

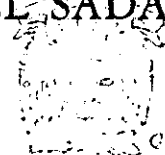


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



LA NARRATIVA DE DANIEL SADA



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universitario Abierto

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPÁNICAS
P R E S E N T A :
ROMÁN GUADARRAMA CORTÉS

296033

DIRECTORA DE TESIS: MTRA. MARCELA PALMA BASUALDO





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Agradezco a la maestra Marcela Palma,
directora de la tesis, sus consejos, su
paciencia y compasión.**

A mi abuela Tomasa de los Santos (q. e. p. d.)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo I. Los textos críticos referidos a la obra narrativa de Daniel Sada.....	4
1. <i>Lampa vida</i>	4
2. <i>Juguete de nadie y otras historias</i>	6
3. <i>Albedrío</i>	7
4. <i>Registro de causantes</i>	9
5. <i>Una de dos</i>	10
6. <i>Porque parece mentira la verdad nunca se sabe</i>	11
Capítulo II. Los personajes.....	14
1. Teorías del personaje.....	14
2. La configuración del personaje.....	15
3. La creación de los personajes de Daniel Sada....	16
4. El personaje como artista.....	23
Capítulo III. Los espacios.....	32
1. Teoría del espacio.....	32
2. El espacio <i>vivencial</i>	33
3. El espacio literario.....	34
4. El espacio literario en la narrativa de Sada.....	36
Capítulo IV. El lenguaje.....	46
1. El barroco.....	46
2. El barroco en América Latina.....	47
3. El lenguaje barroco y neobarroco.....	49
4. El lenguaje de Daniel Sada.....	51

Capítulo V. Los narradores.....	69
1. Los narradores del relato.....	69
2. Los narradores de Sada.....	70
CONCLUSIONES.....	78
APÉNDICE.....	81
BIBLIOGRAFÍA.....	83
HEMEROGRAFÍA.....	87

INTRODUCCION

El objeto de esta tesis es el análisis de la obra narrativa de Daniel Sada. En principio, revisaré los textos críticos sobre la narrativa del escritor para tener un punto de partida y detectar temas esenciales. Luego dividiré el análisis en tres principios básicos para estudiarlos con más precisión: los personajes, el espacio y el lenguaje. En la parte final, esbozaré las conclusiones del trabajo, y en el apéndice, agregaré los datos biográficos del escritor.

Hace veinte años, Daniel Sada publicó *Lampa vida*, su primera novela; ahí mostró que no era el escritor costumbrista, sino un narrador para quien el lenguaje y el ser humano tienen la mayor importancia, y en donde la forma y el fondo buscan el equilibrio.

Los libros que publicó después mostraron un buen escritor que mejoró conforme fue publicando los libros siguientes: *Juguete de nadie y otras historias* (1985), *Albedrío* (1989), *Tres historias* (1990), *Registro de causantes* (1992), *Antología presentida* (1993), *Una de dos* (1994), *El límite* (1997) y *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1998).

Christopher Domínguez Michel dice que el autor es: “artesano de la palabra y crítico de la vida. Daniel Sada es el más formalista de nuestros narradores”¹. Según Alvaro Mutis, Sada es “un artesano impecable, un narrador profundamente cercano a la esencia del hombre”². Para Carlos Fuentes: “Daniel Sada va a ser una revelación en los próximos años para los escritores españoles y para la literatura mundial”³.

Evodio Escalante dice que “la de Sada es, por sus constantes hallazgos léxicos, por la gracia, en fin, con la que está construida, una de las mejores prosas de la literatura mexicana de nuestros días”⁴. Escalante relaciona la prosa de Sada con el corrido. Dice que Sada crea a partir del habla regional de la

gente del desierto.

En el primer capítulo comentaré los textos críticos sobre la obra narrativa de Sada. ¿Cómo ha sido recibida por la crítica literaria? ¿Cuáles son los aspectos que más se resaltan? Partiré de los textos críticos para obtener los rasgos ya estudiados y deducir otros aspectos esenciales para profundizarlos.

En el segundo capítulo estudiaré los personajes. ¿Cómo son creados? ¿Qué representan o simbolizan? ¿Cómo se configuran los personajes? ¿Cuáles son los personajes más notables? ¿Cómo se refleja el tema del arte en la obra narrativa? ¿Cómo funcionan los personajes artistas?

En el tercer capítulo analizaré el espacio. ¿Qué es el espacio? ¿Qué es el espacio *literario*? ¿Cómo funcionan los espacios? ¿Cómo influye el desierto en la narrativa de Sada? ¿Por qué se le llama “escritor del desierto”? ¿Cómo se reflejan los espacios barrocos en esta obra narrativa?

En el cuarto capítulo analizaré el lenguaje. ¿Qué es el barroco? ¿Qué es el lenguaje barroco? ¿Qué es el lenguaje neobarroco? ¿Cuáles son los elementos esenciales del lenguaje barroco y del neobarroco? ¿Cuáles son los rasgos barrocos o neobarrocos que encontramos en el lenguaje de Sada? ¿Cómo se entretiene el verso y la prosa? ¿Cómo utiliza las voces regionales?

En el capítulo cinco, estudiaré los narradores que el escritor acostumbra usar para contar sus relatos.

En el siguiente apartado se detallarán las conclusiones y, en el apéndice, se presentan los datos biográficos del escritor.

CAPÍTULO I

LOS TEXTOS CRÍTICOS SOBRE LA NARRATIVA DE DANIEL SADA

Uno de los pasos para estudiar una obra narrativa es conocer cómo la perciben los demás. Los lectores somos, por lo general, los críticos, los estudiosos y los aficionados a la literatura. Ellos son los receptores. Si conocemos los textos críticos que se escriben sobre una obra narrativa podemos obtener un punto de partida para su estudio.

Sin embargo, no todo texto que se escribe sobre una obra literaria es crítico, la mayoría son reseñas, comentarios y entrevistas. No obstante, si los textos son leídos, comentados y clasificados se puede tener un principio para generar un punto de vista. Si yo digo lo ya dicho es redundancia, pero si profundizo en los temas esenciales continúo el diálogo con los textos críticos.

Los textos referidos sobre la narrativa de Daniel Sada no son muchos. El escritor publica una obra literaria y aparece una serie de textos sobre la misma: las reseñas, los ensayos, las críticas y las entrevistas; otros textos, además, son elaborados después de una lectura detenida, un análisis profundo; éstos son, en el sentido estricto, los textos críticos.

De dichos textos obtendré algunos temas esenciales y deduciré otros que la crítica no tomó en cuenta. Además, los temas que fueron tratados someramente, serán estudiados con más detenimiento.

1. *Lampa vida*

Esta novela fue publicada en 1980 por una editorial modesta: Premia. El texto narra las aventuras y desventuras de un payaso llamado Hugo Retes. El hombre presenta sus rutinas chistosas en los pueblos y rancherías del desierto. En un pueblo, enamora a una muchacha y huye con ella. Varios hombres (entre ellos el papá de ella), los buscan, pero pronto abandonan la búsqueda; los

hombres convencen al papá de que la muchacha ya tiene edad decidir, y ya decidió. La pareja pretende llegar a un lugar inaccesible, pero fracasan y son rescatados, casi moribundos, cerca del rancho El oro. La pareja se queda a vivir en el lugar y Retes renuncia a sus sueños de artista.

Los textos sobre *Lampa vida* convergen en varios asuntos; uno de ellos es el lenguaje. La novela fue escrita en un lenguaje denso, abigarrado: la sintaxis se trastoca, el léxico prolifera y las imágenes deslumbran; parece más un texto poético que un texto narrativo. La historia es muy simple y transcurre lentamente. Al respecto, Evodio Escalante dice lo siguiente:

Aunque se trata de una primera, inmadura novela, *Lampa vida* muestra ya los rasgos fundamentales del escritor. Una prosa densa, rica, cuajada de regionalismos de la más pura cepa; un ritmo envolvente que atrapa al lector casi como si procediera de la anécdota. Los grandes espacios, las dimensiones épicas, la lejanía afirmada con actos...¹

Otros textos presentan otro rasgo que es constante en esta obra narrativa: el uso de los recursos del verso en la prosa. Nos preguntamos: ¿Es un narrador poeta o poeta narrador? No hay duda: el escritor trama su prosa con versos heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, etcétera; escribe los versos y luego los une para formar la prosa. Muy pocos escritores en el mundo hacen esto. Raúl Renán dice:

...Sada se abroga el compromiso de recorrer 90 páginas de escritura cerrada bajo una métrica preferentemente de catorce sílabas con los acomodados de pies quebrados a cuatro o cinco sílabas. Sada cumple además con una misión que parece se adjudica *motu proprio*: rescatar la vieja tradición de la poesía narrativa.²

En *Lampa vida* aparece otro aspecto que debe ser señalado: la presencia de numerosos vocablos como arcaísmos, nortefñismos,

anglicismos, etcétera. Sobre esto, Gustavo Fierros afirma:

De hecho, es curiosa la mixtura que ofrece Daniel Sada: un tono que viene de la picaresca, el ritmo del corrido, el habla popular del norte, la rigurosidad formal, folklore y escritura. En todos sus relatos, Sada parece esgrimir una convicción literaria: la celebración del lenguaje.³

En resumen, la mayoría de las reseñas de la novela señalan que la forma sobresale sobre el fondo, el verso se entreteje en la prosa, aparecen ciertos rasgos picarescos, los vocablos regionales abundan, el desierto es un personaje casi vivo. En los capítulos siguientes trataré de manera más amplia sobre cada uno de estos temas, y analizaré dos temas más que no han sido notados por los críticos: La presencia de artistas fracasados y la carnavalización del lenguaje.

2. *Juguete de nadie y otras historias*

El libro de cuentos *Juguete de nadie y otras historias* aparece en una gran editorial: el Fondo de Cultura Económica. El libro de cuentos tiene un epígrafe tomado de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes: *Parece que el bien y el mal distan tan poco el uno del otro, que son como dos líneas concurrentes, que aunque parten de apartados y diferentes principios, acaban en un punto.*⁴

Algunas reseñas del libro señalan lo mismo que el epígrafe: el tema del bien y el mal; otras hablan de la maestría poética del literato. El libro confirma lo que ya se intuía, Daniel Sada es un buen escritor, pues le apuesta al lenguaje y a la naturaleza humana, una combinación que enriquece siempre el arte literario. Al respecto, Federico Patán comenta:

El mundo propuesto por *Juguete de nadie* está inmerso en la crueldad, en ocasiones dirigida contra los otros y en veces encaminada por el personaje contra sí mismo; además, la

cruidad como tónica dominante en el mundo. Hay un deleite indudable en humillar al caído, y en este acatamiento acompañado de un resquemor subterráneo, siempre listo a la venganza. Con ello, Daniel Sada ha creado un universo narrativo bastante complejo.⁵

Vicente Francisco Torres es un crítico que ha permanecido muy cercano a la narrativa de Sada; ha escrito varias reseñas y lo ha entrevistado también. Torres escribió un libro titulado *Esta literatura nuestra*, donde entrevista a los cuatro escritores del desierto: Sada, Gardea, Cornejo y Elizondo:

-¿En *Juguete de nadie* le interesa mucho la ambigüedad?

-La ambigüedad y la ambivalencia. Me gustan los cánones del bien y el mal. Todo esto es tópico: lo bello y lo feo, lo extremos se tocan. Esta idea parte de mis lecturas de Sor Juana. Ella siempre maneja extremos en sus poemas; es la lucha de los contrarios, porque lo que es malo para unos es bueno para otros.⁶

3. *Albedrío*

Albedrío es una novela con más textos críticos que la anterior. Christopher Domínguez Michel fue, quizás, quién llamó a Daniel Sada “narrador del desierto”, y englobó en esta etiqueta a otros escritores cuyo espacio literario era el desierto del norte de México. Domínguez escribió en la revista *Vuelta*:

Daniel Sada es el más formalista de nuestros narradores. Como en sus dos libros anteriores –*Lampa vida* (1980) y *Juguete de nadie* (1985)-, *Albedrío* es una novela construida con un rigor matemático y lingüístico cuya obsesión raya en lo increíble. Así como antes trabajó el endecasílabo en su prosa, ahora Daniel Sada rinde homenaje al octosílabo, deseoso de encabalgarse en la tradición del romance español.⁷

Los críticos se concentraron en el lenguaje, pero también en la historia: un niño, harto de los deberes escolares y familiares, huye con los húngaros. Éstos lo disfrazan de “enana barbuda” y lo obligan a actuar por los pueblos del desierto. Sin embargo, el niño es incapaz de fingir, de llevar una máscara, de ser otra persona, fracasa como actor. Sobre esto, Vicente Francisco Torres se centra en el mensaje:

Sada quiere demostrar el fingimiento de muestras vidas, toda la amargura y la tristeza que esconden las máscaras y los maquillajes de los seres humanos. Y la vida no sería más que un largo acceso, una huida sin más razón que ser vivida con intensidad. (...) Ahí está el sentido de la maltrecha vida del hombre.⁸

Daniel Sada escribe una novela, donde se cuenta la historia de un grupo de húngaros que vagan de un lado para otro, sin más guía que el azar: una vida en redondeles sin alzarse en espiral. El camión es la casa. En una entrevista concedida a Adriana Moncada, el autor afirma que *Albedrío* es una novela de aventuras, donde ocurren más acciones que reflexiones:

La novela se titula *Albedrío* porque el azar está instalado a lo largo de toda la obra. No hay un plan claro o un proyecto de vida en los personajes. Tienen una ilusión, pero ésta cambia de acuerdo a las circunstancias. La novela es tragicómica, en donde se abunda en lo absurdo de lo trágico y cuyos personajes no son intelectuales.⁹

Si en *Lampa vida* el lenguaje aprisionó a la historia, en *Albedrío* la forma y el fondo se equilibran. El escritor, influido por las tesis de Mijaíl Bajtín, hace una novela que muestra rasgos paródicos. *Albedrío* es una novela *carnavalesca*.

En los textos críticos enumeran los siguientes temas: el lenguaje con rasgos neobarrocos, los rasgos *carnavalescos*, el desierto como espacio literario, el octosílabo como sustento de la

prosa narrativa, la máscara y la actuación como elementos de representación del personaje. Estos asuntos los trataré en los siguientes capítulos.

4. *Registro de causantes*

Con este libro de cuentos, Sada ganó en 1992 el premio *Xavier Villaurrutia*. En *Registro de causantes* la maestría del autor es notoria, clara, sin dudas. Son cuentos bien trabajados. No se descuida ni el lenguaje ni la historia. Sobresale el cuento *La averiguata*, un cuento divertido y sorprendente.

Las reseñas giran alrededor del lenguaje de orfebre, las historias redondas, el estilo tan notorio y la maestría del escritor. Daniel Sada llega a su madurez artística. Sobre esto mismo, Juan José Reyes dice:

¿Mundo cerrado? Los cuentos de *Registro de causantes* buscan sus límites en una doble vía: como artefactos verbales y como reflejo de sucedidos. La prosa de Sada es, contra lo que podría pensarse, directa, al tiempo que precisa (en casi todos los casos). Es la prosa de un escritor valeroso: el que quiere hacer pasar por natural lo que naturalmente es artificial. Esta es la prosa, pero no las prosas de Daniel Sada: es una escritura que corre con las historias. La escritura precisa, que deja de ser artificiosa en el momento en que caemos en la cuenta de que brota de los hechos que registra.¹⁰

Registro de causantes delata al escritor maduro, dueño ya de su oficio, que se burla, que parodia, que goza al contar, que crea imágenes poéticas y personajes memorables. Este es el primer gran libro del narrador norteco.

Lo primero que llama la atención de *Registro de causantes*, (...) es la sonoridad y la elegancia de una prosa cincelada con la minucia del buen versificador. Cada palabra, cada frase y cada párrafo parecen ser el resultado de un laborioso y

paciente trabajo con el lenguaje, de un diligente proceso de selección y forja destinado a darle a la materia verbal la estilizada pureza de la poesía.¹¹

Registro de causantes posee ciertos rasgos que ya aparecen en las reseñas anteriores: el lenguaje con rasgos barrocos, el fino tejido del lenguaje y la presencia del espacio del desierto. En los capítulos siguientes analizaré tales asuntos. Además, varios cuentos poseen características *carnavalescas* que se verán en el capítulo del *personaje* y en el apartado sobre el lenguaje neobarroco.

1.5 *Una de dos*

La novela *Uno de dos* se publicó en España y América Latina, junto con otros escritores mexicanos. Tal edición suscitó el comentario de notables escritores. Carlos Fuentes afirmó que el lenguaje de Sada alterna entre Góngora y Cantinflas; y agregó que el escritor norteco será una revelación para la literatura española y la literatura mundial.

Algunas reseñas comentaron que la novela es muy buena; pero otras dicen que la historia es simple, sin tensión, sin grandes aspiraciones. Evodio Escalante fue muy lejos, dijo que Sada escribió la novela por encargo, de volada, de 120 páginas, ideal para ser lanzada por los expertos en *marketing* de *Alfaguara*. Y agrega:

Lo que sí sé es que dada la debilidad de su historia –a la que no le faltan toques de gazmoñería-, resulta una deficiencia que ya se advertía en otros de sus libros, a saber que no maneja el discurso libre indirecto. (...) El deseo de estar pronto en los escaparates, y de vender muchos libros en la feria, a mi modo de ver, no justifica esta total carencia de rigor en el uso del narrador.¹²

Una de dos no es una gran novela, pero se nota en ella que el autor gozó al escribirla. Desborda humor y gracia. La novela tiene como tema el *doble*, propio de la literatura fantástica. En un capítulo posterior hablaré sobre este elemento de representación de la narrativa de Sada.

