

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
Instituto de Ciencias Sociales y Administración
Departamento de Humanidades
Maestría en Estudios Literarios



El ritmo en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada

Tesis presentada por

Joel Abraham Amparán Acosta

para alcanzar el título de Maestro

Directora: Dra. Margarita Salazar Mendoza

6 de mayo de 2023

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Instituto de Ciencias Sociales y Administración

Departamento de Humanidades

Maestría en Estudios Literarios

En nuestro carácter de Directora, Dra. Margarita Salazar Mendoza, y Lectores, Dr. Luis Carlos Salazar Quintana y Dr. Robert Lauer, hacemos constar que la tesis titulada “El ritmo en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada”, presentada por Joel Abraham Amparán Acosta, cuenta con las características que este tipo de trabajo requiere, y propias del texto académico. A los seis días del mes de mayo del año dos mil veinte y tres.

Dra. Margarita Salazar Mendoza

Directora

Dr. Luis Carlos Salazar Quintana

Lector

Dr. Robert Lauer

Lector

Agradecimientos

A Julieta, Isaac y Megan, por su incondicional apoyo.

A mis profesores: Ricardo Vigueras, Ysla Campbell, Margarita Salazar, Luis Carlos Salazar y José Ávila Cuc, por sus invaluable enseñanzas.

Dedico este trabajo
a mis compañeros María Yatzil, Amy, Gabriel y Jovanni;
a mis amigos Yolanda y Juan Carlos,
Vane y Lizeth,
César y Zindy;
a mi hermano Josué, a mis hermanas Claudia, Jazmín y Yaocíhuatl.
a mis tíos: Eulalia, Adán, Anastasia y María Dolores.

A Blanca

A Juan.

Resumen

El ritmo es un elemento fundamental en cualquier obra artística. En la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada es notorio el recurso de la prosa rítmica (divisiones que bien pueden ser versales), dado lo cual el análisis se realiza tanto en elementos de la prosa como del verso. Tras hacer una revisión no solo a la métrica, sino además al esquema de la novela, así como al uso del lenguaje y de la retórica, se determina que el autor empleó ritmos que llegan a ser similares en cuanto al curso de la intensidad, lo cual se verifica en las gráficas resultantes.

Palabras clave:

ritmo, prosa, verso, novela, barroco, retórica.

Abstract

Rhythm is a fundamental element in any artistic work. In Daniel Sada's novel *Because it seems a lie, the truth is never known*, the use of rhythmic prose (divisions that may be verses) is notorious, given which the analysis is carried out both in prose and verse elements. After reviewing not only the metric, but also the scheme of the novel, as well as the use of language and rhetoric, it is determined that the author used rhythms that become similar in terms of the course of intensity, which is verified in the resulting graphs.

Key words:

rhythm, prose, verse, novel, barroque, rethoric.

Índice

Introducción	9
1. Daniel Sada	19
1.1. El autor	19
1.2. El corpus	23
1.3. La poética	28
2. La teoría	41
2.1. El ritmo	41
2.1.1. El arte	47
2.1.2. La literatura	53
2.2. El verso	60
2.3. La prosa	65
2.4. Prosa rítmica	69
2.4.1. Azorín, antecedente	72
2.4.2. Como escribe Daniel Sada	76
2.4.2.1. En <i>Albedrío</i>	82
2.4.2.2. En <i>Ese modo que colma</i>	86
3. El trabajo principal: <i>Porque parece mentira</i>	90
3.1. Modulaciones externas: Periodos y capítulos	94
3.2. Las frases	97
3.3. El lenguaje	101
3.4. Métrica	109
3.5. Metáboles	128
4. El fondo tras la forma	144
4.1. Figuras argumentales	144
4.2. Entramado narrativo y personajes sadianos	148
4.3. Lo sublime	167
Conclusiones	175
Bibliografía	183
Anexos	192

*Entiendo por «lenguaje sazonado»
el que tiene ritmo, armonía y canto*
Aristóteles

*Hay espíritus que van a descompás con la vida
y pasan por ella como fantasmas,
como seres de otro universo*
Alfonso Reyes

*Hay otros para quienes la música es una presencia
incontenible y avasalladora en lo que escriben*
Julio Cortázar

*Miss a beat, you lose the rhythm
and nothing falls into place*
Van Halen

*Toda novela es una mentira
que se hace pasar por verdad*
Mario Vargas Llosa

Introducción

El ritmo forma parte de todo nuestro Cosmos y lo que en él existe. Percibir dicho juego de seguida alternancia —tensiones/distensiones— otorga una ventaja y hace posible entonces, cual mero espectador, disfrutar la armonía que hay en toda sustancia. Así bien se distingue el día de la noche como el sol de la luna, se percibe lo claro distinto de lo oscuro. Son estos tres ejemplos similares entre ellos, pero en la inmensidad de lo que nos rodea se antoja infinita la razón de pareos que podrían advertirse opuestos o contrarios sin que sea necesario forzar o hacer consciente el uso natural de los cinco sentidos. Basta, pues, un vistazo, una mínima nota, un ligero olfateo. Entonces, claramente aparecerá el ritmo.

Ahora bien, no es lo mismo percibir la cadencia que además comprenderla: aunque sutil parezca, no es una diferencia mínima ni cualquiera. Así en algún momento del transitar humano, aquellos que captaron y que bien descifraron los periodos anuales —es decir, estaciones: primavera, verano, otoño, invierno y luego repetir dicho ciclo— lograron la ventaja de conocer los tiempos aptos para la siembra, los tiempos de cosecha, cuándo el árbol florece, cuándo produce fruta y cuándo está madura, cuándo no es comestible... y cuándo era preciso almacenar los víveres para evitar la muerte por falta de alimento en tiempos de escasez. No solo de la tierra, también del firmamento el ritmo se aprovecha: antiguos navegantes comprendieron las fases con que se presentaban las nocturnas estrellas. Dibujaron sus mapas y trazaron las rutas. De comidas y viajes el ritmo fue materia.

En el arte, el ritmo es elemento base. En pintura, se marca preciso con la línea; con tiempo fuerte o débil en piezas musicales, y de ahí a la danza. Afecta de igual forma cine y arquitectura. Ahora bien, en las letras hay el caso especial de la lírica vieja, aquella cuyos rasgos de inicio eran tres: métrica, rima y ritmo. Pues bien, en nuestros tiempos se escribe ya otro tipo, el cual, según se sabe, sigue ganando adeptos pese a que se descuentan dos de tres elementos:

no hay métrica ni rima en poesía moderna, pues otros aspectos fungen como sustitutos; sí se mantiene el ritmo. Aparte de la lírica, está la narrativa. Esta, si es de ficción, puede contar un cuento o bien una leyenda; no obstante, en recientes estudios de mercado, por cifras se conoce que la expresión en letras que arroja a los autores y a las editoriales sus mayores ganancias no es leyenda ni cuento, sino que es la novela.

Al paso de los años —las décadas, los siglos— han surgido variantes, ya que los escritores no todos son iguales, no nacieron, digamos, en el mismo continente; vieron distintas cosas, por tanto, atestiguaron necesidades varias de cada sociedad. Lo anterior se refleja en maneras de escribir, por ello, surgen nuevas formas de hacer novela. Hay algunas que incluso se acercan tanto al ritmo de la lírica antigua, que causan un asombro inédito al lector. Se llega de este modo a escribir una historia ficticia como tantas, mas con la novedad de que aparece escrita con ciertos atributos que la caracterizan por combinar factores tanto de narrativa —la prosa, por ejemplo— como de poesía —la métrica va acá—. Se llama prosa rítmica.

Tomando en cuenta, pues, lo dicho en estos párrafos, se enuncia la propuesta: Tomar una novela escrita en prosa rítmica de un autor mexicano; verificar en ella cuanto aspecto del ritmo sea posible apreciar y analizar qué tanto influye el dicho aspecto ya sea en la trama, ya sea en la estructura, ya sea en los personajes y su forma de actuar, tanto como de hablar. Susceptible de análisis será primordialmente cada medida empleada en imprimir las frases de acuerdo con el narrador, igual que a cada diálogo. Se pretende con ello crear una conciencia de lo mucho que implica alertar los sentidos para entender los ritmos —esto es, en la vida—, comprender su importancia y divulgar el hecho a donde sea posible.

Para encaminar el corpus, se elige la obra cumbre del escritor Daniel Sada: *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999). Esto ocurre, ante todo, debido a que la extensión —más de seiscientas páginas en la edición de Tusquets— permite analizar con mayor

profundidad aquellos aspectos rítmicos que intervienen en la hechura tanto de cada palabra como de cada oración, cada párrafo, capítulo, y hasta de cada periodo, sea este entendido como la parte o fragmento de las cuales suman quince en que el escritor de *Un rato* dividió su magna obra.

Con el fin de observar un panorama más amplio y entender en mejor forma la materia principal, además de la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, se toma del mismo autor otra de sus creaciones: se trata de *Albedrío*, la cual tal vez no merezca tantos y tantos elogios como la antes mencionada; no se olvide, sin embargo, que ya fue reconocida como una de las mejores entregas de dicho autor —para algunos, la segunda—. Así pues, en menos páginas: un poco más de doscientas, se podrá verificar si en marzo de 89 ya se veía en Daniel Sada además del ritmo en prosa alguna otra cualidad que al final se desarrolle con cierta notoriedad hacia el umbral del milenio.

Se añade a las anteriores la revisión no profunda —apenas lo necesario— de algunas otras historias, cuentos, poemas, novelas; todo lo que ha contribuido a apuntalar el análisis del ritmo en su obra maestra. Así veremos, entre otros, un texto mucho menor en cuanto a la duración, pero todavía digno o al menos interesante. Es *El gusto por los bailes*, el cual Daniel Sada escribe basándose para ello en el conocido corrido que habla de Rosita Alvérez, la de un barrio de Saltillo, la misma que tres disparos recibió de su verdugo a quien negó la ocasión de acompañar a la pista. No se dejarán de lado los cuentos que Sada incluye en su *Juguete de nadie* y en *Ese modo que colma*.

