



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

TRANSCONTEXTUALIZACIÓN, PARODIA Y METÁFORA EN “SONETOS CON
LUGARES COMUNES”, DE FERNANDO DEL PASO

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

JESÚS NARES JARAMILLO

ASESORA: DRA. MARIANA OZUNA CASTAÑEDA



CIUDAD UNIVERSITARIA, ABRIL 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

Introducción.....	3
Capítulo 1. Desde dónde se cantan los sonetos. Contexto histórico.....	10
1.1. Un paréntesis largo sobre los modernismos.....	12
1.2. Cierre del paréntesis. Regreso a los <i>Sonetos</i>	15
Capítulo 2. Parodia.....	26
3.1. Codificador.....	31
3.2. Decodificador.....	36
3.3. Hipotextos.....	39
Capítulo 3. Metáfora.....	54
4.1. Soneto I.....	59
4.2. Soneto II.....	61
4.3. Soneto III.....	63
4.4. Soneto IV.....	65
4.5. Características comunes.....	66
Conclusiones.....	72
Anexos.....	77
Anexo I.....	78
Anexo II. Acentos.....	80
Anexo III. Desplazamiento o cancelación acentual.....	84
Bibliografía.....	88
Obra de consulta.....	94

Introducción

Conocí primero la voz de Fernando del Paso, a los 16 años, cuando vinimos a la Ciudad de México y me compraron un CD de *Entre Voces*, una colección que incluía la lectura ronca de Gonzalo Rojas y “Malevich en su ventana”, de Blanca Varela, y la voz de Fernando del Paso, de locutor: “En seguida, voy a leer una serie de cuatro sonetos titulados”, y luego hacía énfasis en cada palabra, ““Sonetos con lugares comunes””.

Años más tarde, en 2013, en la carrera, fui un fin de semana a Guadalajara, a la entrega del doctorado *honoris causa* que la Universidad de Guadalajara le hizo a Del Paso en el paraninfo. Sonaron la voz de él y la de Rulfo (“Carta a Juan Rulfo” 1989). Ambas eran voces que existían sólo en grabaciones: Fernando del Paso recibió el homenaje en silla de ruedas y para entonces no podía hablar.

Aunque relativamente reciente, la prosa de Del Paso, en particular las extensas novelas *José Trigo* (1966), *Palinuro de México* (1977) y *Noticias del Imperio* (1987), ha sido motivo de varios estudios, sobre todo a partir de los 80 años del autor (2015), del Premio Cervantes (2016) y de su muerte (2018). Los sonetos de Del Paso, su poesía en general, en cambio, han recibido mucha menos atención.

Esto se debe en parte a la disparidad en la distribución de la prosa y la poesía: tirajes menores, menos visibilidad y menor atención crítica para esta última. Se debe también a la fecha de publicación de los poemarios delpasianos: salvo la *plaquette Sonetos de lo diario* (1958), el resto se publicó como libro sólo a partir de 1988 y, antes del 97, era poesía infantil —aun menos considerada por la crítica. Ni el *Ómnibus de la poesía mexicana* (1971, 2a ed. 1991) ni *Poesía en México 1915-1966* (Paz *et al.*, 1966), de manera comprensible, mencionan siquiera al autor. En 1997, aparece *Sonetos del amor y de lo diario*, libro que contiene los “Sonetos con lugares comunes” que oí en el CD de *Entre Voces*. En la primera década luego

de la publicación de *Sonetos del amor y de lo diario*, casi la totalidad de los textos críticos sobre Del Paso hacen también caso omiso del poemario. *Imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica* (1997), por ejemplo, problematiza exclusivamente las novelas del autor, y *Rutas de la literatura mexicana* (2005) incluye sólo un ensayo intitulado “Fernando del Paso, el maestro de la novela”. El *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)* (2007) recopila textos de 1989 al 2001 e incluye a Del Paso, pero aborda solamente sus primeras tres novelas¹. Algo similar ocurre con textos más recientes, como la revista *Tierra Adentro*, que dedica su número 200 (publicado en 2015) a los “80 años del polifónico de México”, y cuyos ensayos no mencionan la poesía de Del Paso.

No obstante, existe crítica de la poesía delpasiana. En el 2012, el Dr. Miguel Rodríguez Lozano, del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, habló sobre las novelas de Del Paso para un documental de El Colegio Nacional: Del Paso “escribió cuatro obras, pero tres de ellas importantísimas en nuestra historia literaria [...] con tres obras, ya pasó a la historia” (“Fernando del Paso – Documental...” 2:55-3:36). Y sobre los sonetos de 1958 aseveró: “Yo creo que todo autor tiene un libro como de tanteo [...], *Sonetos de lo diario* es eso” (11:24-11:35). En 2008, se publicó “El color de la ternura: la poesía para niños de Fernando del Paso”, de Silvia Quezada. En 2018, Luis Gabutti Alarcón hizo una tesis sobre el libreto en verso *La muerte se va a Granada. Poema dramático en dos actos y un gran final* (1998). En un artículo del 2020 de la *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* de la UNAM (“Esponjas, arañas...”), Samuel Cortés Hamdan dedicó un mismo y único párrafo a los poemarios *PoeMar* (2004) y *Castillos*

¹ El *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)* es un diccionario de autor de Christopher Domínguez Michael, donde el escritor recoge entradas de entre 1989 y 2001; quizá la entrada de Del Paso es anterior a 1995, lo que podría explicar la ausencia de *Linda 67* (1996) y la poesía de Del Paso.

en el aire (2002), a *La muerte se va a Granada* (1998) y a la crónica *El va y ven de las Malvinas* (2012); dejando de lado *Sonetos del amor y de lo diario*.

Los análisis que he encontrado donde sí se mencionan los *Sonetos del amor y de lo diario* son una entrada en el diccionario de autor *Sin cera* (2001), de Víctor Manuel Mendiola (68-69), el único que habla exclusivamente de la obra; “Forma y color”. *Ensayos y poesía de Fernando del Paso*, de Guadalupe Sánchez Robles, donde se mencionan los “Sonetos con lugares comunes”, y “Constancia poética: la obra de Fernando del Paso”, de David de la Torre Cruz (*Tren de palabras...*, 123-170) —de los tres el análisis más extenso—, que compara *Sonetos...* y *PoeMar*. En el presente estudio, dialogaré con estos textos. Hasta aquí lo dicho sobre la poesía de Del Paso.

Dicha poesía tiene puntos de contacto con su prosa. De las novelas, la crítica señala el amplio vocabulario, el regodeo en un lenguaje pletórico, un afán totalizador y la influencia joyceana (ver, por ejemplo, las “Palabras de salutación” de Salvador Elizondo de 1996 en *Yo soy un hombre...* 7-13, cuando Del Paso ingresa a El Colegio Nacional). En contra punto a estas características de sus novelas, el soneto es una forma fija y acotada. Como veremos, los sonetos de Del Paso muestran, como su prosa, una vocación por la lista poética, la parodia y el pastiche, la síntesis de otras lecturas problemáticamente llamadas universales... En cambio, la concisión y la densidad semántica a las que el soneto obliga implican una diferencia considerable entre la poesía y la prosa delpasianas.

Cabe preguntarnos por qué un escritor de largo aliento optó por el soneto. Estudiar los “Sonetos con lugares comunes” de Fernando del Paso nos permite observar una faceta distinta de la obra del autor, una que puede arrojar luz a sus obras más conocidas. Por otra parte, las herramientas metodológicas aplicadas a las novelas de Del Paso (a saber: la lectura

intertextual, la contextualización histórica, el concepto de generación literaria como punto de referencia) son también útiles para analizar su poesía.

Como dije, la serie de cuatro “Sonetos con lugares comunes” se encuentra en *Sonetos del amor y de lo diario*, que aborda el amor cotidiano y busca maneras de decirlo de nuevo. Los “Sonetos marianos”, por ejemplo, parodia del arte consagrado a la Virgen (y a la virginidad), echan mano del vocabulario religioso para tratar temas “paganos”: “Yo pecador, confieso que prefiero/ al pozo virgen, la trillada noria, / que no te quiero pura y sin historia, / que sin altares y ángeles te espero”. Los cantos de imitación, la renovación de valores, la parodia constituyen el *modus operandi* de todo el poemario.

De todos los poemas del libro —“conjunto” que “posee una unidad interna” y donde “todos los pequeños apartados se relacionan entre sí” (Sánchez Robles)—, considero a los “Sonetos con lugares comunes” la serie más compacta. Los cuatro sonetos me resultaron, por lo tanto, los más indicados para estudiar la liga entre procedimientos metafóricos extendidos y parodia general.

En este estudio, intentaré probar que:

1) Los “Sonetos con lugares comunes” son una parodia posmoderna de las *descriptium* o *laudatio puellae* de la tradición sonetística petrarquista. Para ello, me apoyo en la definición de parodia de Linda Hutcheon, para quien —dada la larga historia del término— una definición transhistórica de la parodia es imposible. Los “Sonetos con lugares comunes” encajan en su definición de parodia posmoderna: son una imitación con distancia irónica que “reelabora” varios tópicos de la tradición.

Según Hutcheon, las parodias modernista y posmoderna tienen un amplio rango de *ethos*. Los “Sonetos...” son una parodia, si bien lúdica, no cómica y, si bien irónica y autoconsciente, más conciliadora que destructiva. No buscan cancelar una retórica, sino

sintetizar una tradición. Tienen una relación ambigua con su “blanco”: simultáneamente, lo socavan y sancionan; rescatan los lugares comunes de las *laudatio* o *descriptium puellae* y sus implicaciones históricas mientras enfatizan sus artificios, desnaturalizándolos (de-doxificándolos).

En otras palabras, los “Sonetos...” actualizan varios tópicos poniendo de relieve su tradición y el desgaste de ésta: realzan el tratamiento ideológico y, por lo tanto, político del tema. La parodia se adscribe de algún modo a la tradición que critica y hasta cierto punto reproduce su poética-política.

La teoría de Hutcheon es deudora, pero va más allá, de las teorías formalistas y de la recepción. Identificar a los “Sonetos...” como parodia, encontrar en ellos voces dobles, implica una intencionalidad “autoral” presente en el texto mismo: no la de un autor vivo, sino la cifrada en un recurso retórico que nos indica distancia irónica y diferencia respecto del hipotexto. También implica un lector competente que descifre dicha doble inscripción.

En este estudio, veremos el codificador, el decodificador y los hipotextos cifrados en el (híper)texto de los “Sonetos...”.

2) El primer endecasílabo de cada soneto (un lugar común) —“Es tan blanca tu piel como la nieve”, “Tus ojos son azules como el cielo”...— es un procedimiento metafórico gastado: una relación ya conocida entre dos significados A-B (piel-nieve, ojos-cielo) cuyo núcleo es la palabra. La metáfora es una equivalencia $A \approx B$ en su contexto discursivo, equivalencia que crea tensión y se resuelve en un *surplus* de sentido. Al insertarlas en nuevos contextos discursivos y disparar nuevas relaciones semánticas, los “Sonetos...” revitalizan sus metáforas iniciales, por ejemplo: “Tus ojos son azules como el cielo/ el cielo es una diáfana mentira”, $A \approx B \approx C \therefore A \approx C$. La metáfora inicial, pues, adquiere un excedente mayor de sentido

conforme avanza el poema y/o el conjunto de poemas. Recontextualizar los dos elementos equiparados en la metáfora ($A \approx B$) es dotarlos de nuevas cargas semánticas y codificar nuevas lecturas (no canónicas). Es una manera de reinstaurar tensión en una metáfora conocida.

3) Si tanto la parodia como la metáfora son dependientes de contexto y operan a nivel del discurso entero, entonces la trans-contextualización que hace posible la parodia actúa también sobre la metáfora. La parodia y la renovación de metáforas gastadas, pues, son operaciones simultáneas en los “Sonetos con lugares comunes”.

Desarrollo mis tres hipótesis en tres capítulos. El primer capítulo presenta el contexto histórico de producción y consumo (y decodificación temprana) de los *Sonetos con lugares comunes*. Este capítulo sitúa a Del Paso en el campo literario mexicano de los años 1990; proporciona contexto político y habla de la vanguardia literaria de la época. Ubica asimismo a los *Sonetos...* en la vida y obra de Del Paso como producción tardía y —como veremos— posmoderna.

El segundo capítulo trata de la parodia. En éste, intento llegar a una definición funcional del término y luego analizo el codificador, el decodificador y los que son (a mi parecer) los hipotextos más prominentes de estos sonetos paródicos. A lo largo del capítulo quedará claro que los “Sonetos con lugares comunes” son una parodia y qué tipo de parodia son.

El tercer capítulo aborda la metáfora; da igualmente una definición funcional del término recurriendo principalmente a Ricoeur. Considera, pues, a la metáfora no como una figura ornamental sino como ese motor de la poesía que le permite desbordar sentido. El capítulo analiza los cuatro sonetos no como adornos sino como repositorios de implicaciones

semánticas de sus tradiciones, y como una red metafórica que dialoga dentro y fuera de la serie.

1. Desde dónde se cantan los sonetos. Contexto histórico

La historia de *Sonetos del amor y de lo diario* comprende dos momentos muy distintos en la cronología personal y bibliográfica del autor. Los primeros nueve sonetos aparecen en 1958 bajo el título de *Sonetos de lo diario*, una *plquette* de la serie los Cuadernos del Unicornio, junto con otros cuadernos de poetas jóvenes. Fue lo primero que publicó Fernando del Paso, a los 25 años. Un año después, estalla la huelga de los ferrocarrileros y Del Paso, sobre la que empieza a escribir *José Trigo* (1966). Algunos de los “nuevos” sonetos, en cambio, aparecen dispersos en varias revistas literarias y suplementos culturales a partir del 1981; éstos y otros inéditos (26 en total) se publican junto a los primeros hasta 1997, dos años después de su última novela, *Linda 67*, bajo el título *Sonetos del amor y de lo diario*.

Entre una y otra parte del libro, entonces, hay cuatro décadas. Cuatro décadas de acumulación de lo que Sánchez Prado llama la “economía pública del prestigio”, es decir, el capital simbólico de un productor artístico consagrado o en vías de consagrarse (“The Public Economy...” 195). En 1965, Del Paso recibe la beca del Centro Mexicano de Escritores (tiene 30 años); en 1966, publica *José Trigo* en la recién creada editorial Siglo XXI² (cuenta con 31 años) y recibe por la novela el Premio Villaurrutia, con el aval de Juan Rulfo y Juan José Arreola; en 1969, gana la Beca Ford para el International Writing Program de Iowa (a sus 34 años); en 1971 (con 36 años), gana la Beca Guggenheim con el apoyo de Octavio Paz, Miguel Ángel Asturias y Juan Rulfo (*Yo soy un hombre... 54*) y se va a Londres a trabajar

² Para no entorpecer la lectura del párrafo, de por sí ya nutrido, indico en esta nota la fecha y el lugar de la primera edición, así como la casa editorial, de los libros de Fernando del Paso hasta 1997. Excluyo, pues, sus artículos, ponencias, prólogos, notas, etcétera. *Sonetos de lo diario* (1958, Cuadernos del Unicornio, 21, México); *José Trigo* (1966, Siglo XXI, México); *Palinuro de México* (1977, Alfaguara, Madrid); *Noticias del Imperio* (1987, Diana, México); *De la A a la Z por un poeta* (1988, CIDCLI, México); *Paleta de diez colores* (1990, CIDCLI, México); *Douceur et passion de la cuisine mexicaine*, en colaboración con su esposa Socorro del Paso (Éditions de l’Aube, Marsella, Francia, 1991); *El coloquio de invierno* (con Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, 1992); *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola, 1920-1947* (1994); *Linda 67. Historia de un crimen* (Plaza & Janés, 1995, México).

para la BBC; *Palinuro de México* se publica en 1977 (a sus 42 años) y en 1982 (con 47 años) recibe por ella el Premio Rómulo Gallegos; en 1985, se muda a París, donde trabaja para Radio Francia Internacional y como consejero cultural en el Consulado (50 años); en 1987 (con 52 años), publica *Noticias del Imperio*; en 1988 (53 años), *De la A a la Z por un poeta*; en 1989 (54 años), bajo la administración del presidente Carlos Salinas de Gortari, es nombrado Cónsul general de México en París, puesto en el que permanece hasta 1991; en 1990, publica *Paleta de diez colores*³; en 1991, gana el Premio Nacional de Ciencias y Artes; en 1992 (57 años), regresa a México para dirigir la recién creada Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz de la Universidad de Guadalajara; su última novela, *Linda 67*, la publica en 1995 (a sus 60 años); ingresa a El Colegio Nacional un año después, y publica *Sonetos del amor y de lo diario* en 1997 (con 62 años⁴).

Sonetos del amor y de lo diario actúa, entonces, a manera de paréntesis de las cuatro novelas de Del Paso. Observar, pues, cómo evolucionaron éstas nos ayuda a entender la divergencia entre los primeros nueve sonetos y los 26 restantes, entre los que se encuentra la serie de cuatro “Sonetos con lugares comunes”.

The Novels of Fernando del Paso, de Robin W. Fiddian, es, en este respecto, un estudio fundamental. Para Fiddian, las novelas de Del Paso (como se ha dicho, grandes deudoras de James Joyce), que empiezan siendo predominantemente (tardo)modernistas, son

³ Segundo libro de poesía infantil de Fernando del Paso. Tanto la primera edición (1992) como la segunda (2013) contienen ilustraciones de Vicente Rojas, y aparecen en la colección Reloj de Versos de la Editorial Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantiles (CIDCLI). *Paleta de diez colores* y *Douceur et passion de la cuisine mexicaine* aparecen publicados mientras Del Paso es cónsul.

⁴ El final de los noventa parece haber estado lleno de cambios para el autor, quien dice que “Trabajé desde los 16 años hasta los 62” (“Fernando del Paso - Documental...”) y, en entrevistas del 2010/2011, que “yo hace por lo menos quince años no leo sino historia” (Álvarez 219).

cada una más posmodernista que la anterior (155-156), aunque “Sólo en *Linda 67* el paradigma posmoderno emerge dominante, excluyendo su alternativa modernista” (156)⁵.

Aquí es precisa una aclaración. Abro un paréntesis largo.

1.1. Un paréntesis largo sobre los modernismos

El *Modernism* —de Fiddian y Hutcheon— se refiere a un periodo extenso de actividad artística que empieza en Europa y Estados Unidos y abarca a Manet, a Joyce, a Le Corbusier..., de la tradición europea y anglosajona.

Ni Hutcheon ni Fiddian, que escriben desde Canadá y Estados Unidos respectivamente, mencionan el Modernismo literario latinoamericano. Para la crítica anglosajona, sin embargo, éste se enmarca en el más amplio fenómeno del *Modernism* artístico (Reynolds 36), donde sucede al *Modernism* pictórico de Manet⁶ y los impresionistas, pero antecede al *Modernism* literario de Joyce.

Modernismo y *Modernism*, en efecto, comparten rasgos de interés. Como otros *modernists*, los modernistas latinoamericanos fingen romper con el pasado⁷. En sus tomas de posición⁸, exageran la distancia entre su propia estética y el Realismo antecesor

⁵ [Only in *Linda 67* does the postmodern paradigm emerge as dominant to the exclusion of its modernist alternative] Las traducciones de *The Novels of Fernando del Paso*, de Fiddian, son más.

⁶ El modernista latinoamericano José Martí, por ejemplo, dedica la crónica “Los vencidos de la luz” a la exposición de los pintores impresionistas en Nueva York.

⁷ En la práctica, los modernistas se relacionan con el pasado clásico, la lengua española, la vanguardia francesa (ver “El cruzamiento en literatura”, del modernista Manuel Gutiérrez Nájera), el presente literario e industrial y tecnológico sin jerarquizar; de ahí, el dinamismo y la reinscripción de los clásicos grecolatinos de manera que puedan convivir con el impulso de progreso social y material de la cultura urbana. Esto entre otras cosas que son efecto de las operaciones que los modernistas latinoamericanos infligieron al cúmulo de tradición literaria y al peso de la lengua española y su tradición. En cambio, el *Modernism* se ubica en otro punto de desarrollo de la propia tradición europea.

⁸ El término es de Pierre Bourdieu. Ver, por ejemplo, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principio de método”.

(“disengagement from tradition”)⁹, pero ese distanciamiento ocurre dentro de los márgenes de la búsqueda de una mimesis que refleje fielmente la realidad. El Modernismo es una estética que se autodenomina “más real que el realismo”, más auténtica, sin alterar en lo fundamental la idea de realidad preexistente. Esgrime una falsa dicotomía entre la mimesis genética, fotografía de la realidad material, y un saber otro, subjetivo, impresionista, intangible de la realidad, un acceso distinto, “más real”, a la realidad mediante el lenguaje. Como otros *Modernisms*, el Modernismo latinoamericano quiere reinventar el lenguaje literario heredado y se empeña en resaltar su capacidad lingüística y su distancia política por medio de “manifiestos estéticos”¹⁰ y la “estructura de movimiento”¹¹ literario (36).

Para Hutcheon, Eco y Fiddian, el *Modernism* es, por principio, un rechazo del pasado (Hutcheon, *The Politics...* 11), lo cual puede resultar “políticamente ingenuo”¹² (12). El *Modernism* cree en las grandes narrativas y su estética está “organizada en torno al concepto de totalización y anclada en una visión del mundo expansiva y antropocéntrica”¹³ (Fiddian 155). Cree en los discursos totalizantes: la Historia con mayúscula, el progreso como medio y fin, el acceso a una verdad preexistente...

⁹ El cambio de paradigma del escritor-legislador al intelectual contra-dominante y la mayor autonomía del campo literario a finales del siglo XIX implican una nueva estética y una toma de posición, política, frente a la estética anterior.

El intelectual desplazado del poder político-estatal trabaja para ese mismo centro, pero tiene la posibilidad de criticarlo. A la vez, tiene que luchar por un puesto dentro del campo literario autónomo, especialmente desde los periódicos.

El intelectual, pues, compite con dos estéticas. Por una parte, el realismo, que es la estética del escritor-legislador, estética que debe desplazar para ganarse un lugar en el campo literario. Por otra parte, debe justificar su jerarquía dentro del periódico mismo frente al reportero. La piedra angular, entonces, de su toma de posición, de su diferencia tanto frente al realismo como frente al reportero (ver “El arte y el materialismo”, de Gutiérrez Nájera), es la subjetividad: una subjetividad expresada mediante el estilo del cronista.

¹⁰ [aesthetic manifestos] Las traducciones de “Bourdieu’s Imposition of Form and *Modernismo...*”, de Reynolds, son mías.

¹¹ [movement-based structure]

¹² [politically naive] Las traducciones de *A Theory of Parody* y de *The Politics of Postmodernism*, de Hutcheon, son mías.

¹³ [organized around the concept of totalization and grounded in a vision of the world that is expansive and anthropocentric]

En cambio, el posmodernismo desprecia, sin suplantarlos, de los grandes discursos. Más bien los socava y deconstruye¹⁴. El posmodernismo está obsesionado también con el lenguaje: quiere saber cómo funciona “tras bambalinas”. Despliega una voluntad de desvelamiento: explora cómo el lenguaje sostiene y construye la “realidad” y, por ello, “una intertextualidad promiscua es sintomática del posmodernismo”¹⁵ (Fiddian 155). Por esta razón, críticos como Sánchez Prado ven en el posmodernismo de la literatura mexicana un signo inequívoco de insularidad y endogamia (“En síndrome...” 74)¹⁶.

