



Tres modos de transfiguración narrativa:

Segovia, Solares y Serna

Norma Angélica Cuevas Velasco

Universidad Veracruzana – México

normangelica@prodigy.net.mx

Resumen

A partir de la tesis de que la literatura es el resultado de una construcción social de la realidad y de que lejos de buscar representar una realidad externa a su textualidad construye la propia, quisiera insistir en un asunto que si bien parte de esta visión, tiene otros fines que no se conforman con la descripción de las estructuras formales ni con el análisis de la participación del lector o la reconstrucción del contexto, sea de la obra en cuanto objeto cultural, sea del contexto de la historia contada en el mundo narrado. Para tal efecto, tendré como corpus la obra de tres autores (Tomás Segovia, Ignacio Solares y Enrique Serna), cuya escritura presenta un conjunto de características particulares de ciertas formas discursivas que bien podríamos reunir en torno al fenómeno de la transfiguración narrativa, al cual concibo, en principio, como un proceso de hibridación discursiva originado por el fenómeno de tensión y disolución narrativa al que le acompaña la existencia de un pensamiento teórico-literario encarnado en los pliegues del texto.

El problema de la transfiguración narrativa es una suerte de vestíbulo que, considero, permite al lector ubicarse en punto que hace las veces de surtidor de perspectivas: obliga a un reconocimiento de la ausencia-presencia de las estrategias y figuras que intervienen como determinantes en las configuraciones narrativas, y sobre este análisis de la composición y estructura, reclama la incorporación de los otros elementos del texto que escapan al lente narratológico pero que, evidentemente, van expandiéndolo hacia otras esferas que exigen rebasar los lindes textuales.

Palabras clave: transfiguración narrativa - Segovia – Solares - Serna

Para hablar de transfiguración se hace necesaria una mirada o, al menos, un vistazo sobre aquello que se observa y se juzga transformado en otra cosa que no es de suyo la habitual. En este caso, me referiré a un tipo especial de narración que al transformarse se distingue de las narraciones canónicas, pero que, paradójicamente, sigue conservando su identidad narrativa; como se verá, mi interés se enfoca en aquella transfiguración susceptible de conducirme al reconocimiento de un pensamiento literario encarnado en la obra de ficción. Iré poco a poco por este sendero que vengo transitando desde hace un par de años.

En tanto estructuras culturales, la teoría de los mundos posibles concibe los objetos artísticos verbales como el producto de una actividad semiótica que permite al lector



seleccionar relaciones de significación siempre que éstas se hallen presupuestas en la manifestación textual, es decir, siempre que sean posibles. Dicha posibilidad debe su conveniencia al predominio de una o de varias modalidades discursivas que dan, por decirlo de algún modo, identidad o filiación genérica a los textos. Las acentuaciones modales pueden ser de orden propiamente discursivo, narrativo, poético o dramático, característica ésta a partir de la cual convendría derivar la idea de que hablar de posibilidad en relación con los mundos de ficción con crisis narrativa equivale a una aceptación de su apertura discursiva hacia otros rumbos que poco tienen que ver con el privilegio de la trama y su urdimbre, sino más bien con el subtexto que éstas revisten. Es decir, ante la puesta en crisis de la narratividad, lo que el lector tiene en sus manos, en principio, es una combinatoria que lo mismo se acerca al ensayo, al aforismo, al epígrafe, al poema o al poema en prosa, ensanchándose así los márgenes del texto para dar cabida a las diferentes formas de la obra dentro de la obra: intertextualidad, intratextualidad, metaliteratura, metaficción, especularidad, escritura fragmentaria, etcétera son los procedimientos retóricos y poéticos inevitables en la composición de las narraciones en tensión o crisis narrativa. En suma, la tensión narrativa originada por la transformación de su configuración conduce a diversas formas de hibridación y de juegos intertextuales.