Analizar la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* tiene un objetivo primero: entrever las relaciones —donde quiera que las haya— entre el ritmo que se encuentra en cada frase medida, al igual que en cada párrafo adjudicado a cualquiera de los personajes, y la estructura que fija el entramado ficticio de la historia que se cuenta. Por ejemplo, si algún

yambo acelera tal escena, o si en espacios trocaicos la misma desacelera, o si habrá modulación en la medida del texto según se varíe el espacio, el tiempo, los personajes o el momento de la acción; una anacrusa o algún anfíbraco llano marca de forma indudable dónde se presenta el clímax, por dónde se enreda el nudo o se anuncia el desenlace. Es decir: establecer si hay alguna relación entre los diferentes fenómenos rítmicos.

Se pretende algo más. En la novela *Albedrío* y en un no muy largo etcétera, el estudio moderado permitirá conocer y comprender más a fondo el estilo del autor. Se pretende, además, destacar de la retórica el ritmo que pueda haber. Entender si los paréntesis, las metáforas (los tropos de manera general) o las aliteraciones, aféresis, zeugmas, quiasmos, equívocos, paradojas, hipérboles, metonimias... son tratados al estilo de la prosa narrativa o más al empleo en el verso. Una finalidad más consiste en que la gente conozca a mayor detalle la vida de Daniel Sada. No solo datos biográficos literarios generales; que sea del conocimiento de un público más abierto: sus obras, sus aficiones, sus gustos y sus pasiones. En líneas más generales, hacer ver a los lectores que hay ritmo en todas las cosas, y la importancia del mismo.

Mas debo justificar mi interés en Daniel Sada: Su trabajo es conocido, pero no lo suficiente. Ni uno solo de sus textos fue visto ni mencionado durante ocho semestres de carrera literaria —esto es, la licenciatura—; jamás un estudio hubo de su prosa o poesía. Otrosí: *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* elevó a nuevos límites la fama del escritor. Luego, fue reconocido ganador de varios premios tales como el Fuentes Mares.¹ No obstante, su grande fama no ha surgido de estas tierras, las que lo vieron nacer, pues ha sido menester que críticos de otros rumbos —España, por ejemplo— admitan abiertamente la dificultad implícita y el

¹ Vid. “Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares”, en *Enciclopedia de la literatura en México*. Fundación para las letras mexicanas/Secretaría de cultura. [En línea]: <http://www.elem.mx/institucion/datos/2960> [Consulta: 19 de mayo, 2021].

mérito que conlleva escribir obras de tal magnitud. Otrosí: No existe un estudio tal que analice y profundice en la prosa rítmica escrita por el autor mexicano. Así pues, es necesario un análisis profundo, prudente y bien aplicado que reconozca elementos que anteriormente hayan sido, tal vez, pasados por alto. Con esto se ayuda un poco —y se hace algo de justicia— a divulgar brevemente la narrativa de Sada.

Muy poca tinta ha corrido si de analizar se trata una obra en prosa rítmica. Esto, claro está, debido a que son muy pocos textos los escritos en tal forma. Los principales análisis, ya sean del tema preciso o alguno relacionado, se presentan en la lista:

“Sobre el sentido de las innovaciones métricas de Rosalía de Castro”, Ricardo Carballo Calero.

“Métrica de Cervantes”, José Domínguez Caparrós.

“Prosa métrica versus prosa rítmica: El *De ira* de Séneca en un resumen de Martín de Braga”, Guadalupe Lopetegui.

“Elementos rítmicos en la prosa de Azorín (y una carta de José Martínez Ruiz)”, Mariano Baquero Goyanes.

Como se puede apreciar luego de leer los títulos, dichos artículos son estudios correspondientes a textos de autores varios que en su forma de escribir tuvieron acercamientos a la medida en la prosa.

Más abundantes, en cambio, son los análisis hechos a la obra de Daniel Sada, y algunos tangencialmente ya abordan el principal tema a tratar en esta tesis:

Similitudes en el uso del lenguaje barroco en dos novelas latinoamericanas, Los pasos perdidos de Alejo Carpentier y Porque parece mentira la verdad nunca se sabe de Daniel Sada, Yria Bahlke.

“El fabulador en octosílabos o el corridista culto. La prosa rítmica de Daniel Sada”, Geney Beltrán Félix.

“75 historias en la cabeza. Los giros de la palabra en la mente de Daniel Sada”, Antonio Beltrán.

“Las influencias en Daniel Sada”, Héctor Iván González.

“La lección del maestro”, Christopher Domínguez Michael.

“La enigmática aridez”, Alfonso Nava.

“*El lenguaje del juego* de Daniel Sada: ¿un lugar para observar la violencia?”, Christian Sperling.

“El estilo variopinto de Daniel Sada”, Gloria Zaldívar Vallejo.

“Daniel Sada, lúdico y riguroso; todos sus libros se pueden cantar”, Carlos Paul.

“Daniel Sada Villarreal (1953-2011)”, Rubén Aguilar.

“Daniel Sada asombra a la literatura hispana con una novela de 90 personajes y 650 páginas”, Miguel Mora.

caelum, Claudia Berrueto (coord.)

La escritura poliédrica. Ensayos sobre Daniel Sada, Héctor Iván González (comp.)

“La omnisciencia paródica”, Marco Kunz.

“La narrativa de Daniel Sada”, de Román Guadarrama.

“Hacia los últimos confines de la poeticidad vernácula”, Tatiana Bubnova.

No obstante, ninguno de estos trata, como ya se ha dicho, hasta sus profundidades el empleo de prosa rítmica en la novela elegida. Alguno lo hace, es cierto, de forma superficial.

Si se busca un específico marco teórico que hable solo de la prosa rítmica, no habrá mucho material, debido a lo novedoso que resulta tal estilo. Debe hacerse, por lo tanto, un recorrido primero atendiendo a dos vertientes: una, la teoría del verso; dos, la teoría de la prosa. Empezando por el verso, se verán cuestiones sobradamente estudiadas, como el ritmo en cada línea (trocaico, yámbico, etcétera) y formas de combinar, cuando menos, dos medidas. Los siguientes documentos servirán a tal propósito:

Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios, José Domínguez Caparrós.

Arte del verso, Tomás Navarro Tomás.

“Combinación de versos heptasílabos con endecasílabos”, Francisco Redondo Benito.

Elementos de métrica española, José Domínguez Caparrós.

Estudios de métrica, José Domínguez Caparrós.

Manual de versificación española, Rudolf Baehr.

Métrica española, Tomás Navarro Tomás.

Métrica española, Antonio Quilis.

Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna, José Domínguez Caparrós.

Nuevos estudios de métrica, José Domínguez Caparrós.

Estudios filológicos I, Andrés Bello.

Sistema musical de la lengua castellana, Sinibaldo de Mas.

Sobre la percepción métrica, Carlos Vaz Ferreira.

Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación, Agustín García Calvo.

Ahora, la vertiente dos: Esta será conformada por aquellos documentos que sirvan para el análisis de literatura en prosa, tanto en el aspecto rítmico como en otros atributos, sean ya propios del lenguaje, ya de la creación artística:

Análisis estructural del relato, varios autores.

El arco y la lira, Octavio Paz

“El ritmo como factor constructivo de los textos artísticos”, Antonio García Berrio.

Teoría de la novela, György Lukács.

Teoría del ritmo de la prosa, Isabel Paraíso de Leal.

Una introducción a la teoría literaria, Terry Eagleton.

Teoría de la literatura, Antonio García Berrio.

La imaginación simbólica, Gilbert Durand.

Por supuesto que no puede quedar fuera de estas listas un autor que con sus obras ha trascendido los siglos; se incluyen, pues, de Aristóteles, *Poética* y *Retórica*.

Aún falta mencionar un apartado importante: los textos cuyos estudios se centran en el Barroco. Obedecen a tal rubro obras de Aurelio González, José María Valverde, Amado Barrera Charles y dos afamados textos escritos hace ya siglos por don Baltasar Gracián.

Para llevar a cabo este trabajo de investigación, los pasos se exponen enseguida. Primero, conocer a Daniel Sada mediante los biográficos escritos de aquellos que vivieron cerca de él. Esto para entender que no es un autor de poca significación, sino un preciso personaje que

tanto por su vida como su obra se presta para hablar si el tema es ritmo. Segundo, compilar lo que se ha dicho entre amigos, críticos y escritores de aquella *Porque parece mentira...*, la novela que se ha de analizar. El tercer paso es muy importante, pues debe establecer un marco teórico que sea indudablemente válido para el verso y la prosa en español, que del ritmo elementos propios trate, como medida, sílaba, acento y aspectos musicales (anacrusis), sin olvidar los de prosa medida.

El cuarto paso viene por incisos. Inciso a: dilucidar el ritmo de la macroestructura en la novela tanto en capítulos como en periodos y establecer una primera base sobre la cual hacer comparaciones con tiempos narrativos, con sucesos de la ficticia historia, con momentos marcados de la acción, ya sea el nudo, ya sea el clímax o hasta el desenlace. Inciso b: analizar las frases, y en ellas, unidades de medida. Saber cuándo un fragmento es octosílabo, cuándo heptasílabo y cuándo combinado. Examinar también otros aspectos (agudos, graves, metros concordantes, tonos idóneos, choques, antirritmos, yambo, trocaico, dáctilo, anapesto) por si acaso se encuentra alguna señal de que haya relación entre los ritmos y lo que la ficción cuenta. Inciso c: con fines similares, identificar registros lingüísticos; esto es, cuándo la narración emplea un lenguaje culto y cuándo uno vulgar. Inciso d: saber si la retórica (haciendo observación de sus figuras, las que aparezcan más frecuentemente) también influye el ritmo en la novela. Todo esto, como habrá de suponerse, requiere una lectura minuciosa, un estudio lento de cada página, para que no haya indicio que se escape al tesista.