Dado su carácter “auto-reflexivo”¹⁷ (Hutcheon 3) y “resueltamente contradictorio”¹⁸ (1), el arte posmoderno es, más bien, una “crítica cómplice”¹⁹ (2), transgresión sancionada de los dispositivos del pasado, incluido el Modernismo. Esa paradoja se debe a que, cuando las vanguardias se agotan, “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio— lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad” (Eco, “Apostillas...” 770).

¹⁴ Aunque la de-doxificación es una parte inherente a los discursos feministas (y aunque el posmodernismo le debe mucho al feminismo), “ha habido bastante resistencia a cualquier identificación de lo posmoderno con lo feminista” [there has been considerable resistance to any identification of the postmodern with the feminist], porque hay “una sospecha entendible hacia el impulso del posmodernismo de socavar en un momento histórico cuando la construcción y el apoyo parecen agendas más importantes para las mujeres” [an understandable suspicion of the deconstructing and undermining impulse of postmodernism at a historic moment when construction and support seem more important agendas for women] (Hutcheon, *The Politics...* 20).

¹⁵ [a promiscuous intertextuality is symptomatic of postmodernism]

¹⁶ Extrapolo esta lectura de los tres escritos acá citados de Sánchez Prado. Lo cierto es que no equipara directamente al posmodernismo con la insularidad y la endogamia, sino a la literatura mexicana actual (sobre todo a la generación de los 70, como Chimal o Maldonado), “demasiado preocupada consigo misma, producto de un medio literario construido de facto en una circulación excesiva y endogámica de parámetros literarios estrechos” (“El síndrome...” 75).

Además, en un artículo, usa la clasificación de otro autor —lectura que, entiendo, proviene de la arquitectura—, para quien el posmodernismo es “tecnomodernista”, aunque hay para quien el tecnomodernismo (o *high-tech architecture*) es tardo-modernista. Lo que alcanzo a leer entre líneas es que el posmodernismo le parece una etapa ensimismada de la literatura.

¹⁷ [self-reflexive]

¹⁸ [resolutely contradictory]

¹⁹ [complicitous critique]

La ironía de un posmodernismo que recupera el pasado mirándolo con relativa distancia crítica conlleva siempre los riesgos y las ventajas de la ambigüedad: habrá quien no entienda el juego doble, pero, a diferencia de lo moderno, donde “quien no entiende el juego sólo puede rechazarlo, en el caso de lo posmoderno también es posible no entender el juego y tomarse las cosas en serio” (770-771). Según Eco, el arte posmoderno se propone también “romper la barrera erigida entre arte y amenidad. Intuye que alcanzar un público amplio y popular significa hoy, quizá, ser vanguardista” (773), sin dejar de ser por ello crítico.

Cuando digo, entonces, que las novelas de Fernando del Paso exhiben tanto rasgos modernistas como posmodernistas (y más de los segundos que de los primeros a medida que nos acercamos a 1997), estoy hablando de *Modernism* en general.

1.2. Cierre del paréntesis. Regreso a los Sonetos...

Volviendo a la historia de *Sonetos del amor y de lo diario*, es posible fechar los sonetos posteriores con base en su estilo. David de la Torre Cruz, en “Constancia poética: la obra lírica de Fernando del Paso”, dice que el poemario se escribió durante 40 años. Esta equivocación surge de un error en una nota de la *Gaceta Universitaria* de la Universidad de Guadalajara sobre la presentación del libro en 1997 (15). En realidad, hay dos momentos distintos, separados por entre dos y, en efecto, casi cuatro décadas, pero discontinuos, en *Sonetos del amor y de lo diario*. Los “nuevos” 26 sonetos de Del Paso son claramente posmodernos: son autorreferenciales, buscan desnudar el artificio, son más amables con el lector que sus primeros sonetos. Estas características me permiten fecharlos alrededor de la creación de *Noticias del Imperio* (1987), según la trayectoria de *Modernism* tardío a posmodernismo en las novelas de Del Paso. Esto lo corrobora el historial de publicaciones

del autor, quien no parece haber tenido la costumbre de acumular poemas inéditos²⁰. En todo caso, los “Sonetos con lugares comunes” habrían sido los últimos sonetos sueltos en publicarse (*Vuelta*, 1996) antes de *Sonetos del amor y de lo diario*, y su germen puede hallarse en particular en *Paleta de diez colores*, de 1992²¹.

Además, “se les nota el oficio” a los “nuevos” 26 sonetos, que no me parecen, como los primeros nueve, un ejercicio “de tanteo” de juventud (“Fernando del Paso - Documental...” 11:24-11:35). Como David de la Torre, Víctor Manuel Mendiola tampoco atiende a las dos etapas del poemario²² cuando dice: “En los sonetos de Fernando del Paso encontramos algunos muy buenos (...). Sin embargo, hay otros que dejan qué desear por cierta complacencia en la selección de los términos claves de esta forma” (68); curiosamente sus ejemplos de sonetos muy buenos forman parte de los “nuevos” 26:

Por ejemplo aquel místico y sexual que dice en el primer terceto: “Si me acompañas, para atravesarte,/ bocarriba tendida y yo de bruces,/ tengo una lanza unguida de saliva”. O en la

²⁰ Según el *Diccionario de escritores mexicanos* (296), de los 80 a los 90, aparecen en suplementos y revistas los siguientes sonetos de Del Paso: en 1981, “Adivinanzas” (luego “Dos Adivinanzas”), “Poema para un cuerpo ajeno y propio” (luego “Sonetos para un cuerpo ajeno y propio”) y “Sonetos de lo diario” (los de 1958); en 1982, “Soneto de una rosa enamorada de sí misma” y “Para una margarita” (luego “Soneto para una margarita”); en 1986, “Padre paraguas” (el VII de “Sonetos de lo diario”); en 1987, “Sonetos marianos”; en 1988-1989 “Soneto”, y, en 1996, “Sonetos con lugares comunes”.

La entrada del *Diccionario...* parece corroborar que los “nuevos” 26 sonetos son de una época distinta a los primeros nueve: casi todos aparecen publicados en revistas y suplementos literarios de 1981 a 1996 antes de aparecer en *Sonetos del amor y de lo diario*. Sin embargo, una excepción a esta hipótesis serían los “Dos sonetos de buen amor” (1962), que no he podido encontrar, y que podrían corresponder a los dos “Sonetos de arte antigua” de *Sonetos del amor y de lo diario*: si fuera así, éstos corresponderían también a la primera época (años 50 y 60).

En todo caso, los “Sonetos con lugares comunes” aparecen por primera vez hasta 1996, en *Vuelta*, un año antes del poemario y corresponden, sin duda, a los “nuevos” —y posmodernos— sonetos de los 80 y los 90.

²¹ Según Del Paso, “algunos libros los escribí antes de terminar *Noticias del Imperio*, como *De la A a la Z*, que me costó mucho trabajo porque quería jugar con las letras. Pero *Paleta de diez colores* lo hice en un día, por ejemplo” (Álvarez 218). Esta última, antecesora de los “Sonetos...”, habría sido escrita poco antes de 1987 (año en que se publica *Noticias del Imperio*) y publicada cinco años más tarde.

²² Mendiola, por lo demás, trabaja con la primera edición. Sólo la más reciente (2016) lleva esta nota del autor: “Los primeros nueve sonetos fueron publicados bajo el título *Sonetos de lo diario* en los Cuadernos del Unicornio de Juan José Arreola, editados por Porrúa en 1958. La primera edición del conjunto *Sonetos del amor y de lo diario* fue hecha por Editorial Vuelta en 1997” (*Sonetos del amor y de lo diario* 7).

primera cuarteta de ese mismo poema que declara en el argot callejero de doble sentido y un léxico que nos recuerda los Siglos de Oro: “Para tu muerte lenta, tengo un cirio” (68). Su ejemplo de soneto menos diestro es que “En el poema 11²³ (*sic*) de la primera sección, la octava contiene sólo rimas con nombres comunes y, en el sexteto, cuatro de seis versos tienen rima con esa morfología” (68).

Para 1996, cuando primero aparecen los “Sonetos con lugares comunes”, Fernando del Paso es un escritor galardonado y experimentado, que aborda los sonetos mediante la parodia, ese dispositivo posmoderno por excelencia. Según Hutcheon, la parodia es muchas veces un vehículo de los escritores jóvenes para lidiar o reconciliarse con (“come to terms with”) la sombra de sus antecesores (Hutcheon, *A Theory...* 4, 77, 96). En este caso, Del Paso es ya un poeta consolidado; no necesita entrar en polémica con su pasado literario para acceder al campo cultural (Bourdieu 4-5). Y esa actitud conciliadora se nota en varias de sus parodias, a pesar de la ironía, e incluso de la dentellada (los sonetos marianos, por ejemplo, son más satíricos²⁴).

Conforme escribe los nuevos sonetos, Del Paso no sólo pasa de modernista a posmoderno, sino que acumula, como dije, los capitales que constituyen la “economía pública del prestigio”²⁵ —el económico, el cultural, el social y el simbólico (Sánchez Prado, “The Public Economy...” 197-198)— además de capital político. Cuando publica *Sonetos del amor y de lo diario*, Del Paso lleva cinco años de regreso en México, donde el campo

²³ Debería decir II (en números romanos): “Ah de ti, de tus manos de costura”. La primera sección sólo contiene nueve sonetos y, en los cuartetos del poema onceavo del libro (“Cuerpo de lento, tardo entendimiento:”), no hay solamente nombres propios. Esta descripción, en cambio, encaja con el segundo poema del libro.

²⁴ Son sonetos a María que abiertamente niegan el valor que la tradición mariana da a la virginidad: “Yo pecador, confieso que prefiero/ al pozo virgen, la trillada noria, que no te quiero pura y sin historia, que sin altares y ángeles te espero” (28).

²⁵ [public economy of prestige] Las traducciones de “The Public Economy of Prestige...” son mías.

cultural nacional, con el que nunca ha perdido contacto, es distinto al de 1969, cuando empieza su vida en el extranjero.

Todavía hoy, “La literatura mexicana de los 1990 no se presta para el tipo de análisis discriminante que los historiadores literarios han podido llevar a cabo con la producción de décadas anteriores”²⁶ (Fiddian 6). El panorama literario de los 90 es menos claro, en parte debido a la proliferación de autores (Espinasa 333-344). Sin embargo, es posible identificar dos directrices del campo cultural disperso de ese decenio:

I. Por un lado, ésta es la última década de vida de Octavio Paz (1914-1998), y siguen siendo Paz y la revista *Vuelta* (1976-1998), de la cual Paz fue director y presidente hasta su muerte, los que articulan tanto a los autores nobeles como a la vieja guardia. La década se estrena, además, con el auge de la consagración internacional de Paz: el Premio Nobel de 1990. Sin embargo, para los literatos en general, los 90 son una década de menor centralidad.

A pesar de las “significativas ligas materiales”²⁷ entre el grupo *Vuelta* y “los campos del poder y la política”²⁸, el que los intelectuales²⁹ criticaran “el aparato estatal en los 1970

²⁶ [Mexican literature of the 1990s does not lend itself yet to the kind of discriminating analysis that literary historians have been able to conduct in connection with the production of earlier decades]

²⁷ [significant material ties]

²⁸ [the fields of power and politics]

²⁹ La autonomía del campo cultural respecto al campo político es siempre relativa. Aunque los intelectuales se conciben a sí mismos como mediadores entre las élites políticas y el resto de la sociedad, la clase política rara vez los escucha y los intelectuales (que legitiman a los políticos “ante, por lo menos, las clases medias” (Moreno 30)) dependen de esa clase política para “satisfacer sus necesidades económicas” y ganar “prestigio y reconocimiento”. De hecho, los intelectuales pertenecen a uno de los cinco grupos de élite en el país —junto a “los políticos (...), el clero, los militares y los empresarios” (26).

Varias circunstancias dieron lugar a la mayor autonomía del campo cultural de los años 70 y 80. La Matanza de Tlatelolco (1968), el Halconazo (1971), el llamado golpe al periódico *Excélsior* (1976) —que “desarticuló el modelo que había dado forma a la relación de complicidad entre prensa y gobierno (40)—, la “liberalización política” (32) iniciada “desde arriba” (41) y la crisis de la deuda latinoamericana debilitaron la relación entre intelectuales y el campo político tradicional. Por ejemplo, luego de la crisis económica, el gobierno no pudo mantener el mismo control de los periódicos; los periódicos de la época, menos dependientes económicamente del gobierno (subvención de papel, exención de impuestos, publicidad estatal... (37-38)) e intelectualmente alejados del régimen desde 1968, abandonan hasta cierto punto la autocensura y la crítica permitida que hasta entonces marcaban su relación con el poder político.

y 1980 era un reclamo de autonomía del campo cultural”³⁰ (Sánchez Prado, “The Public Economy...” 191).

Esa relativa autonomía había disminuido para finales de los 80, década en la que los literatos pierden lectores, fuerza y visibilidad en el campo cultural en favor de otros intelectuales (políticos, periodistas, historiadores: los “media intellectuals”) (191-192).

En un país donde “alrededor de medio millón de lectores frecuentes”³¹ constituyen “un número suficiente para sostener una vida intelectual, pero no lo suficiente para que los libros tengan un peso real en la esfera pública”³² (Sánchez Prado, “The Public Economy...” 196), la pérdida de centralidad de los literatos, aunada a la consolidación del mercado de habla hispana —propicio para las casas editoriales globalizadas y corporativas—, hizo difícil “volverse escritor sin recibir subsidios estatales”³³ (193).

Esto a grandes rasgos. La élite intelectual no es un monolito y hubo intelectuales con mayor o menor cercanía al gobierno en turno, pero ninguno desligado de los periódicos y revistas que articulan el campo cultural de la época. Estos medios, a su vez, tenían ligas más o menos tenues al gobierno, si bien éstas se debilitaron en los 70 y 80: el periódico *Excelsior* (Julio Scherer, Vicente Leñero, Manuel Becerra Acosta, Miguel Ángel Granados Chapa ...) y su suplemento *Plural* (Octavio Paz, Gabriel Zaid, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Enrique Krauze...), y luego la revista *Proceso* (Julio Scherer, Vicente Leñero, Miguel Ángel Granados Chapa, Héctor Aguilar Camín...) y la revista *Vuelta* (Octavio Paz, Gabriel Zaid, Enrique Krauze, Jorge Ibarguengoitia, Salvador Elizondo, Tomás Segovia, Aurelio Asiáin...); el periódico *Unomásuno* (Manuel Becerra Acosta, Marco Aurelio Carballo, Eduardo Deschamps Rosas, Huberto Batis, Enrique Krauze, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis...) y su suplemento *Sábado* (Fernando Benitez, José de la Colina, Cristina Pacheco, Felipe Garrido, Xavier Velasco, Enrique Serna...), y luego el diario *La Jornada* (Miguel Ángel Granados Chapa, Héctor Aguilar Camín, Carmen Lira Saade, Carlos Payán, Humberto Musacchio...); *Nexos* (Lorenzo Meyer, Enrique Florescano Mayet, José Woldenberg Karakowsky, Rolando Cordera Campos, María Soledad Loaeza Tovar, Héctor Aguilar Camín, Rafael Pérez Gay...), etcétera.

Además, los reclamos de democracia y justicia social (34) al régimen venían no sólo de los intelectuales. La escisión, dentro del PRI, entre políticos de carrera y tecnócratas supuso un acercamiento material e ideológico entre la intelectualidad y los tecnócratas. Carlos Salinas de Gortari, primer presidente de la nueva camada (y, de joven, colaborador de *Plural*), se vale de las críticas de la intelectualidad a la antigua guardia para legitimarse. A raíz de su elección fraudulenta en 1988, el presidente Salinas estrecha lazos con los intelectuales, quienes, por las razones descritas en el cuerpo del texto (las transnacionales culturales, las crisis económicas...), pierden autonomía a finales de los 80.

³⁰ [the state apparatus in the 1970s and 1980s was the claim to autonomy of the cultural field]

³¹ [around half a million frequent readers]

³² [a sufficient number to sustain an intellectual life but not enough for books to have real weight in the public sphere]

³³ [to become a writer without receiving state subsidies]

II. Por otro lado, continuación del espíritu de Paz e hijos intelectuales de Gabriel Zaid, Conaculta y el Fonca nacen en el sexenio de Salinas de Gortari (1988-1994) como una herramienta para legitimar al nuevo, y objetado, gobierno³⁴. Con el debilitamiento del poder económico y la autonomía de los literatos para finales de los 80, estas estructuras convierten al Estado en “el agente más importante en la construcción del campo literario en México”³⁵ (202), mediante actores privados³⁶. Conaculta y el Fonca pronto acaparan la ruta para acumular capitales económico (becas o premios), cultural (la obra), “social (relaciones institucionales con otros escritores y productores) y simbólico (reconocimiento y visibilidad)”³⁷ (198)³⁸.

En 1997, Fernando del Paso tiene una carrera consagrada, por lo que el Fonca no moldea su trayectoria. Sin embargo, en los años 80, cuando los literatos en general están perdiendo su autonomía respecto al poder político-estatal —quizá por eso mismo—, él obtiene la consejería cultural en París (1985) y, bajo la objetada administración salinista, el consulado (1989) y la dirección de la Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz (1992, tras su

³⁴ “Las elecciones presidenciales de 1988 han sido (...) las más cuestionadas en cuanto a su limpieza y resultados”; “el candidato ganador, Carlos Salinas de Gortari, se vio forzado a introducir cambios radicales en el sistema político” (Hernández, *Historia mínima del Partido Revolucionario Institucional* 186).

³⁵ [the single most important agent in the construction of the literary field in Mexico]

³⁶ Esta estructura está en consonancia con otras instituciones neoliberales que nacen en ese sexenio. En vez de representar el debilitamiento del Estado, el Fonca es una cruz entre estructura autoritaria conducida por tecnócratas y los “remanentes del clientelismo estatal del siglo XX” [remnants of twentieth-century state clientelism] (190), y parte de un conjunto más amplio de reformas neoliberales en las que el Estado desmantelaba la infraestructura estatal para distribuir, en cambio, dinero directamente a ciudadanos privados (195).

³⁷ [social capital (institutional relations with other writers and producers) and symbolic capital (recognition and visibility)]

³⁸ Dado que el trayecto del Fonca es escalonado y crea relaciones entre tutores, becarios y profesionales de la edición, los escritores que produce usan y recrean la categoría de generaciones (Sánchez Prado, “La generación como ideología cultural” 9). Conaculta es un mecanismo que depende de “la tensión entre factores homogeneizantes (como la consolidación corporativa de las casas editoriales y el creciente papel del mercado en moldear el gusto literario) y factores heterogeneizantes (la emergencia de mercados nicho y actores independientes)” [the tension between homogenizing factors (such as corporate consolidation of publishing houses and the increasing role of the market in shaping literary taste) and heterogenizing ones (the emergence of niche markets and independent actors)] (“The Public Economy...” 193), lo cual marca una “serie de líneas estéticas” [set of aesthetic lines] (204).

regreso a México). Participa, pues, directamente en los campos político-estatal y político-cultural de los primeros gobiernos tecnócratas.

Por otro lado, publica con la Editorial Vuelta³⁹, nacida en el 87 como “extensión de la revista” homónima, y a cuyo cargo estaba (y, en buena medida, sigue estando) el mismo equipo editorial: “Octavio Paz como presidente y Enrique Krauze como secretario”, José de la Colina (amigo de juventud de Del Paso), Aurelio Asiain como editor... (Pereira *et al.*). Es, de hecho, este último quien presenta *Sonetos del amor y de lo diario* en 1997.

Otra estrategia para entender el campo literario de los 90, caprichosa si se quiere, pero reveladora, es usar a los ganadores del Premio Aguascalientes como parámetro de la sensibilidad poética del decenio. El Premio Aguascalientes es el premio más importante de poesía en México (202) y nos revela la vanguardia de la época⁴⁰.

Los ganadores (todos hombres) de los Premios Aguascalientes 1990 a 1995, impresos de 1991 a 1996, fueron: *El cardo en la voz*, de Jorge Esquinca (México DF, 1957⁴¹); *De lunes todo el año*, de Fabio Morábito (Alejandría, Egipto⁴², 1955); *Espuela para demorar el viaje*, de Ernesto Lumbreras (Ahuatlulco de Mercado, Jalisco, 1966); *En memoria del reino*, de Baudelio Camarillo (Xicoténcatl, Tamaulipas, 1959⁴³); *Cantos para una exposición*, de Eduardo Langagne (México DF, 1952), y *A la salud de los enfermos*, de Juan Domingo Argüelles (Chetumal, 1958).

³⁹ La primera edición de *Sonetos del amor y de lo diario* es de Editorial Vuelta. Las ediciones posteriores son todas de El Colegio Nacional: 2001, 2007 y 2016 (luego del premio Cervantes). Yo he trabajado con estas últimas dos.

⁴⁰ En 1997, curiosamente, aparece publicada la compilación *Premio de Poesía Aguascalientes 30 años 1988-1997*.

⁴¹ Pero ha vivido en Guadalajara desde 1968.

⁴² De padres italianos. Creció en Milán y radica en la Ciudad de México desde 1969.

⁴³ Ahora radica en Celaya, Guanajuato.

Éstas son obras heterogéneas (resultado de factores heterogeneizantes). Y la poesía, por ser un mercado nicho, tiene a veces mayor libertad estética. Aun así, es posible decir que (resultado de fuerzas homogeneizadoras) todas —incluso *El cardo en la voz*, compuesto principalmente en prosa poética, y *De lunes todo el año*, la longitud de cuyos versos es variada— combinan endecasílabos (muchas veces versos en blanco), heptasílabos y alejandrinos. Todas tienen un tono experiencial, conversacional, coloquial, intimista. El tema de la memoria y el hogar son recurrentes.

El soneto aparece pocas veces en los libros premiados y siempre con alguna heterodoxia. *Espuela para demorar un viaje* contiene un soneto en blanco, “B”, cuyas estrofas no están separadas. “SONETO”, anti-soneto de *Cantos para una exposición*, combina la manera inglesa (tres serventesios y un díptico final), los endecasílabos clásicos y los alejandrinos a la manera francesa/modernista: “No me revela nada este soneto/ que no es ningún soneto, // respira mal, muy mal”. En *A la salud de los enfermos*, “POSTERIDAD” (63-64), un soneto de esquema ABBA-ABBA-ABA-BAB, divide así los versos: “Mucho es lo que me esfuerzo/ y me desvelo/ por conseguir/ el verso perdurable”; “ÉGLOGA OCTAVA” (65-66) es un soneto encadenado ABAB-ABAB-BAB-ABA, separado así: “No hubo ninguna noche/ sin soneto/ en toda tu existencia/ desvelada”, y “SOLILOQUIO DEL MARQUÉS” (69) es, si se quiere, un soneto de 13 versos ABBA-CDCD-EFEF sin separación estrófica⁴⁴.