1. 6 Porque parece mentira la verdad nunca se sabe

La mayoría de los textos críticos de la novela afirman que es la mejor novela de Daniel Sada, y una de las mejores novelas de fin de siglo en México. Los aspectos más notables de la novela son: el lenguaje neobarroco, las muchas historias y los noventa personajes. La novela cuenta el fraude electoral en un pueblo del desierto, y alrededor de ésta, giran las demás historias. Luis Eduardo Parra expresa al respecto:

Construida con la paciente sabiduría de un orfebre, reposada durante varios años de trabajo constante, sus seiscientas páginas de caja amplia y tipografía pequeña, ofrecen al lector un universo denso y lleno de variedad, donde los diferentes temas, la evolución de las tramas, los recursos, las formas de expresión, la magia y la poesía, es decir, todas las vetas que abre y explota la novela, se amalgaman para exigir una lectura lenta, cuidadosa, concentrada, si se quiere extraer de ella todo el placer y la emoción que provocan las grandes obras.¹³

Elena Poniatowska afirma que al leer la novela tuvo la impresión de que leía a Gongora o a Quevedo: llevaba el compás, seguía el ritmo y giraba con los versos octosílabos y los endecasílabos. La lectura no fue fácil, sintió ganas de dejarla, de no entrar al juego. Pero la historia y el lenguaje terminan por envolver al lector.

Hay dentro de él algo que muchos escritores quisieran y no tienen porque no han ido más allá de la inmediatez: estilo, un

estilo que para él es ley, su modo de vida, su oído, su forma de captar los sonidos de la tierra y volverlos lenguaje, la estricta libertad de su imaginación literaria y su triunfo al hacer que la poesía y la prosa narrativa sean una sola en una ronda – siempre la ronda del planeta Tierra que gira día y noche- en la que las frases tomadas de la mano diluyen las fronteras que separan a los hombres.¹⁴

El resumen de todas los textos críticos de la obra narrativa de Daniel Sada convergen en los siguientes aspectos que se deben estudiar:

- el lenguaje neobarroco;
- el verso como tejido de la prosa;
- el corrido como estructura narrativa;
- el desierto como espacio literario;
- los vocablos regionales;
- el tema del doble.

Agregaré otros aspectos importantes que la crítica no advirtió:

- la *carnavalización*;
- los personajes artistas;
- el humor y la ironía, y
- uso y abuso del narrador omnisciente.

Los temas anteriores serán estudiados y analizados en los capítulos posteriores.

NOTAS

- ¹ Evodio Escalante, "Daniel Sada a la vanguardia" en *Sábado de Unomásuno*, año IX, número 3066, 20-VI-1986, página 23.
- ² Raúl Renán, "Los cantares de Sada", en *Sábado de Unomásuno*, s/d. Página 5.
- ³ Gustavo Fierros, "La preeminencia de la forma", en *El Semanario Cultural de Novedades*, año 13, número 664, 8-VIII-1995, página 6.
- ⁴ Daniel Sada, *Juguete de nadie y otras historias*, México, Fondo de Cultura Económica, página 9.
- ⁵ Federico Patán, "Juguete de nadie, de Daniel Sada" en *Sábado de Unomásuno*, número 453, 14-VI-1986, página 12.
- ⁶ Vicente Francisco Torres, "La novela de la Onda envejeció" en *Unomásuno*, año IX, 3164, 26-V-1986, página 12.
- ⁷ Christopher Domínguez Michel, "Narradores del desierto" en *Vuelta*, número 154, septiembre 1989, página 40.
- ⁸ Vicente Francisco Torres, "Daniel Sada: Albedrío" en *Sábado de Unomásuno*, número 607, 20-VI-1989, página 23.
- ⁹ Adriana Moncada, "Descentalizar la cultura implica regionalizarla" en *Unomásuno*, año XII, 4182, 24-VI-1989, página 23.
- ¹⁰ Juan José Reyes, "Sada: donde el bien y el mal no juegan" en *Semanario Cultural de Novedades*, año XI, volumen XI, número 563, 31-I-1993, página 2.
- ¹¹ Luis Bernardo Pérez, "El buen decir de Sada" en *Sección Cultural de Excelsior*, año LXXVII, tomo 1, número 27, 22-I-1993, página 3.
- ¹² Evodio Escalante, "Daniel Sada y la novela por encargo" en *Unomásuno*, número 900, 31-XII-1994, página 3.
- ¹³ Eduardo Abtonio Parra, "Mester de juglaría" en *Equis X*, número 23, 23-III-2000, página 26.
- ¹⁴ Elena Pomiatowska, "Noventa personajes y diez historias" en *Equis X*, número 16, agosto de 1999, página 33.

CAPÍTULO II

LOS PERSONAJES

El objeto de este capítulo es el estudio de los personajes de la obra narrativa de Daniel Sada. ¿Qué son los personajes? ¿Cómo se crean? ¿Qué representan o simbolizan? ¿Cuáles son los personajes notables de Daniel Sada? ¿Por qué aparecen con frecuencia artistas en su obra narrativa?

1. Teorías del personaje

Los estudios sobre el personaje han evolucionado desde *La poética* de Aristóteles hasta la teoría semiológica de Phillippe Hamon. Según Aristóteles el *carácter* es un conjunto de rasgos coherentes que generan un comportamiento. Para el filósofo griego, los *caracteres* deben ser verosímiles. El personaje debe hacer y decir de acuerdo con su carácter.¹

Para E. M. Forster los personajes son *planos* y *redondos*. Los personajes *planos* o *estereotipos* se crean en torno a una sola idea o cualidad; no tienen desarrollo, no cambian, porque las circunstancias no influyen en ellos: son predecibles. En cambio, los personajes *redondos* o *complejos* tienen un desarrollo, cambian conforme avanza la historia: son impredecibles.²

Mieke Bal emplea tres términos para estudiar el personaje: *actor*, *personaje* y *actante*. *Actor* es un vocablo genérico: un hombre, un animal o una cosa. *Personaje* es un actor semejante al ser humano. El *actante* es un actor con relación con los demás actores y con los hechos.³

Phillippe Hamon dice que el personaje será definido por las relaciones de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden, con los otros elementos de la obra. El personaje se crea con las frases que él dice o que dicen de él, y es el soporte de los cambios del relato.⁴

2. La configuración del personaje

El personaje aparece con un nombre “vacío” en el que se acumulan referencias. Su nombre permite que las referencias sobre él lo sitúan, a lo largo del discurso, como el sujeto de acciones y atributos. Con todas las referencias, el lector construye la imagen del personaje.

Existen dos maneras de construir un personaje. Según la literatura realista, éste se construye de manera verosímil con base a los tipos humanos y sociales. Para la literatura fantástica, el personaje se construye de manera ambigua, pero verosímil con respecto al ser humano.

Las referencias sobre el personaje surgen de distintas y no muy confiables fuentes: a) el narrador, b) de otros personajes, y c) del mismo personaje.⁵

Para interpretar las referencias es preciso saber de dónde proceden. Las que provienen del narrador dependen de lo que éste quiera decir de sus criaturas. Las referencias aportadas por los otros personajes varían de acuerdo con las relaciones que el personaje tiene con esos personajes. Lo referido por el mismo personaje será valorado de acuerdo con la ética de la obra narrativa.

La imagen del personaje se construye por medio de cuatro principios básicos: la repetición, la acumulación, la relación y la transformación:

- a) Las referencias se repiten con frecuencia, de tal manera que la imagen del personaje se va creando a lo largo de la historia.
- b) Las referencias se repiten y se acumulan también. Las referencias no se pierden, se juntan y se complementan;
- c) Las relaciones con los otros personajes y consigo mismo son tomados en cuenta;
- d) Las transformaciones o cambios del personaje alteran la imagen del mismo.⁶

La descripción física de los personajes tiene doble fin: delinea ciertos rasgos del personaje y señala los cambios que se producen a medida que transcurre la historia.

3 La creación de los personajes de Sada

Daniel Sada crea sus personajes de distintas maneras. Para crear personajes planos, no hace retratos minuciosos, solamente dibuja algunos rasgos para disparar las acciones, definir las situaciones o desarrollar la historia. En el cuento "Eumelia" el narrador describe a Pepe Abaroa en pocas líneas: "...un mendaz cuarentón que era un costal de mañas, un solitario muy a la moderna: derrochador demente...".⁷ En la novela *Albedrío* aparece otro personaje plano que debe ser mostrado:

...el tal Felipe Cedillo, gran jugador trinquetero, la mayoría de sus bienes los sacó de la baraja: tenía las cejas pobladas y los bigotes caídos. Además, era policía secreto, el pistolero oficial del alcalde que pusieron, y chismoso, alebrestado, una amenaza para el pueblo y en esos alrededores.⁸

Otro de los procedimientos usados por el escritor consiste en ir describiendo al personaje a lo largo de la historia: unos rasgos aquí, otros allá y otros más allá. Al final, se obtiene la imagen del personaje: por repetición, acumulación, relación y transformación. De este modo crea a los personajes complejos o redondos: como es el caso de Policarpo: un artista fugaz y que parece el arquetipo del actor húngaro. Policarpo es, quizás, el mejor personaje de Daniel Sada.

En la página 45 de la novela *Albedrío* se comenta por primera vez algunos rasgos de Policarpo:

Ah, casi nunca les pegaron salvo espantosa excepción: a uno le dieron, cuando no pudo treparse al camión ya que iba

recio, y que lo alcanza una piedra que le reventó en la nuca. Murió como pajarito. (...) A ese hombre lo agarraron a lo tonto, ni siquiera tuvo el gusto de morir poco a poco. Se llamaba Policarpo.⁹

En la página 97 aparece otra referencia que dice casi lo mismo, pero aporta algunos datos más. Se dice que a Policarpo le gustaban mucho las mujeres, sobre todo las casadas, para poder burlarse de los maridos. Y se reitera que el actor murió.

En la página 104 resulta que Policarpo no murió y se presenta ante sus antiguos compañeros. Pero como los húngaros lo creían muerto, no lo reconocen. Así, lentamente, se va contando la vida del gran actor.

En la página 112 Policarpo se vuelve a esfumar, algunos dicen que se fue a Texas, y no vuelve a aparecer en el relato. Solamente se habla de él y se añora su presencia.

Otras veces, el personaje se construye de manera ambigua y ambivalente, como en la literatura fantástica. En el cuento "La averiguata" hay un personaje muy extraño, un hombrecillo estafalario que aparece en el pueblo, y les dice a los lugareños que la bomba atómica puede estar en cualquier botella, y que al destaparla acabará con el mundo. Con esta noticia siembra el miedo en el pueblo.

Fue la vez que un fulano apareció en la distancia. El gran llano contiguo a este villorio le quedaba de marco. Demasiada tintura vespertina para una figurita que apenas se movía. Visto: conforme fue acercándose no cambió lo suficiente de tamaño. Vino como predestinado en dirección del grupo. Su chaparrez era conmovedora, más su mirada no: por brillar tanto o por ser tan bailonas sus pupilas, siendo que la mera verdad sí me daba miedo.¹⁰

3.2 Los personajes carnavalescos

En la creación de algunos personajes de Sada se notan ciertos rasgos o influencias que provienen de la teoría del carnaval de Mijaíl Bajtín. Para el ruso, el carnaval es una gran fiesta cultural, donde se eliminan las jerarquías, las reglas y los tabúes. El individuo adquiere una segunda vida que le permite relacionarse con los demás, volver a ser él mismo y sentirse unido a los seres humanos. El carnaval genera un lenguaje abierto, franco, sin barreras, que elimina la distancia entre los individuos: el lenguaje *carnavalesco* (el cual penetró en la literatura de diversas formas). Para Bajtín el carnaval se caracteriza por:

...la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés”.¹¹

De lo anterior se desprenden varios conceptos que nos servirán para conocer la manera como el escritor crea sus personajes: elevación, rebajamiento, comicidad, ironía, ambigüedad y ambivalencia.

3.2.1 Elevación y rebajamiento

Para Mijaíl Bajtín la elevación y el rebajamiento están relacionados no sólo con el folklore y los rituales arcaicos sino también con las antiguas literaturas religiosas y laicas: por ejemplo, la literatura cristiana y la sátira menipea. La elevación y el rebajamiento del personaje se relacionan con los ritos del

carnaval, referentes a la coronación y el destronamiento del rey falso.¹²

Daniel Sada usa con pericia este procedimiento para elaborar sus personajes; consiste en elevar y rebajar los rasgos físicos, emocionales o mentales del personaje. El nombre del tercer capítulo de la novela *Albedrío* se llama: *Honorables pobres diablos*¹³, para referirse a los húngaros. En el cuento “Quién es quién o quién no es alguien” se describe así a Luis Carmona:

Eso –todavía poco- es Luis Carmona: el noble gigantón que aproximadamente hace quince años nadie daba por él un cacahuete. Y lo que son las cosas: hoy vive como rey. Guapísimo el fulano pero tonto, maníatico, desquiciado, según los comentarios de enanos envidiosos, esos que ya quisieran llegarle a la cintura. Lo bueno que el gigante mentiroso ya está muy lejos del estercolero.¹⁴

El narrador eleva y rebaja al personaje. Le llama “Noble gigantón”, y enseguida, “gigante mentiroso”. Procede igual cuando dice “Guapísimo el fulano pero tonto, maníaco y desquiciado”.

Cuando el narrador se refiere a Filiastro, el gigante húngaro, contrasta sus rasgos físicos de gigante con atributos infantiles: lo eleva y lo rebaja. Dice:

El gigante Filiastro, como un bebito mirón.¹⁵

...un gigantón de dos metros tan alto cual un mezquite, y flaco y arañoso de modales...¹⁶

Y Filiastro, el de menor importancia, con su voz de niño.¹⁷

Entre los húngaros, el hombre más alto de estatura, es el más

infantil y el de menor importancia. Un gigante con voz de niño: “...Pero el hombre cada vez se hacía más alto y la voz cada vez más delgadita”.¹⁸

3. 2. 2 Ambigüedad y ambivalencia

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, lo ambiguo es lo “que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión”.¹⁹

La ambigüedad del personaje se define como los rasgos físicos y psicológicos ambivalentes u opuestos que aparecen en él, los cuales generan duda, confusión e incertidumbre en el lector. La literatura fantástica usa la ambigüedad para configurar sus personajes.

Son muchos los personajes de la narrativa estudiada que se perciben como ambiguos y ambivalentes. En la novela *Albedrío* se encuentran los ejemplos siguientes.

En cuanto al niño, ya no le quedaba la menor duda que era el mismito demonio pero con cara de angel.²⁰

Sin embargo, al momento de acercarnos para tentear su cara, sus facciones adquirieron una especie de niñez, pero a la vez una ancianidad impertérrita. La sonrisa bien macabra que tenía, aunque graciosa y leve.²¹

También en *Albedrío* aparece otro personaje ambiguo y ambivalente: Policarpo. Este hombre se presenta ante sus antiguos compañeros, pero como lo daban por muerto, no lo reconocen. Policarpo les cuenta las aventuras que vivieron juntos, pero ni así. Los húngaros ven al hombre como si fuera un fantasma.

...era honrado y paciente, siempre serio, como entendiendo de sobra, aunque perverso hasta el tope, las frutas de las mujeres le atraían como un olor, como un vicio que no acaba de saciarse. Por una mujer murió.²²

Al día siguiente, el jefe de los húngaros se da cuenta que el fulano que se presentó en la víspera es el Policarpo que ellos conocieron. Cuando regresan a buscarlo, el hombre ya se había esfumado, como un fantasma. Policarpo es un personaje fugaz, ambiguo y ambivalente.

3. 2. 3 Comicidad e ironía

Tanto la elevación y el rebajamiento como la ambigüedad y la ambivalencia generan un efecto cómico e irónico. Esto se muestra con frecuencia en la parodia y en la sátira.

Muchos personajes de Sada se construyeron para crear un efecto cómico e irónico. En la novela *Una de dos* se describe así a Oscar Segura, el galán que las gemelas (como buenas hermanas) comparten:

...el galán mero adelante: perfumado hasta el asco y trajeado de verde y con raya de pelo a la mitad, perfecto: a su manera llamaba la atención. Se bajó como un rey con flores en la zurda y en la diestra un regalo con moño firulín de picos para arriba. Sus ojos de becerro miraban a los lados como diciendo a cuanto criticón: "ya quisieran ser como yo". Su afán de hoy: andar por esas calles terregosas cual si se desplazara sobre nubes, y sí: por un momento daba la sensación, siendo a su pesar: su anadadito de charro no podía corregirlo por más que pretendiera acatrinarse.²³

El narrador rebaja al personaje, luego lo eleva, sin conseguirlo: no tiene compasión por su criatura: "El galán mero adelante:

perfumado hasta el asco y trajeado de verde y con raya de pelo a la mitad...”, “Sus ojos de becerro”, “su andadito de charro”. El personaje intenta elevarse, pero el narrador no se lo permite: “Se bajó como un rey”, “Ya quisieras ser como yo”, “cual si se desplazara sobre nubes”. Esta contraposición entre el elevamiento del personaje y el rebajamiento intencional crea un efecto irónico, de manera que el narrador se ensaña con el personaje: “Su andadito de charro no podía corregirlo por más que pretendiera acatrinarse”. Por medio de este procedimiento se crea un personaje cómico, y el efecto entre lo que el personaje es y lo que quisiera ser, denota la ironía.

3.2.4 Deformación

En la literatura (sobre todo satírica) la *deformación* del personaje es un procedimiento muy utilizado; consiste en agrandar y reducir ciertas partes del cuerpo, combinarlas de manera anormal, y cambiarlas de lugar.

Sada usa con frecuencia este procedimiento: “Luis Cesáreo y Concepción se alegraron por lo dicho enseñando la mazorca de sus dientes, y de tanto, parecían calacas”²⁴ Otro tipo de deformaciones es subjetiva: algún personaje los percibe deformados.

En el cuento “Cualquier altibajo”, a causa del calor del desierto, al pelotero que va a recoger la bola se le distorsiona la visión: “Al ver a los peloteros como estatuas encantadas le parecía ver un caldo con unos cuantos fideos cociéndose a fuego lento”²⁵.

