



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



NARRADOR Y LITERARIEDAD EN LOS INFORTUNIOS DE ALONSO RAMIREZ

TESIS

Que para obtener el título de LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

presenta

ALEJANDRO IVAN PEREZ DANIEL

ASESOR: DR. ENRIQUE FLORES ESQUIVEL



México, DF
Junio de 2002





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.

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de estos dieciséis meses, diversas voces me alentaron y apoyaron para que este trabajo haya llegado a buen fin. Agradezco a Enrique Flores, por haberme guiado con muy buen sentido de la orientación. A mis compañeros becarios del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México (Maribel, Pablo, María José, Mario, Paola, Enrique, Leonor, Rafael), por la amistad, por sus consejos y su compañía. A Yliana Rodríguez y Alejandro Rivas, por facilitarme referencias bibliográficas imprescindibles y ser entusiastas impulsores de la investigación. A Raúl Ávila y Gerardo Aguilar, por su apoyo y su comprensión. A Claire Fréchet, por muchos y variados motivos. Todos han hecho posible la realización de esta tesis. A todos les debo un sincero agradecimiento.

**Para mis padres
(Condes del Valle del Celio)**

Para la Duquesa de Santa Catarina

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
I. PRIMERA PARTE: UNA CUESTIÓN DE LITERARIEDAD	
1. La crítica de los <i>Infortunios</i>	5
2. Lectura historicista	9
3. En busca del género literario	14
3.1. La novela picaresca y la antipicaresca	17
3.2. La carta-relación	20
3.3. La novela de viajes	21
3.4. La autobiografía	24
4. Otras perspectivas teóricas y formales	26
4.1. La retórica	27
4.2. El estructuralismo	30
4.3. La oralidad	32
5. Una nueva propuesta	36
5.1. La poética esencialista	38
5.2. La poética condicionalista	42
5.3. ¿Quién habla en los <i>Infortunios</i> ?	45
II. SEGUNDA PARTE: EL NARRADOR DE LOS <i>INFORTUNIOS</i>	
1. Los umbrales	49

1.1. El título	51
1.2. La dedicatoria	54
1.3. La “Aprobación”	57
1.4. Conclusión	63
2. La voz del relato	67
2.1. El inicio	67
2.2. El final	69
2.3. La necesidad de un narrador	70
2.4. El narrador y la ficcionalidad del texto	72
3. El narrador y su relato	76
3.1. El prólogo al lector	76
3.2. La consciencia del auditorio	80
3.3. “Decir” y “callar”	82
3.4. Exclamaciones y preguntas	85
4. Sigüenza autor	88
CONCLUSIONES	92
BIBLIOGRAFÍA	96

INTRODUCCIÓN

La lectura de los *Infortunios de Alonso Ramírez* de Carlos de Sigüenza y Góngora, en nuestros días, es una experiencia fascinante, al tiempo que desconcertante. Como lectores modernos estamos inclinados, en primera instancia, a encontrar en este texto un parecido con alguna novela de aventuras. Es difícil considerarlo de otra manera, dada nuestra experiencia de lectura, y acostumbrados a la fantasía galopante de los escritores de nuestra lengua. Es igual de difícil, entonces, dejar de comparar a don Carlos con alguno de los novelistas más ingeniosos.

Pero el texto de los *Infortunios* encierra en sí mismo una serie de incógnitas que hacen imposible una lectura simple. Desde el primer acercamiento, aprendemos que la analogía con cualquier texto ficcional moderno es complicada en la medida en la que texto se relaciona con su entorno social y político. La historia que leemos no ha sido inventada por Sigüenza sino que pretende ser el testimonio escrito de sucesos que en verdad sucedieron. De hecho, si hemos llegado a leer el texto, por lo menos en nuestro medio, ha sido gracias a alguna edición de las *Relaciones* u *Obras históricas* de don Carlos. Es decir, aquello que leemos es un texto histórico que pretende decir la verdad. Pero, por alguna razón no nos lo parece.

Este trabajo parte de una pregunta: ¿por qué, como lectores contemporáneos de literatura, nos negamos a pensar en los *Infortunios* como un texto histórico solamente? Al paso del tiempo, mientras avanzaba la investigación, hemos trasladado la cuestión, desde la impresión del lector, a la condición del texto. Es decir: ¿hay en el texto de los *Infortunios* alguna condición literaria, algún rasgo de lo que los formalistas rusos dieron en llamar *literariedad*? Ya se mencionó la impresión que tenemos como lectores en la actualidad, y,

por lo tanto, la respuesta es sí. Cabría preguntarnos, entonces, qué y dónde se encuentran estos rasgos.

En lo que sigue trataremos de responder a esta cuestión. Primeramente, en los primeros cuatro apartados exploramos y describimos la crítica que ha suscitado este texto. Si en primera instancia parecía imposible reconstruir la historia de la recepción crítica de los *Infortunios*, al paso del tiempo hemos descubierto que hay una especie de hilo conductor en la mayoría de las lecturas. Tal parece que la complejidad del texto ha guiado las lecturas hacia una disyuntiva, en apariencia, insalvable: o lo leemos como historia, o lo leemos como ficción. Esta disyuntiva ha marcado la mayoría de los trabajos sobre los *Infortunios*.

Aun así, resulta trascendental que en las últimas décadas haya habido una especie de auge en la valoración del texto como literatura. En efecto, es a partir de la década de los setenta cuando comienzan a aparecer trabajos especializados que subrayan algunos aspectos literarios de los *Infortunios*. Y, de igual forma, es digno de destacarse el hecho de que hasta fechas muy recientes continúen apareciendo estudios sobre el asunto. De alguna forma, se trata de un tema vigente todavía.

En la discusión académica que plantean los *Infortunios* está en juego la literariedad, pero, también, una apertura del canon literario. Por eso, en el quinto apartado enfocamos esta cuestión apoyados en el teórico francés Gérard Genette, quien, justamente en su obra *Fiction et diction*, plantea una nueva perspectiva de la literatura que sea capaz de abarcar textos cuya función primaria no sea la estética. Aparte de plantear tal discusión, en ese apartado exponemos nuestra perspectiva con respecto a nuestro texto.

El nombre de Genette nos remite, sin duda ninguna, a los estudios de narratología. En un punto de nuestra exploración al texto, nos preguntamos si esta disciplina y sus

aportes pertinentes serían para aclarar nuestra cuestión. La respuesta vino dada por otro texto capital para este trabajo: el análisis que de la voz narrativa en la obra de Cervantes hace Michel Moner. Basado en la teoría de Genette, Moner se propone describir al narrador en el *Quijote*, y en el resto de la obra narrativa cervantina. Encuentra que lo innovador y lo cautivante de su prosa se halla en el hecho de que la oralidad está presente por todas partes. La manera de contar de Cervantes está llena de oralidad, y se nutre de las formas de los narradores orales callejeros.

Sin pretender una analogía directa con nuestro caso, recordamos que el texto de los *Infornios* se origina en un relato oral, el que el propio Alonso hace de sus desventuras. Esta característica es definitiva en la escritura del texto, y hace mucho más rica su lectura. Así, orientados por Moner en la lectura del texto como una totalidad, que incluya a los textos que lo anteceden y le dan forma de libro, emprendemos una exploración del narrador oral en el relato y de algunas de sus características. Es fundamental considerar, entonces, los *umbrales* del texto, término propuesto por Genette, para descubrir algunas características del relato no consideradas hasta ahora por la crítica.

Luego de la lectura atenta de los umbrales, descubrimos en el texto a la voz narrativa. Para que haya relato, dicen los teóricos, es preciso alguien que cuente. La pregunta, en nuestro caso, es: ¿quién habla?, ¿Sigüenza o Ramírez? Nuestra investigación al respecto, en los apartados dos y tres de la segunda parte intentará alumbrar la cuestión. Primero planteamos que en el trámite de ambos discursos, el oral de Alonso y el escrito de don Carlos, debe haber una intermediación que haga posible el relato. Luego, intentamos caracterizar al narrador, lo que muestra una cara distinta de la prosa de Sigüenza y Góngora.

Antes de empezar, es preciso subrayar el carácter complejo que este texto, paradójicamente breve, presenta. Una de sus características es, justamente, escapar a las definiciones y a las clasificaciones. Por ello, cualquier trabajo emprendido no podrá sino mostrar un pequeña parte de ese haz de sorpresas que son los *Infortunios de Alonso Ramírez*. Este trabajo no será la excepción. Antes que nada, es una apuesta por descubrir y valorar uno de los textos fundamentales de nuestra historia literaria.

UNA CUESTIÓN DE LITERARIEDAD

1. La crítica de los *Infortunios*

Las lecturas críticas del texto *Infortunios de Alonso Ramírez*, de Carlos de Sigüenza y Góngora, se han dividido tradicionalmente en dos: las que lo consideran como un texto histórico, es decir, fuente de datos fidedignos, y las que, haciendo caso omiso de su función referencial, prefieren verlo más como un texto literario.¹ Al parecer, esta indeterminación y ambigüedad es la que ha provocado innumerables reflexiones en torno a este breve texto de apenas una cincuentena de páginas publicado, por primera vez, en 1690, "por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón".

Entre los que han pensado que se trata de un texto histórico se cuenta el biógrafo José Rojas Garcidueñas, quien, en 1945, decía que era inadmisibile una lectura del texto que no fuera histórica:

¹ Fechar el inicio de la polémica es casi imposible. Pero dicho debate constituye un lugar común cuando se habla de este texto. Antonio Lorente Medina lo resume así: "desde que fuera editado en 1902 como parte del tomo XX de la *Colección de libros raros y curiosos que tratan de América*, las opiniones de los estudiosos se han polarizado en dos frentes que se han pretendido irreconciliables: el de quienes defienden su historicidad esencial, y el de quienes abogan por su encaminamiento genérico en la prosa de ficción" (Lorente: 163). Recoge, además dos opiniones, publicadas en las primeras dos décadas del siglo XX, que podríamos considerar como los primeros rastros documentados de esta añeja polémica. En su *Historia de la poesía Hispano-americana*, publicada en 1911, don Marcelino Menéndez y Pelayo califica al libro como "unas curiosas aunque sucintas memorias", aunque más adelante admite que el uso de la primera persona, siendo el autor Sigüenza, "podría ser artificio literario". Añade a lo dicho un comentario breve sobre la obra, a la que considera como fuente histórica: "es libro que contiene datos muy curiosos para la historia de la piratería, y sobre el estado de indefensión y abandono en que estaban muchas de nuestra posesiones" (Menéndez y Pelayo: 333-334). Mariano Cuevas, por su lado, en su *Historia de la Iglesia en México* de 1924, se refiere a los *Infortunios* como un "folleto" y dice que "alguno cree ver en este opúsculo la novela mexicana rudimentaria. Nosotros en ésta y en las demás obrillas que acabamos de mencionar, vemos más bien el primer paso hacia la prensa periódica, y tanto más cuanto las relaciones eran más frecuentes y de hechos más cercanos" (Cuevas: 490). Ya entonces se insinuaba la posibilidad de que el texto perteneciera a la literatura, si bien se insistía en su carácter histórico.

En esta obra, autores poco avisados y nada críticos, han querido ver una novela como otros lo han hecho con *Los Sirgueros de la Virgen*, pero tal pretensión lo único que acusa es plena ignorancia, pues basta leer las dos obras para darse cuenta de que la de Sigüenza es un relato de viajes, o sea una obra histórico-geográfica, y la de Bramón es un auto con una larga introducción bucólica fuertemente impregnada de matiz teológico (Rojas 1945: 144-145)

Dieciocho años después, Rojas seguía pensando lo mismo. Al juicio anterior añade que el libro “fue escrito por Sigüenza con el doble ánimo de registrar sucesos muy raros y divulgar conocimientos, entonces muy escasos, de lugares y pueblos remotos de los que sólo muy de tarde en tarde llegaban a México noticias confusas y contradictorias” (Rojas 1962: 74). Como biógrafo del sabio, incluso se atreve a conjeturar lo que don Carlos hubiera pensado: “Don Carlos de Sigüenza y Góngora se habría sorprendido muchísimo y probablemente se habría indignado no poco –dado su temperamento irascible y su padecimiento biliar ya muy avanzado–, si se hubiera enterado que algún comentador de su libro se atrevería a calificarlo o clasificarlo como novela” (Rojas 1962: 75).

Esta curiosa afirmación nos puede mostrar el tono de la crítica literaria hasta ese momento. De hecho, es el propio Rojas quien reseña las “opiniones” que los *Infortunios* han suscitado hasta ese momento (1962: 68-69). En 1926, Francisco Monterde García Icazbalceta los clasifica, junto a *Los Sirgueros de la Virgen* y a *La portentosa vida de la muerte*, como libros “en los que podemos descubrir el germen de la novela mexicana que no llegó a ser escrita en la época colonial” (Monterde: 16-17). Julio Jiménez Rueda, en su *Historia de la literatura mexicana*, de 1928, dice: “cierto carácter novelesco tienen los *Infortunios de Alonso Ramírez* editados en 1690” (Jiménez: 132). Por su parte, en ese mismo año, Carlos González Peña sostiene que se trata de una obra histórica, “sin duda la más importante entre las pocas suyas de ese género publicadas”, y agrega que es un “libro escrito en una prosa limpia y fluida que hace de Sigüenza uno de los pocos buenos prosistas

de la Nueva España en el siglo XVII”; a pesar de su juicio sobre la historicidad de la obra, concluye que su fluidez y “el interés verdaderamente romanesco de la narración ha[n] movido a considerar los *Infatunios de Alonso Ramírez*, más que como obra histórica propiamente dicha, como nuestra primer novela” (González Peña: 192-193).

Irving Leonard, por su parte, dedica al texto un breve espacio de su conocida biografía del sabio publicada en 1929. Leonard asegura que este libro es “uno de los productos más amenos de la fácil pluma de don Carlos”, y por esto mismo se distingue del resto de sus obras. Afirma, además, que esta obra “acaso pueda considerarse como precursora de la novela mexicana”, y la relaciona con “las epopeyas de Cabeza de Vaca, Serrano, Orellana y otros aventureros españoles” (Leonard: 43-44).

Manuel Romero de Terreros, en su “Prólogo” a la edición de 1940 de las *Relaciones históricas* de Sigüenza, apunta de forma escueta: “la curiosa relación que escribió don Carlos de los infortunios padecidos por Alonso Ramírez (que algunos consideran precursora de la novela mexicana) apareció en 1690” (Romero de Terreros: XIII). Alfonso Reyes, en 1948, por su parte, afirma de manera conciliadora que se trata de “una biografía apenas novelada a lo sumo”, aunque luego se extiende: “Ramírez habla en primera persona y nos cuenta lo que padeció en poder de los piratas ingleses que lo apresaron en las Filipinas” (Reyes: 92).

Así se expresaba la crítica hasta la primera mitad del siglo XX. Como se ve, prevalecen las descripciones por sobre las argumentaciones. Se insiste, sobre todo desde una perspectiva historiográfica de la literatura mexicana, en calificar al libro como el primer eslabón de la novela en México, o al menos como su precursor. La importancia de estas críticas es innegable, puesto que muchas de estas ideas marcaron la ruta para las

investigaciones posteriores. Antonio Lorente, sin embargo, hace notar la falta de consistencia de las argumentaciones de la crítica anterior a la década de los sesenta.²

El hecho es que el texto de los *Infortunios* ha suscitado un desmedido interés, y hay quien afirma que se trata del “texto de Sigüenza más leído en nuestros días” (Arrom: 23). A ello contribuyen tanto la forma en que está escrito –un estilo singular que destaca entre el resto de la obra de don Carlos– como la anécdota narrada. A pesar de este interés, los estudios más serios y profundos no empezarán sino hasta la década de los setenta.

Entre tanto, tal como lo afirma Lorente, el texto era leído como una crónica histórica con aspectos “curiosos”, “agradables”, “novelescos”, que la hacían diferente al resto de los textos historiográficos. Afirma Lorente que, “a partir de estos años [los cuarenta y los cincuenta], la ‘viveza del relato’ va ganando adeptos a favor de su ficcionalidad” (166). Entonces comenzaría propiamente el debate académico entre los defensores de la ficcionalidad y los defensores del carácter histórico del texto.

Lo que haremos a continuación será describir y comentar las posturas que argumentan desde un bando o el otro. Comenzaremos con aquellos que leen el texto como historiografía. De entre éstos, ya hemos hecho referencia a su biógrafo y uno de los primeros estudiosos de la obra de Sigüenza, José Rojas Garcidueñas, a quien también podríamos describir como uno de los primeros partidarios de la historicidad del texto, en tanto que rechaza su carácter ficcional.

² Más precisamente, el crítico español se queja de “las opiniones que defienden el carácter novelesco de los *Infortunios*”, dado que “son poco consistentes” (Lorente: 164, n. 83).

2. Lectura historicista

Como ya hemos dicho, hay quienes ven en el texto una fuente de datos sobre la época, es decir: lo leen como una historia fiel y verdadera; toman lo dicho por Sigüenza como verdad; suponen la existencia en la realidad de lo que se cuenta en el texto.

Aníbal González propone, en 1983 que: “la historicidad de los *Infornios* se vuelve problemática en la medida en que no puede ser corroborada extratextualmente” (A. González: 191). Sin embargo, apenas un año después, J.S. Cummins publica un trabajo en el que se da a la tarea –entre otras cosas– de comprobar extratextualmente la existencia de algunos personajes que son mencionados en el texto. Así, en la primera parte de su artículo, hace una descripción precisa de la situación de la navegación en el siglo XVII, describe los conflictos políticos entre el imperio español y sus enemigos ingleses, y los intereses en juego en la disputa por las aguas del Pacífico y del Atlántico en aquella época. De esta manera, concluye que no es posible identificar a los secuestradores de Ramírez, los piratas Bell y Donkin. Más conocido era el Capitán Dampier, que, precisamente, tenía sus aposentos en los alrededores de las Filipinas por la misma época en que Alonso se hizo marinero ahí.

Cummins especula sobre la posibilidad de que Dampier hubiera conocido a Alonso Ramírez; en tal caso, Dampier hubiera podido dar noticia de Alonso en su libro *New Voyage around the World* de 1697. Líneas más adelante, el investigador inglés califica la obra de Sigüenza como “una directa narración biográfica” y a su autor como “el reportero y editor del relato de un informante” (Cummins: 299-300).

Cummins reconoce que no ha podido comprobar en documentos la existencia de Ramírez más allá de lo escrito por Sigüenza; en el mismo tono conjetural afirma:

En 1690, con la publicación de su biografía, la figura de Alonso Ramírez se desvanece, y su nombre es olvidado. Si alguna vez regresó a Manila, no dejó ninguna huella ahí. [...] Pero uno puede imaginarlo fácilmente en sus últimos años, mostrando orgulloso su copia de los *Infortunios* (fuera o no capaz de leerla él mismo), recordando sus días de marino en Asia, y jactándose, como muchos otros viejos lobos de mar, de su circunnavegación del globo, aunque ésta fuese involuntaria, la cual comenzó un día terrible en la bahía de Manila, precisamente “a las seis en punto...” (Cummins: 299).³

El trabajo de Cummins concluye que la historicidad del texto de Sigüenza está plenamente demostrada a partir de la comprobación de la existencia de muchos personajes aludidos en el relato (301-302). Además, los tiempos y los lugares que recorrió Ramírez corresponden a los que puede documentar. Según Cummins, la obra “is indeed a ‘just History of Fact’”, en oposición a *Robinson Crusoe*, en el que Defoe adopta conscientemente “estratagemas” ficcionales (302).

Retomando las investigaciones de Cummins, también Lorente se declara ferviente defensor de la lectura historicista del texto. De entrada, reconoce lo que ni Cummins ni él han podido comprobar: la existencia documental de Alonso Ramírez —¿es Alonso Ramírez a quien se identifica como “capitán de mosqueteros” de la Armada de Barlovento, en la relación escrita por Sigüenza, el mismo de los *Infortunios*? (Lorente: 175, n.111) Como prueba de la historicidad del texto, señala que, en la dedicatoria, aparecen implicados altas autoridades, como el mismo virrey y el censor: “Ya es sorprendente pensar que nada menos que el virrey y el censor se implicaran en el engaño de hacer creer al lector que el protagonista es un personaje real y no un ser literario creado por Sigüenza, y permitieran

³ Ofrezco mi propia traducción del texto: “In 1690, with the publication of his biography, Alonso Ramírez vanishes, and his name is not further recorded. If he ever returned to Manila he left no mark there [...] But one can easily imagine him in his later years, proudly showing off his copy of the *Infortunios* (whether or not he could read it himself), reminiscing over his days as a sailor in Asia, and boasting like many another old seadog of the globe, involuntary though it was, which began on that terrible day in Manila Bay, precisely at ‘six o’clock in the afternoon...’”

que sus nombres aparecieran en una relación autobiográfica que se pretendía verídica y no lo era” (176). La lista de personajes que han sido identificados se extiende al obispo de Mérida, don Juan Cano Sandoval, al almirante Antonio Nieto y al piloto del galeón Santa Rosa, Leandro Coello, a Juan de Poblete, deán de la catedral de México, etc.⁴

Según Lorente, son “demasiadas personas involucradas como para dudar que la narración escrita por Sigüenza sea una relación autobiográfica verídica” (179). El estudioso español relaciona a los *Infortunios* con las “numerosas autobiografías –principalmente de soldados– existentes en el siglo XVII español. Y como tal, participa del carácter híbrido de las mismas, en las que a su voluntad de historicidad se les une una peripecia vivencial que les confiere cierto tono literario y artístico” (179). Así, acepta la posibilidad de creación del autor (sin especificar directamente de quién se trata) y considera que está en juego “la dosis de invención existente en toda autobiografía” (180). Según el propio Lorente, sin embargo, “los hechos vividos, omitidos, minimizados o exagerados por el protagonista y las opiniones que de ellos se derivan no exceden nunca los límites de la realidad” (180).

Está claro que Lorente defenderá la historicidad del texto férreamente. Su lectura supone que la única interpretación que el texto permite es la referencial. De esta manera, su propia posición es ambivalente, pues no deja de reconocer que Alonso Ramírez alteró su narración “en las sucesivas versiones orales” (180), que Alonso Ramírez no es el autor del texto (181), y que, por tanto, la intervención de Sigüenza en el texto definitivo es crucial –Lorente comenta, incluso, que, en comparación con otras obras biográficas (el *Parayso Occidental*, por ejemplo) “su intervención en los *Infortunios* es más intensa” (182). Y a pesar de todo ello, afirma que es posible que Sigüenza no haya alterado “sensiblemente” el relato oral de Ramírez.

⁴ Véase la completa recopilación de fuentes y datos hecha por Lorente (175 y ss).

Lorente hace “una lectura contextual e historicista del texto, para desvanecer las dudas –si a estas alturas puede quedar alguna– sobre su carácter no ficticio” (184). Pero el hecho es que quedan muchas dudas, dado el carácter ambiguo del texto que el propio Lorente resalta. El resto del apartado que dedica a los *Infortunios* no es sino una “reconstrucción” histórica, una “reinterpretación” de los hechos narrados: en última instancia, lo que hace Lorente es volver a contar lo relatado, rellenar las zonas de indeterminación cuando el texto incurre en incoherencias, interpretar acciones que no son claras, todo esto en beneficio de su conveniente lectura historicista.