Se llegará después al paso cinco: revisar los personajes, igual que el entramado narrativo y, de estos, advertir cualquier detalle que se pudiera adjudicar al ritmo. Al fin se hace presente el paso seis, al cual las conclusiones corresponden. En este verteré los resultados de la investigación, lo cual, se sabe, se reduce a dos posibilidades: que una relación clara se establezca

del ritmo estructural en la novela y el ritmo narrativo de la misma; o bien, que se rechace tal idea.

La tesis se organiza en cuatro capítulos, con los subapartados que fueron necesarios, de esta manera, el primer capítulo está dedicado al autor, su obra y su poética. Se expondrá una biografía no muy extensa acerca de Daniel Sada, tocando los puntos más relevantes dirigidos a su quehacer literario. De sus más de veinte libros publicados, se hará hincapié en su obra más aclamada, así como sus premios y labores adyacentes a lo literario. Se cierra el primer capítulo con la propuesta del autor, la cual varios críticos acertadamente consideran como barroca.

En segundo lugar, se tratará todo lo relacionado con la teoría correspondiente, esto es, un marco amplio y suficiente acerca del ritmo, entendido este como un fenómeno que va de lo universal a lo particular y de lo natural a lo artificial. Por lo mismo, se tocará el asunto del ritmo en términos generales, para luego dar paso a una primera reducción focalizada en las manifestaciones del arte. A partir de allí, se revisarán cuestiones rítmicas propias de la pintura y de la música, antes de pasar de lleno al terreno que nos interesa en mayor medida: el de la literatura. Ya instalados en este tema, ahondaremos en la teoría correspondiente al verso y a la prosa, para desembocar en la prosa rítmica.

El trabajo principal se mostrará en el capítulo 3. Aquí se presentará el análisis a *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada. Un primer subapartado de este tercer capítulo servirá para demostrar el ritmo empleado por el autor en cuanto a la macro división de su obra. Enseguida se mostrará el análisis hecho a las frases empleadas para constituir la narrativa. El lenguaje, tema señalado con frecuencia por los críticos, también será analizado y mostrado en el tercer subcapítulo. La cuarta parte del capítulo 3 será destinada a los asuntos referentes a la métrica. Una quinta sección tratará las figuras retóricas o metáboles, con

prudencia de señalar metaplasmos (incluidos los metagrafos), metataxis, metasememas y metalogismos.

El capítulo 4 mostrará algunas reflexiones a partir de los resultados, con ciertas elucubraciones de carácter filosófico según lo escrito por Sada y los resultados de los análisis. Después de las figuras argumentales y el entramado narrativo, se dedicará un tercer subcapítulo al tema de lo sublime, esto desde las perspectivas de los más importantes autores que hayan tratado el tema, los cuales son el pseudo Longino en la Antigua Grecia, el británico Edmund Burke y el prusiano Immanuel Kant.

1. Daniel Sada

Mucho es lo que puede decirse acerca de Daniel Sada y de cuestiones propias de su biografía y, sobre todo, de su labor literaria, sea esto en cita textual o en paráfrasis. En cuanto a *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, se trata de la máxima obra de un gran autor. Así pues, la posibilidad de hablar de dicha novela, incluso antes de iniciar el análisis, es de igual forma extensa. De modo que no se presenta aquí una biografía amplia, ni siquiera media; y tampoco se pretende mencionar en este apartado los atributos verificables en la obra de ficción. Por estas razones aparece la advertencia desde el encabezado de este capítulo: “algunas notas”, pero no todas. Las necesarias, eso sí, para advertir al lector, para mencionarle las piezas suficientes en pos de armar el trabajo de investigación. A los datos biográficos de Sada y las referencias primeras sobre *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* sigue información pertinente sobre la poética del autor expresada por él mismo y de su relación con el estilo barroco, destacada por varios críticos, si bien negada en gran parte por Sada.

1.1. El autor

Daniel Sada nació el 25 de febrero de 1953 en Mexicali, Baja California, y falleció el 18 de noviembre de 2011 en la Ciudad de México. De formación periodística inicial, pronto se inclinó hacia la literatura. Escribió textos tanto líricos como narrativos. Se han publicado más de una veintena de obras de su creación, entre las que destacan *Registro de causantes* (Joaquín Mortiz/Planeta, 1990) y *Ese modo que colma* (Anagrama, 2010) en cuento, además de *Albedrío* (Leega Literaria, 1989), *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (Tusquets, 1999), *Ritmo delta* (Planeta, 2005) y *Casi nunca* (Anagrama, 2008) en novela. Antes de fallecer, Sada fue ganador del Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Lingüística y Literatura; él

no lo supo.² También se hizo merecedor del premio Xavier Villaurrutia en 1992, del José Fuentes Mares en 1999, del Narrativa Colima en 2006 y a nivel internacional, el premio Herralde de novela en el año 2008.

En una entrevista para *La Jornada*, Adriana Jiménez, viuda de Sada, responde a las preguntas de Carlos Paul. En ellas se afirma que los primeros juguetes de Sada fueron las palabras.³ Podría creerse que estas son declaraciones vacías o pretenciosas, que es una metáfora ingenua o un simple modo de decir, pero la premisa tiene mucho de realidad. Según Héctor Pose Porto,

desde la infancia, [...] el niño trata de combinar sus propios recursos fonéticos, de explorar sus posibilidades, de divertirse con la producción de sonidos inéditos y el ritmo de las palabras, el teatro leído es un recurso lúdico educativo innegable.⁴

Claro, esto se puede extender más allá de los textos dramáticos e incluir en el grupo las obras más representativas de la épica, la epopeya, la lírica. En el caso de Sada, él mismo afirmó en una entrevista para el periódico *Replicante*:

Yo aprendí versificación muy pronto, desde tercero de primaria ya sabía más o menos lo que era un octosílabo, un endecasílabo, cómo medirlos, y además empezaba a escribir poemas y a veces historias con cómics, inventaba diálogos, etcétera [...]. Yo seguí cultivándolo, pero **como un juego** secreto: compraba cuadernos, escribía versos y los escondía para que nadie los viera, para que ni mi mamá ni mis primos ni mis hermanos se dieran cuenta de que yo estaba escribiendo. Desde entonces, escribir se volvió **un juego** y un divertimento muy fuertes que yo ejercía totalmente en secreto y con un sentimiento de culpa enorme [el énfasis es mío].⁵

² ¿O sí? En una entrevista, “Adriana Jiménez dice que Daniel Sada murió despuesito de que le dijera: ‘ganaste’ y él le diera un apretón de mano en señal de haber comprendido que ese día le habían concedido el Premio”. Yanet Aguilar, “Un año sin el escritor Daniel Sada”, en *El Universal Querétaro*. El Universal, sección Vida Q, 18 de noviembre de 2012, § 5. [En línea]: <https://www.eluniversalqueretaro.mx/vida-q/18-11-2012/un-ano-sin-el-escritor-daniel-sada> [Consulta: 23 de diciembre, 2019].

³ Carlos Paul, “Daniel Sada, lúdico y riguroso; todos sus libros se pueden cantar”, en *La Jornada*. 16 de enero, 2012.

⁴ Héctor Pose Porto, “Teatro leído”, en *Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura* (ed. Alberto Martín Baró; coord. Eloy Martos Núñez y Mar Campos Fernández-Fígares). Red Internacional de Universidades Lectoras/Santillana, 2013, p. 627.

⁵ Daniel Sada, en Raúl Silva, “Una conversación con Daniel Sada”, en *Replicante*. 11 de diciembre, 2011. [En línea]: <https://revistareplicante.com/una-conversacion-con-daniel-sada/> [Consulta: 26 de abril, 2022].

En este caso, el énfasis es mío. Para el resto de este documento, solo se hará la aclaración cuando la alteración a la cita textual sea igualmente mía.

Así pues, las palabras pueden perfectamente ser un juguete, una serie de elementos con los cuales es posible divertirse, a la vez que aprender.

No obstante, una cosa es jugar y otra muy distinta tener una vocación. Claro que lo primero puede ayudar, pero no siempre es factor definitivo para que lo segundo se verifique: debe haber algo más, un aliciente especial en el lugar y el tiempo precisos. Al parecer, la fascinación por el mundo literario le llegó a Sada, como a tantos otros autores, gracias a los clásicos. Rubén Aguilar, cuyos padres fueron padrinos de bautismo de Sada, cuenta que, desde la educación primaria en Coahuila, una de sus maestras “lo introdujo a la literatura clásica”,⁶ de la cual a la postre el autor de *Ritmo delta* sería un gran conocedor.

Se sabe que, ya en la adolescencia, la *Divina comedia* tocó de forma especial a Sada. La obra de Dante con sus variadas traducciones —unas en verso, otras en prosa— fue factor fundamental para inducir en Sada la capacidad de idear, imaginar y crear un estilo propio, uno que le llevaría a trabajar delicadamente cada palabra, a cuidar con celo profesional, casi obstinado, cada uno de sus juguetes de niño.⁷ Además, la influencia dantesca y de la cultura de la Antigua Grecia es altamente apreciable, por ejemplo, en su novela *Albedrío*, cuyo contenido anecdótico toca tangencialmente asuntos mitológicos y no conforme con esto, nos regala el siguiente final:

Después de caminar poco se encontró con una subida alta.

La noche llegó a su vez. Chuyito trastabilló como pudo. Chuyito: su alma y sus quehaceres. Lucha al fin. Lucha inocente, ¡Claro!, se daba sus resbalones.