En *Albedrío* a Chuyito Montes se le disfraza de la Enana Barbuda, una bruja bienhechora, y se le obliga a usar lentes de mucha graduación, por lo que ve deformados a los seres y a las cosas. De esta manera, el niño obtiene la visión de la Enana de Júpiter.

La enana vio a Manducho con cuernos de maldad y a Luis Cesáreo con cola de demonio. El público era un infierno en lo caldado e informe la chiquita daba brincos, broncas llamas, bocas lenguas.²⁶

4. El personaje como artista

Los artistas son personajes que con frecuencia aparecen en la narrativa de Daniel Sada: el actor, el payaso, el mago, el titiritero, la cabaretera, el equilibrista, etcétera. Por lo general, son artistas fracasados o artistas que no tiene la oportunidad de mostrar sus talentos.

Los personajes artistas le permiten al escritor reflexionar sobre el arte y la creación artística. En el espacio narrativo de Sada deambulan numerosos artistas frustrados. El fracaso artístico es uno de los temas del escritor norteco.

4.1 El payaso

Para Mijaíl Bajtín los payasos son los personajes más característicos de la cultura cómica de la Edad Media. Eran los representantes permanentes de lo carnavalesco en la vida cotidiana. Se situaban entre la vida y el arte: ni personajes excéntricos ni actores cómicos.²⁷

En la novela *Lampa vida* el narrador relata la historia de un payaso fracasado: Hugo Retes. El dilema de Retes es el del hombre que quiere ser artista, pero no tiene el talento para serlo. Por más que se empeñe no lo conseguirá.

En sus andanzas por el desierto, Hugo Retes conoce a un payaso viejo y se convierte en su ayudante. Pero el viejo se muere pronto y Retes decide seguir la labor. Hugo recuerda los consejos del viejo:

...para que hagas reír debes usar las manos. Si lo haces, los gestos salen solos. No apresures la voz. Muévete lento. (...)
...píntate unas cejas espesas. La boca con labios pelotones. Te chapeas los cachetes de morado, y si engordas te verás más chistoso.²⁸

Retes empezó como pudo. Dudó mucho sobre seguir o no como payaso, pero tuvo un sueño místico que orientó sus pasos: la Virgen se le apareció y le dijo que la gente era triste y que Hugo era el elegido para ponerla alegre. En fin, el sueño es compensatorio, diría Sigmund Freud, por su fracaso como artista.

Retes fracasa como artista pero obtiene el amor de su mujer. La rutina diaria hará que el payaso se vaya olvidando de sus sueños de artista y de su viaje a Fanance. El hogar suple a la errancia, y el amor borra sus deseos de ser artista. Retes no nació para actuar sino para amar.

4.2 El equilibrista

En el cuento “El filo del equilibrio” se cuenta el momento en el que un equilibrista camina sobre la cuerda tensa, a gran altura y sin red de protección. En ese mismo lugar, el año anterior, su padre (también equilibrista) se mató. Mientras anda por la cuerda, el hombre recuerda los consejos de su padre.

Al avanzar por la cuerda haz de cuenta que el espacio se ha reducido a una línea, de un lado hay fantasía y de otro realidad, escoge una de las dos para tu entretenimiento. No olvides que lo de abajo es negación absoluta de todo lo que hagas o llegues a imaginar...²⁹

El equilibrista se enfrenta a un público hostil y a un locutor torpe. El artista es consciente de que cuando opta por la fantasía mantiene el equilibrio y avanza sin problemas; pero cuando lo

invaden los recuerdos se pone muy nervioso: “Bah, la realidad compromete”³⁰

De pronto el locutor vocifera y desata los gritos de la gente. Un chistoso revienta un globo. El equilibrista cae, pero logra agarrarse de la cuerda: se salva. Después baja, increpa al locutor, y luego, sale a la noche y habla con su padre muerto: “Mira, papá, ¡date cuenta! Esta vez yo me salvé y en lugar donde pudiste lograrlo... ¿Por qué no usaste las manos?”³¹

El equilibrista es el símbolo del artista que busca un equilibrio entre la realidad y la fantasía.

Daniel Sada ha insistido en el equilibrio que debe haber entre la realidad y la fantasía. En una entrevista concedida a Maty Carmen Ambriz se refiere a ese equilibrio:

-Siempre buscas un equilibrio entre lo fantástico y lo real?

-Sí, me he inclinado por destacar el aspecto inverosímil, porque remite a hablar de aspectos ocultos que hay en la realidad. Tal vez se debe un poco a mis lecturas y a mi formación, pero creo que la literatura mexicana está un poco saturada de realismo, parece ser que hay una urgencia por narrar cosas que sean de la vida cotidiana.

-¿Te refieres a la novela histórica?

-Considero que en México no hay una tradición de literatura fantástica, con esto no quiero decir que estoy en contra del realismo, en todo caso me disgusta seguir el análisis de las costumbres.³²

4. 3 La cabaretera

Miroslava Gutiérrez es un remedo de artista, no tiene talento: no canta, no baila, no actúa. Su “gran” talento es: su cuerpo bien formado. Un día llega al cabaret y se finge inocente y huérfana. El dueño del cabaret le ofrece matrimonio y la hace su favorita. Sin embargo, no le cumple las promesas y la prostituye:

-¡Silencio, por favor! Ha llegado el momento de presentar a la artista principal de este cabaret. ¡Miroslava la Única! Natural de las Islas Fidji. Sepan ustedes que atravesó el Océano Pacífico para llegar a esta casa... Durante su viaje recibió muchos premios de belleza que, desgraciadamente, unos hombres perversos le quitaron. Y aquí llegó muriéndose y perdida. Pero la rescatamos los del club desde hace unos tres meses, y véanla como está...³³

Cansada de la promesa huye, pero como no tiene dinero, regresa. La mujer no quiere trabajar honradamente. Miroslava quiere joyas, perfumes y ropa fina. Quiere sacarle provecho a su belleza. La cabaretera no tiene remedio: no es artista, es un remedo de artista, una prostituta.

5. 4 El mago

Luis Cesáreo es el artista que es víctima de la fantasía. Es el mago, el astrólogo, el adivino. El personaje se construyó de manera irónica: los hechos contradicen sus predicciones, su mediocridad esconde sus deseos de grandeza. Por medio de los astros, Luis Cesáreo define el rumbo a seguir, aunque nadie le haga caso.

Él ya sabía desde siempre cuándo se iba a morir cada una de las personas, lo sabía por la aritmética, por la distancia que hay entre la estrella que espera y la edad del individuo. El astro correspondiente. Sabía de alguna manera el por qué de la aventura aunque le fallaba a veces.³⁴

El astrólogo se apasiona por las piedras: ágatas, turquesas, circones y pedernales. Desde niño porta un talismán que encontró en el fondo de una cueva. Éste le ayuda para que tenga intuiciones deslumbrantes. El mago es capaz de aplacar tormentas, precipitar

la noche e hipnotizar a la gente.

No es un gran mago. Su mayor acto de magia consiste en sacar conejos de hule y palomas de verdad. La gran filosofía del mago, adivino y astrólogo se resume en la siguiente conversación con Chuyito.

-El universo es una placa bajo un microscopio.

-¿Tan chiquitos somos?

-Sí... Tan pequeños.

-Yo sentí ahorita que la noche tenía cuerpo y que tenía voz.

-Pues cree esas cosas, exagéralas, embriágate, si tu mente da para eso complícalo a tu manera, mordisquéalo si quieres. Palpa el fruto interno, el jugo succulento.³⁵

El mago es producto de un montón de certezas astrales desatinadas. Es un individuo dañado por sus propias obsesiones. Sin embargo, el arte está muy lejos de su alcance. Como artista fracasado explorará los caminos del poder y, con seguridad, se perderá en ellos.

4.5 El poeta

Filiastro es el poeta mediocre, el artista extraviado, el personaje sin rumbo. Por consejos de Luis Cesáreo, Manducho condena al gigante a trabajar como tramoyista. Al vivir marginado, Filiastro quiere ser el jefe; y al no poder serlo, espera el momento propicio para huir.

A escondidas el gigante escribe poemas. El narrador de la novela lo describe como un poetizo y se burla de él: "...en encontrar apariencias se pasaba todo el día hallando desemejanzas"³⁶. Sus versos son avasalladores:

Adiós mi Polka querida
de tus tierraes me alejo

si vine es porque yo quise
si vuelvo es que soy pendejo.³⁷

El gigante quiere actuar, triunfar, participar en una película. Quiere luchar sin esperar nada de nadie. Sin embargo, la búsqueda de Filiastro es ambivalente: por un lado, quiere establecerse en algún lugar y, por el otro, quiere triunfar como artista. Filiastro es el hombre dividido, el personaje sin rumbo.

Una mañana plácida, Manducho divisa al gigante entre los juegos de la feria. Quiere hablarle pero se contiene. Comprende que Filiastro busca su camino, que lo mejor es dejarlo que haga lo que quiere hacer. Como un presagio, el gigante se pierde en la casa de los espejos.

4.6 Los titiriteros

Sacramento es un pueblo donde hay una casa lúgubre, fantasmal, en la cual, la superstición ha tejido leyendas horribles sobre vampiros, fantasmas y calacas perversas. Dicen los lugareños que quien ha osado entrar en la casa no volvió a salir. La casa es como el inconsciente colectivo del pueblo.

Los titiriteros, Diamantina y Reginaldo, llegan al pueblo, y al saber que la casa está abandonada, desoyen las leyendas macabras, y se apoderan de ella. Por atrevidos y misteriosos los pobladores no les hablan. Los titiriteros se quedan a vivir en el pueblo de Sacramento.

La pareja limpia la casa, destierran a los fantasmas aplacan la risa de las calacas y sacan a los vampiros. Deciden armar un teatro de títeres, darle teatro a este pueblo de ignorantes. Sin embargo, la gente le da la espalda pues no asiste a sus funciones; sólo una familia asiste, pero pronto se aburre.

Finalmente, sin dinero y sin público, la pareja decide morir de hambre y de amor. El olor putrefacto de sus cuerpos alerta a los vecinos y son sacados y enterrados en una cueva lejana. Con

lo anterior se sigue alimentando la leyenda de la casa horrible: los titiriteros animan a los títeres desde el más allá.

Los titiriteros son los artistas que al no tener respuesta del público renuncian al arte. Son capaces de desterrar a los fantasmas del miedo y la superstición, pero terminan por ser seres fantasmales.

4. 7 El actor

Policarpo es, quizás, el mejor personaje de Sada. Es el único personaje artista del escritor que triunfa (aunque su éxito es relativo: no logra triunfar en el cine). El actor es una criatura impredecible. Por sus características es un personaje arquetípico: el actor que todo húngaro quiere ser.

Cuando los húngaros se refieren a los tiempos dorados, los tiempos del éxito, por ende, se refieren a los tiempos de Policarpo. “Fue un actor incomparable, le aplaudieron en todos los pueblos, también en las ciudades: se disfrazaba de todo”³⁸.

Los húngaros lo encuentran en un recodo del camino. Como agradecimiento por haberle ayudado a arreglar su coche, Policarpo se fue con ellos. Empezó a actuar y el éxito fue inmediato. Gracias a él los húngaros compraron el camión, el proyector de cine, la película, las máscaras, los disfraces y casi todo lo que tenían. Ningún otro actor ha sido como él.

Cuando Chuyito aparece entre los húngaros, Manducho decide hacer de él un actor tan grande como Policarpo: “Con su voz y presencia, sus frases improvisadas, su conocimiento de los representaba. Su modo de caminar”³⁹. Pero Chuyito es incapaz de otro que él mismo.

Manducho decide no hacer teatro hasta no encontrar a un hombre que supiera actuación como Policarpo.

Un hombre con voz amable –alto y fuerte, como lo fue Policarpo: un galán de ojos azules- sin vergüenza o requisito.

Un hombre de gran ternura que fuera como profeta, capaz cual diablo enchilado de hacer llorar a la gente. Reír poco, pero bien. Un hombre harto difícil que complicara maneras modulando los acentos. Ese tono que convence, que hace la presentación de cada cosa en su sitio y con mucha suavidad. Un hombre de esos triunfales que encuentran la solución más correcta a las penas de la vida. Un hombre alegre y bonito, saltarín, y con la fuerza de un ogro. Muy difícil. ¿Dónde había?⁴⁰

Policarpo es el artista capaz de hacer cualquier cosa. Un artista raro, fugaz. El actor es un personaje arquetípico: el actor ideal de los húngaros. Policarpo es el único artista triunfador de Sada y, sin duda, su mejor personaje.

NOTAS

- 1 Aristóteles, *La poética*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1996, página 153.
- 2 E. M. Forster, "Personajes planos y personajes redondos" en *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1996, página 36.
- 3 Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1990, página 87.
- 4 Phillipe Hamon, "La construcción del personaje" en *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1996, pág. 131.
- 5 María del Carmen Bobes naves, *Teoría general de la novela*, Madris, Gredos, 1985, página 77.
- 6 Mieke Bal, *op. cit.*, página 91.
- 7 Daniel Sada, "Eumelia" en *El límite*, México, Leega, 1991, página 119.
- 8 Daniel Sada, *Albedrío*, México, Leega, 1989, página 20.
- 9 *Ibid.*, página 45.
- 10 Daniel Sada, "La averiguata" en *Registro de causantes*, México, Joaquín Mortiz, 1992, pág. 145.
- 11 Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974, págs. 14-21.
- 12 *Idem.*
- 13 Daniel Sada, *Albedrío*, página 25.
- 14 Daniel Sada, "Quién es quién o quién no es alguien" en *El límite*, México, Vuelta, 1997, página 11.
- 15 Daniel Sada, *Albedrío*, página 25.
- 16 *Ibid.*, página 111.
- 17 *Ibid.*, página 26.
- 18 *Ibid.*, página 180.
- 19 *Diccionario de la Real Academia Española*, página 125.
- 20 Daniel Sada, *Albedrío*, página 188.
- 21 *Ibid.*, página 129.
- 22 *Ibid.*, página 97.
- 23 Daniel Sada, *Una de dos*, Madrid, Alfaguara, 1994, página 145.
- 24 Daniel Sada, *Albedrío*, página 175.
- 25 Daniel Sada, "Cualquier altibajo" en *Registro de causantes*, página 33.
- 26 Daniel Sada, *Albedrío*, página 52.
- 27 Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, página 13.
- 28 Daniel Sada, *Lampa vida*, México, Leega, Premia (La red de Jonás), 1980, página 34.
- 29 Daniel Sada, "Filo de equilibrio" en *Registro de causantes*, página 92.
- 30 Daniel Sada, "Filo del equilibrio" en *Registro de causantes*, página 92.
- 31 *Ibid.*, página 93.
- 32 Mary Carmen Ambriz, "De tierra árida y la frontera" en *Sábado de Unomásuno*, número 801, 6-VI-1993.
- 33 Daniel Sada, "Juguete de nadie" en *Juguete de nadie y otras historias*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1985, página 24.
- 34 Daniel Sada, *Albedrío*, página 30.
- 35 *Ibid.*, página 205.
- 36 *Ibid.*, página 121.
- 37 *Ibid.*, página 124.
- 38 Daniel Sada, *Albedrío*, página 107.
- 39 *Ibid.*, página 107.
- 40 *Ibid.*, página 170.

CAPÍTULO III

EL ESPACIO

El objeto de este capítulo es el estudio del espacio literario en la obra narrativa de Daniel Sada. ¿Qué es el espacio? ¿Qué es el espacio *vivencial*? ¿Cómo se define el espacio literario? ¿Cómo se crea el espacio literario? ¿Cómo funcionan los espacios en la obra narrativa de Sada? ¿Cómo se refleja el desierto? ¿Por qué al escritor se le llama “escritor del desierto”?

1. Teoría del espacio

Según los diccionarios el *espacio* es una extensión de tres dimensiones donde los objetos ocupan posiciones. Al contrario del tiempo, el estudio del espacio ha sido relegado por los pensadores, y no existen razones claras para esto, pues el espacio y el tiempo están muy relacionados.

Sin embargo, al tiempo se le relaciona con lo vital, con lo contingente, con la muerte. El ser humano busca conocerlo, manipularlo y evadirlo. En cambio el espacio es percibido como lo exterior, lo que no es uno, como el lugar donde se mueven los seres y los objetos.

Minkowski, Strauss, Cassirer, Larsen, Bachelard han estudiado el espacio. Pero Otto Bollnov enfocó el estudio del espacio de la misma manera que se ha estudiado el tiempo: en dos ejes principales: el eje *matemático* y el eje *vivencial*. El primero puede ser medido en sus tres dimensiones, y el segundo, es el espacio vital del ser humano.¹ Bollnov hace a un lado el espacio *matemático* y analiza el espacio *vivencial*.

En los estudios literarios sólo es importante conocer el espacio *vivencial* (que se encuentra muy relacionado con el espacio literario).

Para Bollnov el espacio *vivencial* es el espacio donde se manifiesta la vida humana. Está ligado con el ser humano que

vive en él. Es el espacio envolvente donde todo tiene lugar, es el lugar del trabajo y el juego, es abierto y finito.²

2. El espacio *vivencial*

El espacio no es independiente del ser humano: existe porque éste lo crea, lo despliega a su alrededor. No sólo es el origen, sino el centro del espacio. La búsqueda de un espacio para la vida provoca la mayoría de los conflictos. El espacio se crea por el orden y se pierde por el desorden de los seres humanos.