Lorente pretende que esta lectura –la historicista– es la definitiva. Sus argumentos se basan en las investigaciones documentales de J. S. Cummins y Alan Soons, y en las de William Bryant –expuestas en sus respectivas ediciones del libro, ambas de 1984–, sobre la existencia de algunos personajes que aparecen en la narración. Pero ya ha quedado claro que ni siquiera hay, por el momento, la certeza plena en la existencia del personaje principal. Esta certeza le parece fundamental a Lorente para la comprensión del texto: “descartado su carácter ficticio, se impone la identificación definitiva de Alonso Ramírez como personaje histórico real en los archivos hispánicos coloniales y la de algunos personajes que queda por identificar” (200). Como es evidente, la postura de Lorente, como historicista recalcitrante, implica que el texto de don Carlos no es más que una versión de un hecho histórico y que, por tanto, habría que conocer por otras fuentes cómo fue éste en realidad, para compararlo con el texto.⁵

⁵ Lorente defiende con tal vehemencia la postura historicista que llega al punto de insinuar que los que tienen la opinión contraria son indolentes al no acudir a los archivos a comprobar la historicidad de este texto: “Resulta más ‘gratificante’ desarrollar una idea brillante y verosímil que realizar una prolija comprobación documental” (175, n. 110). Los acusa de una “endogamia referencial” que desprecia los estudios situados fuera de su ámbito de competencia. Lorente se explica de esta manera la inexistencia de más estudios abocados a la lectura historicista del texto.

En este sentido, Lorente apunta que es necesario “el desbroce de diversos momentos de la vida de Ramírez, todavía oscuros e inexplicados, para determinar con mayor seguridad el proceso de literaturización sufrido por los hechos narrados en [los] *Infortunios* y el grado de intervención que corresponde a Sigüenza y Góngora en él” (200).

Pero lo cierto es que el único documento que tenemos acerca de lo sucedido es el propio texto de los *Infortunios de Alonso Ramírez*. Por lo tanto, no podemos establecer ese proceso de literaturización del texto en relación con la realidad extratextual. En buena medida, el texto es independiente, tanto de la existencia de Alonso Ramírez, como de la fidelidad de lo narrado con lo que realmente sucedió. Pensar de otra manera es pretender reducir el concepto de literatura y considerarla, únicamente, como “mentiras” que afectan la visión de los hechos factuales. Ya en 1983, Aníbal González abogaba por “disolver, esa enojosa y falsa disyuntiva que nos obligaría a considerar los *Infortunios*, o como texto histórico o como texto de ficción” (A. González: 190). Para él, “la lectura histórica constituye sólo una de las dos lecturas posibles del texto” (196). Es decir que, en última instancia, una lectura historicista no excluye a la lectura literaria, tal como lo pretende Lorente con sus argumentos.

Las lecturas historicistas, tal como lo manifiesta el propio Lorente, no abundan. Como hemos visto, la lectura referencial implica muchas complejidades que no siempre es posible salvar. Este tipo de lectura no es definitiva ni zanja los múltiples problemas que el texto plantea. Al basar su argumentación en la existencia o no de referencias extratextuales, se deja de lado la complejidad que justamente emana del texto y de su composición. En este sentido, para una lectura intrínseca, la lectura referencial es al menos insuficiente.

Por el contrario, existen bastantes lecturas de tipo no referencial. Algunas abundan sobre el tema de las filiaciones genéricas del texto, otras sobre su autor. En lo que sigue, trataremos de definir lo que la crítica ha escrito al respecto.

3. En busca del género literario

Los *Infortunios de Alonso Ramírez* son un texto que en sí mismo es ambiguo, hablando de su clasificación genérica. Un simple vistazo nos lo confirma. Leemos la historia, eso que dice Alonso que le pasó durante su secuestro por los piratas y cómo había sido antes su vida. Lo leemos sabiendo que el texto se arroga la verdad y pretende ser testimonio fiel de la anécdota que narra. Sin embargo, somos lectores modernos, y no sólo el texto nos niega, él mismo, esa veracidad sino que nos lleva a preguntarnos por el verdadero fin de aquello que está escrito. Nuestra duda comienza por la “manera”, o más propiamente la “forma”, en que lo llevó a cabo su autor. No es extraño, pues, que sea la crítica del último cuarto de siglo la que prolijamente escriba y rescriba sobre este texto, tomando en cuenta su complejidad, y dados los cambios en la teoría literaria que permiten abrir el espectro de lo literario más allá de lo tradicional.

En efecto, no es sino hasta 1974 cuando el argentino David Lagmánovich publica un trabajo en el que apunta algunos rasgos del texto –que hasta entonces no habían sido tomados en cuenta– como definitivos para pensar que se trataba de algo más que una simple crónica histórica. En palabras de Lorente, este artículo “es el que orienta definitivamente la literatura crítica hacia la ficcionalidad del texto de *Infortunios*” (Lorente: 167).

Sus hipótesis se basan principalmente en la escena final del texto, cuando se narra cómo Ramírez se encuentra con Sigüenza para escribir el relato que hemos estado leyendo. Dice Lagmánovich: “Creo que la crítica no ha reparado lo suficiente en lo inusitado –sobre todo para el siglo XVII– de este párrafo, en que el protagonista se sale, por así decirlo, de las páginas del libro, y va en busca del autor para que esto lo ‘escriba’ y le dé su ser literario” (Lagmánovich: 412). En efecto, se trata de una especie de juego, por lo demás, muy barroco, que no pasa desapercibido para un ojo moderno, y por eso añade Lagmánovich: “Hay, pues, un sutil juego de relaciones mutuas entre un ‘yo’ y un ‘él’ narrativos, que alternativamente se desplazan y contraponen o, por mejor decir, que se van sustituyendo el uno al otro” (412). Estas singulares características le servirán para trazar sus demás hipótesis acerca de la “‘literaturidad’, por decirlo así, del libro” (412). Según el crítico, el texto tiene un tono realista, notable sobre todo en los episodios con los piratas, y expresa un interés por la descripción detallada del paisaje americano. De igual forma, Lagmánovich señala “la íntima conexión con la novela picaresca” (414) a partir de tres puntos: “las salidas y andanzas [del personaje], el tema del hambre, y una discreta presencia del humor característico del género” (414).

Luego de la descripción de estos elementos presentes en el texto, el autor concluye: “Es fácil suponer que el escritor ha novelizado sobre la circunstancia concreta de un hecho efectivamente acontecido, como resultado de lo cual las vivencias del personaje y la visión del mundo del novelista quedan íntimamente ligadas” (416). La labor de Lagmánovich es digna de destacarse por centrar el debate en estas cuestiones que ponen énfasis en el carácter literario del texto. Sin embargo, el articulista sólo describe y postula, sin profundizar demasiado, estas cuestiones.

Lagmánovich sitúa el texto dentro de la tradición literaria hispanoamericana, y el rasgo definitivo para situarlo ahí es justamente su indeterminación genérica. Apunta el autor: "Ese rasgo apunta a una característica permanente de gran parte de la mejor literatura que han producido los países de la América hispánica: su atipicidad, o como también se lo ha llamado, su hibridismo. El libro único, el libro que es su propio género, es una característica de nuestra literatura: desde los *Comentarios reales* y *El carnero*" (413-414).

Queda claro que Lagmánovich inaugura una serie de estudios que, desde entonces, tratan cuestiones acerca de la composición textual de los *Infortunios*.⁶ Sus observaciones se encuentran mejor desarrolladas por autores posteriores que también leen el texto como una composición ficticia. Algunos de esos estudios intentarán, precisamente, elucidar la ambivalencia intrínseca del texto de diferentes maneras. Kathleen Ross ha dicho al respecto: "Durante los últimos cincuenta años, más o menos, ha sido estudiado como picaresca y como anti-picaresca, como narración heroica y anti-heroica, como novela griega y anti-novela, como narración de naufragios y novela de cautiverio, como historia basada en los hechos y crónica basada en ficción" (Ross: 592).

En lo que sigue, trataremos de presentar los puntos de vista más relevantes acerca de la literariedad del texto. El primer impulso de la crítica ha sido encontrar un género literario al cuál adscribir el texto. No sorprende que el procedimiento de la crítica se oriente en primera instancia a encontrar semejanzas entre el texto y algunos géneros literarios españoles. Tal es el caso de la picaresca, que salta a la vista por la forma autobiográfica de los *Infortunios*, y por los demás rasgos ya señalados por Lagmánovich, uno de los primeros

⁶ En este sentido, es necesario decir que las preguntas acerca del género de *Infortunios* se verifican una vez que se pone en duda su carácter histórico. Lorente dice al respecto: "Lo curioso es que hasta fecha muy reciente (1965) la crítica la percibió unánimemente como libro de memorias y como tal lo estudió dentro de las relaciones históricas contemporáneas". La lectura literaria, por lo tanto, es relativamente reciente (Lorente: 163-164).

junto con Raúl Castagnino (1971), en apuntar esa conexión.⁷ Y varios críticos han seguido la misma línea de investigación. Será, por tanto, nuestro primer apartado en esta revisión de la crítica.

3.1. *La picaresca y la antipicaresca*

Es Raquel Chang-Rodríguez (1982) quien sigue la vertiente crítica que considera al texto como una novela picaresca. La autora parte de la carta-relación como medio de expresión de cronistas, soldados y demás ciudadanos, y de la importancia que tuvo y que la hizo de uso general. A partir de esto, Chang establece una firme conexión con la picaresca y afirma: “Que la picaresca participe de la estructura de la relación para contar así la historia de una vida delincencial es otra prueba de la importancia de esta modalidad narrativa popularizada con la conquista y colonización de América” (Chang-Rodríguez: 89).

Según la autora, el texto ha sido relacionado por otros comentaristas con “la picaresca peninsular” (91) a partir de “las tres secciones” en las que está dividida la narración: la descripción de su genealogía y su niñez, los infortunios sufridos en el mar, y el rescate luego del naufragio en la Nueva España. También destaca su estructura circular –que nos remite, según ella, a la “de algunas novelas picarescas” (94)–, la vida errabunda del protagonista y sus andanzas de pícaro por México, Puebla y Oaxaca.

⁷ Irving Leonard, antes que nadie, establece tal vínculo. Y lo hace a partir del episodio en el que un embaucador quiere robarle a Alonso su esclavo: “un incidente que hace pensar en las novelas picarescas del tipo del *Lazarillo de Tormes*, que dieron fama a la literatura de España, y que don Carlos posiblemente conociera” (Leonard: 49). Ningún otro crítico ha pensado que esta anécdota esté relacionada con la picaresca. En cambio, se insiste mucho en el comienzo autobiográfico, en el tema del hambre, o en los muchos años a los que sirvió Alonso, para señalar dicho vínculo, tal como hace Saúl Sibirsky, en su artículo de 1965, donde dice: “Un pasaje en el que el personaje se refiere a su salida y al capitán, revela los rasgos más típicos de la picaresca: el personaje principal relata sus peripecias en primera persona, es pobre, sirve a años, hace mención de la fortuna, se queja de sus infortunios y se aprovecha del matiz humorístico” (Sibirsky: 200). Leonard y Sibirsky son los dos antecedentes críticos en señalar los rasgos picarescos de los *Infortunios*.

La característica determinante de Alonso como pícaro es su ambición de encontrar una mejor vida. Para Chang, la picaresca va unida a lo que el texto expresa, en forma de descripción, de la decadencia del Imperio español, su derrota marítima y la hegemonía de los piratas sobre los cristianos; al vivir en un medio marcado por la derrota, a Alonso no le queda más que convertirse en pícaro.

Se trata de consideraciones que guardan poca relación con la escritura y la estructura del texto, de observaciones desprendidas del contexto. Chang intenta demostrar que, en realidad, el autor de *Infortunios* parodia la estructura de la novela picaresca: “La simple genealogía del puertorriqueño, el oficio paterno y el catolicismo y piedad de su madre, parodian la ascendencia delincuencia del pícaro así como los oficios practicados por sus padres [...] Alonso no es ni pícaro ni hidalgo, sí uno de tantos ‘sin historia’” (96). Para Chang, por tanto, se trata de una parodia, así como para Castagnino se trataba de “picaresca a la inversa”.⁸ El personaje transgrede el código picaresco, pues se mantiene fiel a sus convicciones espirituales y religiosas y “no se deja corromper” (107).

La noción de picaresca de Chang es tan amplia que no le permite ceñirse al aspecto formal del texto. La filiación picaresca de los *Infortunios* parece inscribirse más en un análisis sociohistórico –la situación del Imperio español y los ciudadanos marginados como Alonso– que en un análisis formal. En este sentido, a Chang le interesa más la figura del personaje de Ramírez que la escritura misma del texto.

Sólo un año después del trabajo de Chang, Anibal González (1983) continúa trabajando sobre la filiación picaresca del texto. Partiendo de la afirmación de que la lectura del texto como picaresca es opuesta a la lectura histórica, González afirma que los *Infortunios* participan de las convenciones y el código de la picaresca. Basado en lo dicho

⁸ “Alonso Ramírez, el héroe del relato o tal vez su antihéroe, es un pícaro a la inversa” (Castagnino: 30).

por Chang y siguiendo a Roberto González Echevarría,⁹ relaciona el modelo picaresco con el concepto de “relación” y con otros que le acompañan, como el de “relator”: el que en un proceso judicial, protesta decir la verdad y, de esta manera, se afirma mediante el uso del “yo”. Según el autor, el discurso picaresco se asimila a la *relación* y adopta al *relator*, pero no la veracidad que debe encontrarse en aquélla.

Para Aníbal González, el narrador conoce bien las convenciones de la picaresca y es consciente al usarlas o no en el relato: por ejemplo, la costumbre moralizadora de la picaresca, a la que se renuncia muy pronto, en el primer párrafo de los *Infortunios*, y el hecho de que el “yo” del texto no coincida con el de la picaresca, por ser demasiado humilde, “respetuoso de las leyes y de la autoridad superior”, y poco crítico de la realidad que vive (A. González: 200). A pesar de las diferencias con la picaresca, González afirma que el “yo” de los *Infortunios* “se deriva” de ella, y remata: “aunque la deuda de los *Infortunios* con sus antecesores inmediatos en la picaresca no sea más que formal, esto bastaría, a nuestro parecer, para que pudiéramos leer los *Infortunios* como si fuera una novela picaresca” (203).

Aníbal González alude a un parentesco formal con la picaresca que, sin embargo, no define con suficiencia. Tampoco define lo que él llama “el sistema de convenciones” de la picaresca (197). No queda muy clara la conexión entre la *relación* y la picaresca en la que basa su argumentación. Más allá de estas limitaciones, ambos artículos representan esta habitual atribución de los *Infortunios* a la picaresca. En ambos casos, se trata de demostraciones de cómo la picaresca está presente en el texto en tanto que se la trata de eludir o contradecir.

⁹ Aníbal González cita el artículo de Roberto González Echevarría, “José Arrom, autor de la *Relación de las antigüedades de los indios*”, que no he podido conseguir.

3.2 La carta-relación

Como ya hemos mencionado arriba, en su estudio, Raquel Chang-Rodríguez hace referencia a la filiación probable del texto con respecto a la “carta-relación”. La estudiosa demuestra la popularidad y el recurso generalizado de la carta, “usada profusamente por cronistas, soldados, oficiales y cualquier ciudadano que deseaba dejar constancia de sus servicios y reclamar recompensa y justicia” (Chang-Rodríguez: 89). Como muestra de este uso generalizado, Chang menciona los casos de Guamán Poma de Ayala, Sor Juana Inés de la Cruz, y más precisamente describe las cartas de Colón. En ellas, dice, “domina el punto de vista del remitente, que escribe con el claro y específico propósito de contar su empresa y a la vez obtener recompensa adecuada para continuarla” (88). De la *Respuesta a Sor Filotea* dice Chang: “La Décima Musa ordena los sucesos sobresalientes de un hecho –en este caso su vida– y se los cuenta a una autoridad con la esperanza de que ésta remedie su situación” (89). A partir de ejemplos como estos, Sigüenza habría adoptado la posición autobiográfica para escribir los *Infortunios*. Como hemos visto, Chang-Rodríguez los relaciona luego con la picaresca y no se extiende más en ello; únicamente dirá que la precisión de nombres y fechas, y el escenario marino, acercan nuestro texto a las relaciones y a las crónicas de Indias (102).

Lucia Invernizzi (1986) dice, al respecto, que el vocablo *relación* “refiere a un tipo de discurso historiográfico definido como informe solicitado por la corona sobre las cosas del Nuevo Mundo y sobre las acciones de los españoles en él, destinado a constituir probanza de méritos y servicios” (Invernizzi: 99). A partir de la comparación entre los *Naufragios* de Cabeza de Vaca y los *Infortunios*, Invernizzi llegará a la descripción del texto como una *relación judicial* escrita con medios retóricos, como veremos. Alberto

Salcido Romero (1992) es de la misma opinión que Invernizzi y Chang: el texto es una *relación* cuyo amanuense es Sigüenza, quien lleva a cabo la legalización del testimonio oral del demandante (o sea, de Alonso Ramírez).¹⁰

Álvaro Félix Bolaños (1995) refiere que las *relaciones* eran consideradas como fuentes fidedignas que contaban cosas verdaderas. Los *Infortunios* pretendían, en este sentido, ser considerados como una *relación* y por lo tanto, 1) “dar testimonio personal de incidentes presenciados por el que redacta y suscribe”, y 2) “organizar de forma coherente (*res-latio*, enlazar la realidad) esos incidentes o datos, esa relación de autos, para que cobren sentido” (132). El autor explora, en consecuencia, la intención de veracidad del texto, con base en la consideración del relato oral de Ramírez como preexistente al ejercicio de escritura de Sigüenza, quien sin duda escribió y modificó el relato usando medios retóricos.

3.3 La novela de viajes

Si bien, Leonard había apuntado ya la semejanza con los relatos de aventuras —en especial con Robinson Crusoe—,¹¹ y lo propio había hecho Sibirsky con la novela bizantina,¹² es José Juan Arrom (1987) quien profundiza en el parentesco entre la obra de Sigüenza y la novela de viajes. Su postura parte de una lectura comparativa entre, los *Infortunios* y la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*, escrita en 1586 por el padre jesuita José de Acosta.

¹⁰ Salcido cita la definición del *Diccionario de la Real Academia Española*: “*Relación*. ‘Informe que un auxiliar hace de lo substancial de un proceso o de alguna incidencia de él, ante un tribunal o juez’” (Salcido: 121).

¹¹ “Tenemos así una distintiva obra que, como relato de aventuras, acaso pueda considerarse como precursora de la novela mexicana” (Leonard: 43).

¹² “La impresión total que deja la lectura de la obra [...] es que se asemeja a la novela bizantina” (Sibirsky: 200).

Sobre los *Infortunios*, dice: “Entre los modelos narrativos en que figura la relación hay otro más íntimamente vinculado a los *Infortunios*. Me refiero al de las novelas de viajes y aventuras, puestas en boga [...] por la proliferación, dentro y fuera de España, de obras que en conjunto obedecen a los modelos retóricos denominados *peregrinatio vitae* y *peregrinatio amoris*” (Arrom: 30). Según Arrom, la obra de José de Acosta es un ejemplo claro de este género.

El estudioso compara, en efecto, ambos textos, pero sólo a nivel de anécdota, dado que ambos tratan sobre sujetos desvalidos cuyas desgracias ocurren porque deben buscarse la vida y por lo tanto tienen que viajar. Arrom destaca que el escenario de los viajes de Ramírez es el mar, y añade: “lo que Sigüenza ha logrado al narrar las peripecias del vasto peregrinar de Alonso es la prolongación y adaptación criollas de la novela de viajes y aventuras” (34). Arrom se propone fundamentar esta afirmación mediante la descripción de los “elementos novelescos más sobresalientes” (34). Basado en lo dicho por Lagmánovich, Chang, Cummins, y otros, concluye que uno de estos elementos es “el aporte fabulador de Sigüenza”, y que es éste el que establece la conexión con el género novelesco (35).

Arrom afirma la autoría de Sigüenza diciendo que él es el encargado de describir las peripecias que le ocurren a Ramírez, y habla de su “arte narrativo”, que “reelabora y ficcionaliza” el relato (45). Además, destaca la utilización de recursos como el *flash back* del capítulo IV y encuentra, en algunos episodios, rasgos de ironía, humor y sátira que le hacen comparar a Sigüenza con Rabelais y Swift, además de las obvias semejanzas con *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Entre otros elementos que apoyan la idea de los *Infortunios* como novela y de Sigüenza como novelista, están ciertos elementos retóricos, el pequeño diálogo de Ramírez con un embaucador,¹³ el léxico típicamente americano

¹³ Episodio que, como vimos antes, Leonard vincula con la picaresca.

(*Borriquen, huracanes, canoas, piraguas, cayucos, cacao* (44)), el estilo coloquial de la prosa de Sigüenza y el final abierto del relato.

Arrom enumera estos elementos, que considera evidentes en el texto. Sin embargo, no profundiza en su propia noción de “novela de viajes y aventuras”, y aborda muy ligeramente la relación entre ésta y el texto de los *Infortunios*, dándola como entendida. No agrega nada a la sola mención del modelo retórico al que, según él, pertenecen los *Infortunios*: la *peregrinatio vitae*. Aún así, se trata de apuntes eruditos, algunos de ellos pioneros, que merecerían ser profundizados.

Beatriz González (1987) es de la misma idea que Arrom. Ella también hace una lectura comparativa entre los textos de Sigüenza y de José de Acosta. González ahonda también en el tipo textual de la autobiografía, pero para ella “autobiografía y peregrinación se ven forzosamente implicadas, sobre todo cuando el personaje representa una figura socialmente marginada” (B. González: 19). Según la autora, las razones del auge de la novela de viajes rebasan lo estrictamente literario y tienen que ver con la cultura y la sociedad de los siglos XVI y XVII, dado que el mundo se amplía geográficamente y se extienden las fronteras políticas y económicas. Sin embargo, eso trae consecuencias determinantes para la literatura y las pruebas son los *Infortunios* y la *Peregrinación*:

La *peregrinatio vitae* se convierte en una metáfora epistemológica que tiene la capacidad para representar en forma adecuada la existencia del hombre que ha devenido en búsqueda de un orden perdido, en expiación o purificación de un estado de culpa para ganarse la salvación, del conocimiento del mundo para enfrentar el desengaño (20).

Esta frase nos muestra el perfil de la lectura de Beatriz González quien enseña un marcado interés por la descripción de lo simbólico del viaje, de la ideología y del estado de lo social durante el segundo siglo de la Colonia. Un ejemplo más de ello es cuando dice: “En la

mayoría de los casos, el viaje o peregrinación como soporte narrativo se convierte en el emblema de la afirmación de los límites del poder imperial español, subliminalmente presentes [...] en la prosa de ficción” (21).

Con todo y estas acotaciones, la visión del texto como novela de viajes, necesita un poco más de precisión, en cuanto a la tradición novelística a la que se refieren, y más apego a una lectura textual que sostenga bien estas ideas. En ambos trabajos se echa de ver esta ausencia.

3.4 La autobiografía

Para Mabel Moraña (1990), en los *Infortunios* “la particular utilización del yo narrativo [...] retuerce y extrema las posibilidades del ‘pacto autobiográfico’” (Moraña: 107). La suplantación del yo narrativo por parte de Sigüenza tiene, para Moraña, una doble finalidad pragmática que convierte a la obra en una “pseudo-autobiografía”:

Para Alonso, la pluma de Sigüenza es el instrumento de denuncia y divulgación de su desamparo, y la canalización de su reclamo de ayuda económica como inicio de alguna forma de integración social. Para Sigüenza, la voz narrativa de Alonso Ramírez es el vehículo para expresar su disconformidad por la mala remuneración a su trabajo y como exaltación de sus méritos (113).

Por lo tanto, la elección de la autobiografía es un recurso adoptado por Sigüenza que escribe el relato; un recurso que le permite reconvertir el relato oral en y fijarlo, “en la escritura, bajo las formas consagradas de la ‘alta literatura’” (113-114). Misma opinión de Beatriz González (1987), que escribe: “Sigüenza y Góngora re-produce la *relación* de otro pero como si fuera suya. Las reglas de la autobiografía se trastocan; la verosimilitud del acto de enunciación se enrarece: se entra en el juego de la ficción” (B. González: 33). La

suplantación del yo narrativo está en la base de la consideración del texto como autobiografía, como “pseudo-autobiografía” o como *ficción*.