¿Perderse en la oscuridad? ¡Ir!, cuesta arriba, por la carretera recta iluminada de estrellas.⁸

⁶ Rubén Aguilar, “Daniel Sada Villarreal (1953-2011)”. *Animal político*, 22 de noviembre de 2011. [En línea]: <https://www.animalpolitico.com/analisis/autores/lo-que-quiso-decir/daniel-sada-villarreal-1953-2011> [Consulta: 23 de diciembre, 2019].

⁷ Vid. Luis Jorge Boone, “El corazón del continente”, en *La escritura poliédrica. Ensayos sobre Daniel Sada* (comp. Héctor Iván González). Tierra Adentro/Conaculta, México, 2012, p. 112.

⁸ Daniel Sada, *Albedrío*. Tusquets, México, 2013, p. 218.

En otras palabras, Sada hace un guiño a la *Divina comedia*, tanto en su velada anábasis como en la palabra «estrellas» elegida como última, misma que da fin a cada una de las tres partes, “Infierno”, “Purgatorio” y “Paraíso”, de los cuales se compone la aludida novela renacentista.

No obstante, Sada extendió sus conocimientos literarios y también se interesó con ahínco en las letras mexicanas. “La memoria de Daniel era proverbial. Fuimos muchos los que le oímos decir en voz alta poemas completos de los mejores poetas mexicanos”,⁹ cuenta Armando Alanís, con lo cual da constancia de otra cualidad del mexicalense que le ayudaría a desarrollar su estilo. Por supuesto, la memoria también retiene cadencias, tensiones y distenciones en el habla, partículas tónicas y átonas en la composición de un verso. Luego, los escritores pueden replicar esquemas versales ya sea de forma consciente o inconsciente, para crear nuevas frases. Más adelante en este mismo documento se revisará este aspecto, el cual es fundamental para comprender el estilo del mexicalense.

Por lo demás, Daniel Sada fue catedrático en la Universidad Autónoma de Zacatecas, docente de la Academia Hispano-Americana de San Miguel de Allende y de la Escuela de Periodismo Carlos Setién García (de la cual él mismo se había graduado); columnista de varias publicaciones tales como *Excélsior*, *La gaceta del FCE*, *La Jornada Semanal*, *Letras Libres*, *Milenio*, *Proceso*, *Revista de la Universidad de México* y *Vuelta*; corrector de estilo en el Departamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma de México, coordinador de talleres literarios (narrativa y poesía) en más de tres ciudades y miembro del Sindicato Nacional de Creadores de Arte.¹⁰

⁹ Armando Alanís, “La pelota sigue, sigue...”, en *caelum. Revista literaria de la Coordinación general de Difusión y Patrimonio cultural UAdeC*. Universidad Autónoma de Coahuila. Primavera-Verano, 2012. Número 3. Año 1. p. 6.

¹⁰ Con notas de las páginas:
“Sada, Daniel”, en *escritores.org*

1.2. El corpus

Una novela, de entre todo el corpus sadiano, acapara los reflectores. El título es llamativo ya de por sí: *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. Dicha obra resultó ganadora del Premio José Fuentes Mares en la edición de 1999.¹¹ No hay discusión al respecto: es la obra maestra del escritor bajacaliforniano. Las críticas, además del premio recibido, han impulsado la novela a superiores estratos. Así, por ejemplo, Christopher Domínguez Michael apunta que “Daniel Sada no puede rehuir la responsabilidad de haber escrito la novela más endiabladamente difícil de la literatura mexicana”.¹² Tal vez en esa misma dificultad radica el detalle de que *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (en adelante, el título aparecerá abreviado como *Porque parece...*) no sea una novela muy estudiada ni difundida en círculos ajenos a la élite de las letras mexicanas.¹³

Una obra que combina tal forma y magnitud no se produce de la noche a la mañana. *Porque parece...* fue escrita entre 1993 y 1999, intervalo que se puede antojar largo, pero que a la vez confirma la premisa de que la calidad va de la mano con la calma. Dicha idea es apoyada por autores distantes entre ellos en el tiempo y el lugar. Por ejemplo, el italiano Nuccio Ordine declara que “los verdaderos poetas saben bien que la poesía solo puede cultivarse lejos del

“Daniel Sada”, en *Enciclopedia de la literatura en México* (elem.mx), fundación para las letras mexicanas (f, l, m.). Coordinación Nacional de Literatura CNL (INBA)/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura INBA, 6 de enero de 2011/5 de febrero de 2021.

“Daniel Sada”, en *Anagrama*, Autores (anagrama-ed.es).

¹¹ “Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares”, en *Enciclopedia de la literatura en México...*

¹² Christopher Domínguez Michael, “La lección del maestro”, en *Letras libres*. México, 10, 31 de octubre, 1999. [En línea]: <https://letraslibres.com/libros/porque-parece-mentira-la-verdad-nunca-se-sabe-de-daniel-sada/> [Consulta: 23 de diciembre, 2019].

¹³ Esta es una realidad que se puede verificar en detalles. Pongo por ejemplo una experiencia personal: Durante los ocho semestres en la carrera de Literatura hispanomexicana, no hubo lectura, análisis, crítica ni mención alguna a Sada o a cualquiera de los textos de su creación.

cálculo y la prisa”.¹⁴ Ciertamente este ensayo trata de una novela y no de un poema, pero la validez de este punto se aclarará más adelante. De momento, valga aceptar que el tema es literario. En México, a mediados del siglo XX, Octavio Paz anticipaba de algún modo ese pensamiento mientras analizaba a su abuelo Ireneo, de quien afirmaba que “fue un escritor abundante y variado; también un autor descuidado y aun deshilvanado. Escribía con prisa y la prisa es enemiga de la perfección”.¹⁵ Si *Porque parece...* es una novela tan aclamada, se debe en gran medida al tiempo que su autor dedicó a escribirla.

La novela se titularía *Ex absurdo*, o al menos eso consideró Sada en un primer momento.¹⁶ El cambio de opinión obedeció a un accidente del destino, a un capricho del devenir, tal vez sea adecuado decir, haciendo uso de una licencia retórica, que el cambio de opinión se debió a un evento sobrenatural. Ocurre, bajo esta perspectiva, que “cuando nada pasa hay un milagro que no estamos viendo”.¹⁷ Pues de uno de estos eventos inesperados, imperceptibles para la gran mayoría, surgió el nombre de la novela. Muchos artículos mencionan la anécdota que ya es bastante conocida; entre tantos, uno de los más completos dice:

Apareció con el título *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, frase que, según el escritor Élmer Mendoza, fue un “regalo” que la vida le hizo a Sada.

«El Dany —dice Mendoza— venía de Mazatlán [a Culiacán] en camión de segunda; llegó emputadísimo, ni con una cerveza y unos burritos de machaca se le bajó

¹⁴ Nuccio Ordine, “Introducción”, en *La utilidad de lo inútil. Manifiesto* (trad. Jordi Bayod Brau). Acantilado, Barcelona, 2013.

¹⁵ Octavio Paz, *Obras completas*, volumen IV, *Miscelánea II*. México, FCE, p. 146.

¹⁶ A. Beltrán, “75 historias en la cabeza. Los giros de la palabra en la mente de Daniel Sada”, en *Gatopardo*. p. 125. [En línea]: <https://www.anagrama-ed.es/view/10723/Perfil%20Daniel%20Sada%20-Gatopardo.pdf> [Consulta: 2 de diciembre, 2020].

Las revistas *Tierra Adentro* y *Fractal* publicaron bajo el título “Ex-Absurdo” fragmentos correspondientes al primer periodo, capítulo doce y cuarto periodo, capítulo diecinueve. Vid. Daniel Sada, “Ex-Absurdo”, en *Fractal*. No. 3, octubre-diciembre, 1996, año 1, volumen I, pp. 77-90. [En línea]: <https://www.mxfractal.org/F3sada.html> [Consulta: 3 de febrero, 2022]. Vid. Daniel Sada, “Ex-Absurdo”, en *Tierra adentro*. CONACULTA, Ciudad de México, no. 84, febrero-marzo, 1997, pp. 11-14. [En línea]: <https://www.mxfractal.org/F3sada.html> [Consulta: 3 de febrero, 2022].

¹⁷ Título de un cuento incluido en *Registro de causantes*. Vid. Antonio Nájera Irigoyen, “Daniel Sada, espejo del mundo”, en *La escritura poliédrica...*, p. 77.

Vid. Daniel Sada, “Cuando nada pasa hay un milagro que no estamos viendo”, en *Registro de causantes*. Joaquín Mortiz/Planeta, Ciudad de México, 1992, pp. 34-37.

la rabia. Caminó rumbo al sitio de taxis maldiciendo su suerte, al pasar junto a dos doñas que conversaban captó una frase que lo puso quieto y lo hizo creer en Dios: ‘porque parece mentira la verdad nunca se sabe’. Era un jonrón con casa llena en la novena entrada, con dos outs [sic] y perdiendo tres a cero».¹⁸

Así es como, con los sentidos siempre atentos, un episodio en la vida real puede trasladarse de lo pedestre a lo sublime. No solo es el significado; Sada también advirtió la constitución métrico-rítmica de la oración.

Se ha establecido que *Porque parece...* es “polifónica e inabarcable”.¹⁹ El primero de estos adjetivos se advierte con la primera lectura. Francisco Campbell señala que en la novela están todas las voces: la del autor, la de los mexicanos nortños y la de los humillados.²⁰ Esta mezcla de voces, ya por sí misma, ya por la forma como es tratada, es la que complica la lectura a la vez que reafirma el estilo sadiano. Siguiendo la idea de Domínguez Michael, escribe Román Guadarrama:

La novela es un ejercicio complicado de muchos lenguajes y demasiadas historias muy bien entretejidas. ¿Cómo se puede desenredar esa madeja compleja de hilos argumentales y lingüísticos? Todas las búsquedas formales y narrativas de escritor nortño se materializaron en esa larga novela. Empieza bastante bien, pero transita luego por caminos tortuosos donde las historias importan muy poco y el lenguaje se vuelve demasiado poético, denso, reiterativo, y la lectura se torna pesada.²¹

En resumen, *Porque parece...* es una obra maravillosa, sí; pero de difícil lectura. Tal vez por este detalle, el reconocimiento a la misma sucedió antes en el extranjero que en México. La novela “recibió el reconocimiento de numerosos críticos franceses como uno de los mejores

¹⁸ Antonio Beltrán, art. cit., p. 125.