Otto Bollnov afirma que el ser humano no se mueve en el espacio de manera arbitraria: el individuo se va y regresa. Existe, pues, una parte de espacio que el hombre considera como suya, como su casa, y otra región, que se extiende más allá del lugar de origen.³

El centro espacial es un espacio dotado de rasgos especiales: de él se parte y a él se regresa. En este lugar el individuo se siente en casa. Además, existe otra región, que envuelve a la primera, y que se extiende hacia el infinito. Ésta es la región externa donde el individuo se siente fuera de casa.⁴

El doble movimiento de partir y regresar genera dos espacios: el espacio interno y el espacio externo. Éstas son las dos regiones más importantes para el estudio del espacio *vivencial*.

Mencionaré algunos temas que Otto Bollnov propone para estudiar el espacio de las vivencias.

2.1 La casa: centro del mundo

El ser humano necesita un lugar donde vivir, echar raíces y morir. Necesita un espacio de referencia para ubicarse en el mapa del mundo. El centro es el espacio donde el hombre tiene su casa, de donde parte y a donde regresa. La casa es el lugar de lo propio, de la familia, del origen del ser humano.

La casa es el lugar de la paz, del descanso, de la relajación. Donde el ser humano baja la guardia ante los peligros del mundo.

La casa es el centro del mundo, de lo no profano, la imagen de lo sagrado: es el mundo en miniatura. Al habitar la casa se habita el mundo. Construir la casa es recrear el mundo: volverlo a crear.

2.2 El camino y la carretera.

Por lo general, el ser humano camina en el espacio de acuerdo con ciertos patrones. Son escasas las ocasiones que el individuo anda por tierras vírgenes. Las vías públicas son los medios que usa el hombre para moverse en el espacio: un sendero, un camino, una carretera, una autopista, una ruta aérea, etcétera.

El camino es uno de los grandes símbolos de la humanidad. El peregrino anda por un camino tras una meta, o en busca de sí mismo, o sin rumbo fijo. Como el camino comunica dos lugares distintos, por él se va y se regresa. Pocos viajeros se internan en tierras vírgenes donde se camina por el placer de caminar.

2.3 La vuelta al origen.

Después de andar por los caminos, se regresa al origen. La conciencia de estar fuera de centro, promueve el deseo de volver a casa. Los caminos están colmados de luchas, pruebas y peligros que requieren de la tensión constante. El deseo de relajarse, de estar en paz, promueve el deseo de volver a casa.

3. El espacio literario

Ricardo Gullón afirma que “el espacio de la ficción existe a partir de la invención misma; ésta le confiere su consistencia y con ella su realidad”.⁵ Se va creando a medida que el lenguaje se despliega en el texto. Los personajes existen y las acciones se despliegan en el espacio literario.

El espacio literario es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia. Lo que no está en el texto es la realidad, lo

irreductible a la escritura. Una de las funciones del yo narrador consiste en producir ese espacio verbal, un contexto para los movimientos (...) espacio que no es reflejo de nada, sino invención de la invención que es el narrador, cuyas percepciones (trasladadas a la imagen) le engendran.⁶

Mieke Bal distingue entre *lugar* y *espacio*. El *lugar* es la posición geográfica donde están los actores y donde pasan las acciones. El lugar se relaciona con lo medible, pero sólo en la ficción, pues no existe en la realidad. La imaginación nos permite construirlo en el relato.⁷

Los lugares se relacionan con ciertos puntos de la percepción. Por ejemplo, el punto de percepción puede ser un personaje situado en cierto lugar. El personaje ve el lugar y reacciona. Los lugares percibidos así se llaman *espacios*. Un punto de percepción determina la forma de ciertos lugares y genera los diversos espacios de la ficción.⁸

La vista, el oído y el tacto son los sentidos que perciben el espacio: crean su imagen en el relato. Los sentidos generan dos relaciones entre el personaje y el espacio: el espacio donde está el personaje y el lugar que ocupan los objetos. Muchas veces, el espacio se presenta de forma vaga e implícita.

En la novela *Lampa vida* el narrador crea un pueblo en el desierto. Desde el nombre sabemos que es un pueblo de malos: *Maloja*. El narrador lo describe desde los cerros próximos como un lugar infernal. La descripción de Maloja se asemeja a la descripción del pueblo de Luvina del cuento de Juan Rulfo.

Allá abajo sobre las hierbas enormes Maloja se mecía como betún endurecido. Señal de exhuberancia que se abre a golpes de humedad saturada en las calles de farolitos sucios, donde el pelaje del monte se introducía en los patios de las casas reafirmando un rigor de colorín que tan fácil se acoplaba a los ojos. Vivo de sí, el poblado tambaleaba en los cerros a buena de encontrar escondite o tratar de escurrirse a los abismos. O que

el ruido de un acordeón chifludo va como sugerencia estirando el sueñito flotante de la gente, como dormido rozando las pelusas de las mantas de tienda. Allí, todo, en Maloja. Allí donde deveras la soledad no es cosa de andar hablando sol. Allí donde se forman los recesos del tiempo, apenas, tan nutrida: silencios tan enteros, y la vida se oculta en los vislumbres, sosegada y perpetua, sonsacando movimientos ilusos; el sonido, desordenado y solo, en las profundidades del ruilón, retorciendo veredas, amontonando el palpitar lejano de las vidas.⁹

4. El espacio literario en la narrativa de Sada.

4.1 El espacio del desierto

En la narrativa de Daniel Sada, el desierto es el espacio dominante donde pasan las historias, donde la vida se derrama y fluye por ríos imaginarios donde se despliega el lenguaje con todas sus potencias. Tan dominante es el desierto en la narrativa de este autor que ha sido llamado “narrador del desierto”.

Como el escritor no puede conocer el desierto por completo usa la imaginación para aprehenderlo. El desierto es el espacio imaginario de Sada, el espacio literario de casi todas sus obras. El escritor lo nombra, lo describe, lo explora pero no lo posee: el desierto es una tierra que no se deja poseer.

El desierto no puede soslayarse. El escritor intenta describirlo, nombrarlo, colmarlo de voces en un intento por dominarlo. El desierto, al pasar a la literatura, se ordena, se abren caminos, se desgajan cerros, se quita la maleza, se toma posesión de la tierra. La literatura toma parcialmente posesión de los espacios.

Al describir el desierto el escritor lo exorciza, lo posee y lo habita. Lo explora con el lenguaje. Lo domina, lo ordena y lo nombra. Pero también crea veneros de ficción, oasis de palabras, hace llover, edifica pueblos con la sustancia de las palabras, hace brotar el agua de las piedras.

Si los personajes de Rulfo y de Gardea son oprimidos por el desierto, los personajes de Sada viven sin conflicto con él. El escritor hace palpitar la vida allí donde menos se espera que palpite: el desierto. El desierto de Sada no agrade al individuo: éste se mueve como pez en el agua (pero sin agua).

El desierto es vasto, monótono, casi infinito: horroriza. Pero Daniel Sada no se amilana; como hombre del desierto, lo vive, lo asimila, lo recrea, lo transforma, juega con él, lo usa: esa es su gran labor como artista.

Con las palabras el autor pretende poblar el desierto: colmarlo de voces, de vida. El miedo al vacío empuja al autor a poblarlo con palabras. Éstas se dispersan hacia todos los rumbos. Las palabras pueblan con espejismos el desierto.

Gran llanura imperceptible a pesar de los espacios. El desierto daba vuelta al quedarse el espejismo, un azul de brillos finos. Ir. Parecía mar a propósito, aquel mar que había soñado alguna vez en el rincón de castigos.¹⁰

El desierto propicia el silencio y, en éste, Sada teje y desteje, cose y descose las palabras: esos instantes del tiempo. Se escribe para matar al silencio, para colmar el vacío, para que la vida no se desvanezca en los espacios de la nada.

4. 2 El espacio de la casa

En la narrativa de Sada muchos personajes vagan por el desierto. Van de aquí para allá: son errantes. Sin embargo, la casa es el punto de partida y de llegada. Van por los caminos, y de vez en cuando, evocan su casa, y al hacerlo, regresan al origen. Y aunque no pueden volver, saben que algún día lo harán.

En *Albedrío* los húngaros mantienen una relación estrecha con la casa, con el origen. En el rancho “La Polka”, hay una casa enorme y misteriosa, donde vivieron y donde regresan de vez en cuando. Sus vidas “en redondel sin alzarse en espiral”¹¹ los aleja y

los acerca a su casa.

En esa casa, los húngaros se sumergen en un mundo de recuerdos donde la realidad y el ensueño, el pasado y el presente, el misterio y el presagio, se entretajan. Los húngaros van y vienen por los caminos del desierto, pero, de vez en vez, regresan al origen, a la casa, a la infancia.

La casa grande (como la memoria) está colmada de cuartos cerrados, de pasillos que son engrandecidos por los espejos, de fantasmas circunspectos, de árboles prodigiosos, de ecos lejanos pero conocidos, del pasado que se hace presente en medio del recuerdo. Para Filiastro entrar en la casa es volver a su niñez.

El pasado del gigante. Él vivió en aquella casa hasta que cumplió diez años, a los once conoció a Policarpo y se fueron. Sin embargo, Policarpo fue traidor, vino a vivir a esa casa. ¡Claro!, ya los muebles eran otros. Filiastro se estiraba los cabellos, el replique de un absurdo lo llevaba por un antro de salones amarillos, más la amorfa menudencia de los retratos colgados, la diablura de lo infuso, transgredían sus albedríos: una escritura invisible adueñándose de todo.¹²

En el patio de la casa los húngaros encuentran el árbol de guindía, el árbol de las hojas negras (quien según creencias húngaras anuncia el porvenir). Su presencia los pone en estado de gracia: les permite percibir lo fabuloso: un edén en el desierto: el edén de la infancia. Los húngaros regresan a renovar el contacto con la fuente, con el origen; después, huyen de nuevo.

En el cuento "Bahorrina", una pareja de titiriteros llegan a Sacramento (un pueblo del desierto), y se apoderan de una casa fantasmal. La casa, según la gente, está repleta de calacas, murciélagos, y fantasmas. La pareja limpia la casa, venden los muebles y arman un teatro de títeres.

El espacio de la casa tenebrosa es el subconsciente colectivo del pueblo: está repleta con los miedos, los instintos y las pesadillas de la gente. Por eso no se meten en ella. Pero allí los

titiriteros arman un teatro.

La gente teme a la pareja y les da la espalda. Nadie se atreve a asistir al teatro, salvo una familia. Pero la abulia de la gente y la rutina de los artistas provocan el cierre de teatro. El teatro no existe sin público. Los artistas fracasan.

Los titiriteros mueren de hambre y se convierten en los fantasmas de la casa. En este cuento, la casa es el espacio del subconsciente colectivo. Quien se atreva a meterse en ella corre el riesgo de convertirse en calacas o fantasmas.

4.3 Los espacios abiertos y cerrados

Desde los primeros relatos, Sada busca con armonía combinar los espacios abiertos y los espacios cerrados. En su novela *Albedrío* el escritor alterna los espacios. Los húngaros viajan dentro del espacio del camión, pero a la vez, se mueven por los caminos y los confines del desierto.

En dos cuentos el escritor usa de manera estricta los espacios abiertos y cerrados; el predominio del espacio abierto aparece en “Ominosa presencia”, y el espacio cerrado en *La cárcel posma*.

En *Ominosa presencia* el espacio abierto ocupa un lugar esencial. Su presencia determina la personalidad y los proyectos vitales de los personajes. Un peón es contratado para trabajar en el rancho El Gavilán, un lugar remoto del desierto, delimitado por un llano agreste y casi infinito. El patrón le promete que en ese lugar remoto va a fundar un pueblo.

En el rancho vive Corneliano, a quien diez años atrás, el patrón le prometió lo mismo. Éste le dice al nuevo que el patrón no les va a cumplir la promesa, que siempre dice lo mismo, que otros peones huyeron hacia una muerte segura.

Se puede vivir lejos, muy lejos, allá donde no llega ninguna carretera ni hay vías de tren cercanas: en un viejo aposento perdido en la llanura; allá donde no existen ni veredas fortuitas

ni enemigo que salte, en ese duro espacio que amolda voluntades y cede al abandono dejando tras sí los aires mundaneros, la humeante sociedad que nunca para, las tentaciones prontas.¹³

El nuevo peón se da cuenta que está preso en esos espacios agrestes del desierto. La cárcel no tiene paredes ni barrotes: están presos en un espacio inmenso y reseco. La cárcel es el desierto y la carcelera es la muerte que acecha por todos lados.

Caso contrario sucede en el cuento *La cárcel posma*, el espacio es cerrado, reducido y agobiante. La cárcel es un vagón del ferrocarril: sin luz, sin aire, sin mingitorio. El espacio es agobiante, un infierno. La comida es mínima: naranjas o nueces o bolillos.

En *La cárcel posma* el espacio es el enemigo de los presos, un infierno anticipado. La muerte llega muy pronto. Finalmente cuando son liberados, pasan del espacio cerrado de la muerte al espacio abierto de la vida. En este cuento el espacio cerrado es esencial y determinante para el desarrollo de la historia.

4. 4 El espacio del camino

El camino es otro de los espacios consentidos de Daniel Sada. Muchos cuentos y novelas transcurren en los caminos del desierto. Los personajes son seres aventureros, excéntricos, que salieron de casa y andan por los caminos. Buscan algo o quieren encontrarse a sí mismos.

En *Lampa vida* un payaso y su novia pretenden llegar a un lugar remoto, inaccesible: Fanance. Pero los caminos del desierto los confunden, el sol los desorienta, la sed les trastorna el cerebro. Es fácil perderse en los caminos que conducen a Fanance. Casi agonizante la pareja es rescatada cerca del rancho El Oro.

En *Albedrío*, un grupo de húngaros, viaja en una camioneta por el desierto. Los caminos se abren ante su marcha. El movimiento es el sentido primordial de sus vidas. Para ellos,

pararse es regresión, aburrimiento, nada. Se mueven en una espiral cuyo centro es el espacio de su origen: el rancho La Polka.

Los caminos conducen a espacios inusitados, donde la ficción es una puerta a lo desconocido: “De resueltas el camión metiéndose por un hueco donde lo negro de ahocina al hacerse como embudo; la luna, allá sensitiva... Caminar hacia otra suerte...”¹⁴

4.5 El espacio onírico

En otros relatos de Sada, lo onírico se entreteje con lo cotidiano. En el cuento “El basilisco” lo inusitado se presenta en lo cotidiano: una gran serpiente aparece en el patio de la casa; él niño la mira y se lo cuenta a sus padres, pero no le creen, lo acusan de fantasioso. Es un niño, claro, no se le puede creer.

Los padres se duermen y se sumergen en el mar salino del sueño. Éste los atrapa, los conduce por senderos sinuosos donde los espacios se deforman y el tiempo parece aletargarse o precipitarse.

La casa, el espacio familiar, lo cotidiano se transforma. Los pasillos se alargan, la cocina se achica y las habitaciones se alejan sin remedio. La serpiente horrible se desliza, se mete en los espacios de la casa, horadando los muros y los pisos, precipitando a los padres en los meandros del sueño.

La madrugada los sorprende horrorizados: oyen ruidos raros, golpes fuertes, cristalería rota; sienten el andar reptil y sensual de la serpiente. Los padres son llevados por la corriente del río de los sueños y buscan un asidero para salvar la vida. El horror los posee en medio de la pesadilla.

De pronto, todo se derrumba, es el fin del sueño, el regreso apresurado a la realidad, a lo cotidiano. De nuevo las conciencias establecen asideros en lo cotidiano. La realidad es un consuelo después de la pesadilla.

4. 6 El espacio escénico.

Una constante narrativa de Sada es la presencia de personajes artistas: actores, magos, trapeceistas, cabareteras, titiriteros y otros. Por lo general, arman su escenario en cualquier lugar. La plaza, la feria, el camión, el descampado, el atrio de la iglesia son lugares propicios para la rutina del artista.

En la novela *Lampa vida*, el payaso Hugo Retes arma su teatro en cualquier lugar. Trabaja en ranchos, pueblos, atrios, ferias, donde se puede, donde lo dejen. Sus rutinas no tienen gracia: de casi todos los escenarios es arrojado.

En la novela *Albedrío* los húngaros viajan en un camión. Éste es la casa ambulante de los artistas, donde viven y duermen, y el lugar de trabajo: el escenario. El camión es el espacio central donde gira la vida de los húngaros: su centro móvil.

En el cuento “Bahorrina” los titiriteros cambian el escenario móvil de su camioneta por un teatro en una casa fantasmal. Convierten la casa ruinoso en escenario de teatro.

No son pocos los ejemplos donde aparecen los escenarios. En el cuento “Filo del equilibrio” el espacio es un circo itinerante. El trapeceista se balancea en lo alto sobre una cuerda.

En el cuento “Juguete de nadie”, también aparece el escenario de un cabaret donde Miroslava Gutiérrez muestra su gran cuerpo y su falta de talento.

En fin, el desierto de Coahuila es el gran escenario donde viven y mueren los personajes de Daniel Sada.

4. 7 El espacio imaginario

En *Albedrío*, Chuyito Montes vive en dos espacios: la realidad cotidiana y la realidad imaginaria. No soporta la casa ni la escuela: vive aventuras imaginarias. Cuando los húngaros pasan por el pueblo, Chuyito se va con ellos. Los húngaros son los agentes del destino para que sus sueños se vuelvan realidad.

Muchas partes del relato parecen que se desarrollan en la

mente de Chuyito, parece que el niño no ha salido del pueblo, que está en un rincón del salón de clases, con sus grandes orejas de burro, creando las acciones de una historia, donde él es un aventurero que anda con los húngaros por el desierto.

El narrador crea espacios imaginarios para sus historias y, a la vez, los personajes crean otros espacios, y así hasta el infinito. El espacio imaginario tiene muchas posibilidades. Los espacios imaginarios se dan sustento unos a otros, son los pisos de una torre de Babel que toca casi la puerta del cielo.

4. 8 El espacio barroco

En la Edad Antigua, gracias a las teorías de Ptolomeo, dominaban los espacios cerrados (tanto internos como externos). Sin embargo, Colón y Copérnico cambiaron la concepción del espacio. Los espacios cerrados se abren y se crean los espacios infinitos, se abren puertas hacia mundos lejanos, nuevos, sin fin.