Kathleen Ross (1995) propone una lectura de los *Infortunios* en contraste con otra obra de don Carlos, el *Parayso Occidental*. Su idea es comparar el discurso de las “vidas” de monjas con “los textos de hombres que han dado cuenta del descubrimiento, [la] conquista y [la] colonización” (Ross: 593). Las biografías de monjas se caracterizan por la “autoría mediatizada”, es decir, mediada por la figura siempre presente del confesor. Para escribir el *Parayso occidental*, Sigüenza maneja escrupulosamente las fuentes escritas, y muestra una conciencia de las exigencias de la “retórica de la historia” (595).¹⁴ La autora concluye: “Cuando su fuente primaria es el testimonio oral de las monjas, no pone el mismo cuidado que puso en [los] *Infortunios*”. Para Ross, entonces, en el caso de la escritura del *Parayso*, “es la palabra escrita de Sigüenza la que sobrevive, mientras que el testimonio [oral] perece” (595).

Es Enrique Rodrigo (2000) quien más profundiza en el género de la autobiografía. En los *Infortunios*, escribe, es Ramírez quien se dirige al lector: se trata de una autobiografía porque se habla de un sujeto que vive, porque se basa en un material subjetivo –los recuerdos del protagonista– y porque “parte del momento presente para darle sentido al pasado” (Rodrigo: 227). Rodrigo observa que la autobiografía permite a Sigüenza descargar la responsabilidad de lo narrado en el personaje, en Alonso Ramírez, y tipifica el texto, siguiendo a Phillippe Lejeune, como una “autobiografía de los que no escriben” (228).¹⁵

¹⁴ Ross cita este pasaje del “Prólogo al lector” del *Parayso*, donde Sigüenza afirma: “No hay [historia] sino la que aquí se dirá, sacada de los mismo papeles originales que se escribieron entonces, y que refiero en parte” (Ross: 595).

¹⁵ Rodrigo basa sus argumentaciones en la obra de Phillippe Lejeune, *On Autobiography*.

Esta tipificación le permite afirmar que el testigo y protagonista usa solamente su memoria para reconstruir los hechos, lo que hace que la realidad se distorsione, creando “una construcción artificial” (228), y que “el yo que presenta la autobiografía es necesariamente una estructura de ficción” (229). La verdad del yo autobiográfico no descansa ya en la referencialidad: “Si la posible referencialidad de la autobiografía es negada, [...] entonces el interés se centrará en estudiar cómo el escritor construye el modelo (ficcional) de sí mismo” (229).

4. Las perspectivas teóricas y formales

Si bien, la crítica se ha inclinado, en primera instancia, a indagar el género literario de los *Infortunios de Alonso Ramírez*, no ha sido ésta su única preocupación. Varios trabajos utilizados en este estudio han intentado superar la cuestión del género literario, dándolo por sentado. Así, como veremos enseguida, las investigaciones de Serafín González (1982) y de Lucrecio Pérez Blanco (1995) toman al texto, de entrada, como una novela. A partir de esa consideración, desarrollan sus respectivas pesquisas sin problematizar el asunto, obviándolo.

El primero aplica las teorías estructuralistas de la escuela de Roland Barthes, mientras que el segundo hace una lectura desde la retórica. Esta última disciplina ha inspirado varios acercamientos a los *Infortunios*, motivados, quizá, por la idea de que don Carlos, como erudito en su época, conocía a los autores clásicos de la retórica; y también porque el texto mismo llama a estas reflexiones, sobre todo en la parte del comienzo en la que se llama al lector a tener “lástima” del personaje.

La oralidad se agrega a estos puntos de vista, también desde una perspectiva distinta a la teoría de géneros literarios. Una vez más, es el texto el que ha obligado a la crítica a tomar en cuenta este aspecto tan importante. La presencia de la oralidad en los *Infortunios*, incluso, ha hecho dudar a Marcelino Menéndez y Pelayo sobre la autoría del texto: “Todo lo que cuenta tiene un sello tan personal y auténtico, tanta llaneza de estilo, que cuesta trabajo atribuírselo a autor tan conceptuoso y alambicado como el de la *Libra Astronómica*” (Menéndez y Pelayo: 333). Es evidente que la teoría de géneros resulta estrecha para abarcar un fenómeno tan complejo como el de los *Infortunios*. El texto posee características tan diversas que se volvió necesario, para la crítica, abrir esos horizontes y mirar el problema desde la retórica o la influencia de la oralidad.

4.1 La retórica

Son varios trabajos los que usan la retórica para leer los *Infortunios*. El primero en aparecer es el de Lucia Invernizzi (1986), quien, como ya hemos mencionado, a partir de una comparación entre los *Infortunios* y los *Naufragios* de Cabeza de Vaca, concluye que la enunciación, en ambos casos, se hace en términos judiciales:

La situación básica de enunciación se establece en términos de un hablante representado como sujeto que [...] padece una injusta situación de menoscabo y postergación desde la cual se genera la necesidad de otra acción, la verbal, concebida como la única posibilidad de suscitar un cambio favorable para sus intereses (Invernizzi: 100).

Alonso es un marginado que busca que, mediante un recurso judicial, se le premie por los servicios prestados al Imperio. Esta situación produce un “género de discurso no poético”, más precisamente, y de acuerdo con la terminología de Heinrich Lausberg, un discurso

“humile genus” del “género judicial de defensa de una causa” (100).¹⁶ Este tipo de discurso se caracteriza por “el reducido grado de defendibilidad que presentan los hechos de la causa, por tratar ésta de un proceso de mínima cuantía, sin importancia, ni interés” (110, n. 15). El defensor o el orador debe echar mano de todos sus recursos para compensar la situación de desventaja del sujeto: “el discurso [...] demanda ser cuidadosamente elaborado con ajuste a las normas recomendadas por la retórica” (101). Sigüenza es, pues, el encargado de ordenar el discurso para persuadir al virrey. Invernizzi opina que Sigüenza demuestra sus dotes de escritor al manejar un género muy difícil. Además, califica como conservador el discurso de don Carlos, dado que, para defender a Alonso Ramírez ensalza los valores católicos del Imperio, reanimando su vigencia “en este momento histórico en que múltiples factores amenazan el sistema y presagian el definitivo declinar de los Habsburgo” (107).

El artículo de Invernizzi se enfoca, entonces, en la descripción del tipo retórico al que pertenece el texto; pero no va más allá de enunciarlo. Finalmente, lo que hace es postular la autoría de Sigüenza, basada en la tipificación del texto como relación judicial.

Si bien José Juan Arrom (1987) menciona, en su larga lista de características narrativas, los “recursos retóricos” del texto (la anáfora, la ilación, la antítesis) que le hacen calificar a Sigüenza de “orador sagrado” (Arrom: 42), es Lucrecio Pérez Blanco (1995) quien va más a fondo en la cuestión. Pérez Blanco adopta la perspectiva del autor del texto y va deduciendo las decisiones que tomó con respecto a su manejo retórico. Por ejemplo, el

¹⁶ Lausberg define así este tipo discursivo: “El grado de defendibilidad de una causa que, para el sentimiento jurídico (o generalizado por encima del campo jurídico; para la conciencia común de los valores y de la verdad) del público, es un proceso de mínima cuantía sin importancia y sin interés, se llama [...] *humile genus*”. Añade luego: “La defensa de un proceso de mínima cuantía no vale la pena, pues la *causa* es también para el contrario un proceso de mínima cuantía [...] Sin embargo, el *genus humile* ha encontrado realizaciones en el campo literario: algunos literatos [...] han logrado demostrar que incluso al banal círculo de personas y problemas del mundo de los pobres y mendios (novela picaresca) se le puede arrancar un interés humano y literario” (Lausberg: t. I, 114-115)

crítico dice: “De la atenta lectura de la breve novela se deduce que en la mente de don Carlos ha bullido una urgencia, que ha habido un propósito, una finalidad: convencer de la necesidad del trabajo, porque éste, vestido de o hecho virtud por su esfuerzo, puede ofrendar felicidad laudable y honesta” (Pérez Blanco: 213). De esta curiosa afirmación subrayamos que el investigador toma al texto como una “breve novela” y a don Carlos como el autor; y como autor tiene una finalidad fija al tomar la pluma, a saber, resaltar la virtud del trabajo. Pérez Blanco explica, en efecto, cómo esa *felicitas* se confunde con la lectura novelesca:

Infortunios de Alonso Ramírez es una *narratio brevis*, donde, para el deleite del lector, para moverlo y persuadirlo, se ha echado mano de un serie variada de cosas y hechos que prueban que don Carlos de Sigüenza y Góngora ha estado preocupado por lograr la *festivitas* en esa *narratio in personis* mediante el sentir, obrar y decir de Alonso Ramírez y de todos los personajes que en el texto aparecen, aunque siempre ese sentir, obrar y decir de la madre, el padre y [la] esposa de Alonso Ramírez, de sus amos y familia, de sus compañeros de viaje y prisión, de los piratas y naturales de Asia con los que tiene alguna mínima relación, del clero y [la] administración civil ordinaria, del virrey y del cosmógrafo del rey, don Carlos de Sigüenza y Góngora, de todos, siempre los va a descubrir el lector a través del protagonista (de Alonso Ramírez, que es a través de quien don Carlos ha querido ofrecer toda la narración) (224).

Según este crítico, Sigüenza siguió a los clásicos de la retórica (Quintiliano, Aristóteles, Cicerón), punto por punto. Ahora bien, un análisis retórico del texto supone la figura de un orador, es decir, de un ente ordenador del discurso, un autor literario. Esto lo muestra Invernizzi en su texto y lo confirma Pérez Blanco: existe en Sigüenza la voluntad de escribir y crear literatura. Este es quizás el mayor hallazgo de las lecturas de ambos estudiosos: mostrar que los *Infortunios* funcionan como una pieza retórica clásica perfecta, que logra persuadir, enseñar y deleitar al lector. Así lo resume Pérez Blanco:

Es claro que [los] *Infortunios de Alonso Ramírez* se fundamenta[n] en dos propósitos: enseñar y divertir, siendo el primero la *conditio sine qua* no se hubiera buscado el deleite, porque, como ya queda dicho, don Carlos, autor de su tiempo y receptor de la Ilustración, vive amores encontrados y quemantes por la virtud social (el trabajo) como medio de alcanzar la felicidad (224).

Por último, es importante subrayar que Pérez Blanco señala muy claramente, en la obra de don Carlos, el interés de éste por divertir y ofrecer al lector una lectura feliz, al tiempo que le enseña que el trabajo es fuente de felicidad.

4.2 El estructuralismo

En 1980, Serafín González publica un trabajo en el que aplica las ideas de Roland Barthes al texto de los *Infortunios*. Se apoya sobre todo en *Análisis estructural del relato*, y utiliza las categorías propuestas por el teórico francés en esa obra para analizar el texto de Sigüenza. Vale la pena destacar que González elude cualquier discusión acerca del carácter literario del texto, puesto que lo toma como una premisa de su trabajo.

El artículo se divide en tres partes. La primera describe la estructura de los *Infortunios*; la segunda detalla las “secuencias” de la acción; la tercera ofrece una interpretación del texto. En lo que llama la “estructura de la narración”, González distingue dos niveles: el más general se refiere a “la acción que unifica los sucesos que ocurren en el relato”; se trata de la acción llamada “búsqueda de fortuna” (S. González: 223). Pero hay un segundo nivel descriptivo, el nivel funcional: “es necesario identificar las funciones que Barthes llama ‘cardinales’, para encontrar la estructura que constituye la armazón del relato” (223). La “búsqueda de fortuna” es el centro alrededor del cual se construye éste. En tanto que, González define, en el nivel funcional, cuatro funciones cardinales que inauguran o concluyen una “incertidumbre” en el relato (224); a éstas las llama así:

“voluntad de mejorar”, “pérdida de la voluntad de mejorar”, “recuperación de la voluntad de mejorar”, y, por último, “voluntad lograda”. Las cuatro funciones cardinales forman tres “secuencias” que estructuran el relato (224-225).

González describe, pues, las tres secuencias que se articulan alrededor del tema de la voluntad, ya sea como su pérdida o como su recuperación, tal como lo evidencia el nombre de las funciones. Dicho de otra manera, las secuencias corresponden a las partes del relato que narra las aventuras de Alonso Ramírez. Así, tenemos que la primera secuencia comienza en la “voluntad de mejorar” y termina con la “pérdida de la voluntad”. Alonso sale de Puerto Rico para mejorar su situación económica hasta que, luego de múltiples viajes y peripecias por la Nueva España, determina embarcarse a las Filipinas; aquí termina la primera secuencia. La segunda iría desde ese momento hasta que es apresado por los ingleses; en ella recupera su “voluntad”, esta vez su voluntad de “vivir en libertad”. La tercera “secuencia” va desde ese momento hasta que logra ser reconocido por las autoridades como miembro de la Armada de Barlovento, cuando, para González, el relato se resuelve con la función “voluntad lograda”.

De acuerdo con la interpretación de González, a lo largo de este proceso, el personaje cambia los móviles de su existencia, pues sufre desilusiones y adversidades. Por ejemplo, el personaje se da cuenta de que lo más valioso, luego de la vida, es la libertad, y entonces no sólo lucha por sobrevivir al secuestro, sino que lucha por liberarse de él. Por otro lado, sufre una desilusión al creer en la bondad del ser humano y al enfrentarse a la crueldad de los ingleses.

Sin embargo, las licencias que el crítico toma en su interpretación son algo exageradas. Por ejemplo, cuando afirma: “la voluntad de mejorar de Alonso Ramírez es voluntad de vida y libertad, voluntad de vivir su libertad” (228), es probable que esté

proyectando una idea de libertad que sea un poco anacrónica para el relato; o bien, cuando dice: “Alonso Ramírez, huyendo del destino de pobreza que le ofrecía su país, parece condenado al desarraigo, se nos presenta esta inestabilidad del personaje como algo anormal en un mundo que, como lo era el colonial español, intenta precisamente lograr la estabilidad” (240), parece tener una idea preconcebida, bastante curiosa, de lo que es la sociedad colonial.

El autor concluye que la visión del mundo del personaje se va haciendo más realista y él deja de ser un juguete en manos del azar. Es decir, el final del relato coincide con el cumplimiento del deseo de Ramírez de mejorar.

Más allá de las discutibles conclusiones de Serafín González, el artículo no deja de ser interesante por su postura teórica frente al texto. La incorporación del estructuralismo francés a la lectura de los *Infortunios* permite distinguir una unidad en lo narrado que González no subraya, pero que sería un argumento más a favor de la literariedad del texto.

4.3 La oralidad

La circunstancia en que se origina el texto de los *Infortunios* se explica al final de la narración: Alonso Ramírez, luego de naufragar en Yucatán, va contando lo sucedido hasta llegar con el virrey, quien lo manda con Sigüenza para poner por escrito ese relato. Es evidente el origen oral del texto que leemos.

La convivencia entre oralidad y escritura nos lleva, además, a considerar la cuestión de la participación de ambas en el texto final.¹⁷ Así, Aníbal González (1983) distingue entre “un discurso bajo”, que correspondería a las intervenciones de Ramírez, y un “discurso alto”, que correspondería a las de Sigüenza. Es decir, hay en el texto una convivencia de dos registros discursivos, uno perteneciente a la cultura oral y otro perteneciente a la cultura escrita. Comúnmente se identifica este último con los apuntes geográficos de Sigüenza, en el capítulo segundo, y lo dicho por Ramírez se identifica con los detalles narrados durante el secuestro de los piratas. Ross (1995), en cambio, habla de “una multiplicidad de voces narrativas y discursos conflictivos” (Ross: 593).

Como ya hemos apuntado, Salcido Romero (1992) piensa que es Sigüenza quien le da realidad legal a lo expuesto oralmente por Ramírez.¹⁸ Además, una de las funciones del texto es “mantener lo relatado en la memoria atemporal que el escrito hace posible” (Salcido:123). Para el estudioso, es en la introducción del relato donde se describe “la mecánica de trasvase del discurso oral al escrito” (124), a saber: “el sonido (‘oído’) va a imponer una construcción textual oral ‘en compendio’, que, aunque ‘grata’, no es lo suficientemente pulida y efectiva” (124); es por eso que se hace necesaria una nueva versión del relato en lengua escrita, que Sigüenza presenta al virrey como mérito para su reconocimiento. Asimismo, señala que Sigüenza, al ser el poseedor del discurso escrito, se

¹⁷ En su texto, Mabel Moraña (1990) muestra cómo la utilización del yo, y con él el recurso de la “pseudo-autobiografía”, está necesariamente ligada a la intervención de los dos personajes, Sigüenza y Ramírez, y a la relación que guardan éstos entre sí en la elaboración del texto que leemos. Estos aspectos nos remiten necesariamente al origen oral del texto, es decir, a la intervención de Ramírez, el protagonista, el personaje, y quien relata la historia incluso al virrey. Lo que me interesa destacar de esta relación entre Sigüenza y Alonso es únicamente la implicación de dos discursos, el oral y el escrito, en el texto. Dejo de lado las implicaciones ideológicas e interpretativas que Moraña (1990), Invernizzi (1986), Ross (1995) y Bolaños (1995) descubren.

¹⁸ Misma opinión de Ross, quien señala: “Como se sabe, Sigüenza también escribe la historia del ineducado Alonso bajo la forma de narración en primera persona, que es la que nosotros leemos. Se trata, por supuesto, del procedimiento narrativo del autor en tanto personaje, que, en conjunción con la voz de Alonso Ramírez en primera persona, finaliza en un florecimiento barroco y de identidades confusas” (Ross: 594).

coloca en un extremo de la dicotomía de poder establecida con Alonso, que reproduce la dialéctica entre discurso oral y discurso escrito a lo largo del texto.

De igual forma, es pertinente reparar en el estudio estadístico hecho por Estelle Irizarry (1991). En él, la investigadora comprueba que los *Infortunios* no se parecen a otros textos de Sigüenza; el vocabulario es distinto; así llega a la siguiente conclusión: “La divergencia de estilo entre la novela y otros tres textos de Sigüenza del mismo periodo y género puede ser explicada únicamente por la fidelidad del autor mexicano al relato oral del narrador puertorriqueño” (Irizarry: 177).¹⁹ Estelle Irizarry pretende demostrar, no sólo la existencia de Ramírez, sino que la influencia de su relato oral es definitiva en la confección del texto final. Con esto Irizarry confirma y complementa las tesis defendidas por Salcido. Y aunque, en sí mismo, el método estadístico empleado es insuficiente para describir y analizar la complejidad del texto, sí ayuda, en buena medida, a reforzar la importancia del relato oral.

Según Salcido, Sigüenza manipula el discurso oral de Ramírez, pero no mantiene ningún “decoro poético” (Salcido: 130)²⁰ que permita equiparar el texto a, por ejemplo, el *Lazarillo de Tormes*. Plantea la relación entre Ramírez y don Carlos, en el ámbito del texto, de esta manera: “el estilo del Sigüenza-autor choca constantemente con el estilo del co-autor oral, ya que, en vez de hacer uso de la ironía como única vía para indicar su auténtica postura moral-ideológica [...], utiliza un discurso elevado y científico para apuntar comentarios y adiciones, de acuerdo con su papel de ‘descriptor’” (131). Salcido se basa en

¹⁹ Traducción mía del texto: “The divergence in style between the novel and three Sigüenza texts of the same period and genre can only be explained by the faithfulness of the Mexican author to the oral account of the Puerto Rican Narrator”.

²⁰ Ana María Platas Tasende (2000) explica “decoro” como la “adecuación entre la forma de expresión de la obra literaria y la materia tratada. Especialmente, emplazamiento del personaje a través del discurso, lo que conlleva la adaptación entre el modo de hablar y comportarse de los personajes, su categoría social y el tema que la obra desarrolla. Lope de Vega [...] defiende [...] el decoro poético: cada uno debe expresarse según su condición” (Platas: 204-205, s. v. ‘decoro’).

lo dicho por Invernizzi en cuanto a que el texto está escrito (“manipulado”) con el fin de “solicitar lástimas” y conseguir un mejor estado. En este sentido, Kathleen Ross observa que “en ningún momento se aduce que se trata de reproducir las palabras de Alonso, sino solamente de glosarlas en una ‘relación más difusa’” (Ross: 594-595).

Esta relación de discursos se mantendrá a lo largo de todo el texto. En este sentido, Álvaro Félix Bolaños (1995) reivindica el peso de la voz de Alonso Ramírez en el texto basándose en dos premisas: 1) “el relato oral de Ramírez fue compuesto atendiendo más a un apremiante afán persuasivo [...], y menos al solo deseo de dar relación de eventos extraordinarios”; y 2) “el relato testimonial que Sigüenza escuchó es solamente el último de los muchos que existieron oralmente” (Bolaños: 133). Por eso, Bolaños señala la “existencia de una especie de co-autoría de la relación entre Sigüenza y Ramírez” que llama “inevitable” (133).

Por otra parte, Salcido sostiene las tesis postuladas por Walter Ong, en el sentido de que un discurso de origen oral acumula un mayor número de oraciones independientes mediante la conjunción “y” (Salcido: 133). Así llega a diferenciar lo que corresponde a Sigüenza, cuyas intervenciones se distinguen por pertenecer a un estilo más “analítico-descriptivo” –las precisiones de tipo geográfico, por ejemplo, en las que se acumulan datos–, mientras que el estilo de Ramírez es más “narrativo” –como en la parte donde narra el cautiverio con los piratas, en donde “los elementos se acumulan para enfatizar el sentido de acción” (134).

El texto de Salcido tiene como fin demostrar que la indeterminación genérica es producida precisamente por la dialéctica de los discursos oral y escrito. Concluye su estudio diciendo: “ Los *Infortunios de Alonso Ramírez*, mediante su doble juego oral y escritural, avanzan un paso más en la disociación entre autor y protagonista, situándose, de

este modo, en el ambiguo umbral entre historia y literatura” (139). Con esta última afirmación, Salcido aporta un elemento esencial a la discusión, a saber, el deslinde entre personaje, narrador, autor, cuestión que ha sido comúnmente obviada por la crítica.

5. Una nueva propuesta

La primera conclusión a la vista, luego de esta revisión de la crítica, es que el debate sigue abierto. Aún hasta fechas muy recientes se siguen publicando artículos sobre los *Infortunios* y se siguen aportando ideas que son útiles para enfocar la cuestión de su origen textual desde múltiples puntos de vista. Hago mías las palabras de Kathleen Ross cuando dice: “A pesar de los resultados variables de este prolongado debate crítico, creo que la cuestión genérica del texto de Sigüenza es aún pertinente” (Ross: 592). Para nosotros, la discusión es pertinente no sólo para la cuestión genérica, sino para la cuestión del texto en sí. Hemos constatado el avance teórico en el análisis del texto, desde las visiones más impresionistas hasta las lecturas más complejas. Y sin embargo, hay múltiples preguntas que se pueden seguir haciendo.

Por un lado, hemos constatado que la lectura del relato como texto histórico es insuficiente para comprenderlo. Hemos visto que, incluso quienes son partidarios de la idea, se encuentran dubitativos ante los problemas que el texto señala; no sólo en cuanto a la difícil y ardua tarea que representa la comprobación de las referencias expresadas en él, sino también al desatender la parte formal, la manera en que el texto es confeccionado y la peculiaridad del discurso mismo. El discurso de Sigüenza se aleja de lo historiográfico en tanto que, como lo afirma Lucia Invernizzi, es un “producto de un acto voluntario de enunciación y no respuesta a un mandato oficial”, y de que su finalidad “no es sólo

informativa” y, por lo tanto, se advierte “un desajuste con los modelos historiográficos del momento” (Invernizzi: 99).

Esta es una cuestión que no se han planteado los críticos que han leído los *Infortunios* como historia. La escritura de la historia representa un problema en sí mismo. El caso de los *Infortunios* nos parece especialmente curioso para analizarse. Un intento de lectura de los *Infortunios* como historia debería, por lo tanto, tomar en cuenta también este aspecto formal.