El béisbol es un deporte que goza de popularidad en la región noroeste de la República Mexicana. Un juego profesional se divide en nueve entradas; cada una de estas entradas se divide en parte alta y parte baja (a la ofensiva el equipo visitante, luego el local); y cada parte concluye cuando han quedado tres hombres fuera (*out*). Un jonrón con casa llena implica la anotación de cuatro carreras, lo cual basta para superar un déficit de tres a cero y alzarse con la victoria. Dicha situación, aunque llega a presentarse, es rarísima.

¹⁹ Javier Treviño Castro, “El ave y el pez: Daniel Sada (1953-2011)”, en *caelum. Revista...*, p. 57.

²⁰ Carlos Paul, art. cit.

²¹ Román Guadarrama, “La aventura de leer a Daniel Sada”, en *caelum. Revista...*, p. 35.

[libros] del año”.²² Antes de ser galardonada con el premio José Fuentes Mares, *Porque parece...* fue nominada, pero no ganadora del IMPAC-Conarte-ITESM a la mejor novela.²³

Ahora bien, ¿cuál es el asunto de la ficción narrativa?, ¿qué hilos entretejen la trama?, ¿cuál es el tema principal? Para Antonio Ramos Revillas, es “una novela sobre un fraude electoral, sobre camionetas que iban lanzando cadáveres en el camino, una lectura no apta para tímidos, pero por sobre todas las cosas, una novela donde el lenguaje era el verdadero protagonista”.²⁴ Pues el fraude electoral, ese hecho de la vida real que a Sada le tocó presenciar cuando pocas personas en la fila lo separaban de la casilla en la cual emitiría su voto, es asunto y puede a la vez ser el tema.²⁵ En cuanto al singular hilado descrito como “distintas tramas y subtramas de una forma circular”,²⁶ el mismo Sada explica cómo una historia familiar, un cuento sobre la frontera y otros elementos narrativos se instalaron en una geografía imaginada.

¿Y por qué ha de ser el lenguaje máximo protagonista? Basta leer un par de renglones para saberlo, o al menos para dar con los primeros indicios. Es una prosa, sí, pero una prosa casi armada de “versos”, de palabras entrelazadas por un ritmo, de una medida que obedece a una intención. Pese a que eso es precisamente lo que se detallará durante el desarrollo de esta tesis, será mejor empezar a ilustrar en este punto lo dicho. Daniel Treviño Castro da una pequeña muestra de cómo un fragmento de la novela puede ser dividido.²⁷ Siguiendo al ejemplo de Treviño, haremos lo propio cuanta vez sea necesaria. La novela empieza:

²² Héctor Iván González, “El heliogábalo lingüístico”, en *La escritura poliédrica...*, p. 12.

²³ Antonio Ramos Revillas, art. cit., pp. 61-63.

²⁴ *Ibid.*, p. 62.

²⁵ Vid. Miguel Mora, “Daniel Sada asombra a la literatura hispana con una novela de 90 personajes y 650 páginas”. *El País*, Madrid, 14 de junio de 2001. [En línea]: https://elpais.com/diario/2001/06/15/cultura/992556001_850215.html [Consulta: 23 de diciembre, 2019].

Se define «tema» como la idea “que da unidad a la obra, porque en algún sentido todas sus partes están subordinadas a ella”; «asunto», como “aquello en que se inspiró el autor para crear su obra y que tiene una vida independiente por sí mismo”. Margarita del Valle Montejano y Leticia Pérez Gutiérrez, *Metodología de la lectura*. SEP, México, 1983, p. 144.

²⁶ Miguel Mora, art. cit.

²⁷ Javier Treviño Castro, “El ave y el pez: Daniel Sada (1953-2011)”, en *caelum. Revista...*, p. 58.

Llegaron los cadáveres a las tres de la tarde. En una camioneta los trajeron —en masa, al descubierto— y todos balaceados, como era de esperarse. Bajo el solazo cruel miradas sorprendidas, pues no era para menos ver así nada más paseando por el pueblo tanta carne apilada, ¿de personas locales? Eso estaba por verse.²⁸

No es necesario siquiera forzar alguna licencia literaria,²⁹ ya que de manera casi natural, el fragmento citado es divisible en medidas de siete u once sílabas, algo similar a la silva,³⁰ con los versos de arte menor como dominantes. Así:

Llegaron los cadáveres	7
a las tres de la tarde. ³¹	7
En una camioneta los trajeron	11
—en masa, al descubierto—	7
y todos balaceados,	7
como era de esperarse.	7
Bajo el solazo cruel	7
miradas sorprendidas,	7
pues no era para menos	7
ver así nada más	7
paseando por el pueblo	7
tanta carne apilada,	7
¿de personas locales?	7
Eso estaba por verse.	7

La prosa medida es apenas uno de los múltiples elementos que serán revisados en el afán de esclarecer las razones por las cuales el lenguaje, como apunta Ramos, es el verdadero protagonista.

²⁸ Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. Tusquets, Ciudad de México, 2016, p. 17.

²⁹ En el párrafo citado, no llega a la decena. Se detectan las siguientes sinéresis y sinalefas en esquemas muy acostumbrados: en-ma-saal-des-cu-bier-to, y-to-dos-ba-la-cea-dos, co-moe-ra-dees-pe-rar-se, Ba-joel-so-la-zo-cruel, pues-noe-ra-pa-ra-me-nos, pa-sean-do-por-el-pue-blo, tan-ta-car-nea-pi-la-da, E-soes-ta-ba-por-ver-se.

³⁰ No es la primera vez que Sada recurre específicamente a dicha forma. Su cuento “Juguete de nadie”, de 13 páginas, corresponde con el tipo de estrofa mencionada. Vid. “Juguete de nadie”, en *Juguete de nadie y otras historias*. FCE, Ciudad de México, 1985, pp. 11-32.

Recuérdense además las características principales de la silva: “composición formada por endecasílabos solos o combinados con heptasílabos, sin sujeción a orden alguno de rimas ni estrofas. Era meramente accidental el hecho de que algunos versos dentro del conjunto ofrecieran forma de pareados, tercetos, cuartetos, etc.”. Vid. Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*. Labor, 1991, Barcelona, p. 254.

³¹ Por muy al inicio que aparezca, es inevitable en este punto de la lectura evocar el poema “La cogida y la muerte” de Federico García Lorca. En ambos casos, la repetición de la frase otorga al texto un carácter elegíaco, más notable en la obra del español, pero también detectable en la del mexicano. El asunto se desarrolla más adelante en este documento, en el capítulo 3.5. Vid. Federico García Lorca, “La cogida y la muerte”, en *Poesía completa* (ed. Rafael Vázquez y Velázquez). Mirlo, Ciudad de México, 2015, pp. 401-402.

Surge entonces una nueva duda. Si las cualidades de la prosa rítmica son identificables con la división versal, ¿por qué la obra no está escrita en verso? Adriana Jiménez lo explica: sería impublicable.³² Quizás la viuda de Sada se refiere a la extensión: en el anterior ejercicio, cuatro renglones fueron reescritos en catorce versos. Una rápida estimación arroja como resultado que el promedio podría sin dificultad dar un aproximado de 40 renglones por página. De acuerdo con estos números, cada página se transformaría en 140 versos, los cuales multiplicados por 600 páginas (para redondear) son 48000 versos totales. Y si en cada página entran 40 versos, la obra sería un enorme libro de 1200 páginas, decenas más, decenas menos. Sin embargo, “los múltiples recursos del verso están aún lejos de haber sido agotados”.³³ Hay otra explicación, acaso más creíble: Sada

quería escribir un tipo de literatura que estuviera dispuesta en verso. Me decían los de aquí [los de Ciudad de México]: “No, pues así no te va a publicar nadie”. Pensaba que los poemas eran de cincuenta, sesenta, cien cuartillas. Así fue que ideé una forma de prosa que se acoplara, que fuera prosa, pero que tuviera metro.³⁴

¿Impublicable? Es bastante aventurado responder afirmativamente. Mejor que quede en un “Tal vez”. No obstante, habrá que considerar otro posible factor: cuántos lectores de novela no sentirían una dificultad o al menos un incipiente desaliento al apreciar una organización que guarda mayor relación con la lírica que con la ficción narrativa.

1.3. La poética

Antes de entrar en la teoría específica que se requiere para el desarrollo del tema principal de esta tesis, es pertinente hablar de la poética del autor que nos concierne. En el cuento “Atrás

³² Carlos Paul, art. cit.

³³ Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*. Colección Málaga, México, 6ª. ed., 1975, p. 9.

³⁴ Daniel Sada, *apud* Luis Jorge Boone, “El corazón del continente”, en *La escritura poliédrica...*, p. 113.

quedó lo disperso”,³⁵ Daniel Sada expone su poética a través de la voz narrativa y de los diálogos de los personajes. Así lo anuncia desde las primeras líneas, cuando Atilio dice a Gastón: “*Aquí tienes lo que tanto andas buscando*”;³⁶ esto es un guiño indubitable al lector quien podrá, conforme avance en la lectura, entender sin muchos problemas cuál es el objeto buscado: la poética de Sada.