⁴⁴ Mendiola dice que “En México, a pesar de las vanguardias, los poetas nunca dejaron de escribir sonetos. En la poesía viva mexicana basta recordar los de Paz, Chumacero, Bonifaz Nuño, Sabines, Segovia, Lizalde, González de León, Zaid y Cervantes y, entre los más jóvenes, de Quirarte, Volkow, Yáñez, Morábito y Sicilia” (69). Y falta agregar a Guadalupe Amor. A juzgar por la pequeña muestra del Aguascalientes, el soneto no está olvidado, pero muchos de los que lo retoman recomponen la fórmula.

En otras partes de habla hispana, se siguen escribiendo sonetos de forma clásica en los 80 y los 90 (José Hierro, Benedetti).

Por cierto, el mexicano Francisco Serrano le dedica seis sonetos (1997-1998) a *La muerte se va a granada* de Del Paso.

En efecto, “si bien la literatura mexicana es indudablemente diversa, el Fonca”⁴⁵ —y los premios del Conaculta— “ha producido una serie identificable de líneas estéticas”⁴⁶. (Sánchez Prado, “The Public Economy...” 204). Aun así, éstos son los primeros años del Conaculta y del Fonca, y, si bien algunos de los ganadores “del Aguascalientes” fueron después jueces del mismo premio⁴⁷ y varios de ellos habían obtenido u obtendrían algún tipo de beca del Estado poco después (Morábito, por ejemplo, y no sin controversia, ha obtenido seis veces la beca de creadores artísticos), sólo el más joven de ellos, Ernesto Lumbreras (1966), obtuvo la de Jóvenes Creadores en 1989 y 1994 (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes). Es decir, de los ganadores mencionados, sólo él empezó desde los escaños más bajos de la pirámide de subvenciones estatales. Los demás, todos nacidos en los 50, vivieron la transición y el traslape entre el final del campo literario articulado primordialmente alrededor de las revistas y el campo literario articulado más bien en torno al Fonca⁴⁸.

Fernando del Paso publica “casi obstinadamente los *Sonetos del amor y de lo diario*” (De la Torre 127) en un país con un superávit de escritores y de libros subsidiados por el Estado para una población muy baja de lectores habituales. Escribe un género marginal incluso para esas circunstancias. Gracias a su estatus de mandarín (“vaca sagrada”) como

⁴⁵ [while Mexican literature is undoubtedly diverse, FONCA]

⁴⁶ [has produce dan identifiable set of aesthetic lines]

⁴⁷ Un ejemplo de las generaciones y de las “fuerzas heterogeneizantes”: Jorge Esquinca y Fabio Morábito son de la misma camada del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), al que ambos pertenecen desde 1994, y Esquinca, tras haber ganado el Aguascalientes, fue juez de dicho premio que ganó Morábito.

⁴⁸ Tanto los capitales cultural y social como la clase social (en México, por cierto, sistema racializado) son determinantes en el sistema literario mexicano. Son lo que Bourdieu llama un “derecho de entrada”: las condiciones institucionalizadas o, en este caso, sobre todo tácitas que se requieren para entrar a un campo de producción. Salvo Baudelio Camarillo, que es ahora maestro de Educación Básica y trabajaba para periódicos locales del Bajío cuando ganó “el Aguascalientes” (lo que explica que la *Enciclopedia de la literatura en México* no recoja el dato), los demás ganadores son profesionistas liberales: editores, investigadores, guionistas... Salvo Camarillo, egresado de la Escuela Nacional Superior de Aguascalientes, los demás son del ITESO (1) o la UNAM (3); Morábito, además, estudió en El Colegio de México. Para leer más sobre las ligas entre intelectuales “académicos” y “humanistas” y entre universidades de las grandes urbes, especialmente de la capital, y élite intelectual, ver la tesis de Moreno Delgado. Recojo los datos de Baudelio Camarillo y Ernesto Lumbreras en conversación por Facebook (ver Bibliografía).

novelista, a su “economía del prestigio” acumulada, pero sin estar a la vanguardia de la poética de los poemarios escritos por autores nacidos, casi todos, en los 50 y ligados a Octavio Paz o a Conaculta, escribe sonetos cuando, a juzgar por los premios Aguascalientes, el soneto parece estar poco en boga, sobre todo en su forma clásica.

Fernando del Paso fue polígrafo, periodista, diplomático, dibujante y pintor⁴⁹ (Del Paso, *Yo soy un hombre...* 46), pero, en la “literalización de su persona” (Reynolds 32), se autodefine, antes que nada, como poeta (*Yo soy un hombre...* 24)⁵⁰. Andrew Reynolds echa mano de las categorías de análisis de Pierre Bourdieu para analizar las tomas de posición de Darío, otro poeta-periodista-diplomático. Aunque aplicado a circunstancias distintas, parte de su análisis me parece útil para hablar de Fernando del Paso, quien también asume una “identidad de figura pública, diplomático, artista, periodista”⁵¹ (30) y cuya poética “regularmente refutaba las hegemonías culturales y políticas centradas en Estados Unidos y Europa mientras que se beneficiaba enormemente de las oportunidades diplomáticas y artísticas que estas regiones le daban”⁵².

Del Paso decide, por ejemplo, presentarse como poeta en la ceremonia de ingreso a El Colegio Nacional (1996). Cuatro años antes, sin embargo, “Como representante diplomático”⁵³, estuvo decididamente “dentro de la esfera de influencia directamente controlada mediante los poderes institucionalizados del Estado”⁵⁴ (Reynolds 32) y tenía “la

⁴⁹ El cromatismo en los “Sonetos...” lo veremos más adelante.

⁵⁰ “Llamo poeta, que quede dicho de una vez por todas, a todo escritor (...), a la manera en que lo hizo Walter Muschg (...) que, como muy poco, nos presenta los múltiples avatares en lo que se ha encarnado el poeta (...): vidente, mago, profeta, semidiós, paria, acusado, víctima, héroe, ángel caído...”.

⁵¹ [identity as public figure, diplomat, artist, journalist]

⁵² [regularly contested cultural and political hegemonies centered in the USA and Europe while also greatly benefiting from the diplomatic and artistic opportunities that these regions provided]

⁵³ [A representative diplomat]

⁵⁴ [within the sphere of influence directly controlled through the institutionalized powers of the state]

gran cantidad de capital necesaria”⁵⁵ (31) para maniobrar en ambos campos y valerse de ambos simultáneamente.

En algunas de sus conferencias, Del Paso deja más clara su relación con el Estado, que considera instrumental para la subsistencia y los proyectos de justicia social de los escritores. En “La imaginación al poder. El intelectual y los medios” (*Amo y señor...* 60), por ejemplo:

no veo cómo aquellos escritores que hagan una toma de conciencia y que estén dispuestos a contribuir a la lucha por la justicia del mundo, en su mundo, pueden adquirir el poder que necesitan para hacerlo, si comienzan por renunciar a él.

En “El futuro de la cultura en México” (99):

casi todos nosotros hemos colaborado alguna vez con el Estado. [...] todo escritor tiene el derecho de colaborar, como ciudadano, con o dentro de un gobierno. Por otra parte, el hecho de que es casi imposible vivir de la literatura, deja pocas alternativas al escritor para mantenerse [...]. Yo diría que, más bien, es una sola la alternativa: el gobierno o la empresa privada.

Las críticas de Del Paso al Estado y a la hegemonía político-cultural de Europa y Estados Unidos (ver, por ejemplo, el personaje de Napoleón III en *Noticias del imperio*) son, entonces, críticas desde un sitio de privilegio que obtuvo valiéndose de las oportunidades de acumulación de prestigio brindadas por Estados Unidos y Europa, y de las dinámicas de legitimación del sistema político mexicano. Desde la consagración que tales coyunturas permiten, escribe también *Sonetos del amor y de lo diario*.

⁵⁵ [the great amount of capital necessary]

3. La parodia

Linda Hutcheon define la parodia del siglo XX “como una repetición con distancia crítica irónica, que resalta las diferencias más que las similitudes”⁵⁶. Las parodias son “estructuras irónicas extendidas que ponen nuevamente en juego y recontextualizan obras de arte previas”⁵⁷ (*A Theory of Parody...* xii).

La parodia “es un tipo de discurso indirecto a la vez que de doble voz”⁵⁸ (xiv). Dada la relación ambigua entre sus dos voces, la “parodia siempre refuerza implícitamente, incluso mientras irónicamente desacredita”⁵⁹ la tradición u obra(s) parodiadas. Es una “transgresión autorizada”⁶⁰ que, “por su estructura doble, es realmente una inscripción del pasado en el presente, y, por esa razón, se puede decir que encarna y da vida a verdaderas tensiones históricas”⁶¹ (xii).

Aunque “lo que es notable de la parodia actual es su rango de intención —desde lo irónico y juguetón a lo desdeñoso y ridiculizante”⁶² (6), la parodia, como la entiende Hutcheon, es “más una estrategia retórica conciliadora que agresiva, una estrategia que, más que atacar a su otro, se basa en su otro, mientras que retiene una distancia crítica”⁶³ (xiv). Los artistas modernos, dice, están menos interesados en señalar las inadecuaciones de fórmulas fijas que en “refuncionar”⁶⁴ dichas fórmulas (4).

⁵⁶ [as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity]

⁵⁷ [extended ironic structures that replay and recontextualize previous works of art]

⁵⁸ [a form of indirect as well as double-voiced discourse]

⁵⁹ [parody always implicitly reinforces even as it ironically debunks]

⁶⁰ [authorized transgression]

⁶¹ [by its very doubled structure, is very much an inscription of the past in the present, and it is for that reason that it can be said to embody and bring to life actual historical tensions]

⁶² [what is remarkable in modern parody is its range of intent – from the ironic and playful to the scornful and ridiculing] Traduzco *modern* por “actual” para evitar confusiones.

⁶³ [less an aggressive than a conciliatory rhetorical strategy, building upon more than attacking its other, while still retaining its critical distance]

⁶⁴ [refunction]

Para leer un discurso de doble voz como la parodia, es importante tomar en cuenta al codificador y al receptor. El primero debe sembrar pistas (“señales”⁶⁵) para que la parodia pueda ser leída como tal, como un discurso doble; el segundo debe ser capaz de entrever en la parodia el texto parodiado. Por lo tanto, es preciso “considerar toda la ‘situación en el mundo’ del texto paródico —el tiempo y el lugar, el marco de referencias ideológico, el contexto personal, así como el social—”⁶⁶ tanto del codificador como del receptor (xiii).

Continúa Hutcheon:

Por supuesto, la parodia es claramente un fenómeno formal —una síntesis bitextual o una relación dialógica entre textos—, pero sin la conciencia (y luego la interpretación) del receptor de esa duplicación discursiva, ¿cómo podría existir la parodia, o menos aún “funcionar”? Además, en cuanto admitimos que los textos tienen efectos (burla, reverencia, etcétera) tanto como significados, estamos en una dimensión práctica⁶⁷ (xiii).

Debido a que el receptor y el codificador de la parodia deben compartir referentes y a que el tratamiento de la obra o el motivo parodiados varían según las nuevas interacciones textuales que propone la parodia, ésta “depende del reconocimiento y, por lo tanto, inevitablemente plantea cuestiones de competencia del decodificador y de habilidad del codificador”⁶⁸ (xvi).

En pocas palabras, para Hutcheon, la parodia del siglo XX es una obra de arte “intensamente dependiente de contexto —y de discurso”⁶⁹ (xiv), una reformulación dialógica extendida (7) de cualquier parte (19) de otra obra individual o conjunto de obras o de

⁶⁵ [signals]

⁶⁶ [considering the parodic text’s entire “situation in the world” – the time and the place, the ideological frame of reference, the personal as well as the social context –]

⁶⁷ [Of course, parody is clearly a formal phenomenon – a bitextual synthesis or a dialogic relation between texts – but without the consciousness (and the interpretation) of that discursive doubling by the perceiver, how could parody actually be said to exist, much less “work”? In addition, as soon as we admit that texts have effects (mockery, reverence, and so on) as well as meanings, we are in this pragmatic dimension]

⁶⁸ [Depends upon the recognition and therefore it inevitably raises issues of both the competence of the decoder and the skill of the encoder]

⁶⁹ [intensely context-and discourse-dependent]

convenciones (13) —independientemente de la calidad de éstas (18)— con una distancia irónica que remarca la diferencia (6) “al centro de la similitud”⁷⁰ (8) y otorga a su decodificador ideal las señales necesarias para entender sus mecanismos y sus ecos.

Margaret Rose, por otra parte, hace un recuento histórico de las definiciones del término y rescata lo que, para ella, son los rasgos indispensables de toda parodia. Como Hutcheon, Rose cree que la parodia es la reescritura de otro texto, capaz de “criticar y renovar su blanco”⁷¹ (41). A diferencia de Hutcheon, Rose intenta una definición transhistórica de “parodia”. Para ella, ésta es un procedimiento presente en parte o en el total de una obra (lo que ella llama *general parody*⁷²), y es indispensablemente cómico.

Según Rose, “es el uso estructural de la incongruencia cómica lo que distingue a la parodia de otras formas de citación e imitación literarias y muestra que su función es más que la mera imitación” (31). Ella se enfoca, pues, en la incongruencia y la discrepancia (42) — el “acento en la diferencia” de Hutcheon— entre la parodia y su “blanco” (*target*) como productores de efectos cómicos.

Como Hutcheon, Rose señala que la parodia hace referencia a sus propias estrategias textuales (*laying bare of the device*). Pero, a diferencia de Hutcheon, Rose desaconseja enfocarnos en el receptor de dichas señales, puesto que

⁷⁰ [at the heart of similarity]

⁷¹ [criticise and renew its target] Las traducciones de *Parody...*, de Rose, son mías.

⁷² Para Hutcheon, la parodia actual no se divide en parodia corta y parodia general, sino que es “probablemente un género, en vez de una técnica (cf. Chambers 1974), dado que tiene su propia identidad estructural y su propia función hermenéutica” [probably a genre, rather than a technique (cf. Chambers 1974), for it has its own structural identity and its own hermeneutic function] (19), y, por lo mismo, es siempre parte extendida de una obra.

Los argumentos que afirman que no puede decirse que la comedia de una obra de arte exista si el crítico o el lector en cuestión no pueden percibirla también se parecen demasiado al argumento de que no puede decirse que una mesa existe si tú mismo no puedes verla⁷³ (32).

Como Hutcheon, Rose cree que el parodista puede sentir admiración por la obra parodiada. Sin embargo, la parodia, para Rose, puede tener, en igual medida, aspectos tanto “destructivos” como (re)“constructivos” (46). Ella entiende la parodia como una continuación mutada del texto parodiado, pero no en tanto síntesis. Recapitulando: Rose piensa que la parodia es una reescritura cómica que evidencia tanto su discrepancia e incongruencia respecto a otro texto, como las estrategias textuales mediante las cuales cobra distancia de ese otro texto.

Hutcheon, por su parte, dice que “la crítica no necesita estar presente en forma de risa ridiculizante para que esto sea llamado parodia”⁷⁴ (*A Theory of Parody...* 6). Ésta es una de las diferencias importantes entre ambas definiciones. Otra diferencia fundamental es que Hutcheon, al enfocarse “en obras de arte del siglo veinte”⁷⁵, sugiere “que probablemente no hay definiciones transhistóricas posibles de parodia”⁷⁶ (10). Este punto también separa a Hutcheon de Gerard Genette.

Según Genette, la parodia pertenece —junto al pastiche y el travestimiento— a los “géneros oficialmente hipertextuales” (19). Genette entiende por hipertextualidad “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14).

⁷³ [Arguments which claim that comedy of a work cannot be said to exist if the critic or reader in question cannot perceive it also seem to be all too similar to the argument that a table cannot be said to exist when you yourself cannot see it]

⁷⁴ [criticism need not be present in the form of ridiculing laughter for this to be called parody]

⁷⁵ [on twentieth-century art forms]

⁷⁶ [that there are probably no transhistorical definitions of parody possible]

El término parodia “es hoy el lugar de una confusión quizá inevitable que no viene de ayer” (20) y “el nacimiento de la parodia, como el de tantos otros géneros, se pierde en la noche de los tiempos” (25). No obstante, el teórico francés intenta esclarecer la confusión; y emprende un recuento histórico del término parodia. La etimología de la palabra proviene de *ôda*, “canto”, y *para*, “al lado de”. Era, por lo tanto, una melodía transportada, en falsete o en contrapunto; en otras palabras, deformada. Posteriormente, la parodia pasaría a designar una intervención “esta vez sobre el propio texto, el recitante puede a costa de algunas modificaciones mínimas ('minimales'), desviarlo hacia otro objeto y darle una significación distinta”; luego, una transposición del texto a un estilo más bajo o vulgar, y, más tarde, lo que hoy llamamos “poema heroico-cómico” (20-22).

A pesar de las mutaciones, Genette propone una definición transhistórica de parodia. Para él,

La forma más rigurosa de la parodia, o parodia mínima, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras [...]. La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad (27).

Para Genette, pues, la parodia es una desviación (28) preferiblemente mínima y, “en un sentido estricto, se ejerce casi siempre sobre textos breves tales como versos sacados de contexto, frases históricas y proverbios” (29). Hutcheon sostiene, en cambio, que “la parodia moderna descarta esta limitación, así como la definición restringida de Genette de la parodia como una mínima transformación de otro texto”⁷⁷ (*A Theory of Parody...* 18).

⁷⁷ [modern parody discounts this limitation, as it does Genette’s restricted definition of parody as a minimal transformation of another text]

Para los fines de esta tesis, entenderemos la parodia como una reescritura autorreferencial, irónica, sintética más que destructiva, lúdica pero no limitada a lo cómico, de obras concretas y/o de convenciones artísticas pasadas. Los sonetos son, por antonomasia, cortos. Pero entenderemos los sonetos paródicos no como desviación mínima, puesto que la parodia se extiende por todo el poema, sino como la refundición de varios hipotextos. Por lo tanto, emplearé la frase de Rose “metáfora general” para estudiar el “refuncionamiento” de varios tópicos a lo largo de una serie de sonetos.

Como dije, para analizar una parodia, es preciso tomar en cuenta el acto entero de la enunciación (55) —propósito, por lo demás, más difícil de lo que la teoría sugiere—, sin cuyos tres componentes, no funciona la parodia: intención codificada, reconocimiento del decodificador y mensaje de doble voz (híper e hipotextos).

3.1. El codificador

Lo que se denomina aquí codificador o intención o efecto codificados son en realidad señales del texto, con grados variables de visibilidad, que guían potencialmente la interpretación lectora. Antes de hacer hincapié en la desviación, la parodia debe primero establecer la semejanza. Los “Sonetos...” lo hacen desde el paratexto —o antes, a golpe de vista. La sola forma de soneto —los catorce renglones, un par de cuartetos y otro de tercetos— evoca ya ciertos valores y suscita ya ciertas expectativas en el lector. La forma es, pues, una codificación (una “estructura estructurante”) que conlleva temas, formas de leer, expectativas... forjados por toda una tradición sonetística.

Establecida la similitud, el codificador debe introducir la diferencia. He dicho ya que el codificador implícito desnuda o desnuda el artificio y que marca una distancia crítica, que

hace hincapié en la diferencia entre el hipertexto y sus hipotextos. La herramienta de la que se vale para guiar nuestra interpretación y denudar, marcar y remarcar es la ironía.

La ironía es el mecanismo retórico predilecto de la parodia⁷⁸ (Hutcheon, *A Theory...* 54), un marcador de diferencia (52) responsable del amplio rango del *ethos* paródico, en otras palabras, de la ambivalencia: “la cualidad (y el riesgo) de la ironía” (Eco, “Apostillas...” 771).

David de la Torre Cruz (147) y María Guadalupe Sánchez Robles señalan la ironía en *Sonetos del amor y de lo diario*. La misma Sánchez Robles y Víctor Manuel Mendiola destacan el humor del libro:

Una serie de treinta y cuatro [sic] sonetos divididos en nueve secciones que van desde poemas en versos sencillos de amor hasta intensas composiciones eróticas pasando por un misticismo *sui generis* con pequeñas digresiones si no humorísticas sí muy bien humoradas (Mendiola 67).

En el amplio *ethos* de la ironía, tienen cabida el humor y lo bien humorado.

La ambivalencia de la parodia se debe al aspecto *semántico-formal* de la ironía: la antífrasis (Hutcheon, *A Theory...* 52), el contraste entre lo dicho y lo que se quiere decir (53). En “términos estructurales”⁷⁹, la ironía es la “superimposición de contextos semánticos”⁸⁰ (54): un significante y dos significados⁸¹.

La función *pragmática* de la ironía es la responsable de la distancia crítica de la parodia. La ironía señala un juicio de valor, generalmente peyorativo. Y traza el camino en

⁷⁸ Para Hutcheon, la ironía es un tropo del género parodia (52-53). En el centro de la parodia y de la sátira, se halla la ironía como marcador de distancia crítica. Lo que distingue a un género del otro es que el blanco de la parodia son otros discursos y el blanco de la sátira es extraliterario: la sociedad. La sátira es, en ese sentido, siempre correctiva, mientras que la parodia no lo es necesariamente. Sin embargo, parodia y sátira muchas veces convergen: hay sátiras que son paródicas y parodias satíricas.

⁷⁹ [structural terms]

⁸⁰ [superimposition of semantic contexts]

⁸¹ La ironía es (a nivel micro) una superimposición de contextos semánticos mientras que la parodia es (a nivel macro) una superimposición de contextos textuales (54).

“un acto interpretativo controlado elucidado por el texto”⁸² (53), es decir, sugiere que entre lo dicho y lo implicado hay una disonancia y que esa disonancia es crítica o burlona.

Como dije en el capítulo anterior, las parodias posmodernas tienden a revelarse como tal, a dar más pistas al lector, a ser más explícitas con su naturaleza paródica, remarcando, más que las parodias modernistas, su distancia crítica, escogiendo hipotextos más conocidos o volviendo más evidentes sus referencias. Esto puede leerse a la vez como desconfianza en los decodificadores y como una voluntad de volver accesibles, visibilizar, los textos del pasado en la síntesis del nuevo texto. No obstante, la parodia no siempre ha de ser distorsión explícita de la forma y el espíritu típicos de otro escritor particular. “En la parodia actual, otro contexto puede ser evocado y luego invertido sin un señalamiento pedestre y paso a paso de la forma y el espíritu enteros”⁸³ (19). En todo caso, la efectividad de la parodia reside en el “efecto irónico”⁸⁴, “inversamente proporcional al número de señales manifiestas necesarias para lograr dicho efecto”⁸⁵ (54). De manera que podemos sintetizar que el efecto irónico oscila entre el hermetismo (pocas pistas) y la redundancia (Grupo μ 82): en tal naturaleza pendular radican su fuerza y su ambigüedad.

Los “Sonetos con lugares comunes” hacen mucho con poco: las marcas de su ironía son sutiles. Pero no dejan duda sobre su distancia burlona. El marcador más explícito de ironía en los “Sonetos...” (el que más nos lleva de la mano en el paseo inferencial) son sus paratextos.