Por otro lado, ahora podemos ver como evidente el hecho de que tantas posturas respecto al texto se originen en la complejidad propia del mismo. Cada estudio de los que hemos revisado presenta un aspecto nuevo, resaltado por el investigador, y lo añade a un crisol muy diverso. Es por eso que este acercamiento puede darnos la impresión de una crítica fragmentaria y discontinua. En este sentido, vale la pena insistir en la complejidad del texto y en que cualquier acercamiento resulta siempre parcial.

Como vimos también, de los críticos revisados hasta ahora, sólo unos cuantos hacen una revisión formal del texto de Sigüenza. Más aún, podemos afirmar que los que se acercan desde lo formal al texto sostienen argumentos más sólidos, comparados, por ejemplo, con los que se dedican a buscar una filiación genérica en la tradición hispánica. Y entre los análisis críticos, los que parten del texto mismo –como los que emprenden una lectura desde la retórica o desde el estructuralismo– son más sostenibles por su coherencia y su argumentación. Sólo un trabajo, el de Serafín González (1980) se asume como una propuesta que se atiene a lo textual. En el caso de los artículos más serios, si bien se plantean la cuestión formal como prioritaria, nunca es su única pesquisa, como en el caso de Aníbal González (1983). De esto concluimos que, si se ha de hacer algún acercamiento a los *Infortunios*, éste tendrá que hacerse desde una perspectiva que privilegie el texto.

En este mismo sentido, observamos que la búsqueda de una interpretación hace, a veces, que la lectura sea demasiado condicionada, aun en los textos más serios. Esta preeminencia de la interpretación, casi siempre asociada a la vida de Sigüenza y el contexto biográfico, demerita una lectura textual. Tal es el caso, por ejemplo, del trabajo de Lucrecio Pérez Blanco (1995), en el que además de teorizar sobre la retórica y la influencia de ésta en el texto, se hacen una serie de conjeturas desmesuradas (como suponer el cartesianismo de Sigüenza, o concluir que los *Infortunios* son una novela psicológica), que en buena medida carecen de relación con la lectura formal propuesta. Creemos que una interpretación del texto no puede sino desprenderse rigurosamente del texto mismo o de datos fidedignos y pertinentes del contexto, si es que éste se ha de tomar en cuenta.

5.1 La poética esencialista

Ante todo, debe quedar claro que el debate entre la historicidad y la ficcionalidad del texto tiene que superarse. Esta consideración ya la han puesto en práctica, como lo hemos manifestado, varios críticos.²¹ Una de las razones que invalida este debate es el hecho de que quienes contamos con el texto somos nosotros, lectores modernos, y que sea justamente en las últimas tres décadas del siglo XX cuando ha comenzado a considerarse este texto como literario. Esto nos llevaría a entrar en una discusión sobre la naturaleza de la literatura, de la evolución de su concepto al paso de los siglos, debate que creo es impertinente para los alcances de este trabajo.

Es importante decir, sin embargo, que lo literario y su ámbito de dominio se han ampliado justamente en las últimas décadas, a partir del desarrollo de las ciencias textuales.

²¹ Entre ellos Anibal González, *vid supra*.

Uno de quienes ha intentado abrir este horizonte es Gérard Genette (1993), a través de sus reflexiones acerca de la literariedad en los textos que, tradicionalmente, se han considerado como historia. Genette, siguiendo a Roman Jakobson, parte de la pregunta: “¿Qué hace de un texto, oral o escrito, una obra de arte?”, y dice que hay dos posibles respuestas, una de las cuales surge de lo que él llama la “poética esencialista”, que

consiste en dar en cierto modo por sentada, [de manera] definitiva y universalmente perceptible, la literariedad de ciertos textos, y preguntarse por las razones objetivas, immanentes e inherentes al texto mismo y que lo acompañan en todas circunstancias (Genette 1993: 13-14).

La poética esencialista, según Genette, tendría su origen en Aristóteles, para quien “sólo puede haber creación por el lenguaje, si éste se convierte en vehículo de *mimesis*, es decir, de representación o, mejor dicho, de *simulación* de acciones y acontecimientos imaginarios, si sirve para inventar historias o, al menos, para transmitir historias ya inventadas” (1993: 15-16). De ello se desprende que podemos equiparar *ficción* y *mimesis*. Es decir, para Aristóteles, según explica Genette, lo que define al poeta es justamente la invención y creación de historias. “El poeta debe ser más artífice de historias que de versos, ya que por la ficción es poeta y lo que finge son acciones” (1993: 16). “Dicho de otro modo”, continúa Genette: “lo que hace el poeta no es la dicción, sino la ficción”. Y concluye con algo que nos interesa: “Empédocles, dice Aristóteles, no es un poeta, es un naturalista, y si Herodoto hubiera escrito en verso, eso en nada modificaría su estatuto de historiador ni le atribuiría la menor calificación de poeta” (1993: 16).

Genette explica que Aristóteles concebía al lenguaje en dos funciones: “su función ordinaria, que es la de hablar (*legein*) para informar, interrogar, persuadir, ordenar, prometer, etc., y su función artística, que es la de producir obras (*poiein*)” (1993: 15). Para Genette, el estudio del lenguaje en su función ordinaria correspondería a lo que hoy

conocemos como pragmática, pero en términos aristotélicos sería la retórica; la segunda función correspondería al dominio de la poética.

Esto nos lleva al caso que nos ocupa. Por un lado, entendemos que Sigüenza como historiador, haría un uso "ordinario" del lenguaje; es decir, no tiene otro objetivo sino el de transmitir hechos y datos, sin "fingir" acciones. Para Aristóteles (y para la poética esencialista en general), entonces, Sigüenza, aun usando la forma autobiográfica, como en el caso de los *Infortunios*, no pertenecería al campo de la literatura, puesto que su principal cometido sería "informar" o también "persuadir". No está de más señalar que es esta la visión de quienes, haciendo caso omiso de la forma, creen en el contenido extratextual y realizan una lectura referencial del texto de los *Infortunios*; es decir, es la postura de aquellos que, como Antonio Lorente, realizan una lectura historicista del libro.

Genette piensa que esta visión esencialista de la literatura es insuficiente para abarcar el espectro del fenómeno literario,

ya que a su doble aprehensión [el contenido ficcional y la forma poética] escapa el dominio, muy considerable, de lo que provisionalmente voy a llamar la literatura no ficcional en prosa: historia, elocuencia, ensayo, autobiografía, por ejemplo, por no hablar de textos a los que su extrema singularidad impide adherirse a género alguno (1993: 23).

La poética esencialista es cerrada, explica Genette, y no admite en ella textos nuevos, sino los que ya están marcados como tales de antemano. Para nosotros, la forma en prosa y eminentemente narrativa de los *Infortunios* los acercan a la literatura y los convierten, quizá, en uno de esos "textos singulares" desplazados por la poética esencialista. También bajo esta perspectiva esencialista parecen concebidos otros juicios vertidos por la crítica, sobre todo aquellos que, siguiendo los moldes tradicionales de la historia literaria, pretenden encontrar un acomodo de los *Infortunios* en alguno de los géneros literarios

modernos, como la novela. En este sentido, hemos recogido demasiados juicios apresurados que se refieren a “la conexión con la novela picaresca” (Lagmánovich: 414), o bien con la novela de viaje y aventuras (Arrom: 30), o incluso la postura acrítica de considerar el texto, de antemano, “como la primera novela de Hispanoamérica”.²²

Según Genette, los partidarios de la poética esencialista identifican a la novela con la ficción, e incluso a la novela con la literatura misma (Genette 1993: 17-18). Por eso, no es de extrañarnos que la crítica haya visto como primera alternativa del discurso historiográfico, a la novela, identificada con la ficción y vista como la literatura misma. Buscar la literariedad del texto ha significado, en buena medida hasta ahora, comparar e identificar a los *Infortunios* con una novela, es decir con el género literario por excelencia.

Pero bien sabemos lo difícil que es clasificar a los *Infortunios* o leerlos como leeríamos el *Lazarillo de Tormes*, los *Viajes de Gulliver*, o incluso cualquiera de las *Novelas ejemplares*. Esta dificultad proviene, una vez más, de la atipicidad del texto. Si para algo nos sirven las consideraciones de Lorente, Cummins, Soons y Rojas Garcidueñas es para darnos cuenta de que el texto funcionó durante mucho tiempo como un texto referencial, como una de las “obras históricas” de Sigüenza. Uno de los desaciertos más comunes de la crítica que acabamos de revisar es justamente, el de buscarle al texto un molde moderno que le ajuste, bien por su parecido en la forma, bien por su semejanza en el contenido.

Es por ello que, en el presente estudio, partiremos del texto mismo, dando por sentada su complejidad y tratando de explicarla, al menos parcialmente. El de los *Infortunios de Alonso Ramírez*, está claro, es un texto atípico, que no cabe en una

²² Esta última expresión le corresponde a Lucrecio Pérez Blanco, quien, según Kathleen Ross (592, n.2), así califica al texto en la introducción a su edición de los *Infortunios* de 1988.

clasificación que lo prejuzgue a partir de los géneros dictados por un tipo de poética esencialista, tradicionalista, puesto que, al hacerlo de esta manera, soslaya y deja de lado un sinnúmero de características, que lo hacen único. Pensamos, siguiendo los postulados de Genette, que este texto no tiene parecido en su confección a ningún otro.²³ Hoy es más que nunca necesario abrir el campo de lo literario y observar detenidamente los textos a nuestra disposición, conformando, paulatinamente, una idea distinta de la literatura hispanoamericana. A ello contribuyen, sin duda, tanto la postura abierta hacia los textos de origen historiográfico, como la visión amplia de la literatura en general, más allá de la teoría de los géneros y de una poética prescriptiva de lo literario.

5.2 La poética condicionalista

A la “poética esencialista”, Genette opone una “poética condicionalista”, en la que la literariedad de un texto no sólo depende del objeto en sí mismo, sino de otras condiciones que le son externas; una de ellas podría ser el punto de vista del lector, que varía, como bien se sabe, al paso del tiempo. La interpretación de la pregunta planteada por Jakobson (sobre la naturaleza de lo literario) sería, según esta poética condicionalista: “¿En qué condiciones o en qué circunstancias puede un texto, sin modificación interna, *pasar a ser* una obra [de arte]?” (1993: 14). Bajo esta perspectiva, podemos entender la inclusión de los *Infortunios* dentro de lo literario, como efecto de esta poética condicionalista. Por otro lado, eso es lo que han hecho los estudiosos e historiadores de la literatura hispanoamericana, no sólo con el libro que aquí nos ocupa, sino con un sinnúmero de textos coloniales.

²³ Recordemos, una vez más, las palabras de Lagmánovich, quien, hablando de los *Infortunios* decía: “El libro único, el libro que es su propio género, es una característica de nuestra literatura” (413-414).

Enrique Puppo-Walker (1982) se enfrenta, al analizar las crónicas de Indias, al mismo problema al que nos enfrentamos aquí: el de las dos posibilidades del texto, una referencial y otra literaria. Puppo-Walker rechaza el positivismo de cierta historiografía y propugna, al menos, por una visión de la historia un poco más extensa, pues “el lector interesado por un espectro cultural más amplio observará que el fervor empírico motiva la purga inmediata de casi todos los estratos imaginativos que posee la escritura” (Puppo-Walker: 16). Así, Puppo-Walker valora los “aportes imaginativos” de los textos de las crónicas, que en vez de demeritar lo histórico, como parece creer Lorente, amplían su horizonte, lo complementan y lo enriquecen, dado que

la lectura aferrada al mero apunte informativo no reconoce, casi nunca, la diversidad de funciones que esos segmentos de creación pueden asumir en el esquema total de la obra. [...] Difícil será comprender la naturaleza siempre diversa de los hechos si no alcanzamos, en primer término, una apreciación global de la escritura; sobre todo en las relaciones de Indias, al quedar excluida la materia legendaria, el texto puede sufrir una merma considerable [...]. En vez de omitir las porciones creativas a que he aludido, propongo que debemos integrarlas en nuestras valoraciones, ya que, al ser aprehendidas en su totalidad, ampliamos forzosamente las posibilidades del análisis histórico (Puppo- Walker: 17-18).

Como puede observarse, Puppo-Walker está de acuerdo con una apreciación distinta de los textos históricos, la que Genette llamaría “condicionalista”, puesto que “en principio puede afirmarse que en casi todas las relaciones del Descubrimiento y la Conquista, el discurso desborda las posibilidades inmediatas del mensaje literal” (Puppo-Walker: 19).

También para Beatriz González, la poética esencialista es insuficiente:

Evidentemente que una concepción recortada y dogmática de lo que es (o no es) literatura o narrativa no permite llevar a cabo dos operaciones: una, la redefinición del estatus de una serie de textos ya conocidos y articularlos [sic] dentro de una perspectiva valorativa más pertinente y orgánica con las condiciones de la Colonia; y dos, el planteamiento adecuado de ciertas preguntas: ¿Qué especificidad, significación y función asumió la narrativa colonial? (B. González: 9)

En este sentido de romper con esa “concepción recortada” de la literatura es que Genette dice que se trata de ir más allá y superar la visión establecida. Dice que la poética condicionalista parte incluso del criterio jakobsoniano, y lo enuncia de esta forma: “Un texto es literario (y no ya solamente poético) para quien se interesa más por su forma que por su contenido, para quien, por ejemplo, aprecia su redacción y al tiempo rechaza o pasa por alto su significación” (Genette 1993: 24). Y continúa diciendo, algo que me parece crucial para este trabajo:

Así, pues, de lo que aquí se trata es de la capacidad de todo texto cuya función original, u originalmente dominante, no era de índole estética, sino, por ejemplo, didáctica o polémica, para sobrevivir a esa función o para sumergirla gracias a un juicio de gusto individual o colectivo que hace pasar a primer plano sus cualidades estéticas (1993: 24-25).

Digo que me parece fundamental porque es justamente lo que intentamos hacer en este estudio. Por un lado, se intentará aquí poner más atención en las cuestiones de índole formal del texto, sin negar que su contenido es de por sí atractivo. Pero, más allá de la historia del náufrago, del secuestro de los piratas, de la aventura de Alonso como cautivo a la manera del cautivo quijotesco, o de las relaciones entre éste y el sabio mexicano Sigüenza y Góngora, nos ocupará aquí el texto, la narración en sí como objeto, y si habremos de considerar las relaciones entre Sigüenza y Ramírez, será solamente en el nivel textual.

Genette propone en este sentido (palabras aún más pertinentes que nunca para el propósito de este estudio) lo siguiente: “Así, una página de historia o de memorias puede sobrevivir a su valor científico o a su interés documental; así, una carta o un discurso pueden encontrar admiradores más allá de su destino original y de su motivo práctico” (1993: 25). Gran parte de los textos novohispanos poseen ese doble cariz, el de tener su

función práctica, comunicativa, y a la vez parecemos a nosotros, observadores modernos, objetos estéticos. Piénsese, por ejemplo, en la *Respuesta a Sor Filotea* de Sor Juana. Puppó-Walker se extiende al respecto, cuando dice que “acceptar el signo lingüístico como equivalente exacto de una circunstancia histórica, siempre compleja, es suscribirse a un nominalismo endeble que nos restringe a la superficie semántica de la palabra” (Puppó-Walker: 20). De igual forma, Genette nos ayuda a superar el debate, ya expuesto anteriormente, sobre la lectura referencial opuesta a la lectura literaria de los *Infortunios*, con estas palabras:

A lo largo de los siglos se ve extenderse sin cesar la *literariedad* condicional por efecto de una tendencia aparentemente constante, o tal vez en aumento, a la recuperación estética, que actúa en esa como en otras esferas y abona en la cuenta del arte una gran parte de lo que la acción del tiempo substraer a la de la verdad o la utilidad: por eso resulta más fácil a un texto entrar en la esfera literaria que salir de ella (Genette 1993: 25).

Es el caso de los *Infortunios*. Como se ha visto ya detenidamente, la crítica moderna lo ha ido sacando, pese a las renuencias de los historiadores, del ámbito de las lecturas preferentemente referenciales para situarlo, mal que bien, en el canon literario mexicano.

5.3 ¿Quién habla en los *Infortunios*?

Como queda demostrado, la visión esencialista de la literatura es insuficiente para abarcar el fenómeno único que representan los *Infortunios de Alonso Ramírez*. Por eso, está abierta la posibilidad de una lectura distinta que intente describir, aunque sea parcialmente, la complejidad que el texto contiene.

Una de sus peculiaridades, sin duda la que ha provocado tanta atención de la crítica —por las posibilidades de lectura que ofrece—, es su forma autobiográfica. Ya hemos dejado

apuntadas las reacciones que sobre el particular, ha vertido la crítica hasta ahora; el uso de la primera persona en el texto nos remite tanto al terreno de lo factual (si consideramos el texto como una autobiografía auténtica) como de la ficción, y crea, con esto, una suerte de confusión.²⁴

Cuando se señala que los *Infortunios* son un texto ambiguo es, en buena medida, debido a esta compleja relación entre la realidad (la vida de Alonso Ramírez) y la escritura (el texto que leemos). Matías Barchino (1992) nos recuerda que “cualquier perspectiva crítica aplicada a los textos autobiográficos ha de considerar antes o después la relación tan estrecha que este tipo de escritura mantiene con lo extraliterario” (Barchino: 99). Antonio Lorente también ha hablado de esta dificultad, en el caso que nos ocupa, puesto que la utilización de la primera persona confunde al lector respecto de quién es el autor del texto: “La dosis de invención existente en toda autobiografía, que se refleja principalmente en la personalidad del autobiógrafo, [ha] sido adjudicada tanto a Alonso Ramírez como a don Carlos” (Lorente: 180). Está en duda la autoría porque no se sabe quién es el que habla.

Los *Infortunios* son, entonces, una autobiografía atípica: no corresponden al esquema de la “autobiografía canónica” que menciona Genette (1993), caracterizado por “la identidad *autor = narrador = personaje*” (Genette 1993: 64). Resulta imposible leer el texto pensando que es Alonso Ramírez el autor, o bien que don Carlos es el personaje. Incluso José Juan Arrom (1987) llega a confundir estos tres niveles del texto, a la hora de tratar de elucidar de quién es la voz del relato: “Si el personaje irá, en el penúltimo párrafo, en busca del autor que le dé vida literaria, es el autor quien desde el primer párrafo se vale del personaje que le ha de servir de idóneo portavoz” (Arrom: 35). El crítico confunde al Sigüenza-personaje de la última escena con el autor, en la realidad, del texto.

²⁴ Véase el apartado 3.4.

Por todo ello, proponemos ahora una lectura del texto, desde la perspectiva narratológica, que parta de un análisis de la voz narrativa. La cuestión es, tal parece, ¿quién habla en el texto? Se impone, por lo tanto, un análisis de las relaciones que establecen –siempre a nivel del texto– el autor y el personaje. Estas relaciones comienzan, justamente, en la manera como se originó el relato: el texto que leemos es producto de la narración oral que Alonso Ramírez hace al virrey y posteriormente a don Carlos. Esta es otra peculiaridad que hace único al texto.

Por otra parte, ver a don Carlos como el autor nos colocará en una perspectiva un poco más amplia a la hora de considerar el texto, como producto de una serie de decisiones emanadas de un proceso de escritura. Para Lorente, la elaboración definitiva del texto por parte de Sigüenza es “una peculiaridad que [lo] individualiza del resto de las autobiografías hispanas del Siglo de Oro y le confiere una complejidad narrativa de la que carecen las demás; complejidad que por tanto tiempo ha sido fuente de confusiones entre la crítica, que la ha considerado artificio literario” (Lorente: 181). Trataremos de mostrar, en lo que sigue, por qué la intervención de Sigüenza en la manufactura del relato es definitiva para acercar a los *Infelicitos* a la esfera de lo literario.

Para llevar a cabo este análisis, considero necesario tomar en cuenta el texto en su conjunto, es decir, incluyendo los textos preliminares: la “dedicatoria” y la “Aprobación”. Su estudio, mediante esta perspectiva englobadora, nos puede revelar más claramente, cuál es la situación que guardan en el texto Sigüenza y Ramírez. En este sentido, coincidimos con Alejandro Montiel (1999), quien, en su libro sobre el *Teatro de Virtudes Políticas* de Sigüenza, se expresa así sobre la importancia ignorada de estos textos:

En la crítica sobre el *Teatro*, se ha prestado muy poca atención a la dedicatoria y preludios que componen el texto. No se han analizado como textos que poseen un

sentido propio de una dirección de lectura, se han analizado como partes menores, dentro de una obra que ya tiene un significado previo (Montiel: 110).

Palabras que bien podemos hacer nuestras, para el caso que nos ocupa, dado que estos textos han recibido una atención muy menor por parte de la crítica.²⁵

²⁵ Si bien coincidimos con Montiel en la consideración de los textos preliminares, es preciso aclarar que él lo hace para reinterpretar históricamente el *Teatro*.

II

EL NARRADOR EN LOS *INFORTUNIOS*

1. Los umbrales

Resulta inexplicable el hecho de que, buena parte de la crítica, haya ignorado los textos que anteceden a los *Infortunios de Alonso Ramírez*. Incluso, en algunas ediciones –como la de Romero de Terreros– se omiten. Gérard Genette (2001) llama a este revestimiento que rodea a la obra, “paratexto”. Estos textos preliminares son, según Genette, un “acompañamiento” que hace las veces de marco:

El texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo* [...] por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su recepción y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro (Genette 2001: 7).

Además, para el teórico francés el paratexto tiene otra función fundamental: “el paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y más generalmente, al público” (2001: 7). En el caso de los *Infortunios*, el título, la dedicatoria y la “Aprobación” juegan un papel principal en la constitución del relato como libro, es decir, de su salida a la luz como tal. El paratexto, además de darle una especie de carta de ciudadanía al texto –como en el caso de la “Aprobación”–, sirve de enlace con el lector. Dice Genette: “Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o –según Borges a propósito de un prefacio–, de un ‘vestíbulo’, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder” (2001: 7).

Esta entrada al texto marca, de manera irremediable, la lectura de la obra. Todas estas indicaciones paratextuales están al servicio “de una lectura más pertinente —más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados” (2001: 8). De esto último, se infiere que la colocación de los elementos que conforman el paratexto depende del autor o al menos supone su connivencia. Está claro, en efecto, que la aparición de estos elementos paratextuales no son gratuitos y mucho menos fortuitos. Genette se pregunta, desde el principio, por la intención del paratexto, que se ve reflejada por su ubicación, su modo, e incluso su fecha de aparición.

En el caso que nos ocupa, trataremos de leer el texto a la luz de lo que los textos previos nos dicen sobre la obra y su factura. Si el paratexto ayuda a la existencia de la obra, trataremos de encontrar en estos aditamentos del texto, algunos puntos de apoyo para seguir una línea coherente de lectura del relato. Ya hemos hablado mucho de la complejidad de los *Infortunios* y de las múltiples lecturas. La consideración del libro en su conjunto, su lectura total como texto y paratexto nos ceñirá a una interpretación que deje más claros ciertos puntos que, como lo veremos, la crítica ha dejado de lado.

Consideramos aquí como paratexto de los *Infortunios* la “Aprobación” escrita por Francisco de Ayerra, la Dedicatoria que escribe Sigüenza para el virrey, y el largo título que encabeza la obra. Comenzamos la lectura por este último, siguiendo el orden de aparición en el texto. Hacemos tal acercamiento al libro bajo la perspectiva de Genette, que postula: “las funciones del paratexto constituyen un objeto muy empírico y muy diversificado que es necesario despejar, de manera inductiva, género por género y a menudo especie por especie” (2001: 16). Nos acercamos, pues, al paratexto de los *Infortunios* desde esta visión “empírica” y, por ello, descriptiva.