En el Barroco aparece el delirio por lo infinito. Las barreras externas del mundo y las internas del alma se rompen. Se lleva a cabo un gran empuje hacia los vastos espacios, tanto externos como internos.

En la narrativa barroca de Sada aparecen muchos espacios profusos, cargados, desbordantes. El paisaje se vuelve denso, poético. Si el desierto real carece de atractivo, el desierto de Sada posee la dimensión poética (que le permite ser atractivo). El escritor recrea lo que el creador dejó inconcluso.

Brotes lucífugos desdoblan escenarios de tierra quemada. La luna en deshilacho de reflejos suscita los desastres y el librado desorden de los montes se aísla poco a poco hasta encontrar su noche. El cielo anda golpeado de centellas, resbala hasta los pies y la congoja de hombres sube apenas. Tal si fuera nascencia o griterío, tal si fuera un escorzo de alguna explosión de agua, la noche, negra piel, desnuda entre la bruma.¹⁵

En fin, en esta narrativa los espacios internos y externos se abren hacia el infinito. Sus historias se abren a lo vasto, hasta donde alcance la mirada o la imaginación. Los espacios se extienden ante la marcha de los personajes y no se cierran detrás de ellos. Si no es posible aprehender por completo el desierto, Sada busca hacerlo por medio de la poesía y las palabras. Toda su obra narrativa es un intento por recrear los espacios resacos y jubilosos del alma y del desierto de Coahuila.

NOTAS

¹ Otto Bollnov, *Hombre y espacio*, Barcelona, Editorial Labor, 1969, páginas 24-25.

² *Ibidem*, página 26.

³ *Ibidem*, página 60.

⁴ *Ibidem*, página 61.

⁵ Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1980, página 2.

⁶ *Idem*.

⁷ Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra (Crítica y estudios literarios), 1990, página 101.

⁸ *Idem*.

⁹ Daniel Sada, *Lampa vida*, página 14.

¹⁰ Daniel Sada, *Albedrío*, página 212.

¹¹ *Ibidem*, página 214.

¹² Daniel Sada, *Albedrío*, página 121.

¹³ Daniel Sada, "El fenómeno ominoso" en *Registro de causantes*, página 71.

¹⁴ Daniel Sada, *Albedrío*, página 39.

¹⁵ Daniel Sada, *Lampa vida*, página 16.

CAPÍTULO IV

EL LENGUAJE

El objeto del capítulo es estudiar el lenguaje narrativo de Daniel Sada. ¿Cuáles son los rasgos esenciales de su lenguaje? ¿Qué es el lenguaje barroco? ¿Qué es el lenguaje neobarroco? ¿Cuál es la influencia barroca y neobarroca en su lenguaje? ¿Cómo se manifiesta la visión barroca del escritor?

1. El barroco

Los teóricos del barroco coinciden en que no es fácil definirlo. En principio, *barroco* significó “mal gusto”, “distorsión”, “amaneramiento”. La crítica tradicional lo resumió en la oposición Renacimiento *versus* barroco: como perfección contra imperfección y equilibrio contra recargamiento. De lo anterior nace la connotación peyorativa del barroco.

No obstante, la crítica del arte del siglo XX lo rehabilitó. En 1915 Heinrich Wölfflin perfeccionó su teoría del barroco y quedó establecido como un fenómeno estilístico.

El Barroco es el estilo del punto de vista pictórico con perspectiva y profundidad, que somete la multiplicidad de sus elementos a una idea central, con una visión sin límites y una relativa oscuridad que evita los detalles y los perfiles agudos, siendo al mismo tiempo un estilo que, en lugar de revelar su arte, lo esconde.¹

Para unos teóricos el barroco es la manifestación de una época histórica: la Europa del siglo XVII; para otros es una constante del espíritu (opuesta al Clasicismo, que reaparece con frecuencia); y otros más, consideran que forma parte de una evolución interior de las formas. Sin embargo, el concepto de barroco ha tenido cambios cualitativos. Pasó de lo peyorativo a lo elogioso, de la

consideración subjetiva al estudio objetivo, de la nada a la denominación de una cultura

Como se puede advertir el término *barroco* es elusivo y no se puede definir con claridad. Entre más se explora más se ensanchan sus límites. No obstante, aparecen cada vez más textos que buscan definirlo y estudiarlo. La crítica literaria de América Latina le está dando por fin la importancia que tiene.

4. El barroco en América Latina

Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas y Emilio Carilla inician la valoración del barroco en América Latina. Lentamente la connotación peyorativa del mismo ha sido superada. Dicen que el arte barroco está vinculado a la narrativa americana. Muchos escritores y críticos han afirmado que el Barroco aparece desde los inicios del arte americano: lo vinculan con el arte precolombino y, por supuesto, con el arte español. Sobre él han escrito Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Severo Sarduy...

Alejo Carpentier afirma que el Barroco es un arte legítimo de América; desde la escultura precolombina y los códices indígenas, pasando por las catedrales coloniales, hasta la novela latinoamericana.

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del Barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente -y eso lo ha visto admirablemente Simón Rodríguez- la conciencia de ser otra cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco.²

Alejo Carpentier dice que lo clásico es lo académico, lo

conservador, el enemigo de la innovación y de todo lo que rompe con las reglas y las normas. Dice que las obras clásicas de la arquitectura se caracterizan porque presentan un eje central, al que se le supeditan los ejes laterales. Los planos desnudos, delimitados por las columnas tienen un valor proporcional, crean una armonía geométrica donde los espacios llenos tienen la misma importancia que los espacios vacíos.³

Tenemos, en cambio, el barroco, constante de espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo donde en torno al eje central (...) se multiplican lo que podríamos llamar los “núcleos proliferantes”, es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio disponible arquitectónicamente, con motivos que están dotados de una expansión hacia fuera. Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes.⁴

Para Alejo Carpentier el Barroco en América Latina se fundamenta en la exuberancia de la naturaleza americana, la nominación de las cosas nunca vistas, y el “horror al vacío”.

Si el Barroco tradicional se fundamenta en el retorno a la naturaleza exuberante, el Neobarroco de Severo Sarduy se concibe como la irrisión o la parodia de esa naturaleza. Este lenguaje es una reacción al lenguaje burgués y al pensamiento racionalista. La revolución se lleva a cabo por medio de los signos lingüísticos. El lenguaje *neobarroco* es el de la superabundancia y el desperdicio, contrario al lenguaje comunicativo, austero, funcional; se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial del objeto. Promueve la liberación del lenguaje por medio del juego, la parodia, el derroche y el erotismo.⁵

5. El lenguaje barroco

Alexis Márquez dice que el elemento esencial del barroco literario es el lenguaje, y agrega que no es fácil delimitar los rasgos del lenguaje barroco; no obstante, las características de este lenguaje se relacionan con el uso de cierto léxico, la proliferación de los adjetivos, la reiteración de ciertos elementos lingüísticos, la sintaxis trastocada, las imágenes abigarradas y el uso de la parodia, el humor y lo grotesco.

a) El léxico.- Existen palabras que se consideran barrocas por sus rasgos fonéticos, semánticos, sugestivos o por todos los anteriores. El artista busca las palabras precisas, sensuales, sensoriales. En el lenguaje barroco las palabras proliferan, las imágenes se recargan, las sensaciones estallan. Las descripciones y narraciones son muy minuciosas.

b) El adjetivo.- La abundancia o proliferación de los adjetivos es, quizá, el rasgo más conocido del lenguaje barroco. El adjetivo posee un gran vigor que carga de múltiples sensaciones al lenguaje barroco. La proliferación del adjetivo vuelve al lenguaje denso, abigarrado.

c) La reiteración.- En ciertos contextos, la reiteración es una característica barroca. Cualquier partícula o elemento lingüístico puede reiterarse: una frase, un verbo, un sustantivo, un adverbio, etcétera. La reiteración busca crear ritmo, dar énfasis, jugar con las palabras, crear imágenes muy claras, poetizar.

d) Las imágenes abigarradas.- El léxico profuso, la proliferación de los adjetivos, la reiteración de algunos elementos lingüísticos, la presencia de metáforas y símiles, crean imágenes densas, abigarradas que son señales del lenguaje barroco. La imagen barroca es recargada de sensaciones y referencias.

e) Las estructuras sintácticas.- Otro rasgo del lenguaje barroco es la alteración de las palabras en la frase o en la oración. El escritor barroco se guía por criterios de ritmo, sonoridad o innovación para cambiar el orden de las palabras. El hipérbaton permite romper la cristalización de las estructuras sintácticas.

f) El uso del ingenio, de la ironía, del sarcasmo, de la sátira, de la hipérbole, de lo grotesco, de lo paradójico, del juego de palabras.⁶

Severo Sarduy reduce los rasgos del lenguaje barroco en un conjunto de esquemas operatorios para impedir que se le asocie con aspectos que no tienen nada que ver con éste. Para Sarduy los principales componentes del lenguaje neobarroco son el *artificio*, el *erotismo* y la *carnavalización*.

a) El artificio.- Es la irrisión e ironía de la naturaleza que se expresa por medio de *artificialización*. Es un proceso de *enmascarar*, de envolver el discurso literario de manera progresiva.

b) El erotismo.- Con el erotismo, lo artificial, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, cuyo objetivo es el placer. El erotismo es la ruptura total con el lenguaje directo, denotativo, y natural.

c) La carnavalización.- Sarduy retoma las teorías sobre el carnaval de Mijaíl Bajtín, y dice que la *carnavalización* es un rasgo de la literatura neobarroca. La carnavalización es la transposición del lenguaje del carnaval al lenguaje de la literatura.

Espacio del dialoguismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro.⁷

Después de delinear las características del lenguaje barroco y neobarroco analizaré el lenguaje de Daniel Sada. Usaré las características básicas para conocer más y mejor el lenguaje del escritor norteño. ¿Cuáles son las características esenciales de su lenguaje? ¿Es neobarroco el lenguaje de Sada?

6. El lenguaje de Daniel Sada

Desde sus primeros textos, el escritor norteco configura un lenguaje con rasgos neobarrocos; no sólo por el lenguaje, sino por la visión que se refleja en los mismos. Existen evidencias que permiten sustentar lo anterior. En las siguientes páginas analizaré las características esenciales de su lenguaje; sobre todo, los rasgos que permiten decir que se trata de lenguaje con influjos neobarrocos.

6.1 El léxico profuso

Existen rasgos léxicos que demuestran la influencia neobarroca en el lenguaje de Daniel Sada. Conoce la lengua y busca todos sus matices expresivos. Narra y describe en su léxico particular. No se conforma con describir las superficies sino penetra en los detalles de las cosas.

Conoce el habla de la gente del desierto de Coahuila. Pero no transcribe el habla a los personajes sino lo interpreta. Inventa vocablos, deforma las palabras, desentierra arcaísmos y juega con el lenguaje. El escritor recoge en libretas las palabras raras o las frases coloquiales para usarlas después.

Sada usa vocablos inusuales, desusados o deformados. Sabe que solamente el lenguaje regional puede mostrar el ser de la gente del desierto. El escritor cuida mucho el léxico y las expresiones que configuran sus relatos. Tiene gran respeto por las palabras.

...no soy un transcriptor de diálogos coloquiales. Hago una interpretación literaria del coloquialismo a base de elisiones, de elementos metonímicos, de neologismos y regionalismos, pero no me impongo que mis personajes tengan que hablar de cierta manera. Parto de un registro específico de tonalidad y de una inflexión de voz, incluso de lógica de pensamiento que no

incluyo tal cual lo he escuchado. Antes pasa por un tamiz donde lo fonético y lo semántico se ponen en primer plano.⁸

Los vocablos inusuales crean el ambiente, las situaciones, el tono del relato. Cada actividad, profesión o grupo social usa su habla particular. Estos vocablos son la sal del relato: lo configuran, lo caracterizan, lo adornan. En *Albedrío* los húngaros cargan con muchos vocablos húngaros:

¿Hacer recuento del viaje? Ah, el viaje era desde siempre, casi de recién nacido cuando una mujer lo entregó a una familia de húngaros y desde allí hasta la fecha, le enseñaron a hablar algo de caló y algunas palabras sueltas capaces de deformarse: *batagúa, tiquismiquis, somatén*, pero que se le fue olvidando la manera de asociarlas. Con el paso de los días su lenguaje se mezcló con las jergas regionales y los tonitos cortados. Se hizo un lío con las palabras, pues cada una significaba otra cosa. En sus ires y venires fue desechando palabras; nada más las que sirvieran, según él, de todos modos dudaba.⁹

Muchos términos ya no se usan, pero dan belleza y fuerza expresiva a los textos narrativos. Son palabras que aportan sonidos, significados y connotaciones. El texto adquiere densidad y configuración poética. El estilo narrativo de Sada se nutre de estas palabras.

El escritor conoce la lengua, posee sensibilidad poética y un repertorio de palabras muy abundante. Transcribiré un párrafo para observar lo variado del léxico y lo original de la escritura. Los vocablos no usuales son marcados con letra cursiva.

Entonces sus gestos se fruncen a lo humilde, *puruétano* dibujo de perfiles en aproximación. Ahora la Lola metida en el descaro se levanta las faldas para que su amado observe sus muslos bien *tamaleados*. ¡*Pleba* de yugo!, ¡colmada de

amorío; Luego se dieron un *picorete* largo y apretado que intimó el ascenso de la niebla. Como si ya introducido quisiera salirse a gala el *chillaje* de las *tucas*, porque todo era fondo o arbitrio. Sus ojos: un *marnido* de ojos. Sus labios: un *rechire* de ansias. Ahora Camoatí lejos parece *cancionarnos* cuando llueve, arrebatando lamentos, quitarnos la *bolina* de la vida y la muerte que ha rodado sin límite.¹⁰

Existen vocablos no comunes que mostraré de acuerdo a su función sintáctica:

Los sustantivos: rebatín, filura, matuca, rechire, mirimir, marnido, maherimiento, baitito, borusco, faíto, cuírole, tinchito, porpla, cuírole, muñidiza, cachumbes, sacucho, despelote, guitona, pipiolas...

Los adjetivos: chinchumido, puruétano, pipilisco, piscuintío, pachudo, popito, pinquito, coroncona, soñoso, sorollo, firul, encolimado, gandojado, dundo, rancajado, rebumbio, pIRRUNGA, carranflaz, desguachipado, chilindre, ñarros, cocoreto...

Los verbos: lentear, dimidiar, fraudear, farsantear, pistear, zaragatear, mirujear, calichar, brujulear...

Ahora enlisto los vocablos regionales más usados por el escritor: norteño: lepe, pIRRUNGA, lonche, tartana, risión, reatazo, bombo, birollo, bizbirindo, pIRRUNGA, chirle, pisto, rebane, pinga, ringlera, guaje, pipiolo, piscuintío, niguas, despelote, pazguato, marmaja, vettara, mirujear, morro, troca, bato, boncho...

Algunos vocablos son anglicismos: troca, exprés, roquenrol, trailer, etcétera. Otros vocablos surgen de la deformación de las palabras (argot): feotonas, pelao, hablinche, farandulazos, tiquismisquis, niguas, piscolabis, somatén, batagua, brujulear, etcétera. También aparecen vocablos que fueron inventados por el escritor (neologismos): fifiur, carranflaz, baitito, cascarolo, coroncona, soñoso, ñuridita, rebumbio, mambis, chulosa,

troneteo, churringo...

A Laura Guillén, Daniel Sada le dice: “Siento, como decía Marcel Schowb, que todas las grandes obras provienen del habla popular. Pero no para desembocar en lo popular, sino en la universalidad”¹¹. Y concluye cuando le comenta a Alejandro Klerian Ramírez: “Yo no transcribo, yo interpreto y así fluctúo entre el gongorismo y el enredo lingüístico de Cantinflas o del Piporro”¹².

6.2 Los adjetivos

El adjetivo sirve para modificar al sustantivo. El escritor barroco usa (y a veces abusa) del adjetivo para amplificar lo sensorial en el enunciado; recarga las imágenes, multiplica las sensaciones e incrementa el artificio del lenguaje. El adjetivo es el elemento sintáctico más usado en la elaboración del lenguaje barroco.

En la obra narrativa de Sada el adjetivo es usado de manera muy singular, sobre todo, en *Lampa vida*. El escritor no teme al adjetivo. El adjetivo se reproduce y carga las imágenes de sensaciones, emociones e ideas. El enunciado se amplifica. Como es el caso del siguiente párrafo:

Rayos de trazo denso despuntan giros sobre la gleba *malojí*. *De leve opacidad* los montes, *arrugadas costuras*. Develada la medida del alba, *rasante: cristalina compuerta* al exterior. Si un proseguir, cuando sean los presagios extravío, sea *rotunda* la ola cuando ponga en Maloja un plaste de tejados *albinos*, acaso como nunca. Envío de la abundancia, y jopalones enderecen *en lento colorear*, que descubran *pinturreadas* las nubes; de invierno *fiel tatuaje* en las lomas o dibujo que escapa con la voz de la gente.¹³

En la primera oración el adjetivo es compuesto: *de trazo denso*. La segunda oración es una frase descriptiva, barroca, sin verbo: *De leve opacidad los montes, arrugadas costuras*. En ella

aparece un adjetivo compuesto: *De leve opacidad*. Y después del sustantivo *montes* hay una metáfora que en la configuración de la frase posfigura el sustantivo: *arrugadas costuras*. La tercera es otra frase poética: *Develada la medida del alba, rasante: cristalina compuerta al exterior*. El adjetivo *rasante* aparece separado por una coma del sustantivo. Luego aparece una metáfora que refuerza la imagen del sustantivo: *cristalina compuerta al exterior*. En la cuarta oración aparece un adjetivo (*rasante*) y un adverbio compuesto (*un plaste de tejados albinos, acaso como nunca*). En la quinta oración aparecen como adjetivos simple y compuesto *pinturreadas*, y *lento colorear*, y la metáfora *fiel tatuaje*.