Acto seguido aparece un nuevo elemento en la figura de Carlo Emilio Gadda, escritor italiano que ejerció influencia en el mexicano, al grado de que este lo menciona en su cuento incluyendo el título de algunas de sus obras; por ejemplo: “*El zafarrancho aquel de via Merulana*, de Carlo Emilio Gadda”,³⁷ la cual aparece como obsequio de uno a otro personaje. Es notable que tanto Carlo Emilio como Daniel se acercan a la realidad por medio del estilo barroco,³⁸ lo cual ha provocado el alejamiento de ciertos lectores en el caso del mexicano. De igual manera, la escritura del mexicalense se asemeja a la del milanés en sus estilos que “van desde lo culto en extremo, hasta muestras pertenecientes al habla más popular”.³⁹

La afición de nuestro autor por la literatura clásica y su consecuente escritura prosa rítmica también está plasmada en la ficción. Esto es, no en verso, pero sí en una continuidad de frases medidas que podrían bajo ciertas circunstancias ser leídas como versos acomodados en estrofas semejantes al romance o a la silva. Así, una de las lecturas del personaje Atilio es “la *Divina Comedia* de Dante [...], la traducción directa del toscano al español acometida por Bartolomé Mitre”,⁴⁰ y dicha traducción respeta, entre otras cosas, la forma estrófica de tercetos

³⁵ Daniel Sada, “Atrás quedó lo disperso”, en *Ese modo que colma*. Anagrama, Barcelona, 2010, pp. 65-82.

³⁶ *Ibid.*, p. 65.

³⁷ *Idem.*

³⁸ Vid. Héctor Rodríguez de la O, “La ‘averiguata’ de Daniel Sada en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* y el ‘groviglio’ de Carlo Emilio Gadda en *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*: dos formas barrocas literarias de enfrentarse a la realidad” (dir. Adrián Curiel Rivera). UNAM, Ciudad de México, 2017, 100 pp. [Tesis de maestría].

³⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁰ Daniel Sada, *op. cit.*, p. 67.

encadenados en que está escrita la obra original. Sada, pues, conserva en sus creaciones artísticas una forma que no es el verso, pero que bien podría corresponder a alguna forma clásica en verso metamorfoseada en una prosa la cual, al tiempo de sacrificar la rima, conserva la medida y el ritmo.

El narrador de “Atrás quedó lo disperso” hace saber que Gastón tomaba “la lectura como un reto, que no como mero entretenimiento”.⁴¹ Este es precisamente el tipo de público que busca Sada. Ante quienes se quejaron del lenguaje y el estilo empecinadamente rítmico de Sada, él mismo dijo:

Yo necesito que los lectores cumplan mis reglas del juego; es necesario que el lector haga un pacto con mis libros para que se venzan todos los obstáculos y esos obstáculos se vencen en las primeras páginas; es que ahora la mayoría de los lectores no quieren asumir retos de nada. Si fuera periodista tendría que escribir para que todos entiendan, pero como autor exijo que entren a mi mundo, que se ciñan por mi ritmo y lenguaje.⁴²

De tal modo, Sada delinea en su personaje las cualidades que desea apreciar en quienes adquieran y se atrevan a leer sus obras. Conforme más se adentra en la lectura a fin de paliar las frustraciones propias de su existencia, Gastón no acepta cualquier texto, se ve obligado a discriminarlos, pues “por angas o por mangas llegó a odiar lo superficial, muchísimo, siendo que lo contrario no sabía qué era”.⁴³ Ahora bien, si lo superficial es rechazado, ¿qué características debe poseer lo aceptado?, ¿cuál es la contraparte de esa aversión? El mismo cuento lo establece: “¡se inclinaba por un amor a la belleza del misterio, nunca por un amor a la belleza de las aclaraciones. Asombro más asombro y ninguna respuesta. Enigma que crece y paradójicamente es fiesta, riesgo, sombra, tiniebla”;⁴⁴ y estos misterios, este asombro, estos

Dicha traducción de la *Divina comedia* por Bartolomé Mitre existe; fue dirigida por Nicolás Besio Moreno y publicada en Buenos Aires, 1922, por el Centro cultural “Latium”.

¿Sería muy aventurado afirmar que esta fue la edición/traducción leída por Sada?

⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

⁴² “Se considera Daniel Sada autor atípico”, en *Noroeste*. UNIV, Ciudad de México, 7 de septiembre, 2015.

⁴³ D. Sada, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

enigmas son recurrentes en las creaciones de Sada, son precisamente los atributos que podemos encontrarnos en sus cuentos y novelas, entre las cuales *Porque parece...* es el punto culminante.

Se ha establecido que

en el [siglo] XVII se intensifica ese afán aristocrático, minoritario, y el poeta, con su arrogancia estilística, se lanzará a la búsqueda deliberada de una poesía difícil, hermética, sólo accesible para una minoría selecta. Esa búsqueda de una poesía ininteligible y oscura para el profano es, de hecho, lo que hermana a los poetas del Barroco.⁴⁵

Las cualidades barrocas de Sada están lejos de aquellas señaladas por Jorge Luis Borges en las cuales “todo cabello de mujer es oro y toda agua es cristal”;⁴⁶ pues el nacido en Mexicali, al igual que Dante Alighieri, se prohíbe tal tipo de error; es decir, evita las ideas gastadas. Si Domínguez Michael calificó *Porque parece...* como endiabladamente difícil, no fue de forma gratuita. El barroquismo de Sada llega a niveles que son capaces de provocar desesperación.

Esto también queda registrado en “Atrás quedó lo disperso” como parte de su poética:

un asunto nimio, en apariencia; una exuberante pesquisa policial, pero que en manos de un autor apasionado y neurótico como Gadda se transformaba en una red amplísima de conexiones entre hechos y personas; intríngulis de angustias y obsesiones sazonado con variados niveles lingüísticos del alto y bajo italiano, así como una muestra inaudita de léxicos de toda categoría. **Literatura extrema, maniaca a más no poder**, pero iluminadora por cognoscitiva, que seguro ha ofrecido a muchos un constante vértigo, mismo que puede tanto hastiar como maravillar [el énfasis es mío].⁴⁷

Cualquiera diría, luego de leer la cita anterior, que habla de Sada y no de Gadda. Salvo, claro está, por el hecho de que habría que cambiar “italiano” por “español”, pero conservando sustantivos, verbos y epítetos. No obstante, si existe un término que marque o defina en sentido figurado y con ingeniosa precisión el efecto que se consigue, este se encuentra en la línea: “un vapuleo radical que lo mismo podía seducir que poner irascibles a los pobres lectores”.⁴⁸ Así es:

⁴⁵ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002, p. 164.

⁴⁶ Jorge Luis Borges, “Estudio preliminar”, en Dante, *La Divina comedia* (trad. Cayetano Rosell, ns. Narciso Bruzzi Costas). Editorial Cumbre, Ciudad de México, 1981, p. x.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 67-68.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 68.

un vapuleo, sustantivo que viene del verbo vapulear, es decir, “zarandear de un lado a otro a alguien o algo”.⁴⁹ Por lo mismo, en cualquiera de los dos autores es posible emplear con toda autoridad esto de “novela abstrusa” (lo cual implica que sea difícil no solo de leer por lo superficial, sino hasta el nivel de comprensión),⁵⁰ frase descriptiva que expresa Sada a través de su narrador.

Cada autor tiene su muy particular visión del mundo, y esta queda reflejada en sus escritos. El ganador del premio José Fuentes Mares en 1999 no es la excepción, y como lo ha hecho con otros atributos de su poética, lo hace saber a través del cuento, cuando Atilio y Gastón conversan sobre la situación laboral: “¿ni un viso de optimismo? Nada”.⁵¹ Esta desesperanza, como salpicada aquí y allá, termina cubriendo la totalidad en las creaciones de Sada y en ocasiones incluso desde los títulos, tal como lo señala Héctor Iván González acerca de *Porque parece...*: “cuyo título sugiere al lector una visión del mundo escéptica y un tanto nihilista”.⁵² Por supuesto que dicho nihilismo no le impide a Sada introducir notables dosis de humor, de humor negro si se quiere, con lo cual la lectura se complica más que aligerarse, pero al fin: “vaya usted a saber si es más gracioso que tortuoso”.⁵³

En la prosa de Sada, dice Nicolás Cabral, “conviven [...] la estética del corrido, la poesía del Siglo de Oro y el habla popular del norte de México”.⁵⁴ Referirse a los Siglos de Oro es hablar del periodo barroco, de tanta importancia para las letras hispanas. Respecto al barroquismo en su obra, el mismo Sada dijo:

⁴⁹ “vapulear”, en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [En línea]: <https://dle.rae.es/vapulear?m=form> [Consulta: 15 de septiembre, 2021].

⁵⁰ D. Sada, *op. cit.*, p. 69.

⁵¹ *Ibid.*, p. 68.

⁵² Héctor Iván González, “Las influencias en Daniel Sada”, en *Nexos*. 28 de diciembre, 2016. [En línea]: <https://cultura.nexos.com.mx/las-influencias-en-daniel-sada/> [Consulta: 23 de diciembre, 2019].

⁵³ D. Sada, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁴ Nicolás Cabral, “La acción y la conjetura”, en *La escritura poliédrica...*, p. 51.

No estoy de acuerdo con que sea yo un escritor barroco, porque en su acepción más prístina esa palabra significa mal hecho, rebuscado, de mal gusto, pero me la han puesto por los retruécanos y las peripecias del lenguaje que uso.⁵⁵

En parte tiene razón, pero su punto de partida es lo etimológico. El desacuerdo de Sada pierde fuerza ante la considerable cantidad de personas que lo consideran barroco por otras razones. José Antonio Salinas, por poner un ejemplo, afirma que *Porque parece...* “por las características lingüísticas, estructurales y paródicas, así como por la presencia de ciertos motivos, se inscribe en la estética neobarroca”.⁵⁶ Por su parte, Alfonso Nava no pone en tela de duda la etiqueta, pero cree que el barroco no es elegido por Sada, sino que

es una decisión del espacio explorado; que es producto del abordaje mismo y no un regodeo de alejandrinos y recursos métricos que el autor domina notablemente [...], no se busca una manera bella o pintoresca, de narrar. Se persigue una manera congruente, lógica.⁵⁷

El asunto específico de la escritura a modo de alejandrinos, dado que puede ser rebatido, será revisado en el apartado 3.4.