1.1 El título

Situado frente a la obra, el lector se enfrenta al texto y a su interpretación desde el título mismo. En la portada de la primera edición de 1690 se lee:

Infortvnios/ que/ Alonso Ramírez,/ Natvral de la ciudad de San Juan de Pvrto Rico,/ padeció, assí en poder de ingleses piratas que lo apresaron/ en las Islas Philipinas,/ como navegando por sí solo, y sin derrota, hasta/ varar en la costa de Iucatán,/ consiguiendo por este medio dar vuelta al mundo/ Descrívelos/ D. Carlos de Sigüenza y Góngora/ cosmógrapho, y cathedrático de Mathemáticas,/ del rey n[uestro] señor en la Academia Mexicana./ Con licencia en México,/ por los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, en la calle de/ S[an] Agustín. Año de 1690.²⁶

Descubrimos de inmediato el nombre del personaje, Alonso Ramírez, y de igual forma, notamos el nombre del autor del texto, don Carlos de Sigüenza y Góngora. Encontramos también, destacado en el título, el núcleo que el lector apreciará después; a saber, los “Infortunios” que Ramírez padeció con los piratas y la navegación “sin derrota” que le hizo finalmente dar la vuelta al mundo.

Esta vuelta al mundo está marcada por los tres lugares mencionados: Puerto Rico, donde es oriundo Alonso; las Islas Filipinas, donde es apresado, y Yucatán, a donde llega. De Ramírez se dice que es natural de San Juan de Puerto Rico. De Sigüenza se subrayan sus títulos: cosmógrafo y catedrático de matemáticas en la Academia Mexicana. La vuelta al mundo y el título de cosmógrafo que designa al autor son dos aspectos que

²⁶ He consultado y visto las siguientes ediciones del texto: la que hace Pedro Vindel de los *Infortunios* en la *Colección de libros raros y curiosos que tratan de América*, t., XX (Madrid: 1902); la que hace don Manuel Romero de Terreros de las *Relaciones Históricas* de don Carlos en la *Biblioteca del estudiante universitario*, no., 13. (México: UNAM, 1992, 5ª ed.); también la de José Rojas Garcidueñas de las *Obras Históricas* en la *Colección de Escritores Mexicanos*, no., 2 (México: Porrúa, 1983); la de William G. Bryant de *Seis Obras* de Sigüenza en la *Biblioteca Ayacucho*, no., 106 (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984); y por último, la edición crítica de los *Infortunios* hecha por J. S. Cummins y Alan Soons (Londres: Tamesis Texts Limited, 1984). Sólo la de Vindel y la de Bryant reproducen de manera facsimilar la portada original del libro. De estas reproducciones hago la transcripción y actualizo la puntuación y los acentos, así como el uso de las mayúsculas.

están relacionados de manera estrecha. Se subraya la posición de Sigüenza como cosmógrafo –dado que describe el “cosmos”, el espacio que Alonso recorre en su viaje. Respecto a esto, Salcido (1992) enfatiza que se presenta como “cosmógrafo” como para dar a entender que esa es su función dentro de la corte, y que si escribe esta crónica lo hace en su función de tal: “Parece lógico que Sigüenza, a raíz de sus títulos académicos y de sus nuevas funciones de cosmógrafo al servicio del Virrey [...], buscarse un encuadramiento adecuado de su función dentro del aparato burocrático virreinal, dónde, al mismo tiempo, exhibir sus conocimientos y lograr recompensas por sus servicios” (Salcido: 128, n.16).²⁷

La portada constituye la presentación de quienes en ella intervendrán primordialmente: Alonso Ramírez y los piratas, como protagonistas del relato, y Sigüenza, que “describe” los sucesos. Según Salcido, Sigüenza manipula el discurso oral de Ramírez y se limita a transcribir lo dicho por éste. Su argumentación se basa justamente en la palabra “describelos” del título: “llama la atención que uno de los primeros significados de este término en la lengua latina sea ‘copiar’ o ‘transcribir’” (127). Esta presentación, en todo caso, declara la posición de ambos, uno como protagonista de los “infortunios” (Alonso “padeció”) y el otro como el que los “describe” (“describelos”). Salcido contrasta,

²⁷ Resulta interesante considerar esta posición del autor de los *Infortunios* como cosmógrafo frente a la que describe Michel de Certeau (1986) hablando de Julio Verne. Para Certeau, el novelista francés crea el espacio al nombrarlo, lo llena de significado al describirlo en sus novelas de viajes –escritas, éstas a partir de libros de exploradores–: “Las navegaciones escriben la gran página en blanco del Pacífico” (Certeau: 143). De alguna manera, para los personajes de Verne (al igual que para los conquistadores del Nuevo Mundo), nombrar lo desconocido es una manera de colonizar. Michel de Certeau explica también qué significa para Verne la vuelta al mundo: “Es el arquetipo de una especie de itinerario del conocimiento. Define el perfecto proceso de observación. La ambición enciclopédica [de Verne] sigue siempre una trayectoria que regresa a su punto de partida. La ciencia es redonda al igual que la tierra. La organización de la estructura no es la medieval de la ascensión, tampoco la del diccionario que aún prevalecía durante el siglo XVIII. El orden del conocimiento toma la forma de un viaje circular” (145). Podemos pensar que a Sigüenza, como cosmógrafo (casi dos siglos antes que Verne), le interesa el viaje alrededor del mundo de Ramírez precisamente por lo extraordinario de su figura circular, que coincide con la de la tierra, y por su interés en los mapas y en las medidas cartográficas. Finalmente, encontramos también en las reflexiones de Certeau una cierta semejanza con nuestro autor: para Verne “la narratividad organiza, como una expansión de *nuestro* conocimiento, los sucesivos viajes que regresan uno detrás de otro al lugar de producción de la narración” (146). Análogamente, es lo que sucede en los *Infortunios*, en donde el “explorador” regresa al lugar donde salió a contar sus experiencias y así, dar testimonio fiel del conocimiento aprendido.

además, la función desempeñada en este texto por Sigüenza con la que cumple en *Trofeo de la Justicia española*, en cuyo título se dice “escribelo” antes del nombre del autor. Luego de una consideración semántica que distingue “escribir” de “describir”, Salcido concluye que “en la descripción no domina la voluntad autorial de la persona que ‘representa con palabras’” (128, n.15).

Pero si lo que está en juego es la “voluntad autorial” de Sigüenza en el texto, no debemos olvidar que su aparición en la portada –independientemente de que esté precedida del verbo “describelos”– debe ser considerada como una prueba manifiesta de su participación en la elaboración del relato. No se debe dejar de lado que Sigüenza aporta –entre otras cosas– su nombre al texto para que este relato vea la luz. Al respecto, Genette (2001) nos recuerda que

el nombre del autor cumple una función contractual de importancia variable según el género: débil o nula en ficción, mucho más fuerte en todas las clases de escritos referenciales, en los que la credibilidad del testimonio o de su transmisión se apoya en la identidad del testigo o del relator (Genette 2001: 39).

La presencia del nombre de Sigüenza en la portada del libro tiene por objeto acreditar lo que en él se dice, y esto, en principio, es un acto de esa “voluntad autorial” que encontraremos en otras partes del texto –tal como veremos oportunamente. Por ello, haremos más consideraciones sobre el nombre del autor en el apartado de la Dedicatoria que precisamente Sigüenza dirige al virrey. Por lo pronto, estas reflexiones sobre el título de la obra nos serán útiles cuando hablemos sobre la narración misma.

1.2 La dedicatoria

La edición de 1690 incluye dos textos que sirven de preámbulo al relato. Uno de ellos es la dedicatoria de Sigüenza y Góngora al virrey, el conde de Galve. Según Salcido (1992), este texto posee una “multivalencia funcional”, es decir, cumple una serie de funciones dentro del discurso que no se pueden reducir a una sola. Por ello, Salcido la llama “carta-petición-dedicatoria-introducción”:

Se trata, en primer lugar, de una “carta”, por hallarse inscrito el párrafo inicial en el molde discursivo epistolar; en segundo lugar, es una “petición” en lo que respecta a los objetivos implícitos y explícitos en el discurso de tratamiento directo con el virrey [...]; en tercer lugar, el primer párrafo se halla inequívocamente adscrito al discurso de la “dedicatoria” con el [...] objetivo [...] de hacer explícito el haber llevado a cabo el mandato virreinal de transformar el relato oral [...]; en último término, este texto inicial se convierte en una ‘introducción’ que expone las premisas básicas de la arquitectura del relato [...], un encuadre metatextual que impone los límites del origen oral y el resultado escritural del texto (Salcido: 122, n. 6).

Michel Moner (1989) escribe que la función primera de los textos que enmarcan el relato es darle realidad y existencia legal: “son certificados de conformidad que hacen constar la viabilidad de lo escrito así como también su ortodoxia” (Moner: 35).²⁸

Por su parte, Genette (2001) dice que, más allá de su función como “homenaje a un protector y/o benefactor”, la dedicatoria “se vuelve un enunciado autónomo, ya sea bajo la forma breve de una simple mención al destinatario, ya sea bajo la forma más desarrollada de un discurso dirigido a él y generalmente bautizado *epístola dedicatoria*” (Genette 2001: 101-102). Y, en efecto, tal como apunta Salcido, la dedicatoria de los *Infortunios* es una carta en tono personal que Sigüenza dirige a su protector, el conde de Galve, a quien ofrece

²⁸ Todas las citas de Moner las he traducido yo.

el texto de los *Infortunios* de la misma manera en que le ha ofrecido antes el de la *Libra astronómica y filosófica*, también patrocinada por el virrey, a cuya “comprehensión delicada” le ha parecido muy digna de publicarse y le ha merecido muchos “aprecios” (*Infortunios*: 25).²⁹

Pero quizá este texto posee más el valor de prólogo del autor que de otra cosa. Es decir, su importancia radica en lo que expresa de la opinión del propio Sigüenza acerca del propio texto de los *Infortunios*. En este sentido, Genette escribe que “la epístola dedicatoria clásica podía abrigar otros mensajes distintos al elogio del dedicatario, por ejemplo: informaciones sobre las fuentes y génesis de la obra, o comentarios sobre su forma o su significación, por lo cual la función de la dedicatoria avanza claramente sobre la del prefacio” (2001: 106).

Como ya hemos apuntado, Salcido piensa que Sigüenza es el “autenticador” del discurso de Ramírez, o sea, la instancia que dará validez legal a lo dicho por Alonso (Salcido: 122-123). En este prólogo del autor, entonces, Sigüenza hace las veces de un intercesor legal, una instancia mediadora entre el personaje y la figura del virrey.³⁰ Sin embargo, si consideramos esta “legalización” como un requisito indispensable de todo libro para ser publicado, y la dedicatoria al virrey como uno de los parámetros retóricos que imponía el uso para este tipo de textos, entonces tendríamos que centrarnos en su valor propiamente prologal, es decir, lo que dice el autor de su propio texto.³¹

²⁹ Sólo la edición de Romero de Terreros omite la “dedicatoria”. Me baso en la edición de Cummins y Soons por estar mejor anotada. Salvo caso contrario y previa aclaración, todas las citas del texto están tomadas de esta edición.

³⁰ Hay varias lecturas del papel de Sigüenza como mediador legal, entre ellas las de Invernizzi (1986), Moraña (1990) y el propio Salcido (1992).

³¹ A propósito de Cervantes, Michel Moner explica la función laudatoria de las dedicatorias como una forma de allegarse el patrocinio del personaje homenajeado y sufragar así los gastos de la impresión; además, el nombre del personaje servía como protección y garantía frente a la crítica (Moner: 43-44). Podemos comprender en el primer sentido el tono laudatorio, casi ritual, de las palabras de Sigüenza en este texto.

Salcido hace bien en resaltar “el trasvase” del relato oral al escrito, tal y como se expresa en el prefacio: “Y si al relatarlos en compendio quien fue el paciente, le dio vuestra excelencia gratos oídos, ahora que en relación más difusa se los represento a los ojos, ¿cómo podré dejar de asegurarme atención igual?” (*Infortunios*: 25). Se hace referencia al relato oral que Ramírez hizo al virrey y que originó esta “relación más difusa” con que Sigüenza representa esos hechos “a los ojos” del virrey. Es decir, el autor deja claro desde el prefacio mismo el origen oral del texto.

Enseguida, Sigüenza destaca el núcleo del texto que presenta, es decir, aquello que parece constituir lo más atractivo de la narración: “Cerró Alonso Ramírez en México el círculo de trabajos con que, apresado de ingleses piratas en Filipinas, varando en las costas de Yucatán en esta América, dio vuelta al mundo” (*Infortunios*: 25). El autor se hace eco de lo expresado en la portada del libro y llama la atención sobre la circularidad del viaje de Ramírez. La vuelta al mundo es presentada como consecuencia de los “infortunios” o “trabajos” que el protagonista padece. Tal es la idea que nos da la expresión “círculo de trabajos”, que evoca la infinidad de padecimientos que leeremos más adelante.

Por último, y en medio de nuevas loas a la “benignidad”, a “la grandeza” de los antepasados del conde de Galve, Sigüenza fija su posición frente al relato. Dice: “en nombre de quien me dio el asunto para escribirla, consagro a las aras de la benignidad de vuestra excelencia esta peregrinación lastimosa” (*Infortunios*: 25). Sigüenza asume, de esta manera, su posición de autor del texto, frente a la posición de Ramírez, “quien [le] dio el asunto para escribirla”. Esta asunción de la *escritura* del texto, por parte de Sigüenza, desharía el argumento de Salcido y su énfasis en la palabra “describelos” (que sustituiría a “escribelos” en la portada del libro), en el discernimiento de la “voluntad autorial”, como ya hemos visto más arriba. Es decir, queda claro que lo que se presenta al virrey, después

del prefacio, es un texto de la autoría de Sigüenza, quien pone por escrito el “asunto” ofrecido por Ramírez de manera oral.³² Es el propio don Carlos el que pone de manifiesto la importancia de la intervención de Ramírez, cuyo relato oral de sus desdichas le da el “asunto” al autor para escribir esta “peregrinación lastimosa”. A propósito de todo esto, Genette afirma que “una de las funciones comunes del prefacio es la de dar al autor la ocasión de asumir (o rechazar) oficialmente la paternidad de su texto” (Genette 2001: 43). La manera y la magnitud en que esa “voluntad autorial” está presente en los *Infortunios* es lo que trataremos de mostrar a continuación. Una de las pistas claves en esta elucidación la constituye la “Aprobación” de Francisco de Ayerra.

1.3 La “Aprobación”

Como explica William G. Bryant, en su edición de los *Infortunios*, Francisco de Ayerra era un amigo muy querido de Sigüenza:

La aprobación fue escrita el mismo día [26 de junio de 1690] por don Francisco de Ayerra Santa María, oriundo de Puerto Rico [...]. Autor de un soneto a la muerte de sor Juana Inés de la Cruz y otro en alabanza de Sigüenza, Ayerra contribuyó con tres poesías a las dos justas literarias que describió Sigüenza en su *Triunfo parténico* (1683), por las cuales le otorgaron el primer premio (*Infortunios*, Bryant: 39, n.3).³³

Este ejercicio de censura y aprobación, según explica Moner refiriéndose a la época de Cervantes, era desarrollado precisamente por otros poetas o escritores:

³² Salcido analiza las relaciones que se desarrollan entre Sigüenza y Ramírez a nivel textual. Según él, la intervención de Sigüenza da existencia legal a Ramírez y, por lo tanto, su participación en el texto se limita, en el mejor de los casos, a ser su co-autor: “El estilo del Sigüenza-autor choca constantemente con el estilo del co-autor oral, ya que [...] utiliza [...] un discurso elevado y científico para apuntar comentarios y adiciones” (Salcido: 130-131).

³³ Es curioso que en su edición Bryant (1984) haya omitido el texto de la “aprobación” y se limite a comentarla en esta nota.

la *Aprobación* estaba en tránsito de convertirse en una suerte de género literario antes de reducirse a algunas fórmulas tan impersonales como lacónicas. De hecho, la mayor parte de los censores eran también, por su parte, escritores que conocían bastante bien el precio que era necesario atribuir a tales formalidades (Moner: 36).

En nuestro caso, se trata no de una dedicatoria “impersonal”, sino del favor de un amigo de Sigüenza, poeta y escritor también.

Juan B. Avalle-Arce, por otra parte, afirma que los censores fueron los primeros críticos literarios:

Pero no le busquemos tres pies al gato, y recordemos que los primeros juicios críticos sobre toda obra de nuestra edad dorada son los preliminares de la censura. Allí se encuentran las reacciones de los primeros lectores del nuevo libro, y éstas nos deben alertar a cómo el público lector de entonces entendería la obra entre manos (Avalle-Arce: 15).

Por eso no deja de sorprender la poca atención que hasta ahora les ha prestado la crítica. Raúl Castagnino opina lo mismo: “Dicha aprobación, de hecho, constituye la primera crítica literaria recibida por el trabajo” (Castagnino: 30). Más tarde, también Salcido repara en la “Aprobación” para apoyar su tesis de un Sigüenza “descriptor” más que “escritor” (Salcido: 127); además, se hace eco de lo dicho por Castagnino al señalar a Ayerra como “el primer ‘crítico textual’ de los *Infortunios*” (Salcido: 131, n. 24), comillas incluidas. También Ross se refiere a esa idea de manera tangencial (Ross: 594).

Las palabras del censor comienzan por repetir los títulos del autor: “cosmógrafo del rey nuestro señor” y “catedrático de matemáticas en esta Real Universidad” (*Infortunios*: 27). Ayerra pondera “la novedad deliciosa que su argumento prometía” (27), en referencia sin duda a la vuelta al mundo dada por el personaje —“mi compatriota” dice Ayerra (27)—, tal como se anuncia en la portada del libro. El juicio del censor continúa en tono admirativo: “Y si al principio entré en ella con obligación y curiosidad, en el progreso, con

tanta variedad de casos, disposición y estructura de sus períodos, agradecí como inestimable gracia lo que traía sobreescrito de estudiosa tarea” (27). Notemos el interés en el que se centra la atención de este primer lector: la “novedad” del argumento, la “variedad de casos” y la “disposición y estructura de sus períodos”.

La “Aprobación” nos ayuda a aclarar, también, la relación que guardan Ramírez y Sigüenza en la escritura del texto. Dice Ayerra:

Puede el sujeto desta narración quedar muy desvanecido de que sus infortunios son hoy dos veces dichosos: una, por ya gloriosamente padecidos –que es lo que encareció la musa de Mantua en boca de Eneas en ocasión semejante a sus compañeros troyanos: *Forsan et haec olim meminisse iuvabit* y otra, porque le cupo en suerte la pluma de este Homero –que era lo que deseaba para su César Ausonio: *Romanusque tibi contingat Homerus* (*Infortunios*: 27).

Al principio se hace referencia a Alonso Ramírez, el “sujeto” de la “narración” (27); es decir, queda expresado su papel de personaje y protagonista del relato. Y la referencia a la Eneida (“tal vez un día nos dará dulzura recordar el dolor”³⁴) subraya su papel de víctima de padecimientos cuya memoria puede ser ahora dichosa. Alonso Ramírez es el sujeto que recuerda y por cuyo motivo se escribe. Y quien escribe es un “Homero” (“Ojalá te encuentres un Homero romano”³⁵) que narra las desdichas de Ramírez.

Es obvio el carácter hiperbólico de esta comparación, cosa común, no sólo en el “género” de los textos preliminares, sino, en general, en la prosa y aún en la poesía de la época. Su uso, pues, no nos debe extrañar, tomando en cuenta la condición de poeta de Ayerra y su estrecha amistad con Sigüenza. Si bien hiperbólica, esta comparación nos remite de manera clara a un discurso narrativo de tipo épico, más concretamente a la épica

³⁴ Tomo la traducción que, del verso 203 de la primera parte de la *Eneida*, hace Aurelio Espinosa Pólit, en *Virgilio en verso castellano. Bucólicas. Geórgicas. Eneida*. México: Jus, 1961.

³⁵ Traduzco del latín directamente, aunque puede verse la nota de Cummins y Soons, quienes, a su vez, traducen así al inglés: “In these latter days a Roman Homer sings of you” (*Infortunios*: 75, n.9).

clásica. Y si se compara al autor de los *Infortunios* con Homero, no se nos debe escapar la asociación del protagonista del relato con la figura de Ulises. También de desdichas y desgracias estuvo llena la peregrinación de Ulises, y su viaje fue circular, además de su regreso al origen. La circularidad del trayecto del protagonista queda, una vez más, destacada.

Pero aun más destacada se encuentra, en este fragmento de la “Aprobación”, la figura del autor del relato, de quien se elogia su labor en la escritura del libro: “Que al embrión de la funestidad confusa de tantos sucesos dio alma con lo aliñado de sus discursos, y al laberinto enmarañado de tales rodeos halló el hilo de oro para coronarse de aplausos” (*Infortunios*: 27). Se entiende aquí que “el embrión de la funestidad confusa de tantos sucesos” es el relato oral que Ramírez contó al virrey y a cuantos quisieron oírle desde su naufragio en Yucatán. Se entiende, también, que este relato oral era confuso y prolijo. Por eso, a ese embrión le “dio alma con lo aliñado de sus discursos” Sigüenza, contradiciendo la hipótesis de Salcido de que Sigüenza solamente fungió como amanuense de Ramírez. Si el relato oral que dio origen al escrito era confuso, un “laberinto enmarañado de tales rodeos”, fue Sigüenza quien halló “el hilo de oro para coronarse de aplausos”. Grandilocuente y todo, este comentario del primer lector de la obra no puede describir mejor el proceso de escritura del relato. Se hace eco, una vez más, del “trasvase” de lo oral a lo escrito que observaba Salcido en la dedicatoria de Sigüenza al virrey. Sigüenza es una figura autoral (comparable a Homero) que pone en claro y por escrito (“lo aliñado de sus discursos”) lo que oralmente no era tan bello por ser confuso (“laberinto enmarañado”); el “hilo de oro”, tal parece, es el relato que estamos a punto de leer.

Ayerra sigue hablando del autor cuando elogia su sabiduría en materias tales como la geografía e hidrografía del mundo:

No es nuevo en las exquisitas noticias y laboriosas fatigas del autor lograr con dichas cuanto emprende con diligencias, y como en las tablas de la geografía e hidrografía tiene tanto caudal adquirido, no admiro que saliese tan consumado lo que con estos principios se llevaba de antemano medio hecho (*Infortunios*: 27).

Nuevamente se hace referencia al oficio de Sigüenza como cosmógrafo real, que él mismo había puesto de manifiesto en su dedicatoria –“confiado desde luego, por lo que me toca, que en la crisis altísima que sabe hacer, con espanto mío, de la hidrografía y geografía del mundo, tendrá patrocinio y merecimiento” (*Infortunios*: 25-26)–, así como en el título del libro.

Ayerra vuelve a subrayar las diferencias entre la oralidad y la escritura:

Bastóle tener cuerpo la materia para que la excediese con su lima la obra. Ni era para que se quedase solamente dicho lo que puede servir escrito para observado, pues esto reducido a escritura se conserva y aquello con la vicisitud del tiempo se olvida; y un caso no otra vez acontecido es digno de que quede para memoria estampado: *Quis mihi tribuat ut scribantur sermones mei? Quis mihi det ut exarentur in libro stylo ferreo, vel saltem sculphantur in silice?*³⁶ Para eternizar Job lo que refería, descaba quién lo escribiera, y no se contentaba con menos de que labrase en el pedernal el buril cuanto él había sabido tolerar: *Dura quae sustinet non vult per silentium tegi*, dice la glossa, *sed exemplo ad notitiam petrahi*.³⁷ Este *Quis mihi tribuat...* de Job halló –y halló cuanto podía desear– el sujeto en el autor de esta relación, que para noticia y utilidad común, por no tener cosa digna de censura, será muy conveniente que la eternice la prensa (*Infortunios*: 27-28).