Como se observa Sada usa con profusión el adjetivo, carga las frases de sensaciones, las imágenes estallan. Su prosa es densa, cerrada, difícil. Quien describe es un poeta que carga el texto de sensaciones. Si en *Lampa vida* la narración es inferior a la descripción, se puede leer como un libro poético.

El desierto de Coahuila nunca había sido descrito tan poéticamente como en *Lampa vida*. Las descripciones posteriores no superan a las de esta novela. En ella, el llano inmenso, seco y vacío, volvió a ser el espacio de la poesía, de la poesía neobarroca: oh ironía.

6.3 Estructuras sintácticas

Como Daniel Sada trama su prosa con verso, la sintaxis que resulta es muy original. El escritor coloca los acentos y mide su prosa como en el verso. Esto crea frases cortas y largas muy complejas; deja frases truncas, sin verbo o con ripios. Lo hace para potenciar a la prosa. En los textos narrativos del escritor casi no se encuentran frases con el orden sintáctico correcto. La sintaxis aparece trastocada; por eso no es fácil leer los textos de Sada; requiere de la colaboración del lector para destrabar las historias.

En *Lampa vida*, el primer texto publicado, se encuentra ya la

sintaxis trastocada. Las frases están más cercanas al verso que a la prosa. El escritor las mide, les da ritmo, las acomoda y genera frases trucas o con ripios (lo cual desconcierta y complica la lectura). Sin embargo, la capacidad del escritor para convocar imágenes poéticas es muy notable, como lo vemos en el siguiente extracto.

En secreto vanos estrépitos de luz vencían los ramaderos. Desgracia de corrientes con viento que de plano recoge una franja otoñal para viajarla en la ola nocturna bañante de amasijos carnosos. Viento. Grande viento en Maloja y su rastro de lunas como entierro de un quieto suceder. Si el ruilón es un chorro. Si custodia vanidades humanas, las presencias, sombras por todas partes, desplomío, aún con la ilusión que separa el adentro, tan de magia. ¿El ruilón? Algo frecuentaba la noche, algo para desvanecerse, y era lento el sabor de aquellas cosas. Si es que ahora hasta un menor rumor se cife a su rápido espacio y leve alza sereno para abarcar la casa de hospedajes.¹⁴

La sintaxis de la primera oración está alterada, y a partir de la segunda oración, la sintaxis se trastoca más; la segunda es una oración muy complicada, recargada: “Desgracia de corrientes con viento que de plano recoge una franja otoñal para viajarla en la ola nocturna bañante de amasijos carnosos”. En la tercera frase solamente aparece el sustantivo *viento*, no hay verbo, las oraciones anterior y posterior lo amparan. En la cuarta oración, la primera frase no tiene verbo, y la segunda, es una metáfora: “Grande viento en Maloja y su rastro de lunas como entierro de un quinto suceder”. La quinta, es la típica frase “si...entonces”, pero se queda trunca: sólo se escribe la primera parte: *Si el ruilón es un chorro*. Sin ese punto, con una coma, la frase se puede integrar a las frases siguientes. La sexta oración se entiende en la primera parte y en el resto se complica, se vuelve hermética: el significante y el significado se alejan hasta casi perderse, y

además, se elimina el verbo. La frase es como de José Lezama Lima (uno de los modelos literarios de Sada): “Si custodia vanidades humanas, las presencias, sombras por todas partes, desplomío, aún con la ilusión que separa el adentro, tan de magia”. La séptima frase es una pregunta: “¿El ruilón?” Un rasgo de estilo del escritor consiste en meter frases interrogativas, lo cual le sirve para empujar las palabras hacia adelante en medio de un párrafo. Después, esconde el sujeto y teje una frase netamente poética: “Algo frecuentaba la noche, algo para desvanecerse, y era el lento sabor de aquellas cosas”. La última oración le da vida al espacio silencioso de la noche: el menor ruido repercute, se hace eco en el silencio de la casa: “Si es que ahora hasta el menor rumor se ciñe a su rápido espacio y leve alza para abarcar la casa de hospedajes”.

La sintaxis de *Lampa vida* crea un estilo propio, un estilo neobarroco. En los textos posteriores a esta novela, la alteración sintáctica no es tan profunda, salvo la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, donde el escritor se permite todo: no teme alterar la sintaxis, siempre y cuando salve el ritmo de la frase.

Si la poesía épica ponía los versos verticalmente en el poema, Sada los escribe igual, y después los acomoda horizontalmente para estructurar su prosa ¿poética? Daniel Sada es el narrador mexicano más radical en cuanto a la alteración de las estructuras sintácticas en la prosa.

6.4 Las imágenes barrocas

El lenguaje barroco se caracteriza por el empleo de manera consciente de abundantes tropos y figuras retóricas. En la narrativa de Daniel Sada las ricas y renovadas figuras ayudan a conformar imágenes. La retórica potencia las imágenes poéticas.

Un clima de vislumbres daba forma a la casa. Caído en el paular era el silencio un estampado de mano luminosa: negros

lindes, vestigios, como respuntes de alta guarnición fugando en aguas; agorzado aire y desierto extendido, acaso unas figuras de pañusa –lejos, como añorada suerte-, flotar o aparecer, siempre en esa agonía de sombras flojas; y el algo que se eleva como un fuego esparcido, lejos, como si fuera el hombre que lo ve, él, don Cristino Curiel; un gran juicioso está. Discreto. Y saber cómo pasa aparente lo tenue de los brillos, tendido, liso, largo. Lo que miraba el dueño viendo crecer tristezas¹⁵.

El párrafo anterior denota una descripción con léxico profuso, sintaxis trastocada, muchos adjetivos, proliferación de símiles y metáforas; estos ingredientes mezclados nos proporcionan imágenes densas. Con estas imágenes el escritor norteco creó una obra literaria: *Lampa vida*.

En este ejemplo podemos encontrar muchos símiles (cinco en once renglones): “el silencio un estampado de mano luminosa”. Le falta sólo el “como” entre el término *silencio* y el resto de la frase. Más adelante encontramos: “negros lindes, vestigios, como respuntes de alta guarnición fugando en aguas”. Luego aparece una frase corta: “...lejos como añorada suerte”. También: “...el algo que se eleva como un fuego esparcido”. Y: “...lejos, como si fuese el hombre que lo ve, él, don Cristino Curiel...”

El extracto revela fuerza poética. Las imágenes nos van ubicando en el espacio narrativo: en la madrugada, en una casa, en un cuarto, casi en sombras, el silencio se palpa, el aire es denso, el desierto se abre hacia el infinito, un manchón rojo aparece en las nubes, don Cristino (algo triste) mira los cambios de la madrugada, los palpa. La descripción es completa y aparece antes de seguir la narración.

En otro extracto la poesía irrumpe en la descripción:

Después se sintieron mejor luego de que al rodar sus cuerpos a complacencia de la luz, avanzaban penumbras en ángulos

gastados como repasando un disfrutar, un taconeteado de bailable caliente, un volantín de listones de lumbre. Luego él y ella, con deleite, lentearon sus modos, luego un bandazo de murmullos, bonanza y lema, final abrazo grande.¹⁶

En el párrafo, las imágenes se construyen con metáforas. La pareja se acaricia en un lugar del llano. Dejaron el baile y se internaron en el desierto. El narrador compara el baile de la pareja con el acto amoroso de la misma. Cuando bailaban ensayaron el acto amoroso, cuando se aman, ensayan un baile. Bailar y hacer el amor es casi lo mismo.

El narrador alterna las imágenes del acto amoroso, con el baile: “un taconeteado de baile caliente”. Luego para describir el fuego desatado de los cuerpos usa la siguiente metáfora: “un volantín de listones de lumbre”. Después para describir la unión física de la pareja usa varias metáforas: “un bandazo de murmullos, bonanza y lema, final abrazo grande”.

En los ejemplos anteriores podemos observar que Daniel Sada usa profusamente las figuras y tropos para construir sus imágenes poéticas. Un escritor no barroco usaría muy poco o con mucho cuidado el lenguaje figurado, buscaría un lenguaje sencillo, directo, sin darle vueltas a las cosas (como Augusto Monterroso). En cambio, Daniel Sada toma de la poesía los recursos necesarios para incorporarlas a la prosa, para construir imágenes densas, cargadas, abigarradas.

De flujos invisibles la mañana, el viento, desahogado, avante desprendía brevísimas pelusas de manitas de león, chapurónicas, viaje, en capa ondeando vagoroso. Tendido, iluminadamente El Oro: de topeña en porción y perspectiva era aquella ranura cristalina el sitio rescatado, traca de límites o reserva brillante que olvidaron las noches.¹⁷

6. 5 La carnavalización

Para Severo Sarduy la *carnavalización* es una característica del lenguaje neobarroco. Lo neobarroco es el espacio de la polifonía, de la parodia, de lo grotesco, de la heteroglosia, de la intertextualidad y de la mezcla de géneros. Alexis Márquez afirma que el ingenio, el sarcasmo, lo hiperbólico, lo paradójico, el juego de palabras son rasgos barrocos. Lo dicho por Sarduy y por Márquez se emparentan. En esta parte estudiaré la *carnavalización* en los textos de Daniel Sada.

6. 5. 1 La parodia.- Es una característica esencial de la carnavalización. La parodia imita, invierte, critica y se burla de los estilos, de los temas o los géneros. Daniel Sada recurre con frecuencia a la parodia. El escritor parodia las formas de narrar, las convenciones de los géneros, y los rasgos, los lenguajes y las acciones de los personajes.

En *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* Sada parodia las formas de narrar y el lenguaje de los personajes. Por ejemplo, parodia el lenguaje con el que se narran las escenas amorosas: tipo Corín Tellado.

De plano salerosa la mujer se fue acercando al cuerpo, en concreto a una oreja –y su boca exhalando cuanto deseo morboso en soplidos calientes- de Trinidad: reservas: estaba en otra parte, pero quedóse quieto como un espantapájaros mirando el horizonte claroscuro, doméstico: y el cigarro en sus dedos: a la mitad ceniza, casi en desequilibrio, al tiempo que los dedos tarantulosos de ella exploraban copete, patillas, remolino y cabello que muere en el pescuezo: pelo tieso pringoso, por el polvo del campo, en despeine fantoche; la voz-suavidad penetrando en el hoyo, el cual tenía una escoria de cerilla naranja; tal la frase salaz y femenina: *Necesitas bañarte*, expresada con hálito indecente, arriéndole al cabo labios y lengua en punta a la lengua reseca y pellejuda de su

mugroso amor. La miel caliente a oscuras: regocijo, mientras que abajo, burda, la ceniza estalló, pero la bacha viva ascendió poco a poco, fue a dar hasta el espacio pequeñísimo que había entre los perfiles, se interpuso oportuna a modo de renuncia llegando hasta la boca fumadora para encenderse más, lo último quizás, porque el señor, pues no.¹⁸

En la misma novela continúa la serie de parodias. Se parodia el lenguaje de los políticos que esconden la verdad detrás de las palabras y hablan mucho para decir muy poco. El gobernador de Capila habla y nadie entiende lo que dijo. Se parodia, además, el lenguaje militar y matemático usado por el político.

Pese a las explicaciones contrapunteadas-larguísimas, o las clases cual enigmas de militar-maestrillo, a nadie le quedo claro que era lo que había hecho el ejército en los montes y redores de poblados importantes de Capila ni tampoco el abanico de imponderables ¡más vasto!: a partir de una fórmula como jota igual a erre entre eme igual a ge, algebraicamente hablando y entendiendo algo, lo menos, geográficamente ¿qué?, si logarítmicamente la posible matazón era una mantisa ¿al cubo?, y cada muerto un binomio, y cada mauser, tal vez, un radicando o un índice, mientras que, siguiendo el hilo, cada desaparecido –ojalá ninguno, o ¿cuántos?; un radián o un cotangente y total ¡un reborujo!, más extenuante que lioso.¹⁹

En la misma novela se parodia, además, el lenguaje de las radionovelas. El escritor no desaprovecha la oportunidad para burlarse de ese lenguaje chafa, gastado y falso que se usa para los bodrios. Se reconoce con facilidad el lenguaje meloso y melodramático de las historias.

Y a trabajar ¡por ende!: nada de distracciones, mientras... la historia continuaba... Las voces de la radio –enfáticas, tipludas- lograron imponerse:

-¡Me engañaste, Rodolfo! Yo que por ingenua, pero también por honesta, te he amado siempre con pasión ¡mira con lo que me sales! ¡Ahora resulta que tienes una amante! ¡Tú, el hombre de empresa, el progresista, el héroe de las ventas, el marido ejemplar...!

-Pero entiende, Matilde... Esa mujer que dices que es mi amante, sólo es mi secretaria... Y si salimos juntos a cenar es porque en la oficina los teléfonos suenan todo el tiempo...

-A cenar y a bailar. ¿eh?... Y luego derechito a algún hotel de paso... ¿Qué no te has dado cuenta qué horas son?... ¡¡Las seis de la mañana!!

-Es que entiende, Matilde... Por la maldita carga de trabajo...²⁰

6. 5. 2 La heteroglosia.- Es la pluralidad discursiva que se lleva a cabo cuando distintas voces participan en la narración.

El cuento “De Esmeralda a Escalón” muestra como funciona la heteroglosia. El relato trata de un grupo de hombrecillos que quieren determinar la distancia entre Esmeralda, Coahuila y Escalón, Chihuahua (dos pueblos remotos del desierto).

El narrador del cuento deja que las otras voces se manifiesten: que digan, que cuenten, que argumenten; después, se atreve a intervenir, fuera de la discusión, para poner orden en la discusión. Más adelante, deja que las voces lleguen a un acuerdo. (En el extracto siguiente, la tipografía es la que usa el escritor. Quitó algunas partes del relato para abreviar espacio.)

La distancia que hay entre Esmeralda, Coahuila y Escalón, Chihuahua, es mínima, cosa de unos cien kilómetros. *Eso no es cierto, son un poco menos, son setenta kilómetros.* PARA SER EXACTOS -Y ESO QUE YO LOS HE MEDIDO- SON CUARENTA Y SEIS NADA MÁS. PERO SI HAY DUDA, PREGÚNTELE A DON PIFAS VALVERDE. ÉL ES QUIEN TIENE LA INFORMACIÓN CORRECTA. Bueno, vámonos por partes, según tengo entendido don Pifas ya murió. *¡Mentira!, él vive en aquella casa.* VIVÍA QUE ES DIFERENTE: HACE DOS AÑOS QUE SE CAMBIÓ A SIERRA MOJADA: SI QUIEREN PODEMOS IR A VERLO, YO

TENGO SU DIRECCIÓN. Si quieren podemos ir a verlo, yo tengo su dirección. No creo que haga falta, si nos dice que son cuarenta o cincuenta kilómetros, ¿qué pasa? ¿A poco es lo que nos importa platicar aquí? *La verdad es que a mí sí, yo quiero empezar bien.* MIREN, PARA NO HACERNOS BOLAS, DEJÉMOSLO EN CINCUENTA KILÓMETROS, ¿QUÉ TAL? Tú fuiste el que trajiste a cuento a don Pifas, ahora te aguantas. *Ustedes mismos se contradicen , mejor cambiemos de tema.* NO, ESO SI QUE NO, YA NOS ENCARRILAMOS EN ESTO Y DEBEMOS SEGUIRLE. (...)

A la luz de la luna los tres hombres continuaban conversando, aun sin llegar a nada. Lo que uno sostenía el otro lo refutaba y el tercero, metiendo otra información, era también cuestionado. Pero he aquí que yo tengo lo que corresponde al caso. Me valí de varias fuentes cuyo enlistado es muy largo. (...) Soy sincero, no quiero mentir ni eso... También por lo que respecta a la susodicha vía, esta no fue concluida sino hace apenas tres años. No transporta pasajeros, quién sabe por qué razón... Aparte, el tal don Pifas y el otro se murieron seguiditos anteayer, la diferencia es de horas. Hasta se puede afirmar que los dos viejos se fueron porque muchos preguntones los molestaban adrede y ellos no querían decir nada respecto a esta historia de Esmeralda y Escalón. Si ellos tenían la verdad, pues la tal ya anda muy lejos. ¡MENTIRA! ELLOS VIVEN TODAVÍA. ACABO DE VERLOS HOY. LOS VI MUY PLATICADORES A LA ORILLA DE UN PIRUL. *Yo creo que los confundiste... ES QUE ESTABAN PLATICANDO DE LO MISMO QUE NOSOTROS...*

-¿Sí?

-Deveras que nada es cierto,

-Entonces convengamos en que la distancia que hay entre estas localidades es pura figuración.

-¡Cien kilómetros y ya!²¹

El texto transcrito se muestra como el escritor incorpora las más diversas voces, lenguajes y puntos de vista, para enriquecer la narración con distintos tonos y posiciones vitales. La

heteroglosia participa del entramado y la construcción del texto barroco.

6. 5. 4 La intertextualidad.- Daniel Sada va dejando huellas en los textos que luego aparecerán en otros textos suyos. Como si al encontrarse con una frase o una situación lo empujaran para escribir un poema o un cuento distinto al texto que escribe. En la página 48 de *Albedrío* está el germen del cuento “De Esmeralda a Escalón” del libro *Registro de causantes*: “Platicaron de planetas, de actuaciones, de los caminos derechos desde principio hasta fin: el que iba de Parral a Durango, un tramo desesperante. El de Escalón y Esmeralda...” En el cuento “De Esmeralda a Escalón se habla de lo mismo: de la distancia entre los dos villorios.

En página 124 de *Albedrío* el gigante Filastro piensa un par de versos: “Claridad reminiscente/ ve mañana a la Charreada”. Después, Sada retoma estos versos y escribe el poema “Claridad reminiscente”, que aparece al comienzo del libro *Registro de causantes*.