Por otra parte, “incorporar cultismos, sin abusar de ellos, confiere —según Herrera— cierta majestad al discurso poético y es, por tanto, un modo de enriquecer la lengua”,⁵⁸ y esta es otra característica del barroco a la cual Sada recurre. Héctor Iván González aborda el tema y expresa: “el barroquismo de Daniel se detecta [...], en un apetito por apoderarse de toda la visión, una avidez por representar la vida en toda su complejidad, enriqueciendo la literatura y su experimentación”,⁵⁹ lo cual se empareja con la declaración de Antonio Alatorre al referirse a otro gran autor, que dice: “sin ser de ninguna manera ‘realista’, el teatro de Lope de Vega es un

⁵⁵ A. Beltrán, art. cit., p. 124.

⁵⁶ Vid. José Antonio Salinas, *Un desierto colmado de palabras*. GRIN Verlag, Bielefeld, 2007, 120 pp.

⁵⁷ Alfonso Nava, “La enigmática aridez”, en *La escritura poliédrica...*, pp. 42-43.

⁵⁸ Fernando de Herrera, “Obras de Garci Lasso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera”, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (ed. Antonio Gallego Morell). Gredos, Madrid, 1972, *apud* David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002, p. 155.

⁵⁹ Héctor Iván González, “El heliogábalo lingüístico”, en *La escritura poliédrica...*, pp. 18-19.

polifacético espejo de la sociedad y del lenguaje de su época”.⁶⁰ No es posible afirmar de manera rotunda que Sada tenga influencias innegables de Lope de Vega, pero sí que algunos elementos surgidos de la literatura del mexicano con tintes barrocos coinciden con los del español.

Los Siglos de Oro en España se destacan y llegan hasta nuestros días gracias a las numerosísimas obras de teatro. Se estima que tan solo Lope de Vega llegó a escribir cerca de 2200, aunque no se conserva ni el 25 % de estas.⁶¹ También se ejercitaron en este oficio autores como Sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón, Miguel de Cervantes, Tirso de Molina, Agustín Moreto y Calderón de la Barca. Dichos textos, ya se hable de tragedias o comedias de distintos cortes, eran escritos en verso. Recordemos que fue Andrea Navagiero quien instó a Juan Boscán “a utilizar el verso italiano —el endecasílabo— y a escribir composiciones italianas —sonetos y canciones, principalmente”.⁶² Boscán, como se sabe, atendió la sugerencia y la transmitió a Garcilaso de la Vega, quien elevó la calidad de las estrofas en sus poemas. En general, las obras en verso son lo más popular de aquel periodo. Se confeccionan los versos según la medida, y a partir de ella se tratan tales o cuales asuntos. “Boscán observa que la mayor honra del octosílabo es «ser admitido del vulgo», mientras que el endecasílabo cuenta con autoridades que lo han dignificado”.⁶³ Por su parte, Lope de Vega también establece en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* el uso específico de formas estróficas como el soneto, el romance y el terceto.⁶⁴

⁶⁰ Antonio Alatorre, *Los 1,001 años de la lengua española*. El Colegio de México/FCE/Tezontle, México, 1995, pp. 158-159.

⁶¹ Vid. Isaac Asimov, *El libro de los sucesos, eventos, hechos, casos, cosas* (trad. René Cárdenas Barrios, Francisco A. Esteva). Lasser Press, Ciudad de México, 1979, p. 306.

⁶² David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002, p. 161.

⁶³ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002, p. 162.

⁶⁴ Lope de Vega y Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (ed., Juan Manuel Rozas). Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.

No obstante y de acuerdo con el consenso de especialistas de distintos contextos, la obra cumbre del barroco hispano es una novela: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Para algunos autores “la novela barroca representa una especie de *grado cero* de la novela”.⁶⁵ Pues bien, este grado cero ha sido explotado y llevado a nuevos límites por Daniel Sada, si es que junto a los especialistas consideramos *Porque parece...* como una novela barroca. Ocurre que el nacido en Mexicali procura esa

tensión formal, que es un espectáculo de palabras, búsqueda de novedades asombrosas, *disiderio di stupire*, responde a una retirada del espíritu a su interior, percibiendo cada vez como más problemática la relación con el mundo —sociedad, amor e incluso naturaleza,⁶⁶

y todos estos aspectos son verificables a lo largo de su obra. Y en efecto, no resulta extraño que una buena cantidad de lectores queden algo estupefactos luego de enfrentarse a las creaciones sadianas y a ese vapuleo narrativo del que hablábamos arriba.

Se sabe que históricamente el barroco ha sido dividido en dos corrientes. Respecto a estas, la convención actual apunta a lo escrito por Antonio Alatorre:

Hay historiadores y profesores de literatura que dividen el Barroco español en dos mitades: “culteranismo” y “conceptismo”, entendiendo por “culteranismo” el abundante uso de palabras cultas y de sintaxis latinizante, y por “conceptismo” el uso de agudezas intelectuales y de asociaciones sorprendidas, y hacen caudillo de lo primero a Góngora y de lo segundo a Quevedo. Pero es una división muy artificial. Casi todos los poetas de los siglos XVI y XVII, desde Garcilaso hasta Sor Juana, incluyendo a Góngora y a Quevedo, son lo uno y lo otro.⁶⁷

Idea similar es expresada por David Viñas Piquer, quien escribe que “conceptismo y culteranismo son bifurcaciones de un mismo camino, senderos que se separan después de haber

⁶⁵ No queda claro en el texto si el “estudioso” al que se refiere Vitor Manuel de Aguiar e Silva es R. M. Albérès. Vid. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura* (vers. esp. Valentín García Yebra). Gredos, Madrid, 1981, p. 201.

⁶⁶ José María Valverde, *El barroco: una visión de conjunto*. Montesinos, Barcelona, 2a. ed., 1981, p. 47.

⁶⁷ Antonio Alatorre, *Los 1,001 años de la lengua española*. El Colegio de México/FCE/Tezontle, México, 1995, p. 167.

estado fundidos y que, en el fondo, conducen al mismo lugar”.⁶⁸ O bien, como lo expresa José Manuel Blecua: “nadie cree hoy en la dicotomía de culteranismo y conceptismo, porque las raíces son las mismas”;⁶⁹ hay razones suficientemente válidas para considerar ambos rasgos como partes características y complementarias del barroco.

Por su parte, Baltasar Gracián define el «concepto» como “un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma consonancia o correlación artificiosa exprimida, es la sutileza objetiva”.⁷⁰ Alatorre en su referencia al autor de *Agudeza y arte de ingenio* cambia “exprime” por “expresa”, luego complementa sobre los objetos: “cuanto más alejados, tanto mejor”.⁷¹ Ahora bien, según el *Diccionario de Autoridades*, “exprimir” ha tenido las siguientes connotaciones: 2: “especificar, decir con claridad y expressamente las cosas, para su perfecta noticia y conocimiento”; y 3) “tambien usado por inferir, sacar, deducir una cosa de otra”.⁷²

Antes de profundizar en el análisis de la obra de Sada, ya es posible determinar que, si algo tiene de barroco, corresponde más con la corriente culterana. Es preciso agregar, sin embargo, que no se detiene allí, sino que acude a “la incorporación tanto del registro culterano así como del coloquial”,⁷³ lo cual dota a sus cuentos y novelas de una riqueza extraordinaria que casi no se presenta en otros escritores de ficción narrativa. Por supuesto que el nacido en Mexicali no es el primero ni el último en emplear variedad de registros, y para muestra clara basta leer un cuento del ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta, titulado “El cholo que se

⁶⁸ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002, p. 164.

⁶⁹ José Manuel Blecua, *Sobre la poesía de la Edad de Oro*. Gredos, Madrid, 1970, *apud* David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002, p. 164.

⁷⁰ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (ed., intr. y ns Evaristo Correa Calderón). Castalia, Madrid, 2001, vol. 1, p. 55.

⁷¹ Antonio Alatorre, *Los 1,001 años de la lengua española*. El Colegio de México/FCE/Tezontle, México, 1995, p. 167.

⁷² “exprimir” en *Diccionario de Autoridades*.

⁷³ Héctor Iván González, “El heliogábalo lingüístico”, en *La escritura poliédrica...*, p. 17.

vengó”,⁷⁴ en el cual la alternancia por párrafos es clara y proporciona un ritmo singular. Por lo demás, tampoco es pertinente descartar cierto conceptismo según Santos Alonso, pues:

los cultistas «son difíciles, generalmente, en la estructura superficial del lenguaje mediante ampliaciones sintácticas, como la perífrasis, un uso más acentuado que el de los conceptistas del hipérbaton, de los cultismos y de las alusiones mitológicas», mientras que los conceptistas «son difíciles por su concisión sintáctica que se corresponde con la ampliación o intensificación semántica de múltiples significados en las palabras, bien sean irónicos o satíricos, bien sean graves o pesimistas».⁷⁵

Si bien las alusiones mitológicas no son fácilmente detectables en la obra de Sada, sí que aparecen como indubitables guiños, por ejemplo, en la novela *Albedrío*. Sobre la concisión sintáctica y sobre todo la escritura satírica grave y pesimista, ya se observa que es parte intrínseca de la poética de Daniel Sada.