Parece claro que la “materia” o el “cuerpo” de los que habla Ayerra son justamente el relato oral de Alonso Ramírez; la “obra” final, el relato escrito por don Carlos, la “excede” entonces con su “lima”, como si hubiera que darle forma a algo que no la tiene y como si se

³⁶ “¡Ojalá se escribieran mis palabras, ojalá se grabaran en cobre, con cincel de hierro y en plomo se escribieran para siempre en la roca!” Copio la traducción que hace Luis Alonso Schökel de los versículos 23 y 24 del capítulo 19 del libro de Job en *Los libros sagrados. Job*. Madrid: Cristiandad, 1971.

³⁷ “No quiere enterrar las desgracias que padece en el silencio, sino ofrecer su noticia como ejemplo”. Traduzco del inglés de la versión de Cummins y Soons, quienes traducen así esta glosa que, según ellos mismos, proviene de una edición anotada de la Biblia publicada en París en 1590: “He does not wish to bury the miseries he endures in silence, but bring them to everyone’s attention as an example” (*Infortunios*: 75, n. 16).

tratase de un escultor frente al mármol. Se refuerza, pues, la idea de que Ramírez aporta al texto el motivo (la “materia”, el “embrión”, el “cuerpo”) y Sigüenza lo transforma en algo escrito (le da “alma”).

Ayerra señala como algo de suma importancia la ventaja que representa la escritura frente al relato oral; en tanto que éste “con la vicisitud del tiempo se olvida”, el registro escrito “se conserva” y se “estampa” en la memoria. Subraya con esto el comentarista la superioridad de la escritura frente a la oralidad (“ni era para que quedase solamente dicho lo que puede servir escrito”), y de paso nos recuerda que la labor de Sigüenza es de mayor valía, pues hace duradero lo que sólo era palabra hablada.

La razón por la que debe ser recordado es lo inédito del acontecimiento (“un caso no otra vez acontecido”), que hace referencia una vez más a esa “materia” que aporta Ramírez, esa materia a la que se refería el autor cuando hablaba, en la dedicatoria, del “círculo de trabajos”, y que Ayerra retomaba al mencionar la “novedad deliciosa” del “argumento”. Lo inédito, la “novedad”, es sin duda el viaje alrededor del mundo del protagonista, señalado en la dedicatoria – ya lo vimos–, como la figura del relato.

La cita del pasaje de Job nos remite a la paciencia que debió guardar Alonso Ramírez dados sus padecimientos. Nueva comparación del protagonista del relato con otra figura arquetípica, esta vez bíblica. También es hiperbólica esta nueva comparación; si bien las desgracias de Ramírez (por ejemplo, la pérdida de su esposa) no provienen del cielo, se asemejan un poco a las de Job.

Además, la referencia a Job vuelve a subrayar la perdurabilidad de la palabra escrita y la ejemplaridad de la historia de Ramírez, por la cual debería conservarse. A eso apunta la “glossa” citada en el texto, que señala que los avatares tan duramente sufridos no deben quedar en el silencio, sino convertirse, en “ejemplo” y en “noticia”.

1.4 Conclusión

Tanto el título como la dedicatoria refuerzan la posición de Sigüenza como autor del relato, y su presentación dentro del mismo como experto en cosmografía, geografía y matemáticas. De igual forma, se subraya la vuelta al mundo del personaje como el principal atractivo del texto. Estas dos condiciones se complementan con la visión del censor en la “Aprobación”. Como vimos, no podía ser más elogiosa esa primera lectura de los *Infortunios*: elogios al texto, a su lectura agradable; elogios al autor, por su sabiduría, y por llevar a buen término y darle forma al relato; elogios al protagonista, por su paciencia y por encontrar quien escriba su experiencia –tal parece ser el contenido de esta abigarrada loa de los *Infortunios*.³⁸

La “Aprobación” de los *Infortunios* no está escrita de manera impersonal o mecánica; sino que, al tiempo que evidencia la admiración del puertorriqueño Ayerra por don Carlos, pone de manifiesto su profundo conocimiento del texto, además de mostrarse consciente del proceso de escritura del libro. Y este conocimiento y consciencia nos sirven para saber de primera mano (si leemos la “Aprobación” como sugieren A Valle-Arce y Castagnino) que Ayerra ve en Sigüenza a un autor que da forma a un discurso oral, el de Alonso Ramírez (leyendo a Ayerra tenemos la impresión de que él también lo escuchó) que le sirve de motivo o “argumento”.

Esta concepción de la obra aclara la relación establecida entre Ramírez y Sigüenza, contradiciendo la hipótesis expuesta por Salcido en su trabajo. Ayerra encuentra en Sigüenza una “voluntad autorial” (recordemos la metáfora usada: “dar alma” al “embrión”) que Salcido traslada al relato oral de Ramírez. El papel de autor de Sigüenza, asignado por

³⁸ Salcido describe el estilo de Ayerra como “enrevesada lengua barroca” (Salcido: 131, n. 24).

Ayerra, no contradiría, por lo demás, la otra hipótesis desarrollada por Salcido (1992) y por Ross (1995), en el sentido de que la presencia de Sigüenza, de su prestigio como escritor, haría las veces de autentificador del testimonio oral de Ramírez en un contexto judicial. Salcido, de hecho, habla de ese poder que el conocimiento de las letras le proporciona a Sigüenza, y dice que éste “construye una argumentación jurídica utilizando una estrategia discursiva preexistente [el relato oral de Alonso], pero reordenando sus argumentos dispersos en un todo más coherente sólo posible en el campo de la escritura” (Salcido: 130, n. 21).

La presencia del nombre del autor no es indiferente en la interpretación y en la concepción del texto. Al respecto, Michel Foucault (1990) dice:

El nombre de autor es un nombre propio, [y al igual que éste] es más que una indicación, un gesto, un dedo señalando a alguien; en cierta medida, es el equivalente de una descripción. Cuando se dice “Aristóteles”, se emplea una palabra que es el equivalente de una o de una serie de descripciones definidas, del tipo de “el autor de los Analíticos”, o “el fundador de la ontología” (Foucault: 21).

Es claro que el hecho de que Sigüenza haya compuesto el texto no es indistinto a si lo hubiera compuesto alguien más. El nombre de Sigüenza trae consigo una serie de definiciones –por ejemplo, sus títulos y su condición de cortesano, “cosmógrafo real”– que hace imposible una interpretación ligera de su presencia como autor del texto. En este sentido, Foucault piensa que

el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir “esto fue escrito por Fulano de Tal”, o “Fulano de Tal es el autor de esto”, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente [...] sino que se trata de una

palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en un cultura dada, un cierto estatuto (24).³⁹

Resulta obvio que el nombre de don Carlos, al frente de la obra, repercute en lo textual y en lo social. Según Salcido –a quien le interesa reforzar la idea de que Sigüenza se apropia de la voz de Ramírez para, en su nombre, hacer reclamos propios al virrey– en los

Infortunios

el ejercicio del poder reside [...] en el mantenimiento del orden jerárquico, y no hay modo más adecuado para este objetivo que utilizar un discurso (el de la ‘relación’) en el que se mantienen las relaciones jerárquicas propias de una sociedad donde el conocimiento está exclusivamente en manos de una minoría de hombres de letras que lo utilizan siempre en beneficio del sistema y, por lo tanto, en beneficio propio (Salcido: 126, n. 13).

Salcido, pues, alude a la posición privilegiada de don Carlos, como hombre de letras –cuyo renombre pesa socialmente–, por sobre la de Alonso. Según Salcido, la relación jerárquica que guardan ambos en la realidad, se mantiene y se acentúa en el texto.

Esta posición de poder del discurso del sabio se remonta, según Michel Foucault, a la Edad Media, cuando “los textos que hoy llamaríamos científicos [...] sólo se aceptaban y poseían un valor de verdad [...] con la condición de estar marcados con el nombre de su autor” (Foucault: 29). Esta situación comienza a cambiar en los siglos XVII y XVIII, según Foucault, cuando los discursos científicos se comienzan a recibir “en el anonimato de una verdad establecida o siempre demostrable de nuevo” (30). En cambio, por entonces, “los discursos ‘literarios’ ya sólo pueden recibirse dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió” (30).

³⁹ Gérard Genette (2001) piensa algo parecido: “El nombre no es entonces una simple mención de la identidad (‘el autor se llama Fulano de Tal’), es el medio de poner al servicio del libro una identidad, o más bien una ‘personalidad’, como bien dice el uso mediático: ‘Este Libro es obra del ilustre Fulano de Tal’” (Genette 2001: 38).

Podemos pensar, entonces, que el hecho de que el nombre de Sigüenza encabece la obra, está a caballo entre ambas funciones: una como autenticador de lo dicho por Ramírez, en su calidad de cosmógrafo real, y otra como autor literario, cuyo estilo permea la obra y la marca como propia. De alguna manera, la complejidad del texto consiste, justamente, en que en él conviven, de manera muy marcada estas dos funciones que, en realidad, son una sola: Sigüenza autoriza el relato de Ramírez.

Lejos de pretender solucionar la cuestión de en qué medida los *Infortunios* son semejantes al resto de la obra de don Carlos, o la posición jerárquica de éste en la sociedad de la época, lo que aquí nos interesa es analizar la relación entre el discurso oral de Ramírez y el texto de Sigüenza desde la perspectiva narratológica. Digamos, a manera de recapitulación que, en este sentido, la “Aprobación” funge como puerta de entrada (el umbral), como presentación del libro que describe su proceso de escritura. Es un preámbulo al texto que insiste en describir a los personajes (don Carlos y Alonso) que intervendrán en él. El lector (quien ha leído ya el título y la dedicatoria), por lo tanto, se ve influido por los juicios de Ayerra y se informa de la manera en que se escribió el texto que tiene en sus manos.⁴⁰ La distribución de papeles dentro del texto tiene, siguiendo a Ayerra, a Sigüenza como escritor (cuyas implicaciones acabamos de revisar) del argumento que Ramírez le proporciona, y éste es el protagonista del relato. Pero las cosas se complican una vez que el lector comienza a leer las primeras palabras de la narración.

⁴⁰ Esto mismo le sucede a Raúl Castagnino, quien afirma de manera categórica: “Evidentemente, el censor, que informa sobre la obra el 26 de junio de 1690, apenas concluida, vio en ella primordialmente condición literaria” (Castagnino: 30).

2. La voz del relato

2.1 El inicio

Cuando uno lee la entrada del texto no puede dejar de sorprenderse no sólo por el tono intimista con que el lector es recibido sino por las palabras que se usan para producirlo:

Quiero que se entretenga el curioso que esto leyere por algunas horas con las noticias de lo que a mí me causó tribulaciones de muerte por muchos años. Y aunque de sucesos que sólo subsistieron en la idea de quien los finge se suelen deducir máximas y aforismos, que entre lo deleitable de la narración que entretiene cultiven la razón de quien en ello se ocupa, no será esto lo que yo aquí intente, sino solicitar lástimas que, aunque posteriores a mis trabajos, harán por lo menos tolerable su memoria trayéndolas a compañía de las que me tenía a mí mismo cuando me aquejaban. No por decir esto estoy tan de parte de mi dolor que quiera incurrir en la fea nota de pusilánime, y así, omitiendo menudencias que a otros menos atribulados que yo lo estuve pudieran dar asunto de muchas quejas, diré lo primero que me ocurriere, por ser en la serie de mis sucesos lo más notable. (*Infortunios*: 31)

La impresión intimista es producida por la alusión inmediata al lector (“el curioso que esto leyere”), quien se ve interpelado, de alguna manera, por una voz. Y quizá sea esto lo que más sorpresa causa: la voz en primera persona (“Quiero que se entretenga”) que se refiere a sus propias desgracias. La pregunta es: ¿quién habla? No puede ser sino Alonso Ramírez quien se dirige al lector. La sorpresa existe por cuanto acabamos de leer en los preliminares. El lector nunca fue advertido que sería el propio Alonso quien contara sus desgracias.

Para el lector, luego de leer los preliminares, queda claro que Sigüenza es el autor de la “relación” y, por lo tanto, espera que sea él quien asuma, como autor, la voz del relato. Este punto de vista se refuerza con la lectura del título del primer capítulo de la narración: “Motivos que tuvo para salir de su patria; ocupaciones y viajes que hizo por la

Nueva España; su asistencia en México hasta pasar a las Filipinas”. Como es evidente, la perspectiva objetiva de la tercera persona mantiene la distancia entre el autor y el personaje cuyas sus acciones se describen. El lector está tentado a pensar que la relación entre Sigüenza y Ramírez se mantendrá como la explican Salcido e Invernizzi: un Sigüenza que funcionaría como intermediario de Ramírez ante el virrey (tal como lo dejan ver, de alguna manera, la dedicatoria y aún la “Aprobación”) y que daría cuenta de las desgracias de Ramírez por medio del estilo indirecto, o bien, de una narración en tercera persona. Esa distancia desaparece al iniciar la narración. No es la voz del autor, como en los casos de la dedicatoria o el título, sino la voz del propio protagonista la que cuenta sus desventuras.

Es común, en la crítica, incluir entre las razones que movieron a Sigüenza a escoger la primera persona como la voz del relato, las de índole ideológico, extratextual. Mabel Moraña, por ejemplo, explica que Sigüenza y Góngora “se apropia de la historia de Alonso Ramírez, la re-produce como si fuera suya, en primera persona, adoptando la máscara de un ficticio protagonismo que se entrelaza con su función de organizador y escribiente de un relato ajeno” (Moraña: 107). Como se observa en este juicio, se condena la “apropiación” de Sigüenza en una decisión que, convengámoslo de una vez, pertenece al terreno de lo estilístico. La función ideológica de esta “apropiación” se refuerza con lo que sigue: “Considero que la utilización del yo (autorial / narrativo / protagónico / pseudoautobiográfico) tiene en el texto de Sigüenza y Góngora una importancia ideológica que nos remite a la dinámica social novohispana” (108).⁴¹

Es necesario ver esta cuestión desde el punto de vista de la escritura del texto. Lo que queda claro luego de leer a Moraña es que Sigüenza toma una decisión que, por lo

⁴¹ Hago la misma consideración que cuando traté este tema de las interpretaciones ideológicas del texto en el capítulo primero de este trabajo; es decir, prefiero dejarlas de lado. Cf. Parte I, n.18.

pronto y antes de las consideraciones extratextuales a que esto puede llevar, tiene consecuencias en el texto mismo. Y esto es lo que nos interesa. Pero, para aclarar la cuestión, es el propio texto el que nos ofrece una opción. Ésta se encuentra, paradójicamente, en el final del relato.

2.2 *El final*

Al igual que el inicio, la escena final del relato no ha dejado de sorprender al lector moderno. En ella se describe la manera como fue compuesta la narración:

El viernes siguiente besé la mano a su excelencia, y correspondiendo sus cariños afables a su presencia augusta, compadeciéndose primero de mis trabajos y congratulándose de mi libertad con parabienes y plácemes, escuchó atento cuanto en la vuelta entera que he dado al mundo queda escrito, y allí sólo le insinué a su excelencia en compendio breve. Mandóme, o por el afecto con que lo mira, o quizá porque estando enfermo divertiese sus males con la noticia que yo daría de los muchos míos, fuese a visitar a don Carlos de Sigüenza y Góngora, cosmógrafo y catedrático de matemáticas del rey nuestro señor en la Academia Mexicana, y capellán mayor del Hospital Real del Amor de Dios de la ciudad de México —títulos son estos que suenan mucho y valen muy poco, y a cuyo ejercicio le empeña más la reputación que la conveniencia. Compadecido de mis trabajos [...], formó esta relación en que se contienen (*Infortunios*: 71)

Alonso Ramírez, luego de narrar sus peripecias en tierra luego de su naufragio en Yucatán, cuenta cómo el virrey, después de escuchar sus desventuras “en compendio breve”, le ordena ver a don Carlos, quien, dice Ramírez, “compadecido de mis trabajos”, “formó esta relación en que se contienen”. El texto que leemos termina con la escena del momento en que es escrito. O sea, el momento de su producción.

Este final nos lleva a una circularidad del texto que nos remite a la vuelta al mundo dada por el protagonista, destacada en la portada y en la dedicatoria. Por lo pronto, es

interesante observar la manera en que el texto dramatiza su propia producción. Si seguimos la línea del origen del texto desde los preliminares hasta esta escena final, encontraremos ciertos rasgos ya divisados desde los umbrales. Ahí esta, por ejemplo, la aclaración de que Sigüenza es el autor del texto, que fue el quien lo formó; encontraremos repetidos una vez más los títulos con los que se presenta desde la portada misma del libro, con el añadido de alguno nuevo y una queja que ha suscitado un sinnúmero de reacciones en la crítica.⁴² Encontraremos repetido, finalmente, aunque esta vez dramatizado, el momento en que el texto que acabamos de leer deja de ser un discurso hablado y pasa a ser un discurso escrito.

Tal vez esté aquí el origen de la utilización de la primera persona en la escritura del texto. Si nos atenemos a lo que esta dramatización nos dice acerca de la composición del relato, hemos de convenir que Sigüenza escribe la narración cediéndole la palabra y la voz a alguien que no las tiene. Aquí encuentran sentido las palabras del censor y sus citas bíblicas con respecto a la perdurabilidad de la escritura por encima de la fragilidad de las palabras solamente dichas. Sigüenza escribe lo que Ramírez le cuenta, y les había contado a otros muchos pero con un artificio literario que le da su carácter al texto: Sigüenza escribe fingiendo que es Ramírez el que habla.

2.3 La necesidad de un narrador

Sigüenza resuelve el problema del estilo echando mano del narrador en primera persona. Esta decisión narratológica puede relacionarse con las intenciones del autor: por un lado puede tener que ver con su empatía con Ramírez y con una voluntad de reflejar su compasión, fingiendo que es Ramírez; por otro, puede tratarse de un recurso retórico para

⁴² Véase, por ejemplo, Salcido (1992: 125 y 129).

conmover al lector. O todo lo contrario, es decir, puede ser que Sigüenza haya querido disociarse totalmente del puertorriqueño y de sus dichos y haya usado la primera persona para separarse de ellos.

En todo caso, y más allá de esta intención (que por el momento no es relevante), lo cierto es que el texto posee una instancia narrativa que surge de la interacción de ambos personajes, Sigüenza y Ramírez. La voz narrativa en primera persona es un artificio que hace posible la narración. Luz Aurora Pimentel (1998) explica que, para conocer una *historia*, es preciso un *enunciador* que construya “un universo diegético con unas coordenadas espaciotemporales bien definidas y una serie de actores que establecen relaciones que le son particulares a ese mundo” (Pimentel: 134). El *contenido* de dicho mundo llega al lector a través de esa instancia intermediadora que es el *enunciador*: una especie de voz que va creando ese universo “ante los ojos” del lector, a medida de que lo cuenta. De ahí la necesidad del narrador:

Conocemos la historia, ese mundo de acción humana construido por el relato, sólo a través de la mediación de un enunciador o narrador. Un relato *verbal* –oral o escrito– sólo se concibe en la medida en que *alguien* cuenta una *historia*, o una serie de acontecimientos, *a alguien* [...]. He de insistir entonces en que la figura del narrador no es algo optativo sino *constitutivo* del modo narrativo (Pimentel: 134).

En este mismo sentido, convengamos con Roland Barthes en que

narrador y personajes son esencialmente “seres de papel”, el autor (material) de un relato no puede confundirse en absoluto con el narrador de ese relato [...]; para decidir que el autor mismo (ya se exhiba, se oculte o se borre) dispone de “signos” que esparcirá en su obra, hay que suponer entre la “persona” y su lenguaje una relación “señalética” que hace del autor un sujeto pleno y del relato la expresión estructural de esta plenitud: a esto no puede adaptarse el análisis estructural: quien habla (en el relato) no es el que escribe (en la vida) y el que escribe no es el que es (Barthes: 120).

Sigüenza, insisto, es el autor (“material”) del relato, y por lo tanto el creador de un narrador (“ser de papel”) que funge como enunciador de una historia, las desgracias y avatares que le suceden a un personaje, en este caso, Alonso Ramírez.

2.4 El narrador y la ficcionalidad del texto

La creación del narrador tiene que ver con el modo narrativo que el autor escoge para contar el relato.⁴³ Si Sigüenza eligió narrar los *Infortunios* desde la perspectiva del protagonista es para dejar en boca de Ramírez las verdades o mentiras de su aventura. Pero, además, esta perspectiva autobiográfica acerca al lector a la acción. Se lee la historia de Ramírez, una historia que el autor, a pesar de escribirla, no inventa. Ramírez cuenta su vida y sus acciones, sus aventuras y su naufragio a Sigüenza, y éste los escribe. El texto resulta paradójico por lo que dice Genette (1993) acerca de la subjetividad en el texto, dada por la narración en primera persona:

Si sólo la ficción narrativa nos da acceso directo a la subjetividad del prójimo, no es por obra de un privilegio milagroso, sino porque ese prójimo es un ser ficticio [...], cuyos pensamientos imagina el autor a medida que finge comunicarlos: no se adivina con toda seguridad sino lo que se inventa (Genette 1993: 62).

La paradoja consiste en que Sigüenza no inventa las situaciones ni los pensamientos de Ramírez; sólo finge que es Ramírez cuando escribe en primera persona.

En este mismo sentido, hay que apuntar que don Carlos es consciente del juego de perspectivas que ofrece la escritura de los acontecimientos; es decir, es un autor consciente

⁴³ Según Ana María Platas Tasende (2000), el “modo” o la “modalización narrativa” se define así: “En la novela y el cuento, la modalización es la suma de varios factores: quién ve los hechos, cómo los ve, quién los relata y a través de qué persona gramatical. Del lugar donde se ubique la mirada del narrador y de la voz narrativa o actitud del narrador que el escritor elija frente a la historia narrada más o menos externa, más o menos implicada, más o menos subjetiva) depende la modalización” (s.v. *modalización narrativa*)

de su papel de cronista objetivo. Kathleen Ross nos pone al tanto del cuidado de Sigüenza al componer el *Paráyo Occidental*: “El intelectual criollo trata de imbuir de veracidad a su narración en el prólogo [...], donde demuestra una aguda conciencia sobre las exigencias de la retórica de la historia” (Ross: 595). Pero recordemos también la advertencia que antepone Sigüenza al relato del *Alboroto y motín*, la carta que le dirige al almirante don Andrés de Pez:

El que mira un objeto, interpuesto entre él y los ojos un vidrio verde, de necesidad, por teñirse las especies que el objeto envía en el color del vidrio que está intermedio, lo verá verde. Los anteojos de que yo uso son muy diáfanos, porque, viviendo apartadísimo de pretensiones y no faltándome nada, porque nada tengo (como dijo Abdolmino a Alejandro Magno), sería en mí muy culpable el que así no fueran; conque acertando el que no hay medios que me tiñan las especies de lo que cuidadosamente he visto y aquí diré, desde luego me prometo, aun de los que de nada se pagan y lo censuran todo, el que dará asenso a mis palabras por muy verídicas (*Alboroto*, Bryant: 96).

Sigüenza se muestra consciente, no sólo de la retórica de la historia, sino de las perspectivas (siguiendo el paradigma visual usado por don Carlos), que ofrecen distintos aspectos de las cosas al narrarlas de una u otra manera. Otra muestra de tal conciencia narrativa la encontramos, precisamente, en el *Paráyo Occidental*, cuando introduce la vida de la madre Ynés de la Cruz –narrada también en primera persona– diciendo:

Con advertencia de ser mías algunas palabras que se añadieron, o porque se necesitaban en el contexto, o porque, para necesarias noticias, las juzgué precisas, omitiéndose también algunas en otras partes, por ser inexcusablemente el que así se hiciese (*Paráyo*: 226).

Confirmamos las palabras de Ross acerca de las precauciones de don Carlos, al tiempo que comprobamos su autocontrol, en su papel de autor, cuando introduce las palabras de otra persona.