⁸² [a controlled interpretative act elicited by the text]

⁸³ [In modern parody, another context can be evoked and then inverted without a step-by-step, pedestrian signaling of the entire form and spirit]

⁸⁴ [ironic effect]

⁸⁵ [inversely proportionate to the number of overt signals needed to achieve that effect]

El paratexto y la forma soneto establecen “el *contrato* (o pacto) genérico” (Genette 12), y funciona como una clave de lectura que enlaza los cuatro poemas. El título hace referencia, en efecto, al procedimiento (el artificio denudado) de las metáforas gastadas, que después recalca cada primera línea de los sonetos: “Es tan blanca, tu piel, como la nieve”, “Como el oro, por rubio, es tu cabello”, “Tus ojos son azules como el cielo” y “La rosa es una rosa es una rosa”. Los “lugares comunes” se refieren también a otros sitios y tópicos espolvoreados en los sonetos: Londres, o una misma *puella*, la dueña de la piel, el cabello, los ojos, la boca: el territorio único, entonces, de nieve en jirones, ríos dorados, fuentes azules y rosas encarnizadas.

Otro marcador de distancia irónica es el uso del “como”, de la comparación expresa, que subraya el desgaste de las metáforas. La “primacía de la metáfora sobre la comparación” radica en que la primera supera a la segunda “en elegancia” porque

La posibilidad de instrucción y el estímulo para la búsqueda, contenidos en una rápida confrontación de sujeto y predicado, se anulan en la comparación demasiado explícita que, en cierto modo, relaja el dinamismo inherente a la comparación por explicitación del término medio (Ricoeur, *La metáfora viva* 40-41).

Los primeros tres sonetos (ver Anexo I) vuelven expresas relaciones ya conocidas; usan las fórmulas con menos tensión antes de dotarla de nuevos significados: “Es tan blanca, tu piel, *como* la nieve”, “*Como* el oro, por rubio, es tu cabello”, “Tus ojos son azules *como* el cielo”⁸⁶.

Un tercer ejemplo de (auto)ironía es la ironía por hipérbole; ambas estrategias suelen aparecer juntas (Beristáin 278): la exageración de la voz poética nos hace dudar de su sentido literal y señala así la antífrasis. En el primer soneto, por ejemplo,

Es tan blanca, tu piel, como la nieve.

La nieve quiere al sol, *por lo brillante*⁸⁷.

⁸⁶ Las cursivas son mías.

⁸⁷ Las cursivas son mías.

Y el sol, que se enamora en un instante,
se acuesta con la nieve y se la bebe.

El sol, *aunque es muy grande*, no se atreve
a hacerse olvidadizo y arrogante:
se acuerda de su novia fulgurante
y se pone a llorar, y entonces llueve.

En el segundo soneto, en cambio, en vez de la hipérbole esperada, el *incrementum* (Eco, *La vertigine...* 134) subvertido por el anticlímax del último verso:

[...] el mar, mi casa entera,
el corazón, mis ojos, cinco rosas:

por ahogarme de nuevo en ese río
de dorada quietud, qué no te diera:
mi peso en oro, en sol, *en mariposas*⁸⁸...

En vez de “sombras, polvo, nada”, “mi peso en oro, en sol, en mariposas”, que simultáneamente rebaja las dádivas del yo poético y enaltece (con ironía) las capacidades creadoras del poeta⁸⁹, puesto que la última lista incluye regalos posibles sólo como actos performativos de habla/escritura que al decirse realizan lo dicho/escrito (Searle 38-39). La parodia se burla así, sin rebasarla, de la noción de poeta-creador, importantísima en una tradición sonetística empeñada en un yo poético, casi exclusivamente masculino, que refleje los sentimientos del poeta⁹⁰.

Los “Sonetos...” están llenos de referencias a la propia escritura (*laying bare of the*

⁸⁸ Las cursivas son mías.

⁸⁹ Si bien la autoironía parece hiriente, aquí “se emplea cuando se tiene asegurado el éxito de la propia opinión” (Beristáin 276).

⁹⁰ Los sonetos han sido, desde su origen, un vehículo de la lírica, que es —por oposición a la más popular y colectiva poesía épica, que canta las gestas de armas— una poesía individual, de raigambre pasional y caballeresco-aristocrática que “hace del culto a una mujer y de la adoración de un tipo femenino objeto de la vida” (Pardo, *El lirismo en la poesía francesa*).

device). Por ejemplo, en el segundo soneto, “te escribo” (en presente) y “[la carta] dice así”; en el tercer soneto, “Al final de ese viaje” se refiere al viaje poético por el que nos acaba de llevar la voz poética, y, en el cuarto, todas las iteraciones de *a rose is a rose*, la frase-firma metaliteraria de Gertrude Stein, se delatan como escritura y artificio.

3.2. *El decodificador*

Una lectura de textos paródicos debe incluir a los decodificadores, quienes llevan a cabo el “continuo trabajo de comprensión y reproducción activa del pasado”. Debe considerarse

la relación recíproca entre las obras y considerarse la coherencia histórica de las obras entre sí en las interrelaciones de producción y recepción. Dicho de otro modo: la literatura y el arte sólo se convierten en historia con carácter de proceso cuando la sucesión de las obras está causada no sólo por el sujeto productor, sino también por el sujeto consumidor, por la interacción entre autor y público (Jauss 168).

Un “texto se abre a la vida sólo cuando es leído” (Iser 133), pero, para el lector, “el texto tiene que garantizar un espacio de juego de posibilidades de actualización”, un “mundo abierto” (134) y las pistas o “condiciones de las diferentes realizaciones” (138): toda lectura es dirigida. El lector “actualiza” el texto literario, pero una sola lectura, una sólo actualización que pone “de relieve un solo aspecto” del texto (137), no lo agota. Los textos literarios garantizan un cierto grado de indeterminación que sea estimulante para el lector, quien “continuamente o bien llena esos espacios vacíos o prescinde de ellos” (138). Si un texto es tan impreciso o inescrutable que “rebasa ciertos límites de tolerancia”, puede fatigar al lector (135).

Por otra parte, si el lector no detecta las pistas, se pierde la parodia: no alcanza a oír la doble voz y reconoce sólo un nivel de lectura. El lector que, por el contrario, percibe la doble voz de la parodia es lo que Hutcheon llama un “decodificador competente” (*A Theory...* 93-97).

Según los teóricos del Grupo μ , el *ethos* no es un efecto “contenido en la figura” en sí, “sino que es producido en el lector como respuesta a un estímulo” (79), el traslape del efecto codificado y el efecto decodificado (55). La respuesta del lector está condicionada por su competencia o, dicho de otro modo, sus

probabilidades subjetivas, es decir [...] los conocimientos del lector

- 1) en cuanto al código (vocabulario, gramática, sintaxis),
- 2) en cuanto al universo semántico general (historia, cultura, ciencia),
- 3) en cuanto al universo semántico particular (otras obras del autor) y
- 4) en cuanto al pasado inmediato del mensaje (80)

: su contexto discursivo inmediato.

Si las parodias posmodernas son más amables que las modernas con el lector (menos herméticas, más redundantes), el nivel de competencia requerido para entenderlas es más bajo, empezando por el blanco de la parodia. Los lugares comunes de la *descriptio puellae* —“Es tan blanca tu piel como la nieve”, “Como el oro por rubio es tu cabello” ...— son el blanco de la serie de sonetos y el vehículo para entenderla. Estos tópicos tienen una historia tan larga y han permeado tanto nuestra cultura, que un hipotexto particular no da cuenta de todos los ecos parodiados. Un lector que desconozca la historia de esos lugares comunes estará familiarizado, aun así, con ellos.

Por esa razón, más que hablar de un lector competente o incompetente, podemos hablar de distintos niveles de competencia e interés. Un lector puede leer los “Sonetos...” y

- a) no reconocer el hipotexto, ni la ironía;
- b) reconocer el hipotexto, pero no la ironía;
- c) reconocer la ironía y el hipotexto, pero no su origen;
- d) reconocer el hipotexto y su historia, y la ironía, etcétera.

Para David de la Torre,

esta obra —como ha observado Raúl Rivero— no pertenece a un “redentor de la poesía que quería revolucionarla y comunicarse con ella en un diálogo abierto con sus eventuales lectores. No. Escribía sonetos clásicos de amor”. Y no cualquier tipo de sonetos, sino unos en donde el lenguaje pertenece más al Siglo de Oro español que a la poesía occidental moderna, lo que reducía su público, pues el lenguaje barroco no resulta asequible o fácil para el lector corriente (127).

Haciendo de lado dos claras omisiones —a saber, las diferencias entre los nueve sonetos de 1958 y los 26 sonetos nuevos, y la cualidad paródica del libro—, noto que De la Torre habla de un lector corriente sin competencia lectora suficiente para los *Sonetos*.... Para Víctor Manuel Mendiola, en cambio,

El idioma en estos poemas tiene una riqueza que *no busca producir materia pura*. El diseño elaborado de *Sonetos del amor y de lo diario* nos hace sentir la opulencia y, al mismo tiempo, *la textura áspera de las palabras* en el proceso de nombrar con urgencia una realidad o un sentimiento⁹¹ (67),

como el “poema que declara en *el argot callejero* de doble sentido y un léxico que nos recuerda los Siglos de Oro: ‘Para tu muerte lenta, tengo un cirio’” (68). Al respecto, me llaman la atención dos puntos: Víctor Manuel Mendiola y yo frecuentamos calles distintas, y confía más en el lector que David de la Torre.

No noto en los *Sonetos* el “argot callejero” (no todo albur es callejero y no todo doble sentido es albur⁹²) ni tampoco me parecen inasequibles “para el lector corriente”. El problema con hablar de la recepción es su difícil medición.

⁹¹ Las cursivas son mías.

⁹² Según el *Diccionario del Español de México*, el albur es un “Juego de palabras de doble sentido que en una conversación sirve para comentar o responder a algo en plan de burla o escarnio, normalmente aludiendo a algo que se considera una humillación sexual [...]; a veces el juego de palabras da lugar a un duelo verbal en que los contendientes muestran su ingenio improvisando, a menudo en rima, aunque también los hay que recurren a frases hechas” (El Colegio de México). El soneto citado por Mendiola, al igual los demás *Sonetos del amor y de lo diario*, no es un “duelo verbal” tanto como una invitación, y no hace “burla o escarnio” del receptor.

Lo que puedo decir es que el lector que, a finales de los 90, habría tenido acceso a los sonetos, de distribución nacional y el habitual tiraje para un poemario⁹³, probablemente pertenecía al medio millón de lectores habituales en México. Este lector hubiera podido prescindir de las referencias (lo cual es una característica de la escritura posmoderna).

3.3. Los hipotextos

A pesar de los sonetos heterodoxos de los ganadores del Aguascalientes, que buscan todavía alguna negación de la forma, cuyo juego depende más de subvertirla que de asumirla, los años 90 son una década en la que el soneto ofrece pocas sorpresas en la forma, el ritmo y la rima, cuyas últimas notables permutaciones parecen haberse agotado desde el modernismo. El soneto se halla lejos del protagonismo de otras épocas en los poemarios de la década. En un momento así, en que la poesía confesional, con metros cambiantes y sin rima está en boga, escribir sonetos “clásicos”, escribir todo un libro de sonetos, es un guiño humorístico transgresor.

Como veremos, la genealogía en la que se inserta Del Paso no es cualquiera, y por otro lado el soneto es ya una forma tanto cuasi-inmóvil como bien establecida en las historias literarias de Occidente. El soneto es, entonces, una elección, una cima desde donde se contempla hacia el pasado, un nodo que articula y reconcentra en sí mismo un momento fundamental de la poesía en lengua española. Tampoco es gratuito que estos “Sonetos con lugares comunes” evoquen con tanta fuerza los grandes referentes de la primera época importante del soneto en español y en inglés.

⁹³ Probablemente de mil ejemplares. Otras ediciones han tenido ese tiraje.

Me resulta, entonces, certero Mendiola cuando afirma que el léxico de los *Sonetos del amor y de lo diario* “nos recuerda los Siglos de Oro” e incluye a Del Paso entre los poetas que “han escrito sonetos” que evidencian “un rigor ‘neoclásico’” y una “eficacia ‘posmoderna’” en una tradición con “relaciones complejas entre continuidad y ruptura” (68-69).

Creo también acertado a David de la Torre Cruz cuando habla “de la evidente influencia de la lírica del Siglo de Oro que aparece en los *Sonetos...*” y dice que Del Paso “se distancia de sus maestros por la peculiar visión —y eso sí, muy propia— acerca del amor alejado de las grandilocuencias patéticas de la tragedia o los inefables enamoramientos”, especialmente de Luis de Góngora.

En cambio, estoy menos de acuerdo con el peso que el segundo crítico otorga a la influencia de Miguel Hernández sobre el “primer volumen de poesía —los *Sonetos del amor y de lo diario (sic)*⁹⁴—” de Fernando del Paso. De la Torre encuentra en los *Sonetos del amor y de lo diario* la influencia de los dos primeros libros de Miguel Hernández: *Perito en luna* (1933), con sus “poemas adivinanzas” —“ejercicios” neogongorinos y culteranos—, y *El rayo que no cesa* (1936), cuyos sonetos, “lenguaje” y “temas (el amor, la vida cotidiana y cándido erotismo, por mencionar sólo tres)” Del Paso retoma (131).

A mí, el eco me parece tenue, particularmente en los nuevos 26 poemas de *Sonetos del amor y de lo diario*, pese a que, en efecto, y gracias a José de la Colina y a Antonio Montaña, Del Paso leyera en su juventud a Miguel Hernández y esta lectura inspirara los nueve *Sonetos de lo diario* (123). En los “Sonetos con lugares comunes”, yo “oigo” más fuerte a Petrarca y a Garcilaso, y a Gertrude Stein, por razones en las que ahondo poco más

⁹⁴ Debería decir *Sonetos de lo diario* (1958), aunque más adelante, para ilustrar su tesis, De la Torre cita un ejemplo (uno de los nuevos 26 sonetos) de *Sonetos del amor y de lo diario* (1997).

adelante, pero que anticipo: en el siglo XIV, Petrarca consolida un vocabulario poético para describir a la amada (nieve, oro, cielo, rosa); en el siglo XVI, Garcilaso introduce a la poesía hispánica ese vocabulario petrarquista, y lo acota aún más; en el siglo XX, Stein, reescribe el tópico de la rosa hasta volverlo su frase-firma, frase que inaugura casi *verbedum* el cuarto de los “Sonetos...” de lasianos.

En cambio, el eco de Miguel Hernández, insisto, me parece tenue —pero no descabellado. Los sonetos han sido siempre “condensadores poéticos” (Giacovate 11). Y el principal tópico que parodian en particular los “Sonetos con lugares comunes” es la *laudatio puellae* de la tradición petrarquista, cuyos *topi* pertenecen a una genealogía difícil de trazar sin perderse en las ramas de un sinfín de iteraciones (Muñiz 159), una de las cuales es Miguel Hernández.

La “trilladísima *descriptio puellae*” (159), o *laudatio puellae*, es la lista valutativa de una mujer (Eco, *La vertigine...* 221). Y “ocupa un lugar *sui generis* en la tópica literaria” precisamente porque

su estructura se asemeja a un mosaico de *loci* menores (cabellos de oro, labios de rubí, dientes de perlas, por citar algunos de los más popularizados), cuya selección, *dispositio*, metáforas y engarce son susceptible de infinitas variaciones (Muñiz 151).

No intentaré, pues, siquiera armar un mapa de una tradición tan variada y extendida. De la maraña de fuentes y cabos sueltos, de fuentes directas e indirectas, continuas o intermitentes (157), de la “diseminación laberíntica de estereotipos y variantes” con infinitos “matices y leves desplazamientos” de la *laudatio puellae* (168), mencionaré algunos autores clave.

La poesía medieval y luego la renacentista⁹⁵ heredaron de las fuentes grecolatinas y hebreas (bíblicas):

- 1) el contraste entre el blanco y el rojo de la cara —la rosa y la leche—, el cuello y la frente blancos contra “la rosa de la poesía erótica griega” y “la grana del *Cantar de los Cantares*”,
- 2) los cabellos de oro, esparcidos por el cuello,
- 3) los ojos como estrellas y los “ojos cerúleos”
- 4) la descripción en orden descendente y
- 5) la “desnudez confiada a la imaginación” (155).

De este sedimento, creció la *descriptio puellae* de “la literatura neolatina y francoprovenzal durante los siglos XII y XIII, época en la que, pese a producirse una rígida codificación escolástica, los hilos no cesaron de entrecruzarse”⁹⁶ (157). En el siglo XIV, en el primer Renacimiento, Petrarca y Boccaccio bebieron de todas estas “variadísimas fuentes latinas y romances” (158). Los sonetos del *Canzoniere* remodelan

la retórica del fin’amor provenzal y del *dolce stil nuovo*, añadiendo esas fuertes dosis de lirismo e introspección que llegarían a convertir los poemas *in vita e in morte di Madonna Laura* en un auténtico «decalogo di una esperienza d’amore» (Fernández Rodríguez, 75).

Petrarca define profundamente la *descriptio puella*, “no tanto porque” hubiera inventado los *loci* que la componen, “cuanto porque su influencia les dio rango de topos en el Renacimiento” (Muñiz 165).

De la *descriptio puellae*, Petrarca:

⁹⁵ Muñiz omite de esta historia a los Stilnovistas, “incluido Dante”, porque éstos “adoptaron formas rarefactas, simbólicas y abstractas para expresar la belleza femenina” (158) en vez de la lista piel-nieve, cabello-oro, ojos-cielo, boca-rosas, y sus variantes.

⁹⁶ La forma de expresar los tópicos mutó también. “La rima misma”, elemento fundamental del soneto clásico, “es un elemento medieval que se incorpora a la poesía europea como revolución o evolución contraria a la versificación clásica” (Gicovate 26).

1. “Redujo el número de partes nombradas a algunas partes de la cara (cabellos, ojos, mejillas, boca) más una parte anatómica seleccionada entre cuello, senos y manos”⁹⁷.
2. Prefirió las “metáforas bien definidas”⁹⁸ al nombre propio de las partes del cuerpo.
3. Ciñó la paleta de colores casi exclusivamente al blanco, el amarillo y el rojo.
4. Limitó los “comparantes”⁹⁹ a la rosa para el color rojo, y el oro y el ámbar para el amarillo (aunque utilizó una gama más amplia para el blanco) (Pozzi citado por Muñiz 152¹⁰⁰).

Este nuevo esquema sustituyó el “canon largo” boccacciano, aunque esa sustitución no fue tan esquemática, ni total (153-154). En otras palabras, Petrarca sintetizó y derivó una poderosa fórmula de la tradición. Y “solo a partir de Petrarca el *locus* adquirió carta de naturaleza” y se multiplicaron sus imitadores (167).

El catálogo de *loci* forma la “esencia” de una “expresión lírica del sentimiento amoroso” (Fernández Rodríguez 76) que, aun mutada y parodiada, perdura. El “petrarquismo refleja toda una forma de interpretar el mundo y el hombre o, más bien, de situar al hombre en el mundo” (75). Esta visión vuelve a la mujer objeto del amor platónico y la diviniza (y por tanto la deshumaniza) presentándola como “una *donna angelicata*, a la que el poeta no podía menos que adorar y servir”, *servitum amoris* expresada mediante “la humillación, el vasallaje y la retórica de la *religio amoris*” (77) —*loci* parodiados todos en los “Sonetos con lugares comunes” mediante del toro de hinojos¹⁰¹, las dádivas verbales y el sol que llora, como veremos en el siguiente capítulo.

⁹⁷ [ridusse il numero dei membri nominati ad alcune parti scelte del viso (capelli, occhi, guance, bocca) più una parte anatomica selezionata fra collo, seno, mano]

⁹⁸ [metafore ben definite]

⁹⁹ [comparanti]

¹⁰⁰ La traducción de las citas de Pozzi es mía.

¹⁰¹ No sólo el toro de Miguel Hernández. Como veremos en el siguiente capítulo, este símbolo tiene una historia larga.

“Lo dicho hasta aquí vale, obviamente, para la literatura española, cuya *descriptio puellae* más antigua [...] data de la *Vida de Santa María Egipciaca* (1215 ca.)” (Muñiz 158-159), y cuya “reescritura medieval del *topos*” actualizó y transformó los modelos mediante una “dialéctica de continuidad y cambio que la acercó al humanismo” de manera paulatina¹⁰² (174). Así, la “maraña de literatura alta y baja, clásica y medieval, neolatina y romance, original y traducida” da pie a las versiones “refinadas” de los Siglos de Oro (158).

Si bien la *descriptio puella* existió en la península ibérica desde antes del soneto, al introducirse éste en España, la revolución formal “coincide con la aparición de una nueva manera de sentir el amor” y una manera nueva de expresarlo (Del Hoyo, Prólogo de *El libro de los sonetos en lengua española* 6).

Aunque, en el siglo XV, el marqués de Santillana había hecho los primeros intentos de adoptar el género al español, la entrada en forma del soneto ocurre cuando “En 1526 descubre Juan Boscán de Almogáver, aleccionado por el embajador italiano Andrea Navagero, las posibilidades del endecasílabo en la lengua” (Gicovate 35). Sin embargo, es con Garcilaso de la Vega, amigo de Boscán, con quien el soneto entra de manera cabal al español.

La “aportación de Garcilaso a la *descriptio puellae*” en español es enorme. Aunque reintrodujo “el cuerpo en el paisaje”, redujo el elenco de *topi* de la *descriptio* petrarquista:

prescindió no sólo de partes eliminadas en el *Canzoniere* (nariz y orejas), sino también de otras allí admitidas (dedos) e incluso centrales (labios-dientes); para el resto se atuvo petrarquescamente a cuello y manos, con mención esporádica de pecho y pies (los brazos solo como nudo y cadena amorosos), y redujo el espectro de comparantes a una restringida paleta dominada por el blanco (marfil, azucena, nieve, leche, salvo rosa para las mejillas y

¹⁰² “la *Celestina* mostraba ya en su paródico elenco de bellezas una distancia irónica del esquema franco-provenzal” (174).

el consabido oro para el cabello)¹⁰³; tiñó, en fin, la belleza de bucolismo elegíaco [...]. En cualquier caso, aunque sometido a contaminaciones, Petrarca prevaleció como fuente prioritaria (Muñiz 174)¹⁰⁴.

Y permanecería así gracias a las “Variaciones sin fin de imitaciones: ese fue el sistema de reescritura renacentista, la forma propia de su sistema inventivo” (178) sin “un canon fijo de rasgos tiránicamente respetados” (182), y a que “el manierismo favoreció el incremento y la audacia de las variaciones¹⁰⁵ a menudo con la ayuda, o bajo el disfraz, de la parodia” (178).

A finales del siglo XVI y comienzos del XVII,

William Shakespeare y Luis Góngora, casi estrictamente contemporáneos, viven en ese lapso intermedio en el que la imitación petrarquista, sin haberse ni mucho menos agotado, se va remodelando en función de una nueva estética y, ante todo, de una nueva mentalidad [...]. Los ecos de Sir Thomas Wyatt y Henry Woward, Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera resonaban con fuerza todavía en los años finales del siglo XVI, cuando Shakespeare y Góngora, a punto de verse iluminados por la estela barroca, dan sus primeros pasos en la complejidad técnica del soneto (Fernández Rodríguez 76).