Este brevísimo asomo a la teoría de los mundos posibles y los pactos de ficción, permite desempolvar una cuestión relativa al tipo de conocimiento que aporta una obra literaria; ya las teorías de la sociología del conocimiento, las teorías de las mentalidades, las poéticas y la hermenéutica han argüido suficientemente a favor del innegable hecho de que la literatura es una forma de construir el mundo, de conocerlo y de ampliarlo. A partir de la tesis de que la literatura, en tanto serie cultural, es el resultado de una construcción social de la realidad y de que lejos de buscar representar una realidad externa a su textualidad construye la propia, quisiera insistir en un asunto que si bien parte de esta visión, tiene otros fines que no se conforman con la descripción de las estructuras formales ni con el análisis de la participación del lector o la reconstrucción del contexto, sea de la obra en cuanto objeto cultural, sea del contexto de la historia contada en el mundo narrado. Dicho con la mediana claridad que conlleva toda iniciativa de organizar o redefinir un escenario que va vislumbrando los problemas a enfrentar, expreso el propósito de las reflexiones hacia las que se dirige esta ponencia: me interesa, aunque sea sólo como aproximación esquemática, señalar el modo en que un texto narrativo se transforma en otra cosa y que esta otra cosa tiene que mucho que ver con un pensamiento literario. Por supuesto, este fenómeno de la



transfiguración narrativa afecta de distintos modos y en diferentes grados la configuración de novelas y cuentos.

Intentaré apuntar, a manera de deslinde, alguna orientación semántica respecto de esta noción de *transfiguración*: todo cuanto aquí vislumbro tiene como trasfondo la existencia de un corpus literario compuesto por textos que, cambiando algunos de los elementos propios de su configuración genérica y discursiva, transforman su modalidad narrativa sin perder su capacidad de existencia ficcional ni perder su configuración narrativa, lo que es quizá lo más atrayente. A este cambio de implicaciones formales tanto a nivel de la expresión y como a nivel del contenido, le llamo “transfiguración narrativa” en atención al proceso de combinación modal originado por un fenómeno de semiosis tensiva sobre la narración, lo cual, insisto, abre a una novela o un cuento o un conjunto de ellos a la manifestación del pensamiento teórico-literario encarnado en los pliegues del texto.

Por ahora, puedo decir que el problema de la transfiguración narrativa es una suerte de vestíbulo que permite al lector ubicarse en un punto que hace las veces de surtidor de perspectivas: obliga a un reconocimiento de la ausencia-presencia de las estrategias y figuras que intervienen como determinantes en las configuraciones narrativas¹, y sobre este análisis de la composición y estructura, reclama la incorporación de los otros elementos del texto que escapan al lente narratológico pero que, evidentemente, van expandiéndolo hacia otras esferas que exigen rebasar los lindes textuales.

Los textos con marcada tendencia hacia la transfiguración, reclaman al lector una actitud distinta de aquella con la cual enfrenta la lectura de textos sin marcada transformación; es decir, la transfiguración narrativa implica otra forma de leer ficción y otro tipo de búsqueda que no se conforma con el análisis de sus figuras. Atender el fenómeno de la transfiguración narrativa equivale, en gran medida, a interesarse por el pensamiento literario que va desenvolviéndose junto con esa transformación. Hablar de pensamiento teórico-literario supone no sólo adentrarse en la obra de un autor; significa, además, reconocer el contexto cultural en que tales obras deciden su orientación discursiva, sea por adhesión, sea por crítica, sea por revelación, sea por el deseo de encontrar nuevas formas de hacer obra. Sin afán de exhaustividad, aprovecharé esta oportunidad para referirme a los tres modos de transfiguración narrativa: Segovia, Solares, Serna. Primero, me detengo en un breve comentario acerca de una obra en particular de estos autores y, al final, retomaré algunos hilos de lo que aquí va dicho.

¹ Pienso aquí en los famosos universales del relato, saber: historia y discurso, narrador y narratario, y roles actanciales.



Sobre *Trizadero* (1974) de Tomás Segovia²

Trizadero es un libro de varia inversión. Reúne textos imaginativos, narraciones, cuentos y prosas que dificultan la aprehensión de aquello que se cuenta; lo que se narra permanece, pero el asunto de la narración difícil e inútilmente se puede asir.