En la página 30 de la novela *Una de dos* aparecen las siguientes frases: “Tiempo coyuntural. Obra de roedores, pues el silencio fue lo que impuso”. En el libro *El límite* contiene un cuento llamado “Obra de roedores”. En que se narra la existencia de un mundo donde las mujeres mandan y los hombres obedecen, donde el silencio se impone.

En la página 158 de *Porque parece mentira...* aparece una frase que enlaza esta novela con *Albedrío*: “tal para cual loba y perro, ¿o al revés tendría que ser?” En *Albedrío* la pareja de don Roque y doña Florinda es nombrada de la misma manera: loba y perro.

6. 5. 5 La visión carnavalesca

La principal característica de esta visión es la creación de un mundo al revés (lo cual consiste en invertir los valores, las reglas, los comportamientos normales). El mundo oficial se hace a un

lado y surge el mundo paródico, donde todo se vale, donde no hay jerarquías, ni trabas para la expresión humana. La visión carnavalesca sirve para cuestionar al mundo oficial.

En la obra de Daniel Sada la visión carnavalesca aparece en muchos textos, tanto en los cuentos como en las novelas. Pero el ejemplo más obvio es *Albedrío*, la novela carnavalesca. Al comienzo de la misma Chuyito Montes vive en el mundo oficial, donde hay normas familiares y escolares que el niño no está dispuesto a seguir. Por eso el niño decide huir.

Los húngaros son los agentes que propician la huida del niño de su mundo. Los húngaros representan ese mundo invertido, carnavalesco, donde las normas oficiales no funcionan. Los húngaros viven al margen de la sociedad, con sus propias normas, a su manera.

El niño Chuyito es admitido en ese mundo marginal con la condición de que se convierta en la Enana barbuda, una bruja milenaria, originaria de Júpiter. Pero Chuyito no es capaz de mentir, no puede actuar, no participa de la máscara y de la actuación. No tiene dotes de actor. Por lo tanto, el niño es, finalmente, expulsado del mundo húngaro.

Los problemas de los húngaros comienzan cuando quieren participar del mundo oficial. Son vistos con recelo, con miedo, con desconfianza. Los húngaros son lo que no son los seres comunes y corrientes. Por eso no se le permite la entrada en la sociedad. El mundo oficial y carnavalesco solo puede compaginarse en ciertos espacios y tiempos.

Otros dos conceptos relacionados con la visión carnavalesca son: el mundo como teatro y el mundo de la plaza pública. La plaza pública es el lugar donde confluye el pueblo, donde sucede el carnaval. Es el espacio donde de terminan las clases sociales y los seres humanos pueden comulgar. La plaza pública permite que los distintos lenguajes y las diversas concepciones de las cosas se entrecrucen. La vida de los pueblos se manifiesta en la plaza pública.

El mundo como teatro es un tema muy estudiado. Pedro

Calderón de la Barca nos lo ilustra en dos de sus obras de teatro: *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*. Tal visión consiste en los siguientes aspectos: el carácter transitorio del papel asignado a cada ser humano, la rotación en el reparto, y la condición de apariencia de cada papel.

Es importante decir que los relatos de Daniel Sada tienen la atmósfera o la presencia de la plaza pública. Este es el espacio de comunicación de muchos personajes de esta obra narrativa. En cada historia se respira el aire de la plaza, de lo diverso y de la comunión humana. Los relatos parecen que son contados por el cuentero del pueblo a los demás. Tienen ese sabor de feria, de plaza, de baile...

Desde la primera novela, *Lampa vida*, pasando por *Albedrío*, los cuentos de *Registro de causantes*, hasta *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, la voz y el tono del narrador tienen ese sabor de la plaza pública. Daniel Sada es el cuentero que se abroga la profesión de ser el contador de historias del pueblo. Todo lo sabe, todo lo cuenta, y si no lo inventa.

La visión del mundo como teatro es otro aspecto relacionado con los anteriores. Son muchos los personajes artistas del escritor norteño y no son pocos los que dedican a la actuación. Después de leer la obra narrativa de Sada, tengo la impresión que todos estos seres teatrales son capaces de armar su teatro en cualquier lugar. La plaza pública es el espacio más frecuentado por estos personajes. Pero también el atrio de la iglesia, la calle o el galerón solitario.

Hugo Retes, Filiastro, Luis Cesáreo, Manducho, se asumen como artistas. Sin embargo, los papeles por representar y su vida llegan a confundirse. No ven las cosas como seres humanos sino como los personajes que representan. Pero como son seres fracasados representan personajes fracasados, y por esto, no logran triunfar en ningún lado. Tales personajes se vuelven actores que se representan a sí mismos.

En fin, el lenguaje de Sada contiene casi todos los rasgos que definen al lenguaje neobarroco: léxico profuso, adjetivación abundante, sintaxis trastocada, imágenes densas, abigarradas, la *carnavalización* y la visión carnavalesca. También comparte otros rasgos neobarrocos propuestos como la proliferación, la reiteración y el juego de palabras, que no van a ser revisadas ahora. Si partimos de las características ya estudiadas podemos decir que el lenguaje de Daniel Sada es neobarroco.

NOTAS

- ¹ Citado por Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1973, página 75.
- ² Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso" en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1983, página 112.
- ³ *Ibidem*, página 106.
- ⁴ *Ibidem*, página 107.
- ⁵ Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1983, página 112.
- ⁶ Alexis Rodríguez Márquez, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo XXI, 1984, página 152-153.
- ⁷ Severo Sarduy, *op. cit.*, páginas 168-174.
- ⁸ Martín Solares, "Una voz en el desierto" en *La Jornada Semanal*, núm. 285, 27-XI-1994, página 26.
- ⁹ Daniel Sada, *Albedrío*, México, Lcega, 1989, página 171.
- ¹⁰ Daniel Sada, *Lampa vida*, México, Premia, 1980, página 17.
- ¹¹ Laura Guillén, "Recuperar los lenguajes extraviados" en *La Jornada Semanal*, núm. 285, 27-XI-1994, pág. 26.
- ¹² Alejandro Klerian Ramírez, "Hay reticencia muy grande allá por todo lo latinoamericano" en *El Financiero*, año XIV, número 3572, 25-I-1995.
- ¹³ Daniel Sada, *Lampa vida*, página 28.
- ¹⁴ *Ibidem*, página 22.
- ¹⁵ *Ibidem*, página 19.
- ¹⁶ *Ibidem*, página 12.
- ¹⁷ *Ibidem*, página 86.
- ¹⁸ Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, México, Tusquets, 1999, página 56.
- ¹⁹ *Ibidem*, página 150.
- ²⁰ *Ibidem*, página 188-189.
- ²¹ Daniel Sada, "De Esmeralda a escalón" en *Registro de causantes*, páginas 88-90.

CAPÍTULO V

EL NARRADOR

1. Los narradores del relato

No es el autor quien cuenta el relato sino una figura que dentro del texto emite el discurso narrativo: el narrador. Es el sujeto que nos presenta la acción, los personajes, el relato. Algunas veces el narrador puede ser encontrado, pero su presencia fugaz se nos escapa. Sus máscaras cambian de un personaje cualquiera o a un testigo presencial.

Cuando se cuenta un relato se hace desde un punto de vista, desde un ángulo, desde una forma de ver las cosas. En una historia los hechos se presentan de determinada manera. Quien cuenta la historia lo hace desde su percepción, desde su *focalización*. Éste es un término del cine y la fotografía que ha sido adoptado para la teoría narrativa.

La *focalización* es la relación entre los elementos presentados y la concepción por medio de la cual se presentan; es la relación entre la visión y lo que se percibe. Lo percibido puede manipularse, pues no es fácil separar las emociones y los pensamientos del perceptor, del personaje y del lector.

El narrador se dirige al lector y recurre a las tres personas gramaticales: yo, tú y él. Se usan, por lo general, las personas gramaticales singulares. El lector obtiene el conocimiento de los sucesos por medio de la información que transmite el punto de vista, la *focalización* del narrador.

La voz del narrador constituye la realidad del relato: es el eje del relato. Sin narrador no hay relato. La relación entre el conocimiento del narrador y el de sus personajes es de tres tipos: omnisciente, equisciente y deficiente.

El narrador omnisciente sabe más que los personajes ($N > P$). El narrador equisciente tiene los mismos conocimientos que sus personajes ($N = P$). El narrador deficiente posee menos conocimientos que los personajes ($N < P$).

Como hay dos tipos de narradores que se sitúan fuera y dentro de la historia se pueden considerar los siguientes casos.

a) El narrador se sitúa fuera de la historia y relata en tercera persona. Con respecto a los personajes este narrador puede ser: 1) narrador omnisciente: sabe más que los personajes, se sitúa sobre ellos, todo lo planea y lo descubre. Penetra en las conciencias de los personajes. Es el narrador tradicional, decimonónico, dios tiránico ($N > P$); 2) El narrador sabe lo que saben sus personajes. Pierde la omnisciencia, pero gana vida. Mira la realidad de la ficción como la ven los personajes ($N = P$); 3) El narrador sabe menos que el personaje. Su información es deficiente ($N < P$).

b) El narrador se sitúa dentro de la historia y relata en primera persona. El narrador se funde a un personaje. Es el relato en primera persona. El narrador es el mismo que el personaje ($N = P$). Este narrador puede ser de la siguiente manera: 1) El personaje no ignora lo que narrador cuenta ($N = P$); 2) Narrador y personaje son el mismo. Es el relato tradicional en primera persona que sirvió para combatir al narrador omnisciente. Se adopta un punto de vista o focalización; 3) Ya no hay distancia entre el narrador y el personaje. El personaje es el portavoz del narrador. El personaje no puede saber más que el narrador ($N = P$).

2. Los narradores de Sada

En los textos narrativos de Sada casi siempre aparece un narrador omnisciente. Es un narrador que aspira a contar una

historia y contarla bien. Su propósito es transmitir la impresión de un mundo, unos personajes y una historia capaz de interesar al lector.

Por lo general, el narrador de Sada es omnisciente, habla en tercera persona y sabe todo sobre los personajes. Es el narrador común de la narrativa del siglo XIX. El punto de vista del narrador y el del personaje aparecen entretnejidos en la narración. El narrador penetra en el personaje y muestra los pensamientos, las emociones y los sentimientos. Es hasta la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* donde Sada usa varios narradores.

Muchas veces, en la narrativa de Sada encontramos al narrador irónico. El texto posee un carácter irónico. La vida será representación, imitación del teatro. En *Albedrío* los personajes se mueven por el desierto como por un escenario. Son capaces de mal representarse a sí mismos. Al hacerlo, se establece una distancia irónica. Se establece una ironía de situación o del personaje. En la primera la acción del personaje contradice a sus deseos: quiere hacer algo y hace lo contrario. En la ironía de personaje la imagen que el personaje tiene de sí mismo es contraria a lo que él es.

2.1 *Lampa vida*

En el inicio del relato el autor usa un narrador omnisciente. Este permite, en principio, ubicar la historia, conocer los personajes y delinear las acciones. El narrador omnisciente registra las variaciones sensoriales del espacio, lo que piensan, siente y hacen los personajes: sabe todo de la historia.

Después de ubicar la historia, el autor cede la narración a un narrador personaje: Hugo Retes. Este narrador sabe mucho menos que el narrador omnisciente, pero nos permite conocer el punto de vista de uno de los personajes. La narración de Retes ubica la historia antes de la llegada de la pareja a Maloja

(donde buscan denodadamente un escondite). Éste registra las acciones y reacciones de los dos personajes. Sobre todo, nos permite conocer los pensamientos, emociones y deseos del payaso.

Sada alterna la narración omnisciente y la narración del personaje. Y además, usa la narración del personaje Hugo Retes para contar los comienzos “artísticos” del payaso, registrada en el texto con letra cursiva. De esta manera el autor permite conocer la otra historia, entretrejida a la historia de amor: la historia de un hombre que fracasa en su intento de convertirse en payaso, en artista. A lo largo del texto aparece con frecuencia esta historia de los antecedentes del payaso hasta que se empata con la historia de la huida de la pareja.

Después, el narrador omnisciente abre la historia de los padres de Lola Tuñín y la búsqueda de la pareja. En otras partes del relato, el narrador omnisciente junta sin señales en el texto su narración con la narración de algún personaje:

Marcio Tuñín siguió diciendo cosas. Que se ponía más guango como hulito colgón, no y sí, de cuantos días que faltan, uh, la Lola, que si de haberla visto aquella noche le jalaba los chongos. Si yo la eduqué bien, le di el cariño bueno que una hija merece. Pero de pronto ¡cuas!, ni nada, ni permiso. ¿Cómo era ella? Uh, bien quietecita siempre y nunca me negaba un mandado.¹

2.2 *Albedrío*

Sada usa un narrador omnisciente que cuenta, comenta, se burla, ironiza, parodia. Parece un merólico, un cuentista de pueblo. En el capítulo “El derrotero” su voz se entretreje y confunde con la del jefe húngaro (sin llegar a serlo). Tal narrador conoce y comenta la mentalidad de los húngaros.

En el transcurso de la historia el narrador se burla de ellos:

“Manducho se incorporó con su voz de burra maicera”². Es irónico: “...ante el odio que sentía por la gente de este mundo opuso finos modales: el amor”³. Juega, además, con las palabras: “Las lomas parecían lomos”⁴. El narrador se atreve a imaginar, supone y se contradice: “Breve así: locos errores, en esa tarde rojiza que poco a poco se fue, pues lo cierto: aquel tren nunca pasó”⁵. Además, parodia a Juan Rulfo: “se oían ladridos de perros como burlas o sonrisas”⁶. Por momentos es grotesco: “Ángeles con bigotes de colorete, vírgenes con patillas, mentadas de madre escritas en las lápidas, veladoras perpetuas bajo vidrio”⁷. El narrador influye en el lector y comenta con indignación: “Cuando se paró, alcanzaba una estatura de dos metros: el maldito”⁸.

Como narrador omnisciente expresa los pensamientos y sentimientos del personaje sin diferenciar lo pensado o sentido por éste: “Mas Chuyito no quería regresar con sus papás, a la escuela, a los castigos, al menos no por ahora porque tamaña golpiza. Él deseaba ir a las playas, a las ciudades grandiosas, como actor. Quizá en alguna ciudad encontrara a los húngaros cambiados, a Olga Nidia ya grandota”⁹.

Parodia el llamado apremiante al cine que hacen los cineros ambulantes: “Vengan todos esta noche. La película se trata de un hombre que iba a caballo y de repente se cae: un balazo por la espalda. Nadie sabe si murió. Pese al frío vengan ustedes, las cosas interesantes son las que vienen después”¹⁰.

2.3 *Una de dos*

Como casi siempre, Sada usa un narrador omnisciente (quien conoce los pormenores de la historia, los pensamientos, emociones y sueños de los personajes).

El narrador comienza la historia cuando las hermanas Gamal tienen cuarenta y tantos años. En los tiempos que conocen al galán Oscar Segura. El narrador nos cuenta que las

gemelas Gamal son casi idénticas. Luego regresa en el tiempo (analepsis) para contar que cuando las niñas tenían 13 años pierden a sus padres y van a vivir con su tía Soledad. Cuando cumplen 18 años se independizan. En este inicio de la novela el narrador usa la elipsis para situarnos en la historia. Esta novela, en sí, usa muchas elipsis.

El tono de la novela es burlón e irónico. El narrador marca el tono. Se burla mucho de los personajes.

Como dos pajarracos colanchones las hermanas Gamal...¹¹

...niñas monas, no tanto, y jóvenes macacas.¹²

...que eran tan feotonas que nadie las nombraba ni borracho.¹³

Este narrador conoce casi todo y se muestra sentencioso:

“Bueno, sobrevino el castigo a los progenitores por dejar a sus hijas al garete: ¡quedaron destrozados!¹⁴

La cosa se complica si afirmamos que fue tal vez por rara maldición —siendo que estaban señaladas desde antes que nacieran por el dedo de Dios o del Demonio—: las ingratas al paso de los años se iban pareciendo más y más: una conjugación inevitable, en principio genuina, ¿dichosa?, bueno...¹⁵

El narrador escudriña el interior, se mete dentro del cuerpo del personaje:

Despojarse de envidias para condescender, saberse comprensiva, más en su fondo, dicha sea la verdad, deseaba amargamente que la otra fracasara aunque fuera su igual. Si aún se parecían Gloria quiso negarlo al sentir

rabia de que cayera el “Sol”¹⁶.

2. 4 Porque parece mentira la verdad nunca se sabe

En la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* Daniel Sada usa de nuevo el narrador omnisciente. Por momentos da la impresión de que son varios narradores (omniscientes) los que cuentan la historia, pero el lenguaje es el mismo: prosa medida, sintaxis trastocada, profusión de vocablos, etcétera. Algunas partes son contadas de manera burlona, irónica, y el narrador prorrumpe en un “ejem” continuo. Pero, finalmente, es el mismo narrador omnisciente.

El narrador de esta novela incorpora a su narración las diversas voces que participan de la historia. Usan los signos para delimitar las distintas frases y, a veces, las incorpora inconscientemente. Gracias al tono irónico, el narrador toma, retoma, ironiza, parodia lo dicho o los dichos de los demás. El lenguaje propio y el lenguaje ajeno son tomados por el narrador para desplegar el lenguaje en sus muchas facetas expresivas. La profusión de historias, de vocablos, de frases, crean esta novela barroca.

Con esta novela el escritor pretende expandir el lenguaje de esa región del país en todos sus aspectos. Los vocablos usuales e inusuales se reproducen, las frases coloquiales se entretajan en el relato y la picardía de los narradores de los pueblos aparece naturalmente. Esta novela es la culminación de una obra literaria fincada principalmente en el lenguaje.