Cada poeta reacciona al petrarquismo imperante de forma distinta. Shakespeare transgrede “consciente e intensamente el canon desde su base” de dos maneras. Por un lado,

¹⁰³ “*En tanto que de rosa y azucena*
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena;

*y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena;*

Marchitará la rosa el viento helado [...]”

*Las cursivas son mías.

¹⁰⁴ Pedro Ruiz Pérez analiza los sonetos de Garcilaso y ve en ellos un “momento petrarquista” y otro “clasicista”, en el que Garcilaso se acerca más a modelos y temáticas grecolatinos.

¹⁰⁵ Fernando de Herrera (las cursivas son mías):

*“Ardientes hebras, do s' ilustra el oro,
[...]
Purpúreas rosas, perlas d' Oriente,
marfil terso, y angélica armonía,
cuanto os contemplo, tanto en vos m' inflamo [...]*”

dirige la mayor parte de sus sonetos —que en apariencia siguen “la ortodoxia del amor cortés, asumida y remodelada por Petrarca y sus seguidores” (78)— a un *lovely boy*, lo cual “constituye una innovación considerable”¹⁰⁶ (82). Por otro lado, escribe sonetos antipetrarquistas dirigidos a una *dark lady*. En ellos, “demuele el mosaico de formalismos en el que terminó por convertirse la imitación petrarquista”¹⁰⁷ (82), “retórica idealizadora que había llegado a convertir a la mujer poética en un ser irreal” (84).

“Góngora —ilustrando una peculiaridad española—” mantiene la ortodoxia petrarquista, a la que agrega una “carga sensualista” (78). Los sonetos de Góngora son una acumulación “sistemática” (84) de los tópicos petrarquistas, pero usados como “convención poética, sin conexión alguna con el universo de la espiritualidad” (85), hasta el punto de la “parodia, a veces demasiado sutil” (76). En Góngora, los *topi* canónicos e idealizados de la *laudatio puellae*¹⁰⁸ que hacían “de Laura una imagen de Dios” (78) no conducen “a una divinidad trascendente” (77), sino a “una mujer de carne y hueso”¹⁰⁹ (78).

¹⁰⁶ En “Yo soy un hombre de letras” (29), Del Paso cita, por cierto, “uno de los sonetos” que Shakespeare le “escribe a su amante”, el *lovely boy*, “donde asegura que sus versos le darán vida eterna”.

¹⁰⁷ “Los ojos de mi amada no parecen dos soles,
y el coral es más rojo, que el rojo de sus labios.
Siendo blanca la nieve, sus senos son oscuros,
[...]
He visto rosas rojas, blancas y adamascadas,
mas nunca en sus mejillas encuentro tales cosas”.

¹⁰⁸ “*Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido el Sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;*

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente [...]”

*Las cursivas son mías.

¹⁰⁹ “Yo besando unas *manos cristalinas*,
ya anudándome a un *blanco y liso cuello*,

Hasta aquí, hemos hecho apenas un recorrido breve de dos siglos de sonetos españoles. Estamos lejos de llegar a Miguel Hernández y, no obstante, los principales *topi* y lugares comunes de la serie nieve-piel, oro-cabello, cielo-ojos, rosa-boca ya están presentes en la tradición.

Dice Arturo del Hoyo, en el Prólogo a *El libro de los sonetos en lengua española*: España ha tenido tres siglos áureos para el soneto: los siglos XVI y XVII (la clasicidad renacentista o barroca del soneto) y la segunda mitad del XIX y la primera del XX, o sea, desde el modernismo hasta la llamada generación de la posguerra... Pero en este último siglo áureo el soneto ya no sólo es español sino en español, es decir, que la importancia americana es absoluta (6).

En los “Sonetos...”, suenan las tres épocas, pero más la primera¹¹⁰.

ya esparciendo por él aquel *cabello*
que Amor sacó entre el *oro* de sus minas,

ya quebrando en aquellas perlas finas
palabras dulces mil sin merecello,
ya cogiendo *de cada labio bello*
purpúreas rosas sin temor de espinas,

estaba, oh claro *sol* envidioso,
cuando *tu luz, hiriéndome los ojos* [...]

O, también:

“La dulce boca que a gustar convida
Un humor entre perlas destilado,
Y a no envidiar aquel *licor sagrado*.
[...]
No os engañen las rosas [...]

*Las cursivas son mías.

¹¹⁰ Decidí detenerme en el principio del Barroco puesto que ya están, en esta época, consolidados los tópicos de la *descriptio puellae* —tanto así, que los poetas barrocos son grandes deudores y parodistas del petrarquismo. Al detenerme en Góngora y Shakespeare, omito, pues, a Sor Juana Inés de la Cruz (influencia, además, declarada de Del Paso), omisión que debo, sin embargo, señalar. Sor Juana es una poeta y una dramaturga colosal, que entre otras cosas “revolciona [sic] la tradición del amor cortés y petrarquista utilizando distintas voces en sus sonetos” (Comensal, “Sor Juana Inés de la Cruz”) mientras que sus antecesores hablaban generalmente desde un solo punto de vista, el del yo poético masculino. Del Paso mismo utiliza, aunque lo haga de manera irónica, ese yo.

A diferencia de sus antecesores, Sor Juana evita varios tópicos de la *descriptio puellae*. Sus versos tanto conceptistas como culteranos —llenos de oximorones, retruécanos, argumentos sutiles que se extienden por el poema, referencias a la alquimia, a la teoría de los humores, a la astrología y la astronomía— no siempre recurren al catálogo habitual de piel, cabello, ojos, boca. No quiere decir esto que evite los tópicos petrarquistas. Dejo aquí, por ejemplo, el “Soneto XLIX” de Sor Juana (cuya glosa lee “Jocoso, a la rosa”). En él, mucho antes de Stein o Del Paso, están ya el humor autorreferencial que ensalza a medida que ironiza (“mi mal limada prosa”) y la parodia del tópico obligatorio de la rosa (“todo poeta aquí se roza”).

Si la parodia es un procedimiento ambiguo que socava una poética —ya varias veces parodiada y renovada— y la renueva, los “Sonetos con lugares comunes” son tanto una burla como una síntesis de la *laudatio puellae*. En ellos, Del Paso retoma los temas petrarquistas para hacer una composición fragmentada de las partes del rostro clásico de una venus, condensándolo a sus elementos primarios: la piel blanca, el pelo rubio, los ojos azules, los labios rojos.

Varios tópicos están ausentes en los “Sonetos...”. Por ejemplo:

- 1) la nariz afilada, adición de la poesía española a la tradición de la *descriptio puellae* (aplicada también a la Virgen) (Muñiz 160-161);
- 2) el lirio y el cristal para el cuello blanco, “símil que el medioevo había heredado de las hipóboles ovidianas” que pasa por la poesía francoprovenzal sustituye, en español, la nieve y la leche latinas, y llega hasta los sonetos de Cervantes, Góngora y Lope¹¹¹ (161-163);

Por último, nótese la rima homófona en español seseante (rima seseante, por cierto, que clausura *Sonetos del amor y de lo diario*).

“Señora Doña Rosa, hermoso amago
de cuantas flores miran Sol y Luna:
¿cómo, si es dama ya, se está en la cuna,
y si es divina, teme humano estrago?

¿Cómo, expuesta del cierzo al rigor vago,
teme humilde el desdén de la fortuna,
mendigando alimentos, importuna,
del turbio humor de un cenagoso lago?

Bien sé que ha de decirte que el respeto
le pierdo con mi mal limada prosa.
Pues a fe que me he visto en harto aprieto;

y advierta vuesarced, señora Rosa,
que le escribo, no más, este soneto
porque todo poeta aquí se roza”.

¹¹¹ Otra de mis grandes omisiones: Lope. El Lope de Vega de *Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*, por ejemplo, en el “intersticio sustitutivo de unos patrones por otros”, desmitifica el “paradigma representacional sobre-codificado” del petrarquismo del que el mismo “Lope juvenil” había participado (Gómez 44). Como mencioné antes en el cuerpo de este trabajo, los albores del Barroco, en los que me detuve, autores anteriores a Lope ya parodiaban el petrarquismo. Para más información sobre la parodia en *Las rimas...* de Lope, ver “(Auto)parodia y renovación en las « Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos »”, cuya referencia completa se encuentra en la Bibliografía. Baste de ejemplo desmitificador estas rimas de Lope:

- 3) el ámbar, la grana o el clavel para los labios;
- 4) los dientes-perlas y los dientes-marfil;
- 5) los ojos serenos (166), blancos y negros de Petrarca, los solares o estrellados del petrarquismo, y los verdes de la poesía española.

Otro signo de la síntesis de los “Sonetos...” es la paleta reducida de cuatro colores, el blanco y los tres colores primarios, como si la tradición de la *laudatio puellae* quedara destilada a sus componentes visuales más básicos¹¹². Los tópicos que aparecían combinados en un mismo soneto¹¹³ quedan distribuidos por tópico y color en la serie: se trata de una deconstrucción “literal”.

A Temis consultó Venus hermosa,
 viendo que el niño Amor no se aumentaba,
 y que con otro, que esperando estaba,
 se aumentaría, respondió la diosa.

Parió Venus a Anteros y, enfadosa,
 también por lo bizarro greguizaba,
 pues que correspondencia se llamaba,
 y crecieron los dos edad dichosa.

Tus dientes fueron ya perlas de Oriente,
 Filis, pero la edad (¡cruel sentencia!),
 los de la encía superior desmiente.

No hay verdadero amor si hay diferencia;
 porque aún para comer, de diente a diente,
 es fuerza que ha de haber correspondencia.

¹¹² “En lo que atañe a la ilustración, Del Paso se ha encargado de que sus obras literarias —altamente plásticas lo mismo en verso que en prosa— sean un punto de encuentro de artes”. En “la edición de El Colegio Nacional de los *Sonetos del amor y de lo diario*, se hace acompañar de trece fotografías de la obra plástica delpasiana” (De la Torre 129).

¹¹³ Aquí, uno de Lope de Vega (las cursivas son mías):

“No queda más lustroso y cristalino
 por altas sierras el arroyo helado,
 ni está más negro el ébano labrado,
 ni más azul la flor del verde lino.

Más rubio el oro que de Oriente vino,
 ni más puro *lascivo* y regalado
 espira olor el ámbar estimado,
 ni está en la concha el carmesí más fino.

La disposición en serie y el paratexto (en su polisemia) indican que los sonetos deben leerse en conjunto: piel blanca, cabello dorado, ojos azules, boca roja, como la écfrasis de un *close-up* de *El nacimiento de Venus* de Botticelli: *ut pictura poësis*.

Todo apunta a una condensación de hipotextos, donde cabe también *Paleta de diez colores* (1992)¹¹⁴:

EL BLANCO

Contener el arcoíris

No hace al blanco menos leve:

pregúntaselo a la espuma...

pregúntaselo a la *nieve*¹¹⁵...

EL AMARILLO

Son

un solo *sol*,

cuando son un solo brillo,

el *oro* y el amarillo.

EL ROJO¹¹⁶

El rojo apagado

se hace *rojo vivo*

Que frente, cejas, *ojos* y *cabellos*,
aliento y *boca* de mi Ninfa bella,
angélica figura en vista humana”.

Que puesto que ella se parece a ellos,
vivos están allí, muertos sin ella,
cristal, ébano, lino, *oro*, ámbar, grana.

¹¹⁴ Es curioso que “Forma y color”, somero análisis de *Sonetos del amor y de los diario y Paleta de diez colores*, no repare en la relación entre esta última y los “Sonetos con lugares comunes”.

¹¹⁵ Las cursivas son mías.

¹¹⁶ También (*Paleta de diez colores* 7):

EL ROSA

Solo, el rosa, es un color.

En la bella compañía

de una *rosa*,

es una flor.

*Las cursivas son mías.

de unos *labios* prendado,
a una *boca* prendido.

EL AZUL

El azul se pinta solo
—de Norte a Sur y de Este a Oeste—
para pintar al *cielo*
de azul celeste. (5-21)¹¹⁷

Y cabe “Rose is a rose is a rose” del “Sacred Emily” de Gertrude Stein (187), en sí un guiño paródico modernista¹¹⁸ de la tradición occidental de la rosa¹¹⁹, un “canto” en clave femenina a una *puella*. Stein hizo del aforismo una frase-firma —“signature phrase” (Cyrena N. Pondrom xlii)— poniéndola en varios de sus poemas. Esa reiteración, más sus incontables repetidores, acabó por desgastarla.

¹¹⁷ También aparecen en *Tierra Adentro*, núm. 59. mayo-junio 1992. pp. 3- 4. Este número lo coordina Eduardo Langagne.

¹¹⁸ *Paródico* porque retoma toda una tradición poniendo el acento en la diferencia. La frase cobra distancia crítica de la tradición mientras celebra a uno de sus grandes símbolos. Este verso reinstala, al celebrarla, el erotismo en la rosa de Occidente. La rosa fue durante siglos una síntesis pagana de la vulva y sobrevivió en el cristianismo a costa de cambiar su sentido sensual y erótico por uno de perfección y fragilidad. Reinstalación interesantísima que sea una mujer quien “cante a la rosa que es rosa”.

Modernista, es decir, *modernist*, por su experimentación con el lenguaje y el hermetismo de sus referencias. Según Pondrom, *Geography and Plays* “ofrece una declaración tanto definitiva como representativa sobre el propio modernismo” [offers a statement both definite and representative about modernism itself] (ix). El libro que contiene “Sacred Emily” despliega un rango de géneros mezclados, experimentos vanguardistas [avant-garde experiments] cuyo “rechazo de las convenciones de los sentidos lógico, gramatical y semántico” [rejection of the conventions of logical, grammatical, and semantic sense] (x) “desafía cualquier tipo de paráfrasis satisfactoria” [defies any form of adequate paraphrase] (vii).

Por ejemplo, el comienzo del poema (que traduzco de manera burda):

“Compón compón camas.
Esposas de grandes hombres descansen tranquilas.
Ven vete quédate philip philip.
Huevo sean tomadores.
Partes de lugar nueces.
Supón veinte por centavo.
Es rosa en gallina”.

[Compose compose beds. / Wives of great men rest tranquil. / Come go stay philip philip. / Egg be takers. / Parts of place nuts. / Suppose twenty for cent. / It is rose in hen.]

¹¹⁹ La obsesión de la poesía inglesa con la rosa supera incluso la española. Daniel: “Mira, Delia, cómo estimamos la rosa a medio soplar, /la imagen de tu rubor” [Look, Delia, how we esteem the half-blown rose, / The image of thy blush...!]; Shakespeare: “¿Qué hay en un nombre? Lo que llamamos rosa/ olería igual de dulce con cualquier otro nombre” [What’s in a name? That which we call a rose/ By any other name would smell as sweet]. Las traducciones, nuevamente burdas y literales, son mías.

En su contexto original, la frase celebra a Rose, uno de los personajes femeninos a los que “canta”. En “Sacred Emily”, Stein

emprende la tarea de nombrar lo femenino de maneras literal y performativa así como formal y léxica. No es ningún accidente que el título sea “Sacred Emily” [sagrada Emilia] o que su famosa frase-firma empiece con un nombre propio de mujer¹²⁰.

Frente a los pocos nombres masculinos, subordinados y en minúscula,

Emilia es *sagrada* [...] Y Rosa —objeto multifolio y místico, la forma en que la amada de Dante se vuelve simple signo de revelación, “símbolo de belleza” (186)— es recuperada en su particularidad individual y carnal¹²¹ (xliii-xliv).

Para Pondrom, a los poemas del conjunto que mezclan poesía y teatro, entre ellos “Sacred Emily”, “es mejor tratarlos como poesía muy hermética”¹²², pero ese mismo “extremo hermetismo de esta técnica”¹²³ permitió a Stein “escribir sobre temas muy privados sin suscitar protestas públicas, y varios de los poemas celebran la alegría erótica lésbica”¹²⁴ (ix).

La polisemia del aforismo-firma (su “hermetismo”) —que elude “una lectura única”¹²⁵ (xlvii)— le ha permitido incrustarse en cualquier otro contexto, pero también, a fuerza de permutaciones, lo ha vaciado de sentido. En los “Sonetos...”, en cambio, recupera su dimensión erótica.

Si la parodia es un diálogo con el pasado, no lo es sin considerar que hay diversos pasados, con rupturas, y reinterpretaciones. La parodia posmoderna, por su carácter

¹²⁰ Las traducciones de Pondrom son mías. [undertakes to name the female in literal and performative ways as well as in formal and lexical ones. It is no accident that the title is ‘sacred Emily’ or that her famous signature phrase here starts with a female proper name]

¹²¹ [Emily is *sacred* [...] And Rose—a multifoliate, mystical object, the form in which Dante’s female beloved becomes simply the sign of revelation, a ‘symbol of beauty’ (186)—is recovered in her individual and carnal particularity]

¹²² [are best treated as very hermetic poetry]

¹²³ [extreme hermeticism of this technique]

¹²⁴ [to write of very private matters without public outcry, and several of the poems celebrated lesbian erotic joy]

¹²⁵ [a single reading]

intertextual, puede ser un diálogo con los accidentes históricos, culturales y geográficos: la rosa de Gertrude Stein conviviendo con la rosa y la azucena de Garcilaso.

4. La metáfora

Como la parodia, los clichés o lugares comunes

siempre cumplen un doble papel; al integrarse a un texto, por un lado participan en su construcción y, por otro lado lo desbordan porque también participan en otro texto de donde proceden [...]. Su función consiste en *poner de relieve la forma, en hacerla perceptible, pues se denuncia a sí mismo como un elemento retórico*¹²⁶ (Beristáin 94).

Un lugar común es “una expresión lingüística marchita por el uso excesivo”¹²⁷ (94), un “abuso de fórmulas”¹²⁸ que vacía de sentido o trivializa expresiones “o situaciones”¹²⁹ (Moisés 325).

“Hay clichés temáticos y clichés formales” (Beristáin 94). Un tipo de lugar común son las metáforas gastadas: “metáforas petrificadas, estereotipadas, tornadas clichés, vacías de sentido”¹³⁰ (Moisés 325)¹³¹.

Las metáforas cliché siguen latentes, entre el fósil y la innovación: las metáforas “más trilladas y predecibles” se hayan “en el centro” de una gradiente que va del “extremo” de las “metáforas creativas infrecuentes” al “extremo opuesto” de las “metáforas fósiles” (Lackoff 12) — redes semánticas cotidianas nacidas de la experiencia, híper-fosilizadas de manera que rara vez se piensan como metáforas, pero engranadas de tal modo en nuestra comprensión

¹²⁶ Las cursivas son mías.

¹²⁷ [uma expressão linguística murcha pelo uso excessivo] Las traducciones del *Dicionário de termos literários*, de Moisés, son mías.

¹²⁸ [abuso de fórmulas]

¹²⁹ [ou situações]

¹³⁰ [metáforas petrificadas, estereotipadas, tornadas clichés, vazias de sentido]

¹³¹ Los herederos latinos del término *topos/topoi* aristotélico lo llamaron *locus/loci*, es decir “lugar”. El *locus* pertenecía a la *inventio*, primera fase preparatoria de la retórica latina en la que se seleccionan los temas y los argumentos. El *topos* o *locus* se refería, entonces, a la elección del contenido (Beristáin 266-267).

Hoy, un *topos* sigue refiriéndose al contenido, especialmente a un contenido impreso en la imaginación colectiva a fuerza de repetirse, pero lo suficientemente amplio como para no considerarlo agotado o “fuera de moda”. Por otra parte, el término *lugar común* (*locus communis*) —que significaba una parte muy específica de la retórica: el “lugar” que compartían los “tres géneros del discurso oratorio” (267)— se refiere ahora a un cliché (94), es decir, tanto a tratamiento gastado de un tema (en términos de la retórica latina, una *dispositio* trillada) como a un tema gastado (una *inventio* trillada).

En términos esquemáticos, la distinción entre tema y tratamiento funciona. En la práctica, tema y tratamiento se confunden. Un tema evoca ya tantas maneras de tratarlos, arrasatra consigo una carga cultural.

del mundo que resultan indispensables para entender nuestras experiencias diarias¹³² (14), como “están subiendo las ventas”, donde arriba=más.

Cuando hablo de metáfora cliché, no me refiero a este tipo de metáfora hiperfossilizada de la vida cotidiana, sino a una metáfora literaria gastada, una metáfora que, de tanto usarse, se ha vuelto lugar común¹³³. Pero, antes, preciso lo que entiendo por metáfora.

La metáfora es el eje motor de la poesía. “La mismísima substancia del discurso” (Punter 17). Tradicionalmente, se ha entendido como una figura de palabra, usada ya sea para adornar una frase o para decir un concepto que sería, de otra manera, innombrable (catacrexis o metáfora forzada). “En el planteamiento clásico, la metáfora surge de la inserción en un determinado contexto de una nota que proviene de otro distinto” (Lakoff 11). Sin embargo,

En este siglo, [...] se ha reemplazado el criterio de la sustitución por el de la interacción semántica de las expresiones que se combinan. RICHARDS [...] toma en cuenta tanto la idea que se sobreentiende como la que explicita cada uno de los términos que al asociarse aporta semas para producir una significación excedente (un “surplus”) de mayor grado de complejidad y novedad del que podría expresar cada uno separadamente (Beristáin 312).

“No se trata, pues, de un simple desplazamiento de las palabras, sino de una relación entre pensamientos, es decir de una transacción entre contextos” donde “los dos pensamientos aparecen de alguna forma desnivelados, en cuanto describimos uno con los rasgos del otro” (Ricoeur, *La metáfora viva* 111). Sin embargo, cada elemento presta al otro sus características y ninguno de los dos queda inalterado: la metáfora “es un todo formado por dos mitades” (112) y “un acontecimiento semántico que se produce en la intersección de varios campos semánticos” (134). La metáfora, pues, “reclama más bien una teoría de la

¹³² Y, en ese sentido, aunque fossilizadas, son para Lakoff metáforas “vivas”. Para evitar confusiones, prefiero usar el término “metáforas de la vida cotidiana”.

¹³³ Aunque es cierto que las fronteras entre uno y otro tipo de metáfora no son, en la práctica, tan tajantes.

tensión que una teoría de la sustitución” (71); desborda los márgenes del simple reemplazo de términos.

Cuando decimos que dos elementos A-B son iguales, la tensión entre éstos no cancela, sino que suma, los semas originalmente no compartidos. Esta suma es la que produce el *surplus* o excedente de sentido, y hace de la metáfora la “economista del lenguaje” (Knowles 4). El mensaje literario, “principalmente en la metáfora”, “infringe visiblemente [...] la regla de isotopía¹³⁴” (Grupo μ 80-81) al no definir un término puramente “en términos del *conjunto* de sus propiedades *inherentes*” (Lakoff 163). La “intersección de realidades disjuntas [...] constituye la fuerza de la metáfora. Surge en estas ocasiones una realidad nueva que difícilmente se deja parafrasear” (11-12).