Frente a una tradición literaria ocupada abiertamente en señalar que el ser de la literatura y sus posibilidades de existencia están en un espacio separado y distante de la abrumadora realidad como lo son el sueño, el deseo, la fantasía o la locura, *Trizadero* se instala otra tradición, no menos recurrente ni con menores efectos de fascinación. Esta otra tradición ha mantenido vivo su interés por consagrar lo real, la realidad del acontecer cotidiano, como la única dimensión capaz de dar origen, casi por casualidad, a la escritura literaria. Se trata de una simple y leve vuelta de tuerca que transforma la certeza del aquí y el ahora en un universo misterioso dentro de esa inmediatez de lo real. Tanto en su vertiente lírica como en su vertiente narrativa, la escritura de Tomás Segovia podría ubicarse en esta esfera de la tradición poética: aquélla a la que la escritura le concierne como parte de los fenómenos que corren parejas con los demás fenómenos de la vida; sea como tema de sus narraciones o sea como la actividad intelectual más importante en que se ocupan sus personajes; la escritura o el ejercicio artístico tiene cabida como un arrebató, como un salto en la realidad.

No podría asegurarse que las narraciones de Segovia se sumen a esa “narrativa de la escritura” que al estilo de la nueva novela de los años sesenta floreció en varios países de América Latina, no es su intención quebrantar la lógica de la sintaxis a cuenta de la búsqueda de una escritura surcada desde su autodisolución. Aunque el tema de la posibilidad de la escritura está arraigado en *Trizadero*, la propuesta de Segovia mira hacia otros horizontes con características muy distintas a aquéllas que tenemos por conocidas de ese fenómeno de la escritura tematizada. Aquí la escritura tiene un guiño sobre sí misma, pero no para pensarse a sí misma como imposible, sino para igualarla al azahar de la vida y

² Valencia, España, 1927. Siendo un adolescente llegó a México como parte de la comunidad española que emigró durante la dictadura franquista. A los 16 años empezó a escribir poesía y a los 18 publicó por primera vez en revistas. En México estudió Filosofía y Letras y allí vivió hasta su madurez, para después combinar estancias entre este país y España. Su obra narrativa se integra por *Primavera muda* (1954), *Trizadero* (1974), *Personajes mirando una nube* (1981), *Otro invierno* (1999), *Personario* (2000), que recoge *Primavera muda*, *Trizadero* y *Personajes mirando una nube*.



al constante movimiento que ella impone, por eso en los textos de Trizadero, todo se vuelve trizas, todo hay que volverlo a hacer, todo vuelve a comenzar: un dibujo, una historia, un libro; lo que se persigue con este borramiento que conlleva el incesante recomenzar es la recuperación del extrañamiento que hace posible la escritura al tiempo que se vuelve persistente la idea de que la escritura crea tantas situaciones insólitas como la vida misma. Las certezas se desvanecen; en su lugar aparece una línea frágil que hace posible la vida tanto como la escritura; sólo en la escritura las intuiciones se vuelven certezas y, en un juego de lucidez, la escritura vuelve trizas esas certezas.

Sobre *La noche de Ángeles* (1991) de Ignacio Solares

Una escena en la que Felipe Ángeles es conminado a mirar una serie de acontecimientos da inicio a *La noche de Ángeles*, novela cuya trama abre con la narrativización del histórico regreso de este personaje de los Estados Unidos a México, con el propósito de incorporarse al Ejército de Reconstrucción Nacional, dirigido por Pancho Villa, y combatir a Venustiano Carranza, quien es considerado el responsable de traicionar los ideales democráticos de Francisco I. Madero, culpa mayor si se compara con la de Victoriano Huerta. La narración total es una suerte de diálogo del presente con el pasado, de la vida con la muerte; diálogo entre el General y el barquero, medurado por una bien cuidada filigrana de voces de entre las que sobresale la del agente de la mediación narrativa, que va configurando al personaje protagónico. He querido subrayar la presencia del imperativo para anotar que, desde el principio, verbos como estos dirigirán el mundo narrativo, al lado de otros como: “recuérdelo”, “dígallo”, “confiéselo”. Modalidades como éstas van seguidas de una descripción cuyo sistema de configuración parecen ser los sistemas de iconicidad, que no son exclusivos de las artes visuales y que dotan a la novela en cuestión de una ilusión referencial o de realidad (Véase Greimas, 1990).

Ángeles es transportado, enfermo, en barca por el Río Bravo hacia Sonora en un viaje que dura una noche; tiempo representado, metafóricamente, en el título de la novela. La figura del barquero que guía al General introduce otro tiempo en el que el viaje, a manera de símbolo, no puede dejar de relacionarse con el cruce de la Laguna Estigia o *El río de los muertos*.