Antonio Lorente (1996) cree ver en la vida de Ynés de la Cruz un antecedente de los *Infortunios* por la utilización de la primera persona.⁴⁴ Sin embargo, no repara en la diferencia que supone la presencia de un manuscrito –“poniendo en mis manos una brevisima relación” (*Paráyso*: 225)–, en el caso de Ynés de la Cruz, y la complejidad de un relato oral detrás del relato escrito, en la elaboración de los *Infortunios*. Lorente no hace notar, tampoco, que, en los *Infortunios*, Sigüenza omite –conscientemente, también– cualquier indicación deslindadora de los discursos como la que acabamos de transcribir, salvo las ya analizadas en los umbrales del libro.

Los *Infortunios de Alonso Ramírez* no son escritos a partir de un texto escrito, como el *Paráyso*, y esta es una diferencia fundamental, imposible de eludir, entre ambos textos. Así lo demuestran los recientes estudios sobre las diferencias entre textos oralizados y textos producidos en una cultura totalmente escrita.⁴⁵ De esta manera, que conozcamos la historia a través de la voz de Ramírez es un efecto buscado por el autor, para transmitir lo sucedido de primera mano –unos “anteojos” para que el lector lo vea todo con los ojos del protagonista–, asegurándose, simultáneamente, la veracidad de lo escrito y el placer de la lectura, acercando al lector al personaje y remitiéndolo al relato oral original a través de un artificio literario.

Para Genette (1993), en efecto, todas las referencias a la subjetividad del personaje –el monólogo interior, la referencia a los sentimientos o pensamientos del personaje en una situación dada, etcétera– nos remiten al relato ficcional y, por lo tanto, son rasgos que distinguen el discurso ficcional del factual:

⁴⁴ “Tampoco es la primera vez que Sigüenza reelabora una autobiografía, o, por citar las palabras de Francisco de Ayerra, ‘da alma con lo aliñado de sus discursos’ a la autobiografía de otra persona” (Lorente: 181)

⁴⁵ Véase a este respecto el primer capítulo del libro de Margit Frenk (1997). Ahí se hace una revisión de lo que se ha escrito sobre el problema.

Aun cuando se pueda debatir infinitamente su grado de presencia en los relatos no ficcionales, o incluso no literarios, esos giros subjetivizantes son indiscutiblemente más naturales en el relato de ficción y hay razones válidas para considerarlos, aunque con algunos matices, rasgos distintivos de la diferencia entre los dos tipos (Genette 1993: 62).

En el relato factual no se inventa el estado de ánimo del personaje, sino que hay que decir solamente lo que se sabe y también decir cómo se sabe lo que se sabe.

En nuestro caso, Sigüenza, aunque narra en primera persona fingiendo ser Alonso, también se encarga de aclararnos que Alonso le contó todo cuanto sabe y dice sobre su vida y su experiencia; a su manera (muy diferente a como lo hace en el *Parayso Occidental*, según hemos visto), deja clara cuál es su fuente en la escena final que analizamos. Tal vez los *Infortunios* sean uno de esos casos raros que le impiden a Genette hacer universal su conclusión. La situación del narrador es irregular. Siguiendo a Genette, quien se basa, a su vez, en lo dicho por Philippe Lejeune, se puede afirmar que los *Infortunios* tienden más al relato factual, dado que se acentúa la “voz de un narrador” y da un ejemplo: “Nací cuando tocaba a su fin el siglo XIX y fui el último de ocho varones...” (Genette 1993: 63-64). Es decir, los *Infortunios* se parecen más a una autobiografía auténtica que a una novela. Subrayemos, por el momento, que “se parecen”.

El narrador de los *Infortunios*, como acabamos de ver, es peculiar en sí mismo. Cabe preguntarnos ahora cómo es este narrador, cómo actúa dentro del relato, cómo está hecho y en qué aspectos se relaciona con la literariedad del texto. Eso es lo que haremos a continuación.

3. El narrador y su relato

Es preciso regresar al origen del texto y a lo que decíamos sobre él. La confluencia de dos tipos de discurso, el oral y el escrito, alcanza a la instancia enunciativa. Convengamos desde ahora que el narrador de los *Infortunios* posee características que provienen del discurso oral de Ramírez, pero también del discurso y la prosa escrita de Sigüenza. Coincidimos en este punto con Salcido, quien dice que “la naturaleza híbrida y supra-canónica del discurso narrativo de los *Infortunios de Alonso Ramirez* es inherente e inseparable de su doble naturaleza oral y escritural”, al existir un “puente” entre “el origen oral de la narración y su posterior transformación en un texto escrito” (Salcido: 120).⁴⁶

Una vez que hemos demostrado la existencia de una instancia enunciativa que cuenta el relato, intentamos, ahora, caracterizar esta voz narrativa. Es interesante, por lo tanto, ver qué sucede con el narrador en la transición del discurso oral al escrito. Es evidente que Sigüenza, como autor, tuvo que plantearse el problema estilístico de cómo escribir las palabras de Alonso. La presencia en el narrador de ciertos rasgos evidenciarán la manera en don Carlos resolvió tal problema. Para esto es necesario revisar, otra vez, el inicio del relato, que es el momento en el que surge el narrador de los *Infortunios*.

3.1 El prólogo al lector

“Quiero que se entretenga el curioso que esto leyere” (*Infortunios*: 31): con estas palabras se presenta ante el lector el narrador de la historia. Esta presentación es necesaria, pues,

⁴⁶ De igual forma, Salcido apunta que estos discursos chocan a lo largo de la narración evidenciando dos estilos divergentes que hacen decir al estudioso que se trata de dos autores (Salcido: 31). Como ya hemos analizado, discrepamos de esta visión del texto como producto de una coautoría, y del papel de Sigüenza como el “descriptor” de la historia.

como ya dije, en los textos preliminares se insistía en la autoría de Sigüenza, y el lector no estaba prevenido de la aparición de un narrador distinto al autor, o sea, de un narrador objetivo, heterodiegético. La historia no podía empezar sino con este pequeño párrafo que, de hecho, hace las veces de prólogo al lector, como lo indican sus primeras palabras, en las que habla el narrador. Leamos una vez más:

Quiero que se entretenga el curioso que esto leyere por algunas horas con las noticias de lo que a mí me causó tribulaciones de muerte por muchos años (*Infortunios*: 31).

Este preámbulo que invita al lector a entretenerse con la historia que se va a contar, muestra, además, una conciencia del lector, como si se tratase de un público al que hay que dirigirse, para introducirlo en la materia que se va a desarrollar a continuación. Pero eso no es todo: el narrador se muestra consciente también del papel de la literatura y de la literariedad de su texto. Así, manifiesta su deseo de entretener al lector “por algunas horas”, en una sesión breve y agradable de lectura, como si supiera el tiempo que implica el acto de la lectura. Esta referencia al tiempo, por otra parte, se contrapone a “los muchos años” que duraron sus penas. En una palabra: gracias a la lectura, el lector se entretendrá, “por algunas horas”, con lo que a Alonso lo atormentó “muchos años”; el dolor da paso al “deleite”; la vida, a su vez,—como sucede con la literatura— da paso al placer de la lectura.

Otra marca de esta conciencia de lo literario es la señalada por Aníbal González, a propósito de las siguientes líneas del mismo primer párrafo:

Y aunque de sucesos que sólo subsistieron en la idea de quien los finge se suelen deducir máximas y aforismos, que entre lo deleitable de la narración que entretiene cultiven la razón de quien en ello se ocupa, no será lo que yo aquí intente, sino solicitar lástimas que, aunque posteriores a mis trabajos, harán por lo menos tolerable su memoria, trayéndolas a compañía de las que me tenía a mí mismo cuando me aquejaban (*Infortunios*: 31).

González hace notar que el narrador es consciente de cierta literatura y ciertos escritos que suelen ser moralizantes.⁴⁷ El narrador se deslinda de ese tipo de literatura que tiene por costumbre aconsejar, poniendo el énfasis, así, en la parte “deleitable”. Pero existe otra implicación en esta aclaración del narrador: que los sucesos que se van a narrar son verídicos y no “fingidos”. En este sentido, Michel Moner (1989) advierte que anunciar la veracidad de lo que se cuenta, ya sea en el título o en el prólogo, es una costumbre literaria muy extendida en la época; es casi como una inflexión retórica de cualquier relato, histórico o ficcional, aunque Moner aclara que los textos que ponen más énfasis en su veracidad son, precisamente los más fantasiosos (Moner: 29, 99, 103). En el caso de los *Infortunios*, digamos únicamente que se trata de un reclamo de autenticidad para un relato que podría parecer increíble, pero que debería ser leído como un relato de hechos verídicos, y no “fingidos”, como en las novelas.

Lo que quiere el narrador de los *Infortunios* es “solicitar lástimas”, dado que estas “lástimas” le servirán para hacer más llevadero el recuerdo de tan crueles hechos. Nos encontramos, así, ante la antigua función catártica de la literatura; su función de “conmover” apelando al terror (las desgracias de Alonso Ramírez) y la piedad (las “lástimas” de los lectores).⁴⁸ En suma, el narrador pide la atención del público, pues quiere contar su historia; más que otra cosa quiere ser escuchado y su retribución —más allá de la recompensa material— será “hacer más tolerable la memoria” de sus desgracias.

⁴⁷ González habla en concreto del género picaresco: “En primer lugar, observamos que el narrador de los *Infortunios* se muestra consciente de la costumbre moralizadora del género picaresco, y pretende rechazarla en aras de una mayor veracidad: Alonso Ramírez rehusa moralizar como el *Guzmán de Alfarache* —que es, después de todo, una historia ‘fingida’— y se contenta con ‘solicitar lástimas’ para su condición desvalida”. (A. González: 199). El crítico intenta, como hemos visto, relacionar a los *Infortunios* con el género picaresco, pero olvida que no sólo este género posee “una costumbre moralizadora”.

⁴⁸ Con respecto a esta petición ya se ha dicho mucho en los análisis retóricos de Lucia Invernizzi y Lucrecio Pérez Blanco en torno a la función de “conmover”.

Por último, es preciso hacer notar que este prólogo incluye, además, una idea de la manera como se debe narrar. Al menos eso dejan ver estas palabras del narrador: "Omitiendo menudencias que a otros menos atribulados que yo lo estuve pudieran dar asunto de muchas quejas, diré lo primero que me ocurriere, por ser en la serie de mis sucesos lo más notable" (*Infortunios*: 31).

Destaca, una vez más la conciencia del lector, otra vez como si fuera un público, en el que quizá pudiera haber alguien menos "atribulado" que el narrador y más capaz de aburrirse con los detalles y de quejarse por ello. También está presente la conciencia de que va a narrar solamente lo más importante y va a quitar lo no pertinente, lo cual nos remite a una de las funciones autorales expresadas en la "Aprobación" de Ayerra: la de darle forma a algo que no lo tenía. Así, podemos interpretar sus palabras como una caracterización de su propio discurso como una narración sencilla, espontánea, sin retórica ni ampliaciones, que lo identificaría como un narrador humilde.

En resumen, destaquemos la irrupción del narrador que toma la palabra para interpelar al lector, en un nuevo umbral de la narración, y hacerle una serie de invitaciones y peticiones. En general, se trata de un llamado para que el lector no desvíe la mirada de la materia que se va a contar y de su sentido primario, que es el de compartir verbalmente las penas sufridas.

No se nos debe escapar el hecho de que este discurso prologal incluye, de diversas formas, al lector y lo hace partícipe del acto de contar. Las referencias al lector son como referencias a un auditorio ficticio al cual el enunciador se dirige. Esto nos remite al carácter oral del relato, uno de los componentes primordiales del texto. Por eso no debe extrañarnos esta actitud de deferencia del narrador ante el interlocutor, como si éste estuviera presente. Al carácter oral del narrador nos dedicaremos ahora.

3.2 La conciencia del auditorio

No debemos pasar por alto que la elección del narrador en primera persona (homodiegético) nos remite de manera inmediata al relato oral que Ramírez contó desde su naufragio en Yucatán y que escuchó el mismo conde de Galve. De alguna manera, esa voz revive y le da vida al cuento oral de Alonso, tal como Ayerra había dejado ver en su “Aprobación” con la metáfora del embrión al que Sigüenza da alma. Debemos pensar que ese es otro efecto que produce la elección del narrador por parte del autor; elección que tiene consecuencias en la composición y escritura final del texto.

El relato es producido por esa voz que, luego del prólogo, se presenta: “Es mi nombre Alonso Ramírez y mi patria la ciudad de San Juan de Puerto Rico” (*Infornios*: 31). Alonso Ramírez narra su propia historia desde su infancia, y por lo tanto espera que alguien lo escuche, o en el caso del libro, que lo lea. Si algo nos muestra la dedicatoria de don Carlos es que el virrey es el principal destinatario del texto. Pero podemos inferir que no es el único, dado que, desde la primera línea, como lo acabamos de ver, el narrador incluye a cualquier interesado que se acerque a leer (“Quiero que se entretenga el curioso que esto leyere”).

Sin embargo, como dije antes, no espera ser sólo leído, sino también escuchado, como si sus lectores u oyentes estuvieran presentes y pudieran reclamarle que el relato es aburrido, que se detiene en demasiados detalles, o le pudieran hacer preguntas, dado que en el prólogo, también lo acabamos de ver, se dirige a esos “otros menos atribulados que lo estuve”. Reclamos de este tipo y de otra índole pudo haber sufrido el propio Alonso Ramírez en su travesía por Yucatán al contar su historia, como el mismo relato nos informa:

Las molestias que pasé en esta ciudad no son ponderables. No hubo vecino de ella que no hiciese relatar cuanto aquí se ha escrito, y esto no una sino muchas veces. Para esto solían llevarme a mí y a los míos de casa en casa, pero al punto de mediodía me despachaban todos (*Infortunios*: 69).

Como lectores del texto estamos situados en una posición semejante a la de los habitantes de Mérida; somos los destinatarios de la narración de Ramírez. Y más nos parecemos a esos primeros oyentes del relato mientras más nos incluye el narrador en su relato con preguntas, con apóstrofes, con sus imprecaciones a la Virgen, etc.

A este respecto son pertinentes las reflexiones de Margit Frenk (1997) acerca de la literatura oralizada en los siglos XVI y XVII. Frenk explica la manera en que era difundida la literatura en esa época. Fundamentalmente, leer no era lo mismo que hoy: la lectura era colectiva y, por lo tanto, debía ser escrita para ser leída y comunicada en una lectura en voz alta. Esto influyó sobre la escritura y la recepción de la literatura, de tal modo, que el público lector era al mismo tiempo un público oyente. Dice Frenk: “Muchos autores del Siglo de Oro español escribían anticipando una posible y pronta conversión de sus letras en sonido, hablarían con sus oyentes desde un aquí y ahora que –imaginariamente– compartían con ellos” (Frenk: 22).

Sin embargo, Frenk hace una deslinde dentro de la cultura literaria que describe. De un lado, había textos que fueron hechos para ser leídos o representados dentro de un circuito de lectura constituido por las plazas, los corrales y los teatros. Por otro lado, estaban otros marcados con la “impronta”, dice Frenk, “que en muchos de ellos, de maneras diferentes, dejaron los textos y los géneros orales” (Frenk: 23).

Los *Infortunios* pertenecen a este segundo grupo. Tal como lo hemos venido diciendo, en el texto, y sobre todo en la figura del narrador, quedan algunos remanentes del estado oral del texto antes de pasar a ser escrito. Así lo demuestra el hecho de que el lector

esté considerado dentro del texto, incluido como el narratario del relato. Y el texto está impregnado de estos recursos que se encargan de crear la sensación de un auditorio alrededor del narrador, tal como lo veremos a continuación.

3.3 “Decir” y “callar”

Ya hemos visto cómo Sigüenza cede la palabra al narrador Alonso Ramírez. Este será, entonces, la instancia reguladora del modo narrativo y la que va a controlar el ritmo, la velocidad y el orden del relato. En el texto que leemos, cada intervención del narrador es una llamada o una reminiscencia del relato oral original. Nos remitimos entonces al narrador original, a ese ente oral que narraba sus desventuras ante un público en Mérida. Que en el texto sea el narrador el que maneje los hilos de la historia no nos debe sorprender, dado que, como recuerda Michel Moner, en una narración oral la figura del narrador es vital: “En la taberna, en la calle o en la plaza pública, el papel del narrador es preponderante, si no es que primordial, al punto mismo de apoderarse del texto” (Moner: 96).

La primera referencia que encontramos de esa voz del relato original son los verbos *decir* y *callar*, esparcidos por la narración. En su estudio, Michel Moner muestra la manera en que Cervantes alude a estas intervenciones orales del narrador a través del verbo “decir”:

El texto cervantino está salpicado de estas muletillas –digo que, digo pues que, olvidaba de deciros, ni por pienso, digámoslo así– que no son ciertamente chocantes bajo la pluma, pero que no acusan menos una cierta inclinación de la escritura, que tiende, manifiestamente, a introducirse en el molde de la lengua hablada. Se puede decir que Cervantes era perfectamente consciente de este desvío de lo oral a lo escrito (Moner: 112-113).

Por su parte, Margit Frenk explica cómo en los siglos XVI y XVII existen lo que ella llama “ambivalencias léxicas” entre verbos como “leer”, “ver”, “oír”, “decir”, “escuchar” que podían confundirse o ser equivalentes en el contexto de la lectura. Explica Frenk que “el hábito generalizado de leer en voz alta explica esa equivalencia, extraña para nosotros. Las letras entraban por la vista de los que las leían y por el oído de quienes las escuchaban, y los dos sentidos estaban involucrados para el lector que pronunciaba lo que leía, ya solo, ya ante otros” (Frenk: 47).

Dado que el texto escrito de los *Infortunios* proviene de una fuente oral, es pertinente revisar lo que dice Frenk respecto de la ambivalencia léxica del verbo “decir”: “podía ser equivalente de *recitar* de memoria” o bien, “se usaba igualmente para ‘leer en voz alta’”, o bien “*decir* solía usarse con el sentido de ‘escribir’, ‘representar un sonido mediante letras’” (Frenk: 49). Según Frenk, dados los recursos de la época (siglos XVI y XVII), *decir* era un verbo que se usaba “para cualquiera de las dos maneras de vocalizar un texto: a base de un papel escrito o impreso y a base de la memoria” (49).

En nuestro caso, nos hallamos frente a esta situación ambivalente, puesto que los *Infortunios*, como hemos venido diciendo, es un texto que proviene de la memoria oral de Alonso Ramírez. Veamos, pues, algunos ejemplos de la presencia del verbo *decir* en el texto. “Al leste, como *dije*, y al lesnordeste” (*Infortunios*: 54); “los que en parte les habían causado las hinchazones que *he dicho*” (*Infortunios*: 66); “los muchos navíos que van y vienen de la Nueva Batavia, como arriba *dije*” (*Infortunios*: 44); “noticiado por Juan González el beneficiado de Tejosuco –de quien ya *diré*” (*Infortunios*: 66). El verbo *decir* es una reminiscencia del estado oral del texto. Si bien esta reminiscencia puede parecer débil, dado que *decir* es un verbo que en nuestros días convive muy bien en el lenguaje de lo escrito y de lo oral, hay que recordar las palabras de Frenk a este respecto:

Hay quienes quieren negarles sentido literal a este tipo de expresiones, sin duda se trata de clichés que no en todos los casos tienen que tomarse al pie de la letra; pero globalmente funcionan como indicios de la omnipresencia de una voz que participa con toda su materialidad en la significancia del texto y de una situación de discurso en presencia (Frenk: 11-12).

En los ejemplos anteriores observamos el uso particular de *decir*. En efecto, la voz del narrador nos muestra su conciencia del relato, de su control sobre él, y sabe lo que ha dicho y lo que falta por decir.

El narrador enseña, de esta manera, la habilidad de los narradores orales para llevar la cuenta de los hechos relatados y mantiene un control absoluto sobre el texto, como en este otro ejemplo: “Quedose –ojalá la pudiéramos haber traído con nosotros aunque fuera a cuestras, por lo que adelante *diré*– quedose, *digo*, la fragata” (*Infortunios*: 61). En este fragmento se observa que el narrador hace una breve digresión, (que en el nivel escrito aparece como un apunte parentético) y que luego retoma el hilo de la narración con un “*digo*” que sirve como instrumento mnemotécnico (de ahí también la repetición de “quedose”), característico del estilo oral.

Por otro lado, si el narrador sabe lo que va a decir, porque controla el relato, también sabe lo que debe o tiene que “callar” por necesidad. Si “decir” nos remite a lo oral y a veces a lo escrito, “callar” nos recuerda, de manera más fuerte, a la voz que se escucha. Veamos algunos ejemplos del uso de “callar”: “Sé muy bien que expresar su nombre es compendiar cuanto puede hallarse en la mayor nobleza y en la más sobresaliente virtud, y así *callo* –aunque con repugnancia–, por no ser largo en mi narración cuanto me está sugiriendo la gratitud” (*Infortunios*: 34). Refiriéndose de nuevo a la longitud de su narración y volviendo a mostrar que sabe cómo contar (como cuando en el “prólogo” se propone “omitir menudencias”), estamos ante una “voz” capaz de callar: “Si quisiera

especificar particulares sucesos me dilatara mucho, y con individuar uno y otro, se discurrían los que *callo*” (*Infortunios*: 50). Además, con este acto de callar, la voz del narrador crea sobre quien escucha (o quien lee) la sensación de que hay muchas más cosas que decir y tiene un efecto de amplificación sobre aquello que se está narrando.

El uso de esta pareja de verbos es un recurso narrativo que permite acelerar o frenar el discurso. Se trata de recursos de la oralidad que le sirven al narrador de los *Infortunios* para llevar el relato y marcar su ritmo. Su control sobre el texto le permite hacer pausas en la narración para ocuparse de otros asuntos, como sucede en las digresiones tan corrientes en el relato oral: “debo advertir, antes de expresar lo que toleré y sufrí de trabajos y penalidades en tantos años” (*Infortunios*: 47); “no puedo proseguir sin referir un donosísimo cuento que aquí pasó” (*Infortunios*: 67). El narrador marca interrupciones en la diégesis para explicar o contar otras cosas. En el segundo caso, por ejemplo, introduce la anécdota (o “donosísimo cuento”) de cuando en Yucatán tratan de robarle a su esclavo.

Estamos, entonces, ante un narrador con claras hechuras de oralidad. Dice y calla, y con ello controla el relato y mantiene la atención de su público, sea que éste lo escuche o lo lea. El narrador recrea a su público dirigiéndose a él continuamente, como veremos a continuación.

3.4 Exclamaciones y preguntas

Nada recrea mejor la atmósfera de un narrador oral frente a su auditorio que el momento en que lo interpela o se dirige a él. Así sucede con el narrador de los *Infortunios*, que se dirige a su público, que parece estar presente, aunque ahora sea un público lector: “Presuponiendo el que a todo ello me hallé presente, *póngase* en mi lugar quien aquí llegare y *discurra* de

qué tamaño sería el susto y la congoja con que yo estuve” (*Infortunios*: 47). El narrador insta aquí al público a compartir sus desgracias, con instrumentos claramente retóricos. Además, vuelve a mostrar su cuidado del texto, así como su consciencia de la lectura, cuando subraya: “quien aquí llegare”. Se trata de una apelación que nos remite a cierto público oyente, transformado en un público lector.

El narrador es perfectamente consciente de que está siendo leído, y no es la primera vez que lo muestra, como ya hemos visto: “No se espante quien esto leyere de la ignorancia en que estábamos de aquellas islas” (*Infortunios*: 54). Una nueva petición al lector, en la que se solicita la comprensión hacia los protagonistas y sus circunstancias. Se trata de nuevo de un llamado al público que Moner explica así: “Ciertos apuntes del narrador evocan esta familiaridad del cuentero y del auditorio que se observan en las reuniones tradicionales, donde el guiño del ojo y el aparte teatral sellan la complicidad” (Moner: 113).