Según Ricoeur, “los polos entre los que actúa la transposición [metafórica] son poco lógicos”. En otras palabras, la metáfora se vale de, y transgrede, “la estructura lógica del lenguaje” (34) —“el código léxico”, “la regla de isotopía” (*Retórica* 80-81). Es, por lo tanto, una “transgresión categorial” que “crea sentido” (Ricoeur, *La metáfora viva* 34). Así, las metáforas “definen (o redefinen) categorías de manera sistemática” (164-165).

La metáfora, pues, “comporta una información porque «re-describe» la realidad”. Sin embargo, “la «metafórica» que vulnera el orden categorial es también la que lo engendra” (36), puesto que todo nuestro entendimiento es metafórico¹³⁵.

Entonces, la metáfora capta —aunque quizá “Es mejor decir que [...] crea la semejanza y no que [...] enuncia la semejanza que ya existía antes” (119)¹³⁶— “una identidad

¹³⁴ El grado cero al que tiende el lenguaje científico, libre de toda ambigüedad o doble sentido: la univocidad.

¹³⁵ Para Lakoff y Johnson, la metáfora es “entender un dominio de experiencias” menos “delineado” (por ejemplo, el tiempo o el amor) en términos de otro más “concreto” (por ejemplo, el espacio).

Puesto que “nuestro sistema conceptual es un producto del tipo de seres que somos y la manera en que interaccionamos con nuestros ambientes físico y cultural”, las metáforas son parte fundamental de nuestras expresiones cotidianas (Lakoff 159).

¹³⁶ “¡Curiosa imitación, la que compone y construye eso mismo que imita!” (Ricoeur, *La metáfora...* 59).

en la diferencia de dos términos” y es, por lo tanto, “realmente instructiva” (40-41), visto que proporciona el “placer de aprender que procede de la impresión de sorpresa” (52), de extrañamiento.

Además, los campos semánticos combinados de sus términos “no forman meramente un *conjunto*, sino más bien una *gestalt* estructurada con dimensiones que emergen de nuestra experiencia” (Lakoff 163): “La metáfora «hace imagen»”. Simultáneamente asume “el momento lógico de la proporcionalidad y el momento sensible de la figuratividad” (Ricoeur, *La metáfora viva* 55). En otras palabras, “urgencia analógica” e “imagen” sensitiva, la metáfora es el “instrumento” poético por excelencia (Cortázar 268-269).

Por otra parte, la metáfora “opera a todos los niveles estratégicos del lenguaje” (Jakobson citado por Ricoeur, *La metáfora viva* 26) y “altera la interpretación [...] del paisaje de fondo” (Lakoff 12). Si bien “la palabra sigue siendo el «foco», aun cuando necesita el «marco» de la frase”, “un término genérico adquiere función singulizadora solamente en situación de discurso” (Ricoeur, *La metáfora viva* 101).

Cada uno de los términos (por ejemplo, palabras como *piel* y *nieve*) evoca redes semánticas abiertas (frialdad, blancura, redondez...), pero sólo mediante el discurso, la metáfora pasa “del sentido potencial de una palabra al sentido actual” (101). La metáfora, pues, cambia según su contexto discursivo ponga en relieve ciertas características de esas redes. Y es que el escenario del discurso “suprime ciertos detalles y acentúa otros” (Beristáin 121) y propicia la “selección de los rasgos del término ‘ajeno’ que son pertinentes para la interpretación” (Lakoff 11). Por esta razón, hay que leer las metáforas a nivel del enunciado o el discurso (Ricoeur, *La metáfora viva* 93).

Adicionalmente, cada término sugiere más pronto sus rasgos más arquetípicos. Cada metáfora carga un “sentido potencial” proveniente “de la sedimentación y la

institucionalización de los valores contextuales anteriores” (101). ¿Y qué es una metáfora gastada sino una equivalencia cuyo sentido potencial está altamente condicionado por la sedimentación y la institucionalización de valores culturales anteriores? La metáfora, dijimos, produce una *gestalt* estructurada a partir de nuestra experiencia, condicionada por contextos intertextuales —el enunciado, el discurso— y extratextuales —el lugar que una metáfora ocupa en una cultura (Lakoff 166).

En este estudio, entenderemos la metáfora como la tensa equivalencia entre dos dominios de experiencias lógicamente disímiles, cuyo núcleo es la palabra, pero que está potenciada y acotada por sus contextos inter y extra discursivos. Esta tensión se “resuelve” en un tercer significado, un excedente de sentido y una imagen sensorial que rebasan la mera traducción lógica de la fórmula. Por esta razón, la metáfora no se puede transcribir en un sentido literal sin perder información sensorial y psicológica (Ricoeur, “The Metaphorical Process...” 229).

Por lo tanto, la metáfora es similar a elementos como la metonimia (una parte de $A \approx$ todo A), el oxímoron ($A \approx$ anti-A) y la tautología ($A \approx A$) —dos lados del espectro— y la comparación (A es como B), si no es que los subsume¹³⁷. En los “Sonetos con lugares comunes”, Fernando del Paso hila varias de estas figuras retóricas. Aunque éstas tienen características propias, voy a utilizar el término metáfora para englobar todos estos procedimientos metafóricos similares porque todos exhiben tensión entre dos elementos nominales que produce un excedente de sentido y cuya lectura depende del contexto.

Como la parodia, “la metáfora proviene tanto de la «pragmática» como de la «semántica»” (Ricoeur, *La metáfora viva* 134). Visto que la parodia es también dependiente

¹³⁷ Falta la analogía, que es semejanza de relaciones con al menos cuatro términos: A es para B lo que C es para D (Ricoeur 256-257).

de contexto, la recontextualización de las metáforas gastadas enlaza estos dos elementos. La trans-contextualización es parte de la parodia y la renovación de la metáfora, aquí procedimientos simultáneos y análogos.

El primer endecasílabo de cada soneto —“Es tan blanca tu piel como la nieve”, “Tus ojos son azules como el cielo” ...—es un procedimiento metafórico gastado y un lugar común. Es decir, es una relación ya conocida entre dos elementos A-B (piel-nieve, ojo-cielo). Los “Sonetos...” subvierten los lugares comunes al proponer nuevas relaciones semánticas, por ejemplo: “Tus ojos son azules como el cielo/ el cielo es una diáfana mentira”, $A \approx B \approx C \cdot A \approx C$. La metáfora inicial, pues, adquiere un excedente mayor de sentido conforme avanza el poema y/o el conjunto de poemas. Cada poema es un recorrido, una progresión transformadora, del lenguaje.

4.1. Soneto I

El soneto I tiene dos núcleos metafóricos —*nieve=tu piel=tú (nieve=tú)* y *sol=yo poético*— ligados por *lluvia=llanto*. De hecho, el primero y último versos del soneto son “Es tan blanca, tu piel, como la nieve” y “Ningún sol, como yo, tan desolado”. La identidad arquetípica de los personajes —poeta masculino y oyente femenino— están reforzados por el género gramatical de *nieve* (la “novia”) y *sol*.

Ambos núcleos están gastados por una larga tradición de uso y abuso; y son, por lo mismo, altamente polisémicos. El soneto I aprovecha esta última cualidad y se vale, por ejemplo, del sedimento cultural de la imagen del sol. Aunque “El simbolismo del sol es tan multivalente”, en términos generales, “La oposición sol-luna se aplica generalmente a la dualidad macho-hembra” (Chevalier 951). Las divinidades nómadas-femeninas están asociadas con la luna y las sedentarias-agrícolas-masculinas con el sol. Por eso el sol es

símbolo del mesopotámico Shamash (*Gilgamesh*... 120), de Cristo, del “*Sol iustitiae* y [...] *Sol invictus*”, y “el sumo sacerdote de los hebreos llevaba sobre el pecho un disco de oro, símbolo del sol divino. Analógicamente, el sol es un símbolo universal del rey” (Chevalier 950).

Al atribuirse el sol como insignia, el poeta (auto)ironiza, avala y subvierte, este símbolo de grandeza masculina: cuando “el sol [...] se enamora en un instante”, “aunque es muy grande, no se atreve/ a hacerse olvidadizo y arrogante. / Se acuerda de su novia fulgurante/ y se pone a llorar”. El sol, pues, queda “*desolado*”¹³⁸.

Por otra parte, el blanco —“el color de la pureza” que “no es originalmente un color positivo que manifieste la asunción de algo, sino un color neutro, pasivo, que muestra que nada aún se ha cumplido; tal es precisamente el sentido inicial de la blancura virginal”— es, en cambio acá un color activo y sexual: “se acuesta con la nieve y se la bebe” en sus repetidas nupcias, y transforma a la nieve en lluvia y en vapor.

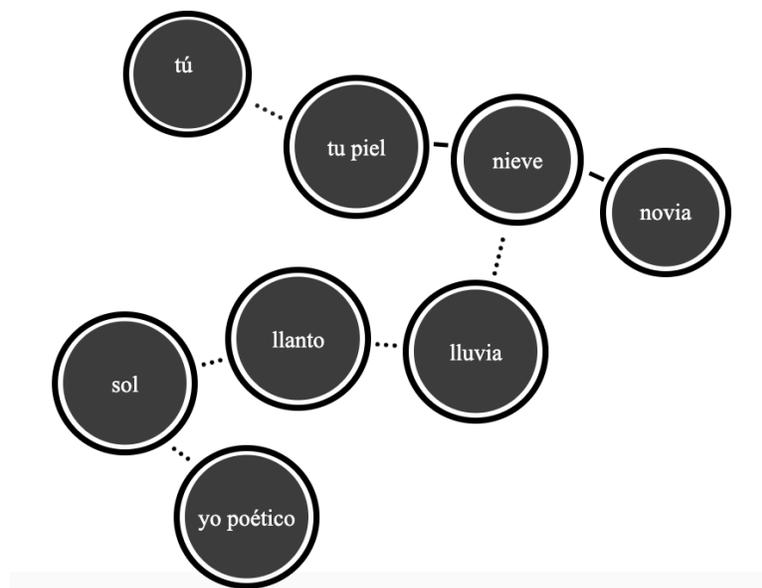
La lluvia-llanto (“Se pone a llorar y entonces llueve”) es la liga entre la nieve-tú y el sol-poeta, cuando la lluvia, que era llanto, “se hace nieve”. La anadiplosis —“Es tan blanca tu piel como *la nieve*. / *La nieve* quiere *al sol*, por lo brillante. / Y *el sol*”— y el polisíndeton —“Y llueve y llueve y llueve”— refuerzan la liga entre ambos núcleos poéticos.

Salvo un verso heroico horaciano (acentos en 2/4/6¹³⁹), el soneto I (ver Anexos II y III) alterna entre versos heroicos comunes (2/6) y melódicos comunes (3/6). Éste es el soneto con menor variedad rítmica del conjunto, pero el paralelismo rítmico de sus primeros versos refuerza el paralelismo semántico.

¹³⁸ En este capítulo, todas las cursivas en las citas de los “Sonetos...” son mías.

¹³⁹ Todos los endecasílabos tienen un acento, llamado “necesario”, en la 10ª sílaba. Por esta razón, lo omito.

Primer soneto de la serie, éste sienta las bases de los dos personajes recurrentes. Al explicitar los comparantes de la metáfora *sol=yo poético*, ayuda a entender más adelante, por ejemplo en el soneto III, que los comparantes “toro [...] en hinojos” y “garza que suspira” se refieren a ese mismo yo poético.



Esquema 1.

4.2. Soneto II

“Como el oro, por rubio, es tu cabello” es un viaje: “El oro y el otoño, que es su hermano/ se despiden, volando, del verano/ y *viajan*, río abajo, por tu cuello”.

El soneto presenta una red semántica compleja, cuyo nodo principal es más difícil de ubicar. El comparante que más se repite, sin embargo, es el cabello rubio, lustroso: “oro”, “río de dorada quietud”, “destello”, “verano”, “otoño”... Pero estos comparantes, a la vez, remiten unos a otros. El otoño es el que vuelve “las hojas de un manzano” amarillas.

El soneto II está teñido de amarillo. Es un viaje del verano amarillo, soleado, al amarillo otoñal. El poema está lleno de imágenes en movimiento: “se despiden, volando”, “te la envió”, “río/ de dorada quietud” ... Esta última metáfora (un oxímoron) resume bien la imagen principal del poema: viaje, transformación captada, “un litro de luz” embotellado. Es una manera distinta de decir otra vez el cabello rubio y ondulado que cae por el cuello de la tradición petrarquista (ver capítulo anterior).

El contexto discursivo acota y potencia sus elementos individuales. Es como si el sol y el oro tiñeran las hojas del manzano en otoño y las mariposas —cuyo color no está explicitado en el poema. Al estar juntas en la misma lista, cobran lógica de conjunto (Eco, *La vertigine...* 131).

El segundo poema (ver Anexo I) se vale nuevamente de símbolos con fuerte carga cultural. “El oro, considerado tradicionalmente como el metal más precioso, es el metal perfecto. [...] Tiene el brillo de la luz” y “carácter ígneo, solar y real, incluso divino. En ciertos países, la carne de los dioses está hecha de oro” (Chevalier 784). “En la tradición griega el oro evoca el sol y toda su simbólica (*sic*)” (786).

Los versos “qué no te diera:/ mi peso en oro, en sol, en mariposas” sugieren dos lecturas simultáneas. La del amante entregado (te daría cualquier cosa), pero también la del poeta capaz (¿qué no puedo darte?). Su peso en sol o en mariposas son regalos poéticos, actos de habla/escritura. Otra vez, se trata de autoironía. Estas dádivas enaltecen al poeta, *servus amoris*, pero las hipérbolas nos hacen sospechar que no es del todo en serio. Además, la “regla” de tres de la *gradatio* termina en anticlímax: en contraste con el oro y el sol, símbolos, a veces afines, de grandeza, de poder, de pesantez, la mariposa es “símbolo de ligereza e inconstancia [...] sutil” que se metamorfosea (691).

El soneto III es, de la serie, el viaje más intrincado. Al principio, y “al final de este viaje, están tus ojos”, lo que forma un circuito de metamorfosis concatenadas. Los ojos son cielo; el cielo, una mentira; la mentira, una garza... El inicio del viaje puede esquematizarse de la siguiente manera: $A \approx B$, $B = C$, $C = D$ —“ojos azules como el cielo, / el cielo es una diáfana mentira, / la mentira, una garza”—, donde el cuarto y el quinto elementos no son sólo un sustantivo, sino frases nominales, las escenas de “una garza que suspira/ por besar a una estrella a medio vuelo” de “la llama”, “un espejo en que se mira/ con la lengua de fuera un toro en celo” que “por amor, está de hinojos” (57).

Son justo estas dos escenas del viaje las que representan el anhelo o la servidumbre por amor. La garza mira hacia arriba, hacia la estrella, el toro mira hacia arriba, está hincado y se ve reflejado en la llama-espejo del pelo-llama. En este soneto, que habla de los ojos, hay, apropiadamente, un juego de espejos y de miradas entre el amante-*servus* y la amada-*domina*.

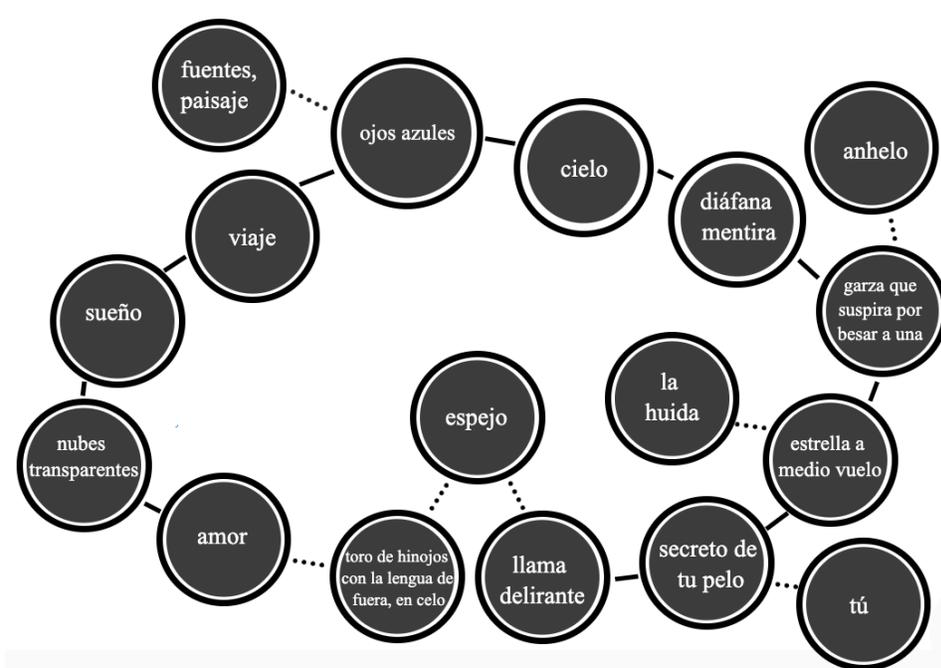
Este soneto (auto)ironiza nuevamente el *servitum amoris*. El yo poético se compara con un toro, símbolo que “evoca la idea de potencia y de ferosidad irresistible, el macho impetuoso” y es “Símbolo de la fuerza creadora” (Chevalier 1001) y “la energía sexual” (1002)¹⁴². Pero también del yugo. “El toro, por amor, está de hinojos” así como “El sol, aunque es muy grande, no se atreve/ a hacerse olvidadizo y arrogante”¹⁴³.

En contraste con la robustez telúrica del toro, los símbolos femeninos del poema son aéreos, huidizos, se fugan —como de la garza el suspiro— del amante masculino: “una

¹⁴² Sol y toro son símbolos antiquísimos de la masculinidad. Nuevamente *Gilgamesh*: Gilgamesh y Enkidú “Se trabaron como toros” (73) y “Gilgamesh [...] /como búfalo salvaje, /tiraniza al pueblo” (61).

¹⁴³ La garza, en cambio, es una imagen menos tradicional. “En las tradiciones europeas y africanas, la garza simboliza la indiscreción de aquel que mete su pico por doquier; pero también la atención, que puede pervertirse fácilmente en forma de curiosidad abusiva” (523).

estrella a medio vuelo. // La estrella es un secreto de tu pelo, tu pelo es una llama que delira";
 “el amor es de *nubes transparentes*, / las nubes son de un *sueño* y van de *viaje*”.

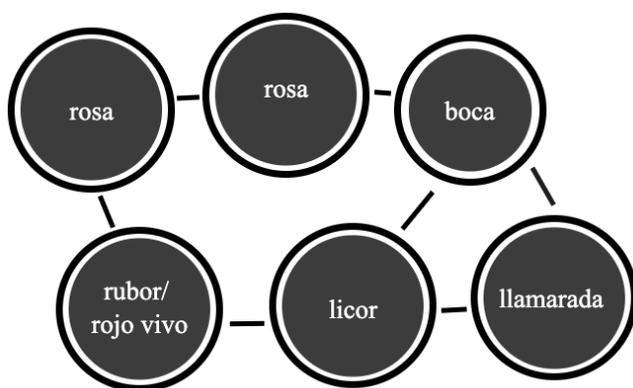


Esquema 3.

4.4. Soneto IV

El soneto IV tiene un elenco menor de comparantes: rosa, rosa y boca a la vez, es “lascivo licor” y fuego (“boca que quema lo que toca”, “llamarada”). El soneto empieza con la tautológica “La rosa es una rosa es un rosa”. Esta estrechez la refuerzan las aliteraciones hasta el punto de la paronomasia: casi un trabalenguas boca/rosa/roja, y las anáforas, recursos que contrastan con la variedad métrica (ver Anexos II y III)—versos heroico común (2/6), heroico horaciano (2/4/6), melódico común (3/6), melódico binario-6 (3/6/8) y horaciano sin acento anterior (4/6).

Símbolo dominante en la tradición sonetística, “Notable por su belleza, su forma y su perfume”, la rosa “es la flor simbólica más empleada en Occidente” (891). Es un símbolo que toma fuerza en el amor cortés del Medioevo, donde, en el “Jardín del amor de la caballería”, es “símbolo de la Virgen” (892) y también “símbolo del amor y más aún del don del amor, del amor puro” y “reemplaza al loro egipcio y al narciso griego” como símbolos amorosos (893). Una vez más, el símbolo de la virginidad o del amor cortés retoma acá su acepción sexual.



Esquema 4.

4.5. Características comunes

Los esquemas que presento son meramente ilustrativos. De ellos, quedan fuera muchas conexiones y ecos. Como he dicho antes, el *surplus*¹⁴⁴ desborda una lectura unívoca de los textos literarios, particularmente de las metáforas. En un texto literario, todo significa, porque el lector busca que todo signifique. Los esquemas sirven, no obstante, para mostrar las redes semánticas. En los sonetos, hay imágenes más prominentes que otras; éstas forman verdaderos núcleos/nodos, por lo que estas redes no constituyen propiamente un rizoma —

¹⁴⁴ Producto de la poli-isotopía: la convivencia de dos o más isotopías (categorías semánticas) distintas.

una red absolutamente descentrada, múltiple, abierta, con puntos de fuga: un mapa adaptable y mutante (Deleuze 22-41). Aun así, traigo a colación el rizoma porque acá también todos los comparantes en la retícula, de manera más o menos tenue, se afectan unos a otros.

Contrario a lo que pudiéramos pensar, éstas no son metáforas a caso. Si bien la voz poética puede transformar lo que sea en otra cosa (ésta es la virtud de la metáfora), escoge metáforas evocativas, ligadas por una lógica poética, o que, al estar juntas, cobran lógica de conjunto.

Los esquemas tampoco muestran las ligas entre los sonetos. Estos sonetos comparten a) símbolos masculinos (sol, toro) como *servi amoris*; b) el poder del poeta, capaz de efectuar tanto una *transformatio amanti* (Eco, *La vertigine...* 135) como una *mutatio amantis* (132), reforzadas por las repeticiones, los juegos de espejo, de ritmo y rima; c) la transformación, la huida y el anhelo: el suspiro, los “jirones” de piel-nieve, los vuelos (“a medio vuelo”, “se despiden volando”), los viajes (“viajan río abajo”, “al final de este viaje”), la nieve que se derrite, las hojas otoñales, la rosa (símbolo de lo efímero) —“el amor”, pues, “de nubes transparentes”. Nieve, río, nubes, fuentes, licor..., la inaprensibilidad acuática es la marca de las venus antiguas y modernas¹⁴⁵, y el ciclo del agua da unidad a la serie de sonetos: nieve, que es lluvia, que es río, que es fuente, que quiere beber y no bebe —lascivo licor— el poeta.

¹⁴⁵ Así, por ejemplo: “Como Afrodita que nace de la espuma del mar, la diosa del sexo de la pantalla a menudo se asocia con el agua. Esto se convierte en un símbolo de cómo esta mujer increíblemente seductora no puede ser poseída y se escurre entre tus dedos como agua corriente si lo intentas. A medida que Anita Ekberg se mezcla con las cascadas de la Fontana di Trevi en *La dolce vita* de Federico Fellini, el protagonista interpretado por Marcello Mastroianni, como la cámara, siente que no puede tocarla” [Just as Aphrodite was born of sea foam, the sex goddess onscreen is often associated with water. This becomes a symbol of how this impossibly alluring woman can’t be possessed and will slip through your fingers like running water if you try. As Anita Ekberg blends into the falling water of the Trevi Fountain of Federico Fellini’s *La dolce vita*, Marcello Mastroianni’s protagonist, like the camera, feels as though he can’t quite touch her] (“The Bombshell Trope...” 6:05-6:35). La traducción es mía.