Dado el *tempo* narrativo, la llegada a *la otra orilla del río* parece una meta inalcanzable, una noche eterna; sin embargo no lo es si consideramos la imbricación de las dos texturas de las que hemos venido hablando, pues en el mundo narrado llegan a fundirse en uno los dos viajes y en consecuencia las dos historias. La ilusión de simultaneidad lograda gracias a estos juegos temporales confunde el cruce del Río Bravo con el cruce del umbral que separa la vida de la muerte. El lector advierte tal confusión al saber, por la novela misma, que el viaje geográfico tiene lugar un año antes (en 1918) al presente de la narración (1919), mientras que el viaje hacia la muerte constituye la noche que durará la confesión de Ángeles para, finalmente, llegar a otro lado del río.

La lentitud con que rema el barquero se corresponde al modo en que Ángeles hila un recuerdo con otro, y obedece a las circunstancias del viaje: es una noche con neblina, iluminada apenas, ocasionalmente, por las chispas que se anteponen a los ojos de Ángeles una vez que los ha frotado. La luz hacia la que se dirige sólo la vislumbra después de haber observado (por orden de una voz narrativa) los cuerpos de quienes creyendo en él y siguiendo los ideales de Francisco I. Madero pelearon a su lado hasta perder la vida y enfrentar una muerte sin la oportunidad de ir en busca de la redención.

Estas notas sobre una de las novelas históricas de Solares, nos permiten apreciar que la narratividad de la novela se acentúa en la trama precisamente histórica; narratividad que pasa a segundo plano cuando la descripción pone de relieve la creación de imágenes, de escenas o elementos plásticos que hacen como si la narración quedará suspendida, como si la sucesión fuera por completo desplazada por la simultaneidad. Aquí la narratividad está en tensión en un plano discursivo que transforma las palabras en imágenes. Fusión de prosa y poesía, prosa poética, poesía de intensidades es lo que hay en esta novela.

Sobre *Fruta Verde* (2004) de Enrique Serna

Como en las novelas históricas o en las novelas urbanas de aire queer, en esta novela de Serna teje un contexto social y un trasfondo histórico muy preciso: la década de los años setenta del siglo XX; aquí la ideología de los personajes se delinea mediante la descripción del recorrido de ciertas calles de la ciudad de México, por las lecturas literarias que están de moda o en el gusto de los adolescentes y adultos cercanos a ellos; en el tipo



de música que eligen para bailar o charlar. De hecho el título de la novela proviene de un bolero de Luis Alcaraz:

Sabor de fruta verde
De fruta que se muerde
Y deja un agridulce de perversidad
Boca de manzana, boquita que reza,
Pero que si besa
Se vuelve mala mala...

Este bolero, uno de los preferidos por Paula, madre del personaje protagonista y narrador de la historia, funciona como soporte del sentido de la novela. Por un lado, Mauro Llamas, un dramaturgo homosexual que se desempeña como publicista en la agencia donde Germán realiza su primer trabajo remunerado con el afán de irse independizando dado su ingreso a la Universidad, recurre a esta canción, de suyo romántica, para romper la resistencia de Germán a su seducción; pero es, también, la prueba del deseo reprimido de Paula hacia las caricias de Pável, amigo de la familia, adolescente como los hijos de ella. Aquí la iniciación en la escritura de creación literaria, el ingreso a la vida económicamente productiva, la iniciación sexual gay y la apuesta por un desafío a los códigos éticos de la moral de la época vienen a ser el caldo de cultivo de una obra que pone al descubierto, insisto, no tanto la vida íntima de una hombre, sino la trayectoria literaria de un autor que ha sabido ponerse en obra para marcar un nuevo rumbo en su literatura.

En *Fruta verde* el narrador cuida de proporcionarle a su lector las características que originan el ser de los personajes; se ocupa de su infancia, de mostrar cuál es la relación que tienen entre sí padres e hijos, hijos y hermanos, adultos y jóvenes haciendo énfasis en la fragilidad de todos ellos. Estos puntos flacos son tratados, por supuesto, con la más aguda ironía que le conocemos a Serna. Para quienes se adentraron en las novelas históricas ubicadas en el Siglo XIX o en la Colonia, aquí se percibe un regreso a mundos ya mostrados en las novelas anteriores: aquí volvemos al sarcasmo con que se habla del mundo literario de *El miedo a los animales*; el ingreso a la subjetividad de los personajes para ironizar sus acciones tal como sucede en *Uno soñaba que era rey* o en *Amores de segunda mano*; el falso recato moral y sexual desde el que se prefiere ocultar la realidad dan paso a un mirada crítica sobre la represión sexual tal como lo vimos en *El orgasmógrafo*. En resumen, diría yo que los hilos de estas narraciones se reúnen en *Fruta verde* para envolver a las tres figuras



que, con sus prejuicios caídos, no tiene más remedio que observar el derrumbamiento de los valores que tenían por bien habidos.