Ciertamente, en los *Infortunios* las referencias al lector son reminiscencias de ese estado anterior a la escritura, cuando el relato era oral. Michel Moner encuentra que, en Cervantes, estas salidas del narrador se cargan más hacia lo cómico, hacia la burla, por ejemplo en este pasaje del *Quijote*: ““En esto sucedió acaso que un porquero que andaba recogiendo de unos rastros una manada de puercos –que, sin perdón, así se llaman– tocó un cuerno...”” (114). Moner descubre aquí una broma de Cervantes: en vez de estar arrepentido por lo que acaba de decir –cuando, en realidad, no era necesario–, el narrador se burla de la costumbre de los narradores orales de pedir perdón cuando pronuncian algún vocablo malsonante o grosero (114). El narrador de los *Infortunios* no participa, desde luego, de esta burla, pero incurre en la misma costumbre, cuando se apresta a contar el castigo que los piratas le impusieron a su amigo Juan de Casas: “Perdóneme la decencia y

el respeto que se debe a quien esto lee que lo refiera, [pero] redujose éste a hacerle beber desleídos en agua los excrementos del mismo capitán” (*Infatunios*: 50). Y con razón no hay humor en el relato: la situación narrada no se presta a burlas.

Lo mismo sucede cuando el narrador lanza imprecaciones que el lector oye, más que lee. En varias ocasiones sucede así con el narrador de los *Infatunios*: “Diéronnos en el último año de nuestra prisión el cargo de la cocina, y no sólo contaban los pedazos de carne que nos entregaban sino que también los median para que nada comiésemos. ¡Notable crueldad y miseria es esta!” (*Infatunios*: 49) Como señala Michel Moner, en su estudio sobre Cervantes, se trata de una suerte de apartes o apóstrofes producidos por el narrador como si se tratara de una puesta en escena, en la que el público los oye como añadidos a la acción narrada. Dice Moner: “Otras intervenciones del narrador, en el modo exclamativo o interrogativo, que se pudieran considerar situadas, más bien, en el límite de la retórica, no nos recuerdan menos a los paréntesis enfáticos que se encuentran esparcidos en los relatos de los juglares” (Moner: 114).⁴⁹

En nuestro relato, el narrador tampoco escatima estas salidas exclamativas e interrogativas; por ejemplo, luego de que ha enumerado las crueldades del español Miguel, y sus blasfemias, el narrador no duda en terminar el capítulo con estas palabras: “Alúmbrele Dios el entendimiento para que enmendando su vida consiga el perdón de sus iniquidades” (*Infatunios*: 52).

⁴⁹ En el *Diccionario de Retórica y Poética*, de Michèle Aquien y G. Molinié (1996), se define “apóstrofe” de esta manera: “El apóstrofe, como figura macroestructural, no es sino una de las formas de la figura más general de la alocución. En el ejemplo dado para esta última: *épargnez-vous cette dépense, ô prince des prétes!* La alocución comprende al apóstrofe únicamente en *ô prince des prétes!* Esta, sin embargo, no se interpreta como figura sino dentro del cuadro, netamente macroestructural, de la alocución que la fundamenta en tanto que figura: en efecto, hay que entender primero que el autor no se dirige a nadie, sino a sus lectores, para apreciar bien el alcance del segundo segmento de la frase” (s.v. ‘*apostrophe*’; la traducción es mía). En el uso de este y otros términos sigo a Moner; el crítico utiliza apóstrofe para referirse de manera genérica a las salidas exclamativas e interrogativas del narrador cuando se dirige al auditorio.

De hecho, nuestro narrador incurre en esta modalidad apostrofal en un sinnúmero de ocasiones:

Mas ¿quién podrá negarme que dudé bien, advirtiendo consiguientes mis sucesos a aquel principio? (*Infortunios*: 32)

Y sustentándose el tal mi maestro con escasez, ¿cómo lo pasaría el pobre de su oficial? (*Infortunios*: 34)

Pero habiendo intervenido en ello lo que yo vide, ¿cómo pudiera dejar de expresarlo sino es quedándome dolor y escrúpulo de no decirlo? (*Infortunios*: 41)

¿Quién será el que sepa lo que importaba? (*Infortunios*: 43)

Bien sabéis, madre y señora amantísima, el que así pasó, antes que se acabase (*Infortunios*: 60).

El narrador de los *Infortunios*, según hemos visto, está imbuido de esas prácticas propias del relato oral, y sin duda se acercan al modo narrativo mucho más que ninguna otra obra de Sigüenza. La oralidad del narrador distingue a los *Infortunios* frente al resto del quehacer prosístico y narrativo de nuestro autor.

4. Sigüenza autor

Como se ha visto en esta segunda parte, el aparato paratextual de los *Infortunios* afirma y apunala la autoría de Sigüenza. De tal manera que Sigüenza es el responsable final de la composición y escritura del texto. Hemos descrito la importancia que tiene el nombre de don Carlos al frente del libro para su recepción y su correcta lectura: su investidura como autor está marcada por los títulos que acompañan su nombre siempre que aparece en alguna parte del paratexto, o incluso en el texto mismo. Dicho paratexto, lo hemos mostrado

también, sirve para otorgarle al relato una oficialidad sin la cual no podría haber visto la luz.

De igual forma, luego de la revisión de la “Aprobación” de Francisco de Ayerra, del inicio y la escena final de la narración, hemos destacado el origen oral del texto. Alonso Ramírez es más que el protagonista del relato. Su aportación testimonial origina y le da vida al texto.

La primera y más importante decisión que, como autor, ha tomado Sigüenza es la de escoger el punto de vista de su narración. Luz Aurora Pimentel explica que una de las funciones principales del uso de la primera persona es el nivel de involucramiento que el narrador tiene con la historia narrada. Más aún, éste es el rasgo definitivo para decidir si una narración es homodiégetica o heterodiégetica: “El criterio que decide la elección vocal no reside entonces en el uso de un pronombre u otro, sino en la relación que tiene el narrador con el mundo narrado” (Pimentel: 136).

Si tenemos en cuenta lo anterior, es posible afirmar que la decisión de Sigüenza de crear un narrador que imite el relato primigenio de Alonso tiene que ver con la búsqueda de un doble efecto en el lector: éste se encuentra mucho más cerca de la historia y de los sucesos trágicos de Alonso porque escucha su voz refiriéndolos, y al mismo tiempo, se siente más persuadido de la veracidad de lo narrado. Este doble efecto se logra porque Alonso Ramírez es el narrador, el testigo y el protagonista de sus propias aventuras. Hemos visto cómo Sigüenza estaba consciente de ambos efectos. Confirmamos así la intuición de don Marcelino Menéndez y Pelayo cuando creía ver en el uso de la primera persona un “artificio literario”.

El narrador es un artificio creado por Sigüenza, el autor del relato, que finge ser Alonso Ramírez. Es una decisión estilística que, al fundamentar el texto escrito en su

origen oral, permite hacer más fluido el relato. Hemos intentado caracterizar al narrador de los *Infortunios* subrayando algunos rasgos que los asemejan al relato oral que dio origen al texto. En el estilo narrativo de Sigüenza, en efecto, perviven algunos aspectos característicos de la oralidad, que, como en el caso de Cervantes, acercan al narrador de los *Infortunios* al narrador oral. Pero, más que de un remanente del relato oral de Ramírez, como había señalado la crítica (Salcido, por ejemplo), se trata de un estilo adoptado y recreado, conscientemente, por Sigüenza.

En este sentido, Moner muestra, en su estudio sobre Cervantes, cómo la irrupción de la oralidad y el quehacer de los narradores orales, en la prosa cervantina, representa un rasgo innovador en la manera de contar. Asimismo, el crítico explica que Cervantes, al imitar a los narradores callejeros, intenta “recrear, entre el narrador y el lector, una relación comparable a la que unía al cuentista callejero y su auditorio” (Moner: 140). Hemos tratado de mostrar cómo Sigüenza, al incorporar la oralidad en la actuación del narrador, crea tales vínculos con un auditorio. Para Pimentel, “la fuerte orientación al ‘tú’ [...] refuerza la ilusión de oralidad en el origen del relato” (Pimentel: 138). El narrador teje su historia gracias a la creación de una especie de intimidad con el lector. La narración es posible gracias a que existe alguien que quiere escucharla; la presencia de un auditorio, o de su recreación en nuestro caso, es el pretexto literario perfecto para la realización del acto narrativo. Por eso la narración en los *Infortunios* nos parece tan fluida: la instancia narrativa, emparentada con lo oral, hace más ágil y más coloquial el texto escrito, y, de esta manera, lo acerca más al lector.

Por último, es preciso señalar que la oralidad presente en el texto, y la presencia de un narrador con fuertes reminiscencias orales, son características innovadoras, al menos en la obra de Sigüenza. El principal aporte creativo de Sigüenza consiste en impregnar su

prosa del estilo narrativo del relato oral de Alonso Ramírez. De esta forma, queda comprobada la existencia de una “voluntad autorial” y literaria que cierta parte de la crítica le negó.

CONCLUSIONES

—Es la tendencia a desaparecer del autor, es el problema de qué posición ocupa en el espacio el autor. Pienso que Cervantes ya estaba preocupado por esto, tal era su preocupación que todo el *Quijote* gira alrededor de una pregunta: ¿quién está contando la historia? Para ello Cervantes inventa a un narrador, y a otro que se interpone... Toda la narrativa nace de estos problemas: cómo contar finalmente la historia, quién la cuenta, desde qué punto de vista lo hace, a quién se dirige el relato... Para el autor esto es lo apasionante, lo definitivo, lo que lo lleva a escribir.
Vicente Leñero

Hemos hecho el análisis, si bien parcial, del narrador en los *Infortunios de Alonso Ramírez*. Sin duda, aún quedan muchas vetas que explotar sobre este tema, y también sobre otros. La complejidad de este texto impide una visión totalizadora o al menos concluyente sobre cualquiera de sus aspectos. En este trabajo, hemos tratado de descubrir algunos rasgos del texto —sin ignorar esa complejidad— que permiten apreciar su calidad literaria.

Hemos visto la evolución de la crítica especializada en el tema y las principales polémicas vigentes. Queda claro que es fundamentalmente a partir del último cuarto del siglo veinte que se empieza a considerar a los *Infortunios* como un texto literario. Novela para algunos, pieza retórica para otros, autobiografía para algunos más, el texto ha sido apreciado por sus cualidades formales, más allá de su valor como texto histórico. Ha quedado demostrado que una lectura del texto como literatura es posible.

Se ha visto, también, cómo la consideración del texto desde la teoría de los géneros literarios sigue excluyendo buena parte de la complejidad de los *Infortunios*. En efecto, encasillar al relato como novela picaresca o como novela de viajes equivale a dejar de lado muchas otras características que el texto guarda. Los *Infortunios* son eso, pero también son algo más. Esto ha quedado claro cuando hemos revisado la distinción teórica, que hace Gérard Genette, entre una postura esencialista de la literatura —en la que el texto es literario *per se*—, y una postura condicionalista —que vería al texto desde sus características formales

y desde una postura no dogmática. Los *Infortunios* no pertenecen, por lo tanto, a ningún género moderno, son un texto atípico y encajonarlo en algún género –es decir, verlos desde la poética esencialista– ha sido tanto como reducirlo y empobrecerlo. En los *Infortunios de Alonso Ramírez*, en efecto, conviven las características de un texto factual –de ahí su valor innegable como texto referencial e histórico– con ciertos aspectos formales que lo llevan al campo del arte. En este sentido, podemos llevar más lejos esta idea de Genette respecto de los textos factuales:

Un texto de prosa no ficcional puede muy bien provocar una reacción estética que se deba no a su forma, sino a su contenido: por ejemplo, podemos reconocer y apreciar como objetos estéticos, independientemente de la forma como estén contados, una acción o un acontecimiento real relatado por un historiador o un autobiógrafo (Genette 1993: 32).

A lo largo de este trabajo, hemos descubierto cómo los *Infortunios* poseen, más allá de su valor documental, un valor estético por la manera en que están escritos: hay una intención artística en su forma adyacente a la importancia de su contenido. Hemos visto que no se trata de un documento o una crónica (“un texto de prosa no ficcional”) más, sino de un texto cuyas características en su estructura formal revelan las intuiciones estéticas de su autor. En este estudio, pues, hemos partido del texto mismo para, con un ánimo exploratorio, descubrir ciertas características que permiten formular un juicio más apropiado sobre su literariedad, a la luz de las nuevas posturas teóricas.

Así, partiendo de que los *Infortunios* son un texto factual, identificamos, describimos y caracterizamos la voz narrativa de acuerdo con lo que el texto dice de sí mismo. La lectura atenta y el análisis hecho de los umbrales del libro –el título, la “dedicatoria” y la “Aprobación”– nos han permitido corroborar el papel de Sigüenza como autor del texto.

Encontramos, entonces, en la actuación del narrador características literarias que, hasta ahora sólo habían sido sugeridas por la crítica como lo muestra esta afirmación de Lorente: “Los valores literarios [de los *Infortunios*] se desprenden básicamente de dos aspectos esenciales: 1) el proceso de decantación oral de la relación; y 2) su elaboración definitiva, a cargo de Sigüenza y Góngora” (Lorente: 180). A lo largo de este estudio, hemos explorado en profundidad estas ideas y hemos demostrado que la actuación del narrador agrega al texto un grado de literariedad que había sido soslayado precisamente por el crítico español. La recreación autoral de Sigüenza, presente en la conformación de una voz narrativa, es fundamental en el texto y obliga a una reconsideración de la “lectura contextual” como la que hace Lorente.

El proceso de transición de lo oral a lo escrito ha dejado huellas imborrables en el texto escrito, comenzando con el recurso del uso de la primera persona. El narrador de los *Infortunios* tiene fuertes características orales y, asemejándose al narrador oral de la historia original, hace posible una narración amena y fluida. Queda pendiente un análisis de la totalidad de la voz narrativa: esas otras partes de la narración que la crítica ha identificado unánimemente como las aportaciones de Sigüenza. Me refiero, por ejemplo, a las apostillas con explicaciones geográficas que complementan el cuadro de una voz narrativa compleja y ambivalente.

Por otro lado, hemos adelantado que la peculiaridad de los *Infortunios* radica en la elaboración de Sigüenza de una narración homodiégetica. La estructura de los *Infortunios* no corresponde a la estructura canónica de la autobiografía planteada por Genette “representada por la identidad *autor = narrador = personaje*” (Genette 1993: 65). En los *Infortunios*, ya lo hemos visto, existe una disociación entre el *autor* y el *personaje*. Asimismo, encontramos en el texto una disociación muy clara entre el *autor* y el *narrador*

que para el crítico “define la ficción, es decir, un tipo de relato cuya veracidad no asume en serio el autor” (65). Sobre la seriedad y la formalidad con la que Sigüenza asume la autoría y la escritura de este relato, hemos escrito mucho en el análisis del paratexto. Lo sobresaliente, entonces, es que, según el juego de posibilidades entre el *autor*, el *narrador* y el *personaje*, los *Infortunios de Alonso Ramírez* corresponderían a este esquema: *autor ≠ personaje* y *autor ≠ narrador*, pero *narrador = personaje*. A esto lo llama Genette “ficción homodiegética” (66). Entonces, es posible afirmar que el rasgo que distingue a los *Infortunios* de la autobiografía, es la intervención de una instancia enunciativa que media entre la autoría de don Carlos y la figura de Alonso Ramírez. Y en esa instancia enunciativa radica, formalmente, la literariedad del texto.

Por eso, cabe pensar en don Carlos como un escritor enfrentado a una decisión fundamental, de la que nos habla Vicente Leñero en las líneas arriba citadas. Sigüenza se planteó la cuestión: ¿cómo contar? Su elección, lo hemos visto, ha hecho decir a más de uno que Sigüenza era novelista y los *Infortunios* la primera novela mexicana. Quizá con nuestro análisis no lleguemos tan lejos. Pero al menos, hemos contribuido a abrir un poco el concepto de literatura, para abarcar un texto tan complejo y disímulo como el de los *Infortunios de Alonso Ramírez*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO SCHÖKEL, Luis. *Los libros sagrados. Job*. Madrid: Cristiandad, 1971.
- AQUIEN, Michel y Geroges Molinié. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris: Librairie Générale Française, 1996.
- ARROM, José Juan. "Carlos de Sigüenza y Góngora: Relectura criolla de los 'Infortunios de Alonso Ramírez'". *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 42-1 (enero-abril de 1987). 23-46.
- AVALLE-ARCE, Juan B. "Introducción" a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*. Madrid: Castalia, 1982.
- BARCHINO PÉREZ, Matías. "La autobiografía como problema literario en los siglos XVI y XVII". En José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet (eds.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor libros, 1992. 99-106.
- BARTHES, Roland. "El análisis estructural" en Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica-Grijalbo Mondadori, 1996. 107-125.
- BOLAÑOS, Álvaro Félix. "Sobre 'relaciones' e identidades en crisis: el 'otro' lado del excautivo Alonso Ramírez". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21-42 (1995). 131-160.
- CASTAGNINO, Raúl H. "Carlos de Sigüenza y Góngora o la picaresca a la inversa". *Razón y Fábula* 25 (1971). 27-34.
- CERTEAU, Michel de. "Writing the Sea: Jules Verne". En *Heterologies. Discourse on the other*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 137-149.

- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel. "La transgresión de la picaresca en los Infortunios de Alonso Ramírez". En *Violencia y subversión en la prosa colonial hispanoamericana, siglos XVI y XVII*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982. 85-108.
- COSTA, Horacio. "Las Peregrinaciones en la Nueva España". *Cuadernos Americanos*, 53-9:5 (septiembre-octubre 1995). 34-44.
- CUEVAS, Mariano. *Historia de la Iglesia en México*. [1924] México: Editorial Patria, 1946 5° ed. (t. III)
- CUMMINS, J.S. "Infortunios de Alonso Ramírez: 'A Just History of Fact?'". *Bulletin of Hispanic Studies* 61-3 (julio de 1984). 295-303.
- FORNET, Jorge. "Ironía y cuestionamiento ideológico en *Infortunios de Alonso Ramírez*". *Cuadernos Americanos*, 49-9:1 (enero-febrero de 1995). 200-211.
- FOUCAULT, Michel. *¿Qué es un autor?*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala-La Letra Editores, 1990 2° ed.
- FRENK, Margit. *Entre la voz y el silencio (La lectura en tiempos de Cervantes)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- , *Ficción y dicción* (traducción de Carlos Manzano). Barcelona: Lumen, 1993.
- , *Umbrales* (traducción de Susana Lage). México: Siglo XXI, 2001.
- GONZÁLEZ, Anibal. "Los Infortunios de Alonso Ramírez: picaresca e historia". *Hispanic Review* 51 (1983). 189-204.
- GONZÁLEZ, S., Beatriz, "Narrativa de la 'estabilización' colonial: *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (1586) de José de Acosta, *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690)

- de Carlos de Sigüenza y Góngora". *Ideologies and Literature*. 12- 1 (primavera de 1987). 7-52.
- GONZÁLEZ, Serafin. "El sentido de la existencia en los *Infortunios de Alonso Ramírez*". *Anuario de Letras* 23 (1980). 223-243.
- IRIZARRY, Estelle, "One Writer, Two Authors: Resolving the Polemic of Latin America's First Published Novel". *Journal of the Association for Literary and Linguistic Computing*. 6-3 (1991). 175-179.
- INVERNIZZI SANTA CRUZ, Lucia. "Naufragios e infortunios: Discurso que transforma fracasos en triunfos". *Dispositio*. 11- 28 y 29 (1986). 99-111.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Historia de la literatura mexicana* [1928]. México: Ediciones Botas, 1960, 7° ed.
- LAGMÁNOVICH, David. "Para una caracterización de 'Infortunios de Alonso Ramírez'". En Cedmil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* 3 vs. Barcelona: Crítica, 1988. 1: 411-416.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria* Tomo I. Madrid: Gredos, 1966.
- LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- LEONARD, Irving. *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo XVII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- LORENTE MEDINA, Antonio. *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de la Poesía Hispano-americana* Tomo I Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1911.
- MONER, Michel. *Cervantès conteur. Écrits et paroles*. Madrid: Casa de Velázquez, 1989.

- MONTERDE GARCÍA ICAZBALCETA, Francisco. "Estudio histórico de la novela mexicana". En Juan B. Iguiniz. *Bibliografía de novelistas mexicanos*. México: Monografías bibliográficas mexicanas, 1926.
- MONTIEL BONILLA, Alejandro. *El Teatro de virtudes de Sigüenza y Góngora: ¿Pilar del nacionalismo o texto cortesano del siglo XVII?* Puebla: Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado, 1999.
- MORAÑA, Mabel. "Máscara autobiográfica y conciencia criolla en *Infatunios de Alonso Ramírez*". *Dispositio* 15-40 (1990). 107-117.
- PÉREZ BLANCO, Lucrecio. "*Infatunios de Alonso Ramírez*: Una lectura desde la retórica". *Cuadernos Americanos* 49-9:1 (enero-febrero de 1995). 212-230.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI-FFL-UNAM, 1998.
- PLATAS TASENDE, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- PUPO-WALKER, Enrique. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. Madrid: Gredos, 1982.
- REYES, Alfonso. *Letras de la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948. (*Tierra firme*, 40)
- RODRIGO Enrique. "Autobiografía y verdad: la caracterización narrativa de Alonso Ramírez y Bartolomé Lorenzo". En Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. IV, Madrid: Castalia, 2000. 225-233.

ROJAS GARCIDUEÑAS, José. *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Erudito barroco*. México: Ediciones Xóchitl, 1945.

-----, "La novela en la Nueva España". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 31 (1962). 57-78.

ROMERO DE TERREROS, Manuel. "Prólogo". En Carlos de Sigüenza y Góngora *Relaciones históricas*. Selección, prólogo y notas de Manuel Romero de Terreros. México: UNAM, 1992. 5° ed. (*Biblioteca del estudiante universitario*, No. 13)

ROSS, Kathleen, "Cuestiones de género en *Infortunios de Alonso Ramírez*". *Revista Iberoamericana*, 61-172 y 173 (julio-diciembre de 1995). 591-603.

SALCIDO ROMERO, Alberto. "La ambigüedad genérica de los *Infortunios de Alonso Ramírez* como producto de la dialéctica entre discurso oral y discurso escrito". *Bulletin Hispanique*. 94-1 (enero-junio de 1992). 119-139.

SIBIRSKY, Saúl. "Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700). La transición hacia el iluminismo criollo en una figura excepcional". *Revista Iberoamericana* 31-60 (1965). 195-207.

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos. *Obras históricas*. Edición y prólogo de José Rojas Garcidueñas. México: Porrúa, 1983. 3° ed. Contiene: *Infortunios de Alonso Ramírez, Mercurio Volante, con la noticia de la recuperación de las provincias del Nuevo México, Trofeo de la justicia española en el castigo de la alevosía francesa, Relación de los sucedido a la Armada de Barlovento, Teatro de virtudes políticas*.

-----, *Seis obras*. Prólogo de Irving A. Leonard; edición, notas y cronología de William G. Bryant. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984. Contiene: *Infortunios de Alonso Ramírez, Trofeo de la justicia española, Alboroto y*

motín, Mercurio volante, Teatro de virtudes políticas, Libra astronómica y filosófica.

----- *Infortunios que Alonso Ramirez, natural de San Juan de Puerto Rico, padeció.* Edición de J. S. Cummins y Alan Soons. Londres: Tamesis texts, 1984.

----- *Relaciones históricas.* Selección, prólogo y notas de Manuel Romero de Terreros. México: UNAM, 1992. 5° ed. (*Biblioteca del estudiante universitario*, No. 13) Contiene: *Infortunios de Alonso Ramirez, Relación de los sucedido a la Armada de Barlovento, Alboroto y motín de México del 8 de junio de 1692.*

----- *Parayso occidental.* Prólogo de Margarita Peña. México: CONACULTA, 1995. (*Cien de México*).

VIRGILIO. *Virgilio en verso castellano. Bucólicas. Geórgicas. Eneida* (traducción de Aurelio Espinosa Pólit). México: Jus, 1961.