Otro punto que comparten los cuatro sonetos son las imágenes sensoriales, particularmente plásticas¹⁴⁶. De hecho, “Del Paso se ha encargado de que sus obras literarias —altamente plásticas lo mismo en verso que en prosa— sean un punto de encuentro de artes”. Y “la edición de El Colegio Nacional de los *Sonetos del amor y de lo diario* contiene trece fotografías de la obra plástica delpasiana” (De la Torre 129)¹⁴⁷.

Otro punto que rebasa mis esquemas son los recursos prosódicos —rima y ritmo— a favor de la semántica del poema, en tanto parte del contexto discursivo de las metáforas.

Víctor Mendiola dice de *Sonetos del amor y de lo diario* que “es muy difícil leer un libro de sonetos donde la mayor parte de las rimas resultan de combinar, casi de manera exclusiva, sustantivos o sustantivos y adjetivos” (68). En términos generales, estoy de acuerdo con que la variedad sorprende, crea extrañamiento, da placer. Pero basta leer a Sor Juana para darnos cuenta de que ésta no es una condición indispensable para un buen libro de sonetos. En todo caso, la crítica no aplica a los “Sonetos con lugares comunes”. El soneto I, por ejemplo, rima *nieve* con *bebe, atreve y llueve; de repente* con *blancamente; mañana* con *ventana*, y *ha nevado* con *desolado*: cuatro de las cinco rimas no son entre sustantivos o sustantivos y adjetivos. Esta variedad rítmica da dinamismo al poema, ayuda a hilar la lectura-viaje.

Mendiola también dice que los acentos de *Sonetos...* dibujan una “cadencia primitiva” que produce “un efecto de monotonía” (68). En cambio, los endecasílabos de los “Sonetos con lugares comunes” cubren siete de las 10 variantes más comunes de verso garcilasiano: versos heroicos comunes (2/6), heroicos horacianos (2/4/6) y uno heroico binario-6 (2/6/8);

¹⁴⁶ Podríamos hablar, también, de la relación entre poema e ilustración en las distintas ediciones del poemario. Ése, sin embargo, es un tema para otro estudio.

¹⁴⁷ La “metáfora surrealista, la plasticidad estilizada en el lenguaje” son también “temas recurrentes en la crítica de la novelística delpasiana” (131).

versos melódicos comunes (3/6), uno de los cuales (3/6/7) tiene un acento antirrímico, y melódicos binarios-6 (3/6/8); versos horacianos sin acento anterior (4/6), y un verso yámbico o binario-4 con acento en 2ª (2/4/6/8)¹⁴⁸. Los porcentajes de estos versos son relativamente consistentes con la distribución de los versos garcilasianos (33-35)¹⁴⁹. A pesar de lo que dice

¹⁴⁸ Según la clasificación de Ángel Márquez en “Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano”, hay 17 combinaciones posibles de endecasílabo garcilasiano (sin contar acentos antirrítmicos o variedades prosódicas). Estas combinaciones tienen cinco tipos de acentuación base, clasificados según sus acentos “identificadores” (30-31):

<i>Clases</i>	<i>denominación</i>	<i>acentuación</i>
Tipos primarios	común	6ª y 10ª
	sáfico	4ª, 8ª y 10ª
	horaciano	4ª, 6ª y 10ª
Tipos secundarios	binario-6	6ª, 8ª y 10ª
	binario-4	4ª, 6ª, 8ª y 10ª

Estos cinco tipos base, a su vez, se subclasifican según su acento “complementario”: enfático (1ª), heroico (2ª), melódico (3ª) para los endecasílabos con el primer acento identificador en 6ª (*a maiore*); enfático (1ª) y heroico (2ª) para los endecasílabos con el primer acento identificador en 4ª (*a minore*).

¹⁴⁹ Por ejemplo, de los 56 versos totales, el 48% (27 de los endecasílabos) empieza con un acento en la segunda sílaba; el 46% (26 endecasílabos), con un acento en la tercera, y apenas el 0.05% (3 versos) con un acento en la cuarta sílaba.

Para sacar esta cuenta, utilizo el “ejemplo de ejecución” o realización concreta (según la clasificación de Roman Jakobson, en el glosario del *E-Manual de Métrica española* (Darebný y Vásquez 83) de los “Sonetos...” por el mismo Fernando del Paso, en el disco de la antología *Entre Voces*.

En el español, hay elementos que por lo general aparecen acentuados en el verso: los sustantivos, los adjetivos, los pronombres tónicos, “Los numerales”, los verbos, los adverbios y “Los adverbios interrogativos” (8); otros, en cambio, son generalmente sílabas “débiles”: “El artículo determinado”, “La preposición”, “La conjunción”, “El primer elemento de los numerales compuestos”, “Los pronombres átonos”, “Los adjetivos posesivos apocopados” y “Los adverbios relativos cuando no funcionan como interrogativos” (9). En líneas generales, esto es cierto en los “Sonetos...”. Así, en los versos 2 y 3 del soneto III, los artículos *el* y *la* son sílabas “débiles” y los sustantivos, adjetivos y verbos *cielo*, *diáfana*, *mentira*, *garza* y *suspira* llevan la carga acentual del verso.

Sin embargo, esto no es cierto de todos los versos de los “Sonetos...”, puesto que “el verso es el resultado de la métrica ideal y el material fonético” (Žirmunskij 22; la traducción de la versión inglesa es mía) [verse is the result of ideal metric and phonetic material] y varias consideraciones entran en juego a la hora de acentuar o no una sílaba: hay “sinalefas”, “desplazamientos del acento”, “acentuación de sílabas átonas”, “doble acentuación de polisílabos”, “acentuación de monosílabos” y “desacentuación de sílabas tónicas” por “sístole, diástole o diptongación” (24). Un verso puede asimismo contener acentos extrarrítmicos (no exigidos por el esquema métrico ni vecino de un acento rítmico) o antirrítmicos (no exigidos por el esquema métrico y vecinos de un acento rítmico). Además, a pesar de la lectura anticipada por el esquema métrico de un género particular (en este caso, el soneto y el endecasílabo, tipología ultracodificada de verso)—, la ejecución puede variar.

Por todo lo anterior, insisto, mis esquemas siguen el “ejemplo de ejecución” particular de los “Sonetos...” leídos por Fernando del Paso en el disco de *Entre Voces* (pista 9). Este “ejemplo de ejecución” no anula otros; para escuchar otro “ejemplo de ejecución” de los “Sonetos con lugares comunes”, ver la “Lectura de sonetos...” de Alejandro Frank, 8:50- 10:26, que hizo El Colegio Nacional en honor a Del Paso).

Víctor Mendiola, los paralelismos rítmicos dan estructura al poema y refuerzan los paralelismos del contenido.

Tampoco faltan, como afirma el crítico, “El encabalgamiento y las interrupciones rítmicas [...] imprescindibles” (68). Esto se puede apreciar en el acento antirrítmico mencionado, pero, sobre todo, en los varios encabalgamientos, que crean tensión entre las pausas de ritmo y rima (donde la lectura se retarda para enfatizar ciertas palabras) y la continuidad de pensamiento de la sintaxis “prosaica”¹⁵⁰. Estos elementos no son meros “pausas y deslizamientos” (68), sino una estrategia retórica consistente en los cuatro sonetos que engancha una línea a otra, que recalca el viaje por eslabones de metáforas.

Grandes condensadores de sentido, los “Sonetos...” echan mano de recursos metafóricos, de ritmo y de rima para resaltar el artefacto. La literatura, dice Culler, trae el lenguaje “a primer plano” (40-41). Las metáforas gastadas han perdido ese primer plano, están chatas.

Las metáforas, sin embargo, parecen volver una y otra vez, aunque no es lo mismo decir “El bosque es hermoso, oscuro y hondo, / pero me restan promesas por cumplir, / y millas por andar antes de dormir, / y millas por andar antes de dormir” que “La muerte es la noche madrugadora” o “sueño de hierro de la muerte” (Borges 46-47). Es decir, su fórmula de equivalencias parece ser la misma, todas las metáforas comparan al sueño con la muerte —como podrían comparar piel y nieve, o cabello y oro— pero no todas nos dan la misma impresión.

¹⁵⁰ El “encabalgamiento [...] es un desajuste entre la pausa sintáctica y la versal. En otras palabras, el encabalgamiento surge cuando en el final del verso queda la frase inacabada y continúa en el verso siguiente. ¿Cómo recitar este verso? ¿Con la pausa en el final, que sin embargo altera la unidad de la frase, o sin ella, alterando la división entre los versos? El ejemplo de ejecución depende de la elección que haga el lector o recitador de cómo interpretar el encabalgamiento” (Darebný y Vásquez 12). En la lectura de Del Paso, el encabalgamiento prevalece sobre el final del verso o incluso la pausa estrófica.

Para Borges, hay sólo unas cuantas fórmulas de metáforas: la mujer-flor, el sueño de la muerte, los ojos que son estrellas que son ojos, el afluyente río del tiempo, etcétera (37-59). Si los poetas no hacen más que reciclar metáforas, motores de su arte, una metáfora nunca está del todo muerta.

“Lo verdaderamente importante no es que exista un número muy reducido de modelos, sino el hecho de que esos pocos modelos admitan casi un número infinito de variaciones” (49), puesto que “el poeta no está interesado en acrecentar su conocimiento, en progresar” (Cortázar 284).

Fernando del Paso parece coincidir con que la literatura no es un tren-progreso sino una renovación en espirales de los mismos sentimientos con formas similares.

La literatura parece no agotarse de tanto reciclaje, sobrevive la criogenia. Del Paso usa metáforas moribundas para traerlas “a primer plano”. “La rosa es una rosa es una rosa” es un endecasílabo cliché, pero “tu boca es una rosa es una boca” es ya una metáfora viva. La relación boca-rosa puede no ser “original” (“¿qué metáfora lo es?”, ¿no se preguntan eso los “Sonetos...”?), pero la disrupción del orden, el giro irónico, la “nueva” relación boca-rosa, provoca nueva tensión.

Y, otra vez, “Los textos tienen sin duda momentos estimulantes que intranquilizan y causan así ese tipo de nerviosismo que Susan Sontag ha llamado erótica del arte” (Iser 133). Sánchez Robles, De la Torre y Mendiola coinciden en que el lenguaje nuevamente desbordado y desbordante de *Sonetos del amor y de lo diario* es “lenguaje caliente y sin miedo” y “muestra que la palabra es buena y da gusto a la lengua y, por supuesto, al cuerpo” (Mendiola 69).

5. Conclusiones

Como vimos en el capítulo introductorio, Fernando del Paso publica *Sonetos del amor y de lo diario* en 1997 bajo el sello editorial Siglo XXI. El campo cultural de la última década del siglo XX en México, en el que aparece el poemario, se caracteriza por la pérdida de centralidad del literato frente a historiadores, periodistas y politólogos. Este debilitamiento coincide con políticas neoliberales y el crecimiento de los grandes conglomerados de la cultura a expensas de menores casas editoriales, lo que deja una vía principal de movilidad ascendente en el campo cultural mexicano: Conaculta y el Fonca —en su nacimiento, encrucijada de intereses de la intelectualidad y del ala tecnócrata del PRI. Curiosamente, ésta es también la década de consagración de Octavio Paz con el Premio Nobel y del auge político de Fernando del Paso como cónsul de México en Francia.

En términos de tendencias poéticas, los años 1990 rehúyen el soneto clásico sin escapar de su influencia: se escriben sonetos de trece versos, sonetos con nuevos cortes estróficos, sonetos a la inglesa, sonetos con sólo rimas abrazadas..., heterodoxias que no alcanzan los niveles de reformulación del modernismo latinoamericano. En ese contexto, los sonetos *stricto sensu* de Del Paso se publican a contracorriente de la vanguardia noventera. *Sonetos con lugares comunes* no es, sin embargo, la estratagema de un autor novel para posicionarse en el campo literario distanciándose de la poética-política de sus antenados, sino una publicación con el respaldo de una carrera de acumulación de capital cultural.

Aun así, los *Sonetos del amor y de lo diario* escapan el neoconversadurismo tomando distancia irónica de sus modelos. En otras palabras, Del Paso no busca reestablecer un petrarquismo siete siglos trasnochado, sino hacer la síntesis de una larga tradición sonetística. Ese fin sugieren los paródicos “Sonetos con lugares comunes” al emplear ironía y metáforas recontextualizadas.

Como vimos en los capítulos 2 y 3, tanto la ironía (fundamento de la parodia) como la metáfora tienen aspectos pragmáticos y semánticos. En la ironía, la tensión entre lo dicho y su contexto revela lo entredicho. La metáfora es tensa equivalencia entre dos polos isotópicos (generalmente dos palabras) en su contexto textual y cultural, tensión que se “resuelve” en un *surplus* de sentido.

A veces un enunciado sobrecargado de sentido, por aplicarse a todo, acaba por no querer decir nada en concreto. Esto ocurre con los titulares lugares comunes: metáforas gastadas de los cuatro versos iniciales: “Es tan blanca tu piel como la nieve”, “Como el oro, por rubio, es tu cabello” “Tus ojos son azules como el cielo”, “La rosa es una rosa es una rosa”. Su sedimento semántico sigue ahí, pero recontextualizarlo lo resingulariza. Al precisarlo, los “Sonetos con lugares comunes” reactivan esas metáforas. Y no dejan por eso de evocar el sedimento cultural que éstas conllevan. Por eso los “Sonetos...” empaquetan tanto contenido semántico en tan pocas líneas.

Lo que las novelas logran por acumulación de sentido en tantas páginas —pienso en la oda al tren de *José Trigo*, en los monólogos de Carlota de *Noticias del Imperio*, en las Islas Imaginarias de *Palinuro de México*— el soneto se da sus mañas para hacerlo en 14 versos: la lista “totalizante” de estas “novelas totales”, por ejemplo, contra el esbozo de lista que sugiere la totalidad, *mi peso en oro, en sol, en mariposas...*

Son las herramientas de otros géneros cortos. Mucho se ha dicho, en poco tiempo, de las minificciones que aplica igualmente al soneto: la construcción de sentido mediante las series, las referencias, las zonas de interminación, “la elipsis, la condensación, la alusión, la anáfora” (Zavala 10) —otras formas de acumulación de sentido, si bien fragmentarias.

La condensación semántica del soneto embona bien con la doble voz de la parodia, que precisa del sedimento institucionalizado —aquí, de las metáforas gastadas y la propia

sonetística— para subvertirlo y renovarlo, para hacer con él (con la *laudatio puellae* de Petrarca, de Garcilaso, de Góngora, de Shakespeare, de Stein...) una síntesis.

Lo dicho hasta aquí, creo, vale para otras series de *Sonetos del amor y de lo diario*. Y, en cambio, queda bastante por explorar de la poesía de Fernando del Paso, por no decir de estos mismos “Sonetos...”. Otras avenidas de estudio incluyen explorar conexiones con otros sonetistas mexicanos, antecesores o contemporáneos de Del Paso que escriben soneto burlesco: “Pita” Amor¹⁵¹, Renato Leduc¹⁵², Salvador Novo¹⁵³..., o que escriben sonetos

¹⁵¹ A mí me ha dado en escribir sonetos
Como a otros les da en hacer sonatas
lo mismo que si fueran corcholatas
etiquetas, botones o boletos

A mí me ha dado en descubrir secretos
A mí me ha dado por volar veletas
A mí me ha dado en recortar siluetas
y en medir bien la luz de los abetos

A mí me ha dado en alumbrar la rosa
y medir el listón de la violeta
la rosa que se vuela en mariposa

la rosa desmayada tan secreta
la rosa de la flor maravillosa,
y en quebrar el fulgor de la ruleta

¹⁵² Sabia virtud de conocer el tiempo;
a tiempo amar y desatarse a tiempo;
como dice el refrán: dar tiempo al tiempo...
que de amor y dolo alivia el tiempo.

Aquel amor a quien amé a destiempo
martirizóme tanto y tanto tiempo
que no sentí jamás correr el tiempo,
tan acremente como en ese tiempo.

Amar queriendo como en otro tiempo
—ignoraba yo aún que el tiempo es oro—
cuánto tiempo perdí —ay— cuánto tiempo.

Y hoy que de amores ya no tengo tiempo,
amor de aquellos tiempos, cómo añoro
la dicha inicua de perder el tiempo...

¹⁵³ Pienso, mi amor, en ti todas las horas

eróticos: Efrén Rebolledo¹⁵⁴, Tomás Segovia (ver los famosos sonetos votivos repartidos en sus poemarios *Figuras y consecuencias* y *Partición*¹⁵⁵); comparar los *Sonetos del amor y de*

del insomnio tenaz en que me abrazo;
quiero tus ojos, busco tu regazo
y escucho tus palabras seductoras.

Digo tu nombre en sílabas sonoras,
oigo el marcial acento de tu paso,
te abro mi pecho —y el falaz abrazo
humedece en mis ojos las auroras.

Está mi lecho lánguido y sombrío
Porque me faltas tú, sol de mi antojo,
ángel por cuto beso desvarío.

Miro la vida con mortal enojo;
y todo esto pasa, dueño mío,
porque hace una semana que no cojo.

¹⁵⁴ Vivir encadenados es su suerte,
se aman con un anhelo que no mata
la posesión, y el lazo que los ata
desafía a la ausencia y a la muerte.

Tristán es como el bronce, oscuro y fuerte,
busca el regazo de pulida plata;
Isolda chupa el cáliz escarlata
que en cespino matorral esencias vierte.

Porque se ven a hurto, el adulterio
le da un sutil y criminal resabio
a su pasión que crece en el misterio.

Y atormentados de ansia abrasadora,
beben y beben con goloso labio
sin aplacar la sed que los devora.

¹⁵⁵ “Los primeros veinte sonetos [...] provienen del libro *Figura y secuencias* (1979) (los restantes cinco están incluidos en *Partición*, 1983)” (nota de Fabio Morábito y Jaime Moreno Villareal en Segovia 6). Reproduzco aquí el fantástico soneto XV (página 15):

Entre los tibios muslos te palpita
un negro corazón febril y hendido
de remoto y sonámbulo latido
que entre oscuras raíces se suscita;

un corazón velludo que me invita,
más que el otro cordial y estremecido,
a entrar como en mi casa o en mi nido
hasta tocar el grito que te habita.

lo diario con sonetos posteriores del mismo Del Paso, por ejemplo, con los de *Poemar* (2004)¹⁵⁶; explorar conexiones entre poesía y novelística delpasianas: por ejemplo,

El mensajero me trajo también, querido Max, un relicario con algunas hebras de la barba rubia que llovía sobre tu pecho condecorado con el Águila Azteca y que aleteaba como una inmensa mariposa de alas doradas (Noticias del imperio 9)
con “mi peso en oro, en sol, en mariposas”.

Éstas son apenas algunas de las vetas de estudio que los sonetos delpasianos abren en este juego inacabable de matrioshkas y de espejos.

Cuando yaces desnuda toda, cuando
te abres de piernas de piernas ávida y temblando
y hasta tu fondo frente a mí te hiendes,
un corazón puedes abrir, y si entro
con la lengua en la entraña que me tiendes.
puedo besar tu corazón por dentro.

¹⁵⁶ Por ejemplo, los sonetos “Las estaciones del mar” (81-82 y 85-86). Reproduzco aquí el primero de la serie, “Otoño” (81):

Pintado está el otoño, con pinceles
que una dorada certidumbre moja
en ocre y naranjas, y sonroja
de las olas, las crines y caireles.

Al agua obsequia el sol sus oropeles:
de sus andrajos de oro se despoja
y se acuesta en el mar, y los deshoja
en espejos de luces y de mieles.

Y en tanto te camino y te navego
y danza un resplandor de vino y cobre
en la hojarasca de un otoño de agua,

Para mi dicha encuentro, y mi sosiego,
un fruto oscuro, dulce, agraz, salobre,
bajo el velamen blanco de tu enagua.

ANEXOS

ANEXO 1¹⁵⁷

I

Es tan blanca, tu piel, como la nieve.
La nieve quiere al sol por lo brillante.
Y el sol, que se enamora en un instante,
se acuesta con la nieve y se la bebe.

El sol, aunque es muy grande, no se atreve
a hacerse olvidadizo y arrogante:
se acuerda de su novia fulgurante
y se pone a llorar, y entonces llueve.

Y llueve y llueve y llueve y de repente
la lluvia se hace nieve: esta mañana
que nieva tanto en Londres, y ha nevado

luminosa y nupcial y blancamente
en jirones, tu piel, por mi ventana,
ningún sol, como yo, tan desolado.

II

Como el oro, por rubio, es tu cabello.
El oro y el otoño, que es su hermano,
se despiden, volando, del verano
y viajan, río abajo, por tu cuello.

Y yo, que me robé y guardé un destello
en el hueco más claro de la mano,
una carta, en las hojas de un manzano
te escribo con su brillo, la embotello

en un litro de luz y te la envío,
y dice así: “el mar, mi casa entera,
el corazón, mis ojos, cinco rosas:

por ahogarme de nuevo en ese río
de dorada quietud, qué no te diera:
mi peso en oro, en sol, en mariposas...”

¹⁵⁷ “Sonetos con lugares comunes”, en *Sonetos del amor y de lo diario*. 3ª edición, El Colegio Nacional, 2016.

III

Tus ojos son azules como el cielo,
el cielo es una diáfana mentira,
la mentira, una garza que suspira
por besar a una estrella a medio vuelo.

La estrella es un secreto de tu pelo,
tu pelo es una llama que delira,
y la llama un espejo en que se mira
con la lengua de fuera, un toro en celo.

El toro, por amor, está de hinojos,
el amor es de nubes transparentes,
las nubes son de un sueño y van de viaje,

y al final de ese viaje están tus ojos
que se bañan, desnudos, en las fuentes
más azules y claras del paisaje.

IV

La rosa es una rosa es una rosa.
Tu boca es una rosa es una boca.
La rosa, roja y rosa, me provoca:
Se me antoja una boca temblorosa.

La roja, roja sangre rencorosa
de la rosa, que quema lo que toca,
de tu boca de rosa se desboca
y me moja la boca, ponzoñosa.

La pena, pena roja de mi vida,
de no vivir bebiendo ese lascivo
licor de boca rosa y llamarada,

rubor de rosa roja y encendida,
me ha dejado la boca al rojo vivo,
del rojo de una rosa descarnada.

ANEXO II. Acentos de “Sonetos con lugares comunes” según el “ejemplo de ejecución” de Fernando del Paso en el disco de *Entre Voces* (pista 9).

Los acentos están marcados con negritas; las sinalefas, con ligaduras; los hiatos, con una doble barra horizontal.