Una notable diferencia en la construcción de la voz narradora es parte de las virtudes de esta novela respecto a las primeras: el narrador interviene sólo para dirigir a los personajes, pero son ellos quienes enteran al lector de sus deseos, frustraciones, dudas o inconformidades. Cada uno de ellos tiene su propio confesionario: Paula lo hace frente a un retrato de su madre Manuela; Mauro tiene a sus amigos gays o las bugas para desahogar sus frustraciones y a Germán para tejer sueños; Germán, en cambio, tiene como confesionario las veinte partes en que se divide la novela más una coda que lleva por título "La ofrenda". Se trata de una recapitulación en donde el lector, quien ha sido testigo de la crisis de los personajes, los observa asumiendo sus actos, sin preguntarse ya si son buenos o malos, como parte de su transformación.

La multiplicidad de tonos y puntos de vista narrativa desde donde se construye la novela posibilitan la convivencia de dos voces: una en tercera persona que, como dije, tiene por cometido configurar la historia de cada personaje y otra en primera persona, asumida por Paula en esos monólogos de tono confesional o por Germán a través de sus diarios, pero sobre todo, a través de la novela que vamos leyendo. Una novela autobiográfica que, según Germán fue sugerida por Mauro pensando inmortalizar a la "leona herida" que es Paula y que Serna entrega a sus lectores una vez que ha sabido atender la máxima flaubertiana de que el arte supremo de la novela es desaparecer detrás de los personajes.

En estos autores se da el manejo del azar, la fractura, el desencuentro; el significado del lenguaje (verbal o no) como incomunicación o su imposibilidad para cumplir con su función primordial, como plantean, entre otros, Luisa Josefina Hernández y Josefina Vicens.

El corpus literario a que perteneces estos textos representa una estética que mucho tiene que ver con la tradición vanguardista hispanoamericana de poner en crisis la composición genérica de los textos enfatizando un interés por la libertad de la escritura y en la escritura. En este tipo de textos, la escritura no sólo se mira a sí misma, sino que indaga sobre lo que le es propio siguiendo el cauce de múltiples aristas. Aquí, me ocupé solamente de apuntar --para un próximo desarrollo escrupuloso-- tres modos posibles de transfiguración narrativa: la transfiguración por deconstrucción e hibridación con la narrativa de Tomás Segovia; la transfiguración por presencia de la imagen como elemento discursivo de la narración en Ignacio Solares y, en tercer lugar, la transfiguración por presencia de la autoficción en las narraciones de Enrique Serna.



Datos de la autora

Norma Angélica Cuevas Velasco es Maestra en Literatura Mexicana (Universidad Veracruzana), Doctora en Literatura con énfasis en teoría literaria (Universidad Autónoma Metropolitana). Es autora de *Una propuesta de trilogía en la novelística de Ignacio Solares* (Universidad de Guanajuato, 2004); co-editora de *Homenaje y diálogo. Primer coloquio nacional de literatura Jorge Ibargüengoitia* (Universidad de Guanajuato, 2005); con *El espacio poético en la narrativa. De los aportes de Maurice Blanchot a la teoría literaria y de algunas afinidades con la escritura de Salvador Elizondo*, publicado en 2005 por la Casa Juan Pablos y la Colección Signos de la UAM, obtuvo el Premio de la Academia Mexicana de Ciencias a las Mejores Tesis de Doctorado en el área de Humanidades. Actualmente es Investigadora Titular en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Coordina *Metal de Voz*, Seminario de Teoría y Crítica de la Literatura, dirige la revista *Semiosis* y el proyecto Institucional de Líneas de investigación teórico-literarias cultivadas en México con apoyo de la SEP y el CONCAYT.

