, 16, 1999, pp. 197-213.

- Pupo-Walker, Enrique, «Tonalidad, estructuras y rasgos del lenguaje en *Pedro Páramo*», en *Homenaje a Juan Rulfo*, ed. Helmy Fuad Giacoman, Madrid, Anaya/Las Américas, 1974, pp. 159-171.
- Reis, Carlos, *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, trad. Ángel Marcos de Dios, Madrid, Gredos, 1989 [1981].
- Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Colegio de España, 1995.
- Riley, Edward C., «Anticipaciones en el “Quijote” del estilo indirecto libre», *AIH*, 4, 2, 1971, pp. 471-478.
- Rojas Garcidueñas, José, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Erudito barroco*, México, Xochitl, 1945.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, México, FCE, 1991a [8ª reimpresión de la de 1981, revisada por el autor].
- Rulfo, Juan, «Cumple 30 años Pedro Páramo», en *Los novelistas como críticos I*, ed. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, México, FCE, 1991b, pp. 722-725.
- Rulfo, Juan, *Toda la obra*, ed. Claude Fell, México, Conaculta/Colección Archivos, 1992.
- Sacido Romero, Alberto, «La ambigüedad genérica de los *Infortunios de Alonso Ramírez* como producto de la dialéctica entre discurso oral y discurso escrito», *Bulletin Hispanique*, 94, 1, 1992, pp. 119-139.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de, «*Infortunios de Alonso Ramírez*», en *Seis obras*, ed. William G. Bryant, prólogo de Irving A. Leonard, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, pp. 5-47.
- Vélez, Fabio, «La ironía de la letra (Schlegel, Kierkegaard, De Man)», *AlterTexto*, 5, 2015. Disponible en: [http://www.iberopublicaciones.com/altertexto/articulo\\_detalle.php?id\\_volumen=6&id\\_articulo=137&id\\_seccion=21&active=20&pagina=2](http://www.iberopublicaciones.com/altertexto/articulo_detalle.php?id_volumen=6&id_articulo=137&id_seccion=21&active=20&pagina=2) [10/04/2016].
- Verdín Díaz, Guillermo, *Introducción al estilo indirecto libre*, Revista de Filología Española, Anejo 41, Madrid, 1970.





# C o l e c c i ó n B a t i h o j a



## Estudios Indianos, 5

Este volumen recoge distintos capítulos de especialistas y sus acercamientos a la cultura novohispana. Por esta razón su título, *Arte, cultura y poder en la Nueva España*, resulta indicativo del enfoque interdisciplinario del conjunto. El libro, con investigaciones innovadoras, está dividido en tres partes: «Sociedad y el ejercicio del poder», «Diseño urbano y espacios humanos» y «La invención del sujeto novohispano: discurso e imaginario colectivo».

Robin Ann Rice es catedrática e investigadora de tiempo completo en la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), es Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Navarra. Sus estudios anteriores son del área de Literatura Comparada. Es autora de libros y artículos sobre sor Juana Inés de la Cruz, Isabel de la Encarnación, Vélez de Guevara, Lope de Vega, María de Zayas, Mariana de Carvajal o Miguel de Cervantes, entre otros.