I

Es tan **blanca**, tu **piel**, como la **nieve**. 3/6/10

La **nieve quiere** al **sol** por lo brillante. 2/4/6/10

Y el **sol**, que se **enamora** en un instante, 2/6/10

se **acuesta** con la **nieve** y se la **bebe**. 2/6/10

El **sol**, aunque **es** muy **grande**, no se **atreve** 2/4/6/10

a **hacerse olvidadizo** y arrogante: 2/6/10

se **acuerda** de su **novia fulgurante** 2/6/10

y se **pone** a **llorar**, y **entonces llueve**. 3/6/8/10

Y **llueve** y **llueve** y **llueve** y de repente 2/4/6/10

la **lluvia** se **hace nieve**: esta mañana 2/4/6/10

que **nieva tanto** en **Londres**, y ha nevado 2/4/6/10

luminosa y **nupcial** y **blancamente** 3/6/8/10

en **jirones**, tu **piel**, por mi ventana, 3/6/10

ningún **sol**, como **yo**, tan desolado. 3/6/10

II	
Como el oro, por rubio, es tu cabello.	3/6/10
El oro y el otoño, que es su hermano,	2/6/8/10
se despiden, volando, del verano	3/6/10
y viajan, río abajo, por tu cuello.	2/4/6/10
Y yo, que me robé y guardé un destello	2/6/8/10
en el hueco más claro de la mano,	3/4/5/10
una carta, en las hojas de un manzano	3/6/10
te escribo con su brillo, la embotello	2/6/10
en un litro de luz y te la envío,	3/6/10
y dice así: “el mar, mi casa entera,	2/4/6/8/10
el corazón, mis ojos, cinco rosas:	4/6/8/10
por ahogarme de nuevo en ese río	3/6/10
de dorada quietud, qué no te diera:	3/6/7/10
mi peso en oro, en sol, en mariposas...”	2/4/6/10

III

Tus ojos son azules como el cielo ,	2/6/10
el cielo es una diáfana mentira,	2/6/10
la mentira , una garza que suspira	3/6/10
por besar a una estrella a medio vuelo .	3/6/8/10
La estrella es un secreto de tu pelo ,	2/6/10
tu pelo es una llama que delira ,	2/6/10
y la llama un espejo en que se mira	3/6/10
con la lengua de fuera , un toro en celo .	3/6/8/10
El toro , por amor , está de hinojos ,	2/6/8/10
el amor es de nubes transparentes,	3/6/10
las nubes son de un sueño y van de viaje ,	2/4/6/8/10
y al final de ese viaje están tus ojos	3/6/10
que se bañan , desnudos , en las fuentes	3/6/10
más azules y claras del paisaje.	1/3/6/10

IV

La **rosa** es una **rosa** es una **rosa**. 2/6/10

Tu **boca** es una **rosa** es una **boca**. 2/6/10

La **rosa, roja y rosa**, me provoca: 2/4/6/10

Se me **antoja** una **boca** temblorosa. 3/6/10

La **roja, roja sangre rencorosa** 2/4/6/10

de la **rosa**, que **quema** lo que **toca**, 3/6/10

de tu **boca** de **rosa** se des**boca** 3/6/10

y me **moja** la **boca**, ponzoñosa. 3/6/10

La **pena, pena roja** de mi **vida**, 2/4/6/10

de no **vivir bebiendo** ese lascivo 4/6/10

licor de **boca rosa** y llamarada, 2/4/6/10

rubor de **rosa roja** y encendida, 2/4/6/10

me ha **dejado** la **boca** al **rojo vivo**, 3/6/8/10

del **rojo** de una **rosa** descarnada. 2/6/10

ANEXO III. Desplazamiento o cancelación acentual según el “ejemplo de ejecución” de Fernando del Paso en el disco de *Entre Voces*.

Los acentos “atípicos” —que van donde no deberían— están indicados en negritas; los acentos “faltantes” —que deberían aparecer y no lo hacen—, en cursivas. La columna derecha explica brevemente el por qué de estos acentos “atípicos” o “faltantes”.

I

Es tan blanca, tu piel, como la nieve.

por posición en el verso

La nieve quiere al sol por lo brillante.

Y el sol, que se enamora en un instante,

se acuesta con la nieve y se la bebe.

El sol, aunque es muy grande, no se atreve

desplazamiento acentual y sinalefa

a hacerse olvidadizo y arrogante:

se acuerda de su novia fulgurante

y se pone a llorar, y entonces llueve.

Y llueve y llueve y llueve y de repente

fuerza por posición en el verso

la lluvia se hace nieve: esta mañana

que nieva tanto en Londres, y ha nevado

por sinalefa y porque es verbo auxiliar

luminosa y nupcial y blancamente

en jirones, tu piel, por mi ventana,

ningún sol, como yo, tan desolado.

porque sigue a un acento

II

Como el oro, por rubio, *es* tu cabello.

por sinalefa y porque es un verbo copulativo

El oro y el otoño, **que** *es* su hermano,

por sinalefa de la misma vocal

se despiden, volando, del verano

y viajan, río abajo, por tu cuello.

Y yo, que me robé y guardé un destello

en el hueco **más claro** de la mano,

porque son dos acentos contiguos

una carta, en las hojas de un manzano

te escribo con su brillo, la embotello

en un litro de luz y te la envío,

y dice así: || “el mar, mi casa entera,

el corazón, mis ojos, cinco rosas:

por ahogarme de nuevo en ese río

de dorada quietud, qué no te diera:

mi peso en oro, en sol, en mariposas...”

III

Tus ojos son azules como el cielo,

el cielo *es* una diáfana mentira,

la mentira, una garza que suspira

por besar a una estrella a medio vuelo.

por sinalefa y porque es un verbo copulativo

La estrella *es* un secreto de tu pelo,

tu pelo *es* una llama que delira,

y la llama un espejo en que se mira

con la lengua de fuera, un toro en celo.

por sinalefa y porque es un verbo copulativo

por sinalefa y porque es un verbo copulativo

El toro, por amor, está de hinojos,

el amor es de nubes transparentes,

las nubes son de un sueño y van de viaje,

y al final de ese viaje están tus ojos

que se bañan, desnudos, en las fuentes

más azules y claras del paisaje.

IV

La rosa es una rosa es una rosa.

por sinalefa y porque es un verbo copulativo

Tu boca es una rosa es una boca.

por sinalefa y porque es un verbo copulativo

La rosa, roja y rosa, me provoca:

Se me antoja una boca temblorosa.

La roja, roja sangre rencorosa

de la rosa, que quema lo que toca,

de tu boca de rosa se desboca

y me moja la boca, ponzoñosa.

La pena, pena roja de mi vida,

de no vivir bebiendo ese lascivo

licor de boca rosa y llamarada,

rubor de rosa roja y encendida,

me ha dejado la boca al rojo vivo,

por sinalefa y porque es un verbo auxiliar

del rojo de una rosa descarnada.

BIBLIOGRAFÍA

- “Albur”. *Diccionario del español de México*, dem.colmex.mx/ver/albur. El Colegio de México. Consultado el 21 de noviembre de 2020.
- Álvarez Lobato, Carmen. “‘Me casé con la literatura, pero mi amante es la Historia’”. *Tren de palabras. La escritura de Fernando del Paso*, Carmen Álvarez Lobato, coordinadora. 1ª edición, Miguel Ángel Porrúa, 2017. Una conversación con Fernando del Paso”. pp. 191-220.
- Amor, Guadalupe “Pita”. “A mí me ha dado”. Serie Poesía Moderna, 163. Selección y dedicatoria de Roberto Fernández Sepúlveda. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura México, 2012. p. 12. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/guadalupe-amor-163.pdf>. Consultado el 15/09/2021.
- Antología del Soneto Clásico Español (Siglos XV-XVII)*. Selección, prólogo y notas: Arturo del Hoyo. Ed. Aguilar, 1963. *passim*.
- Argüelles, Juan Domingo. *A la salud de los enfermos*. 1ª edición, Joaquín Mortiz- INBA, 1995.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 7ª edición, Editorial Porrúa, 1995.
- Borges, Jorge Luis. *Arte poética*. Traducción de Justo Navarro. 2ª edición, Editorial Crítica, 2001.
- Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios*, núm. 25-28; enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42.
- Camarillo, Baudelio. *En memoria del reino*. 1ª edición, Valparaíso Ediciones México, 2016. _____ . Entrevista. *Facebook*, 19 de abril 2021, 1:57. Consultado el 19/04/2021.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrandt. *Diccionario de los símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 1ª edición, Herder, 2007.
- Comensal, Jorge. “Sor Juana Inés de la Cruz”. *Enciclopedia de la literatura en México-FLM*. *Enciclopedia de la literatura en México*, 22 de febrero 2014, <http://www.elem.mx/autor/datos/1161>. Consultado 05/05/2021.
- Cortázar, Julio. “Para una poética”. *Obra crítica 2*. Alfaguara, 1994.
- Cortés Hamdan, Samuel. “Esponjas, Arañas, Ametralladoras, Piraguas En Fernando Del Paso.” *Revista F y L*, 10 de julio 2020, revistafyl.filos.unam.mx/index.php/esponjas-aranas-ametralladoras. Consultado 11/05/2020.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Traducción de Gonzalo García. Biblioteca de Bolsillo, 2004.

- Eco, Umberto. “Apostillas a *El nombre de la rosa*”. *El nombre de la rosa*. Traducción de Ricardo Pochtar. Traducción de los textos en latín de Tomás de Ascensión Recio. 2ª edición, Debolsillo, 2010. pp. 735-776.
- _____. *La vertigine della lista*. 1ª edición, Bompiani, 2009.
- elcolegionacionalmx. “Fernando Del Paso - Documental Aniversario El Colegio Nacional”. *YouTube*, subido a la red por elcolegionacionalmx, 30 de mayo 2018, www.youtube.com/watch?v=p3o6dYgBTgI. Consultado el 11/03/2020.
- _____. “Lecutra de sonetos, Fernando del Paso El Colegio Nacional”. *Youtube*, subido a la red por elcolegionacional, 8 de abril 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=oFj7jujG5Gw>. Consultado el 5/10/2021
- Espinasa, José María. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*. 1ª edición, El Colegio de México, 2015.
- Esquinca, Jorge. *El cardo en la voz*. 1ª edición, Editorial Joaquín Mortiz- INBA, 1991.
- Darebný, Jan y Daniel Vázquez Touriño. *E-manual de Métrica española*. Facultad de Artes, Universidad Masaryk. Departamento de Lenguas y Literaturas Romances. Creado en cooperación con el Centro de Servicios para E-learning en la Facultad de Informática de la Universidad Masaryk. Brno, 2016. https://is.muni.cz/do/rect/el/estud/ff/ps16/metrica_espanola/web/media/docs/metrica_espanola-skripta.pdf. Consultado el 01/04/2021.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. Traducción de David A. Rincón. 1ª edición, Distribuciones Fontamara, 2009.
- Fernández Rodríguez, Natalia. “El amor en lo sonetos de Shakespeare y Góngora: dos reacciones ante el petrarquismo”. *Revista de Filología*, núm. 27; enero 2009, pp. 75-87.
- Fiddian, Robin W. *The Novels of Fernando del Paso*. University Press of Florida, 2000.
- Gabutti Alarcón, Luis. *La construcción del personaje Federico García Lorca en La muerte se va a granada*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. Consultado el 07/06/2020.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Taurus, 1989.
- Gicovate, Bernardo. *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*. 1ª edición, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Gilgamesh o la angustia por la muerte (poema babilonio)*. Traducción directa del acadio, introducción y notas de Jorge Silva Castillo. 4ª edición corregida, El Colegio de México, 2000.

- Gómez, David A. “(Auto)parodia y renovación en las « Las rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos »”. Centro Virtual Cervantes. Thesaurus. Tomo LI, núm. 1, 1996.
- Góngora, Luis de. *Sonetos completos*. Biruté Ciplijauskaitė, edición, introducción y notas. Editorial Castaglia, 1969.
- Grupo μ . *Retórica general*. 1ª edición, Ediciones Paidós, 1987.
- Hernández Rodríguez, Rogelio. *Historia mínima del Partido Revolucionario Institucional*. 1ª edición, El Colegio de México, 2016.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press, 2000.
- _____. *The Politics of Postmodernism*. 1ª edición, Routledge, 1989.
- Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos”. *Estética de la recepción*. Rainer Warning, coordinador. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Visor, 1989. pp. 133-148.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu, traductores. 1ª edición, Editorial Gredos, 2013.
- Knowles, Murray y Rosemund Moon. *Introducing Metaphor*. Taylor & Francis Group, 2006.
- Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Traducción de Carmen González Marín. Ediciones Cátedra, 1986.
- Langagne, Eduardo. *Cantos para una exposición*. 1ª edición, Joaquín Mortiz-INBA, 1995.
- Leduc, Renato. “Aquí se habla del tiempo perdido que, como dice el dicho, los santos lo lloran”. Serie Poesía Moderna, 85. Selección y nota introductoria de Ambra Polidori. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura México, 2010. p. 24. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/renato-leduc-85.pdf>. Consultado el 15/09/2021.
- Lumbreras Bautista, Ernesto. *Espuela para demorar el viaje*. 1ª edición, Editorial Joaquín Mortiz-INBA, 1993.
- _____. Entrevista. *Facebook*, 19 de abril 2021, 17:24. Consultado el 19/04/2021.
- Márquez, Miguel Ángel. “Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano”. *Revista de Literatura*, núm. 141, vol. LXXI; enero-junio 2009, pp. 11-38.
- Méndez, Pablo, prólogo y selección. *Cincuenta sonetos esenciales*. 2ª edición, Ediciones Vitruvio, 2008.
- Mendiola, Víctor Manuel. *Sin cera*. 1ª edición, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. pp. 67-69.
- Moisés, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 2ª edición, Editora Cultrix, 1978.
- Morábito, Fabio. *De lunes todo el año*. 1ª edición electrónica, Fondo de Cultura Económica, 2013.

- Moreno Delgado, Daniel Patricio. *Élites intelectuales y políticas: el caso de Nexos*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2019. Consultado el 21/10/2021.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves. “La descriptio puellae: tradición y reescritura”. *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Cesc Esteve et al., editores. La SEMYR & el SEMYR-Salamanca, 2014. pp. 151-189.
- Novo, Salvador. “Pienso, mi amor, en ti todas las horas” en *Ciudad Seva*.
<https://ciudadseva.com/texto/pienso-mi-amor-en-ti-todas-las-horas/>. Consultado el 15/09/2021.
- Pardo Bazán, Emilia. *El lirismo en la poesía francesa*, en *Obras Póstumas*. Editorial Pueyo. En Biblioteca Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-lirismo-en-la-poesia-francesa--0/html/ff6b942c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_. Consultado el 05/06/2021.
- Paso, Fernando del. *Amo y señor de mis palabras. Artículos, discursos y otros textos sobre literatura*. 1ª edición, Tusquets Editores México, 2015.
- _____. *Obras II. Noticias del Imperio y Linda 67*. Historia de un crimen. 1ª edición, El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, 2000.
- _____. *Paleta de diez colores*. Ilustraciones de Vicente Rojas. 2ª edición, CIDCLI, 2013.
- _____. *PoeMar*. 1ª edición, Fondo de Cultura Económica, 2004; 1ª edición en libro electrónico, 2021.
- _____. “Sonetos con lugares comunes”. *Antología de la Colección Entre Voces* [CD]. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- _____. *Sonetos del amor y de lo diario*. 3ª edición, El Colegio Nacional, 2016.
- _____. *Yo soy un hombre de letras: discurso de ingreso, 12 de febrero 1996/ Fernando del Paso; salutación de Salvador Elizondo; respuesta de Miguel León Portilla*. 1ª edición, El Colegio Nacional, 1996.
- “PASO, Fernando del (1935)”. *Diccionario de escritores mexicanos*. Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, pp. 292-304.
- Pereira, Armando, et al. “Vuelta. Revista Mensual”. *Enciclopedia de la literatura en México-FLM. Enciclopedia de la literatura en México*, 15 de octubre 2018, www.elem.mx/institucion/datos/1915. Consultado 01/02/2020.
- Petrarca, Francesco. *Cancionero*. Ángel Crespo, traducción, introducción y notas. 1ª edición, Alianza Editorial, 1995.
- Prólogo a *Sonetos mexicanos*. Francisco González Guerrero, editor. Ediciones Chapultepec, 1945. pp. 7-18.

- Punter, David. *Metaphor*. Taylor & Francis Group, 2007.
- Quezada, Silvia. "El color de la ternura: la poesía para niños de Fernando del Paso", en José Brú y Dante Medina, compiladores. *Acercamiento a Fernando del Paso*, Universidad de Guadalajara, 2008. pp. 191-204.
- _____. *Rutas de la literatura mexicana: escritores del siglo XX*. Ayuntamiento de Zapopan, 2005.
- Rebolledo, Efrén. "Tristán e Isolda" en *Material de lectura*. Serie Poesía Moderna, 46. Selección y nota introductoria de Guillermo Sheridan. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura México, 2009. p. 17. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/efren-rebolledo-46.pdf>. Consultado el 15/09/2021.
- "Resultados". *CULTURA*, foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php. Consultado el 05/08/2020.
- Reynolds, Andrew. "Bourdieu's Imposition of Form and *Modernismo*: The Symbolic Power of a Literary Movement". *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture*. Ignacio M. Sánchez Prado, editor. Palgrave Macmillan, 2018. pp. 17-44.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Traducción de Agustín Neira. 2ª edición, Editorial Trotta/Ediciones Cristiandad, 2001.
- _____. "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling". *Critical Inquiry*, vol. 5, núm. 1, número especial sobre la metáfora. Otoño 1978. The University of Chicago Press. pp. 143-159. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/1342982>. Consultado el 07/05/2019.
- Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*. Cambridge University Press, 1993.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "El síndrome de Golo". *Tierra Adentro*, núm. 160. pp. 74-77.
- _____. "La 'generación' como ideología cultural: el FONCA y la institucionalización de la 'narrativa joven' en México". *Explicación de Textos Literarios*, vol. 37, núm. 1-2, 2008, p. 8-20. Consultado el 12 de agosto 2017.
- _____. "The Public Economy of Prestige. Mexican Literature and the Paradox of State-Funded Symbolic Capital". *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture*. Ignacio M. Sánchez Prado, editor. Palgrave Macmillan, 2018. pp. 187-221.
- Sánchez Robles, María Guadalupe. "Forma y color. Ensayos y poesía de Fernando del Paso". *Sincronía. Revista electrónica*, núm. 38, 2006.
- Searle, John R. *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Traducción de Luis M. Valdés Villanueva. 9ª ed. revisada, Ediciones Cátedra, 2017.
- Segovia, Tomás. "XV" en *Material de lectura*. Serie Poesía Moderna, 132. Selección y

- nota de Fabio Morábito y Jaime Moreno Villarreal. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura México, 2012. p. 15. <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/282-132-tomas-segovia?showall=1> Consultado el 15/09/2021.
- Shakespeare, William. *Sonetos de amor*. Ignacio Gamen, versión rimada y notas. Editorial Renacimiento, 2009.
- . “Soneto 130”. *Sonetos*. Traducción y prólogo de Ramón García González, Biblioteca Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--15/html/ffe9a362-82b1-11df-acc7-002185ce6064_8.html#I_144_. Consultado el 18/04/2021.
- Stein, Gertrude. *Geography and Plays*. Cyrena n. Pondrom, introducción. The University of Wisconsin Press, 1993. En *Google Books*. https://books.google.com.mx/books?id=s2dKruN8YHIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge%20summary%20r&cad=0#v=onepage&q&f=false Consultado el 17/04/2021.
- The Take. “The Bombshell Trope, Explained”. *YouTube*, subido a la red por The Take, 28 de enero 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=eNrb-V-oLoU>. Consultado el 30/01/2021.
- Tierra Adentro*, núm. 200. febrero 2015.
- Toledo, Alejandro, selección y prólogo. *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. 1ª edición, Ediciones Era, 1997.
- Torre, David de la. “Constancia poética: la obra de Fernando del Paso”. *Tren de palabras. La escritura de Fernando del Paso*, Carmen Álvarez Lobato, coordinadora. 1ª edición, Miguel Ángel Porrúa, 2017. pp. 123-171.
- Zavala, Lauro. *La Minificción bajo el microscopio*. 1ª edición, Universidad Pedagógica Nacional, 2005.
- Žirmunskij, Viktor Maksimovič. *Introduction to Metrics: The Theory of Verse*. E. Stankiwics et al., editores. Edición inglesa. De Gruyter Mouton, 1966.

OBRAS DE CONSULTA

- Attridge, Derek. *La singularidad de la literatura*. Traducción y prólogo de María Jesús López Sánchez-Vizcaíno. Abada Editores, 2011.
- Black, Max. *Metáforas y modelos*. Traducción de V. Sánchez de Zavala. Edición Tecnos, 1966.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Éditions du Seuil, 1992.
- Cruz, Juana Inés de la. *Veintiún sonetos de amor y otros poemas*. Georgina Sabat de Rivers y Elías Rivers, editores. Editorial Almuazara, 2008.
- Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. 1ª edición, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. “El arte y el materialismo (1876)”, Remedios Mataix (ed. lit.). Biblioteca Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-arte-y-el-materialismo/html/2df38d22-7a45-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html. Consultado el 19/04/2021.
- _____. “El cruzamiento en literatura”. *Revista Azul*, tomo I, núm. 19, México, 9 de septiembre 1894. En Biblioteca de México. Secretaría de Cultura. https://dgb.cultura.gob.mx/libros/dgb/361313_19.pdf. Consultado el 19/04/2021.
- Hernández, Miguel. *Perito en lunas. El rayo que no cesa*. Edición, estudio y notas de Agustín Sánchez Vidal. Alhambra, 1976.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 1ª edición, Routledge, 2006.
- Joyce, James. *Ulysses*. 1ª edición, Vintage International, 1990.
- Lamberti, Mariapia, editora. *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*. 1ª edición, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Traducción de Geoff Bennington y Brian Massumi. Theory and History of Literature, vol. 10. University of Minnesota Press, 1984.
- Novo, Salvador, selección y nota preliminar. *Mil y un sonetos mexicanos del siglo XVI al XX*. 3ª edición, Editorial Porrúa, 1965.
- _____. Material de lectura. Serie Poesía Moderna, 55. Selección y nota de Carlos Monsiváis. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Difusión Cultural Dirección de Literatura México, 2009. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/salvador-novo-55.pdf>. Consultado el 15/09/2021.
- Paso, Fernando del. *José Trigo*. 1ª edición, Fondo de Cultura Económica, 2015.

- _____. *Palinuro de México*. 1ª edición, Punto de Lectura, 2007.
- _____. *Va y ven de las Malvinas*. 1ª edición, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Paz, Octavio *et al.*, editores. *Poesía en movimiento. México 1915-1966*. 1ª edición, Siglo XXI Editores, 2014.
- “¿Qué es el Fonca?” *CULTURA*, fonca.cultura.gob.mx/que-es-el-fonca. Consultado el 5 de agosto de 2020.
- Sáenz, Inés. *Hacia la novela total: Fernando del Paso*. 1ª edición, Editorial Pliegos, 1994.
- Vega, Garcilaso de la. *Poesía castellana*. Julián Jiménez Heffernan e Ignacio García Aguilar, editores. Ediciones Akal, 2017.
- Zaid, Gabriel, presentación, compilación y notas. *Ómnibus de poesía mexicana*. 2ª edición, corregida, Siglo XXI Editores, 1991.