2. 5 Los cuentos de Daniel Sada

Los cuentos de este escritor norteño no presentan muchas variantes narrativas. Como las novelas, los cuentos usan, por lo general, narradores omniscientes. El lenguaje barroco del

escritor siempre está allí al servicio del cuento. Salvo dos o tres cuentos que son la excepción.

En el cuento “De Esmeralda a Escalón”, el escritor se atreve a usar las voces de los distintos personajes. Entre ellos cuentan la historia, aunque el escritor no resiste la tentación de participar para terminar el relato: el narrador omnisciente aparece para rematar la historia. Este cuento ya se analizó en el apartado de la heteroglosia del capítulo del lenguaje.

En el cuento *La voz del río*, el narrador nos cuenta los pasos del personaje por el río y expresa que en días pasados se ahogó un hombre. Sin embargo, el narrador relata los pasos de un hombre sobre la ribera del río, y no sabe que el caminante es el hombre que se ahogó hace días. Ésta es una de las pocas variantes narrativas del escritor.

NOTAS

- ¹ Daniel Sada, *Lampa vida*, México, Premia, 1980, página 36.
- ² Daniel Sada, *Albedrío*, México, Leega, 1989, página 21.
- ³ *Ibidem*, página 28.
- ⁴ *Ibidem*, página 46.
- ⁵ *Ibidem*, página 95.
- ⁶ *Ibidem*, página 104.
- ⁷ *Ibidem*, página 143.
- ⁸ *Ibidem*, página 20.
- ⁹ *Ibidem*, página 220.
- ¹⁰ *Ibidem*, página 15.
- ¹¹ Daniel Sada, *Una de dos*, Madrid, Alfaguara, 1994, página 15.
- ¹² *Ibidem*, página 16.
- ¹³ *Ibidem*, página 26.
- ¹⁴ *Ibidem*, página 13.
- ¹⁵ *Ibidem*, página 20.
- ¹⁶ *Ibidem*, página 29.

CONCLUSIONES

La fama de buen escritor de Daniel Sada crece conforme publica más libros. No es el artista que se promueve a sí mismo, ni hace escándalos para llamar la atención, ni se erige en modelo que exige ser imitado. No obstante, en silencio, con paciencia y mucho trabajo, el escritor ha creado una de las obras más sólidas de la literatura mexicana.

La publicación de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* consolida al artista notable. La novela revela la manera tan especial con la que el escritor trabaja el lenguaje, el esmero con el que trama sus historias y la capacidad de crear mundos paralelos. Muestra, además, que la gran obra sólo se hace cuando se tiene gran disciplina.

El aspecto más esencial de la obra estudiada es el lenguaje. Daniel Sada lo configura con rasgos propios. El escritor norteco teje su prosa con verso; primero, elabora sus relatos en verso, y luego, junta los versos para configurar su prosa narrativa. El resultado es muy raro, extraño: la sintaxis se trastoca, las frases se truncan o aparecen con ripios. El lenguaje poético y narrativo se entreteje para crear un estilo muy original.

Sada retoma la tradición del corrido para elaborar sus historias. Sabe que la gente usa estos moldes para contar los acontecimientos. El poeta usa heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, alexandrinos y otros; como los corridos narran las historias de los seres del desierto, el escritor no desdeña la capacidad de esta forma poética para contar las suyas.

Desde joven, el escritor norteco ha recogido en libretas frases y vocablos propios de la gente del desierto de Coahuila: arcaísmos, anglicismos, nortecismos, neologismos, etcétera. Sabe (pues lo aprendió de su maestro Juan Rulfo) que solo con el habla regional se puede reflejar la vida de la gente del desierto. Esa habla regional no restringe los relatos, sino al contrario, los universaliza.

El lenguaje neobarroco de este narrador se distingue de otros

lenguajes similares. porque los escritores con rasgos barrocos barrocos provienen de regiones donde la naturaleza es pródiga; en cambio, Sada proviene del desierto, donde casi no hay nada o hay muy poco. Por eso su lenguaje barroco es muy singular. El escritor se propone colmar el desierto con palabras, con voces, con historias. El desierto, a veces, parece que quedó inconcluso; sin embargo, es terminado por obra y gracia de un escritor barroco.

El desierto es el espacio dominante en la narrativa del escritor norteco; tanto que Sada ha sido llamado "escritor del desierto". El sol esparce su luz, reseca la vida, personifica el drama diario de la vida del desierto. En la narrativa de Sada, el sol inclemente y la tierra reseca no daña a los personajes; éstos se adaptan al desierto. Este rasgo lo distingue de otros escritores como Jesús Gardea y Juan Rulfo.

El desierto, al pasar a la literatura, se vuelve un espacio poético. Lo reseco se transforma, por la gracia de las palabras, en un espacio poético, significativo. El paisaje, casi vacío, resplandece por la luz del sol sobre los cerros, las rocas y los pueblos. Las distintas posiciones del sol nos muestran los distintos desiertos. Además, se muestran los espacios interiores y desérticos de los seres humanos, que se abren y nos expresan sus vidas.

Los personajes de Daniel Sada semejan actores que pasan por el escenario de los relatos. Muchos de los espacios de sus relatos son espacios teatrales. En la configuración de muchos personajes y en el mecanismo de las historias se revela la presencia de la poética del carnaval de Mijail Bajtín. Es claro que la teoría *bajtiana* sea una de las consentidas de Sada.

El arte y los artistas son los temas preferidos del escritor norteco. Sin embargo, por motivos insospechados, los personajes artistas son fracasados. Si bien, Sada no ha obtenido mucha fama, tampoco es un escritor desconocido, y es obvio que como artista ha tenido éxito: es uno de los más notables de su generación.

Otro rasgo que se destaca es la forma en que el escritor usa los narradores para contar las historias. Sus primeros cuentos y novelas nos muestran que Sada usa con frecuencia el narrador omnisciente. Sus narradores siempre saben todo lo que pasa y lo que piensan sus personajes. Como escritor, Daniel Sada no tiene muchas variantes narrativas.

El estilo tan peculiar del escritor no le permite meter otras voces narrativas; y cuando lo hace, la forma de contar no cambia mucho. El lenguaje tan elaborado estorba para que otros narradores participen del relato. El estilo narrativo conforme el punto de vista distintivo del escritor pero le impide flexibilidad en el momento de ceder la palabra a otros narradores.

Los críticos literarios han recibido a esta voz de manera benigna. Muy pocos han ahondado en los posibles defectos del escritor, y si lo han hecho, primero han mostrado cierta admiración. Las buenas y las malas críticas giran alrededor del aspecto más esencial de su narrativa: el lenguaje. Si bien el escritor elabora con gran esmero su lenguaje, esto no le impide o le niega la capacidad narrativa. Forma y fondo luchan para equilibrarse, para ser más efectivos a la hora de contar una historia.

En fin, estudiar a este autor maduro, ha sido para mí una aventura desconocida. Había muy pocas referencias sobre él. Creo que esta es la primera tesis elaborada en esta facultad sobre el escritor. Esto mismo dificultó mi trabajo. Sin embargo, analizarlo respondía a motivaciones personales: es un escritor relativamente joven; es un narrador no estudiado; y, es un artista que escribe sobre la gente y la tierra donde nació y viví muchos años.

APÉNDICE

BIOGRAFIA DE DANIEL SADA

Daniel Sada nació en Mexicali, B. C. N., en 1953. Es el mayor de cuatro hermanos. Los tres primeros años vivió en Mexicali, y luego, junto con su familia, fue a vivir a Sacramento, Coahuila. En ese pueblo del desierto, Daniel vivió la mayor parte de su infancia: de los cinco a los quince años. Era un niño solitario: jugaba solo.

Su padre, un ingeniero agrónomo, era enviado de un lugar a otro. La familia tuvo que vivir en distintos lugares. Después de Sacramento, la familia vivió dos años en Ciudad Victoria, y uno más, en Mante, Tamaulipas. Por esta razón, muchos personajes de Sada son errantes.

En 1972 la familia se trasladó a la ciudad de México. Daniel se inscribió en la Escuela de Periodismo “Carlos Septién”, donde estudió periodismo de 1972 a 1977. Sus maestros fueron Manuel Buendía, Vicente Leñero y Miguel Angel Granados Chapa, entre otros. En ese lapso de tiempo publicó dos poemas en *el Diorama de la Cultura* del periódico *Excelsior*.

En 1978 obtuvo una beca en el Centro Mexicano de Escritores con la que escribió su primera novela. *Lampa vida*. Los asesores eran Juan Rulfo y Salvador Elizondo (quienes influyeron mucho en el escritor norteco). Mientras a Elizondo le importaba más el lenguaje, a Rulfo le interesaba más la historia (sin descuidar el lenguaje).

Trabajó como supervisor en la Central de Abastos. Después viajó por España, Francia y Bélgica. En 1978 se casó y se divorció a los cuatro meses. Debutó en el equipo de fútbol *Atlante*; pero tampoco allí estaba su vocación.

Trabajó cinco años con Jorge Ruiz Dueñas en la rectoría de la UAM. Sus pasatiempos son el billar, el ajedrez y el dominó. En 1992, junto con Marco Antonio Campos, ganó el Premio Xavier

Villaurrutia. En 1993 participó en la Feria de Frankfurt con un grupo de notables escritores mexicanos.

Escribe todos los días, en la noche o en la madrugada. Ha publicado en *Vuelta*, *Proceso*, *La Revista de la Universidad*, *Letras libres*, y en casi todos los suplementos culturales de los mejores periódicos del país.

La publicación de la novela *Porque parece mentira nunca se sabe* lo coloca entre los mejores escritores mexicanos. Esta novela, junto con *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi, son consideradas las dos mejores novelas publicadas a fines de siglo, en México.

Varias veces ha ganado la beca de Creadores Artísticos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de DANIEL SADA:

- _____. *Lampa vida*, México, Premia (La red de Jonás), 1980, 92 páginas.
- _____. *Juguete de nadie y otras historias*, México, Fondo de Cultura Económica (letras mexicanas), 1985, 96 páginas.
- _____. *Albedrío*, México, Leega literaria, 1989, 231 páginas.
- _____. *Tres historias*, México, Cuadernos del Nigromante, 1990, 88 páginas.
- _____. *Registro de causantes*, México, Joaquín Mortiz (Cuarto creciente), 1992, 165 páginas.
- _____. *Antología presentida*, México, Lecturas mexicanas (Tercera serie) número 82, 1993, 236 páginas.
- _____. *Una de dos*, Madrid, Alfaguara hispánica, 1994, 120 páginas.
- _____. *El límite*, México, Vuelta, 1997, 120 páginas.
- _____. *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, México, Tusquets, 1999, 602 páginas.

Obras consultadas:

- AINSA, Fernando. *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977, 430 páginas.
- ARISTÓTELES. *La poética*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1996, 216 páginas.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Catedra (Crítica y estudios literarios), 1990, 164 páginas.
- BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974, 433 páginas.

_____. *Problemas de la poética de Dostoievki*, México, Fondo de Cultura Económica (Breviario 417), 1986, 378 páginas.

_____. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, 519 páginas.

BARTHES, Roland, et. al.. *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, 234 páginas.

BERISTAÍN, Helena. *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM, 1984, 198 páginas.

_____. *Diccionario de Retórica y Poética*, 4ª. Edición, México, Porrúa, 2000, 520 páginas.

BOBES Naves, María del Carmen. *Teoría general de la novela (Semiología de "La regenta)*, Madrid, Gredos (Biblioteca románica hispánica), 1985, 395 páginas.

BOLLNOV, Otto. *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969, 277 páginas.

BOURNEUF, Roland. *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989, 283 páginas.

BUSTILLO, Carmen. *Barroco y América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1997, 385 páginas.

CARRILLA, Emilio. *El barroco literario hispánico*, Buenos Aires, Nova, 1969, 177 páginas.

_____. *La literatura barroca en hispanoamérica*, Madrid, Anaya, s/f, 207 páginas.

COROMINAS, Joan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Madrid, Gredos, 1961, 607 páginas.

HEMEROGRAFÍA

Ambriz, Mary Carmen. “De tierra árida y la frontera” en *Sábado de unomásuno*, número 801, 6-II-1993, página 2.

_____. “La antítesis de un espejo” en *El Semanario Cultural de Novedades*, año 13, número 668, 5-II-1995, página 5.

Berumen, Humberto Félix. “Notas sobre la creación en la frontera norte” en *Tierra adentro*, número 65, 1993, páginas 45-46.

Camargo Breña, Angelina. “No soy un escritor consumado” en *Excelsior*, año LXXVI, tomo 1, número 27589, 16-I-1993, páginas 1 y 3.

Cisneros Morales, Jorge. “Quiero irritar o seducir con mi escritura” en *El Nacional*, año LXVI, número 23659, 17-XII-1994, página 35.

Cortés, Jaime Erasto. “El nuevo regionalismo de la narrativa mexicana” en *Vía Libre*, año I, número 6, 1988, página 36-38.

De León, Jesús. “En Coahuila está el fin de la tierra” en *Desierto modo*, número 5, 1995, páginas 15-20.

Domínguez Michel, Christopher. “Los narradores del desierto” en *Vuelta*, número 154, septiembre de 1989, página 40-41.

Escalante, Evodio. “Daniel Sada, a la vanguardia” en *unomásuno*, año IX, número 3066, 20-VI-1986, página 23.

_____. “Daniel Sada y la novela por encargo” en *Sábado de unomásuno*, número 900, 31-XII-1994, página 3.

Espinasa, José María. “Las gemelas Gamal” en *La Jornada Semanal*, número 283, 13-XI-1994, página 43.

_____. “Una de dos” en *La Jornada Semanal*, número 282, 6-XI-1994, página 43.

Fierros, Gustavo. “La preeminencia de la forma” en *El Semanario Cultural de Novedades*, año 13, número 664, 8-I-1995.

Fischer, Susana. “Daniel Sada: exigencias de la novela” en *Dominical de El Nacional*, número 154, 2-IV-1993, página 29.

Guemes, Cesar. “La novela de Sada es todo un suceso, opinan Poniatowska y Villorio” en *La Jornada*, número 5326, 2-VII-1999.

González, José del Jesús. “Más allá de toda retórica” en *El Semanario Cultural de Novedades*, año XII, número 567, 28-I-1993, página 8.

Guillén, Laura. “Recuperar lenguajes extraviados” en *El Semanal de La Jornada*, número 130, 8-XII-1991, páginas 23-27.

Klerian, Alejandro. “Hay una reticencia muy grande allá por todo lo latinoamericano: Sada” EN *El Financiero*, año XIV, número 357, 6-I-1995, página 49.

Lizalde, Eduardo. “Daniel Sada, narrador”, en *El cultural de El Nacional*, año LXIV, número 22951, 31-XII-92, página 11.

Lizardi, Edmundo. “La literatura debe ser, ante todo, un acto sincero con nosotros mismos: Daniel Sada, poeta y narrador” en *unomásuno*, año VIII, número 2771, 24-viii-1985, página 17.

Miranda, Carlos. “La vocecilla del corrido, hoy” en *La Jornada Semanal (Nueva época)*, número 30, 7-I-1990, página 10.11.

Molina, Javier. "Válido descubrir lo oscuro de la realidad en la poesía" en *La Jornada*, año II, número 573, 22-IV-1896, página 25.

Moncada, Adriana. "Descentralizar la cultura implica regionalizarla" en *unomásuno*, año XII, número 4182, 24-VI-1989, página 23.

Oviedo, Amando. "Daniel Sada: Una de dos", en *Sábado de unomásuno*, número 397, 15-XII-1994, página 11.

Palou, Pedro Angel. "El paraíso perdido del lenguaje" en *La Jornada Semanal*, s/d, página 14.

Parra, Eduardo Antonio. "Mester de juglaría" en *Equis X*, número 23, marzo de 2000.

Patán, Federico. "Juguete de nadie, de Daniel Sada" en *Sábado de unomásuno*, número 453, 14-VI-1986, página 12.

Pérez, Luis Bernardo. "El buen decir de Sada" en *Sección Cultural de Excelsior*, año LXXVII, tomo 1, número 27595, 22-I-1993, página 3.

Pohlenz, Ricardo. "En medio de ninguna parte" en *El Semanario Cultural de Novedades*, año XI, número 563, 31-I-1993, página 9.

Poniatowska, Elena. "Daniel Sada en tres tiempos" en *Equis X*, número 16, agosto 1999,

Renán, Raúl. "Los cantares de Sada" en *Sábado de unomásuno*, s/d, página 5.

Reyes, Juan José. "Sada: donde el bien y el mal no juegan" en *El Semanario Cultural de Novedades*, año IX, vol. XI, número 563, 31-I-1993, página 2.

Rivas, Humberto. "Lampa vida, una voluntad de estilo", en *Excelsior*, año XLV, número 23471, página 3.

Ruiz, Bernardo. "Daniel Sada: Registro de causantes" en *El Búho de Excelsior*, año LXXVI, tomo 1, número 27590, 17-I-1993, página 5.

Solares, Martín. "Una voz en el desierto" en *La Jornada Semanal*, número 285, 27-XI-1994, páginas 22-26.

Torres, Vicente Francisco. "En el norte no hay paisaje, por eso todo se añora, dice el escritor Daniel Sada" en *Unomásuno*, año IX, número 3163, 25-VII-1986, página 23.

_____. "Juguete de nadie y otras historias, de Daniel Sada" en *Sábado de unomásuno*, número 448, 10-V-1986, página 13.

_____. "La novela de la Onda envejeció; sólo interesa a los ingenuos: Daniel Sada" en *unomásuno*, año IX, número 3164, 26-VIII-1986, página 22.

_____. "Daniel Sada: Albedrío", *Sábado de unomásuno*, número 607, 20-V-1989, página 13.

Villa, Jesús Antonio. "Un arlequín en el desierto", en *La Jornada Semanal*, número 205, 16-IV-1993, página 10-11.