Un tipo especial de novela que captó atenciones durante el barroco fue la picaresca. No es que Sada haya escrito en dicha categoría; lo que sí le corresponde es, nuevamente, algún rasgo. Vítor Manuel de Aguiar e Silva escribe:

En su rebeldía, en su conflicto radical con la sociedad, el pícaro se afirma como individuo que tiene conciencia de la legitimidad de su oposición al mundo y se atreve a considerar, contra las normas vigentes, su vida mezquina y miserable como digna de ser narrada. Ahora bien, la novela moderna es indisociable de esta confrontación del individuo, bien consciente del carácter legítimo de su autonomía, con el mundo que le rodea.⁷⁶

Pese a que no está narrada en primera persona, *Albedrío* sí que cuenta las peripecias de un niño en conflicto con la sociedad. Chuyito es un personaje que en varios puntos se roza o se toca con la figura del pícaro, al igual que su necesidad de afirmarse como individuo.

En cuanto a *Porque parece...*, no faltan las referencias a obras literarias del barroco español. Muestra de esto son las siguientes citas:

⁷⁴ Demetrio Aguilera Malta, “El cholo que se vengó”, en *El cuento hispanoamericano* (pról. y sel. Seymour Menton). FCE, Ciudad de México, 5ª. ed., 2ª. ri., 1997, pp. 278-279.

⁷⁵ Santos Alonso, “Introducción” a *El críticón*. Cátedra, Madrid, 1984, apud David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002, p. 165.

⁷⁶ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura* (vers. esp. Valentín García Yebra). Gredos, Madrid, 1981, p. 201.

Tal descarte de una vez sugiriólo Trinidad [sic], claro está que a su manera, porque lo que aquí se arguye apenas es un espique trasquilimoloch, o sea: dicho a la burla burlando.⁷⁷

y:

¡Vaya derroche a lo zaino burla burlando contra él! Por ende se dio su tiempo para entrar en más detalles sude y sude por lo mismo...⁷⁸

En ambos fragmentos aparece una frase que bien puede conducirnos al famoso soneto escrito por Lope de Vega y cuyo primer cuarteto dice:

Un soneto me manda hacer Violante
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen que es soneto;
burla burlando van los dos delante.⁷⁹

Todavía es posible refutar esta reciente declaración diciendo, por ejemplo, que la frase referida es de amplio uso en la nación ibérica y que por lo tanto no necesariamente es una influencia del barroco español en Sada. Ante tal observación, se agrega un ejemplo más, que refiere a otro autor aurisecular:

Umbroso el alejamiento del caballo: transitorio —pinta a trote y trote ¡real!: retrechera: para colmo: pátina en plena mañana— rumbo a las caballerizas. Si todavía el airecito de dignidad meramente del ¡sí Duende!, y sí, de suyo, ¡vil desfacedor de entuertos!, les restalló a dos o tres, porque: de esa acción la otra distante: la consecuencia infeliz: ¡que el alcalde fue tumbado! Y a auxiliarlo ¿quién iría?⁸⁰

Ahora sí, la referencia barroca es indubitable. Sada retoma un elemento surgido de la pluma de Cervantes y lo traslada a su novela siguiendo la línea Quijote→Rocinante→Duende, con lo

⁷⁷ Daniel Sada, *Porque parece mentira...* p. 432.

⁷⁸ Daniel Sada, *Porque parece mentira...* p. 454.

⁷⁹ Félix Lope de Vega en *Poesías III: burlescas y epigramáticas* (ed. Francisco Velázquez). Dunken, Buenos Aires, 2006, p. 44.

⁸⁰ Daniel Sada, *Porque parece mentira...* p. 467.

cual se atribuye al rejego caballo del gobernador de Capila una característica propia de Caballero de la Triste Figura: el referente «desfacedor de entuertos».⁸¹

Queda así confirmada la idea de que Daniel Sada es un autor barroco, o a lo menos, con mucha influencia y características propias de tal corriente artística, así por su culteranismo como por su conceptismo, al igual que por el uso de medidas bien definidas —heptasílabos, octosílabos, endecasílabos— tanto para su prosa medida como para sus versos, los cuales presenta en “El gusto por los bailes”;⁸² referencias mitológicas, elementos afines con la novela picaresca y otros recursos que se revisarán más adelante. Claro que él tenía libertad para llamar a su estilo como mejor le pareciera, ya fuera “realismo bizarro” o cualquier otro.⁸³ Y aún si dijo bizarro, queda la duda de si se refería al significado del vocablo como algo extravagante o como algo valiente.

Mientras tanto, no dejemos en el aire la idea de otras manifestaciones literarias que pudieran relacionarse con Sada. Si bien el estilo dominante en *Porque parece...* va de la mano con lo barroco, no es la única época con la que se encuentran similitudes. Como único ejemplo antes de pasar a otro asunto, veremos algunas semejanzas entre el escritor mexicano y el naturalista francés Gustave Flaubert, el autor de obras memorables como *Madame Bovary*. Esto nos ayudará a tener una perspectiva aún más amplia del estilo sadiano.

⁸¹ Vid. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (ed. y ns. Francisco Rico). RAE/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, (s/l), 2004, CI, 1249 pp.

⁸² Daniel Sada, “El gusto por los bailes”, en *Ese modo que colma*. Anagrama, Barcelona, 2010, pp. 9-29.

⁸³ Vid. “Alberto Chimal. Realidad e irrealidad literaria”, en Jorge Luis Herrera, *Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos* (coord. José Luis Martínez Morales). Universidad Veracruzana, Xalapa, 2009, p. 186. [En línea]: https://www.academia.edu/40133841/Voces_en_espiral_Entrevistas_con_escritores_mexicanos_contempor%C3%A1neos [Consulta: 4 de enero, 2021].

Dice Roland Barthes que en Flaubert “desaparece la oposición misma de fondo y forma”,⁸⁴ y que en su literatura “se produce la reversión de los méritos de la poesía sobre la prosa”.⁸⁵ Esto tiene todo que ver con Sada, como quedará demostrado más adelante en este documento. Por ahora, podemos anticipar que los méritos tradicionales de la poesía, tales como la medida y ciertas figuras retóricas, son frecuentes en la prosa del autor mexicano. Lo anterior encuentra eco en la idea de que la “prosa debe, simultáneamente, alcanzar al verso y sobrepasarlo”.⁸⁶

Una última similitud entre Flaubert y Sada que vale la pena mencionar es el ahínco, la paciencia y obstinación con que ambos trabajaban en aras de encontrar la palabra y la frase exacta. El novelista francés declaraba: “Todavía quiero [...] encontrar cuatro o cinco frases que busco desde hace un mes [...]. Mi trabajo anda lentamente, a veces sufro verdaderas torturas para escribir la frase más simple”.⁸⁷ Mientras de Sada hemos sabido que “le obsesionan los giros verbales, puede pasar una jornada entera con una frase, incluso con una palabra, dándole vueltas en la cabeza”,⁸⁸ tal como apuntó Antonio Beltrán.

⁸⁴ Roland Barthes, “Flaubert y la frase”, en *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos* (trad. Nicolás Rosa). Siglo XXI, Ciudad de México, 3ª. ed., 2011, p. 130.

⁸⁵ Roland Barthes, “Flaubert y la frase”, en *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos* (trad. Nicolás Rosa). Siglo XXI, Ciudad de México, 3ª. ed., 2011, p. 131.

⁸⁶ Roland Barthes, “Flaubert y la frase”, en *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos* (trad. Nicolás Rosa). Siglo XXI, Ciudad de México, 3ª. ed., 2011, p. 313.

⁸⁷ Gustave Flaubert, *apud* Roland Barthes, “Flaubert y la frase”, en *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos* (trad. Nicolás Rosa). Siglo XXI, Ciudad de México, 3ª. ed., 2011, p. 135. [Nota 21 a pie de página].

⁸⁸ A. Beltrán, art. cit., p. 122.

2. La teoría

El correcto análisis del trabajo anunciado desde el título de esta tesis requiere la comprensión de algunos conceptos que serán definidos en su debido momento; estos son: ritmo, verso, prosa, novela, prosa rítmica. En cuanto al ritmo, este debe ser entendido en varios niveles, los cuales van desde una perspectiva universal, pasando por un ritmo en la vida, luego en el arte, para centrarlo en la literatura y llegar a un punto importante: el ritmo en los componentes de una novela. Acto seguido, dada la particularidad de la obra que nos ocupa, será necesario dar un recorrido por los principales conceptos teóricos relativos al verso. De igual manera se revisará la prosa. Llegados a la novela y sus múltiples formatos posibles, se realizará el enfoque sobre la prosa rítmica, también llamada prosa medida, con lo cual el tema de la investigación se habrá acotado sobre el objeto de estudio.

2.1. El ritmo

Resulta muy tentador responder sobre el significado de “ritmo” a manera similar a como hizo San Agustín con el de “tiempo”,⁸⁹ no obstante, si algo importa de inicio en este documento, es tener una definición precisa. Se debe, primero, entender el ritmo como algo muy general, como un fenómeno que cubre la totalidad de las cosas; después, ser cada vez más específico hasta llegar al final de un primer recorrido e instalarnos en la noción de ritmo en una obra literaria. A partir de este punto, seguir desglosando el término en cuanto cualidad sea posible aplicarlo. Por lo tanto, conviene revisar la definición canónica:

ritmo

Del lat. *rhythmus*, y este del gr. ῥυθμός *rythmós*, der. de ῥεῖν *reîn* 'fluir'.

1. m. Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas.

⁸⁹ “Cuando nadie me lo pregunta, lo sé; pero si me lo preguntan y quiero explicarlo, no lo sé”. San Agustín, *Confesiones*, XI, 14.

2. m. Sensación perceptiva producida por la combinación y sucesión regular de sílabas, acentos y pausas en el enunciado, especialmente en el de carácter poético.
3. m. *Mús.* Proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical.⁹⁰

De momento, la primera acepción es la más útil, sin que eso signifique que las restantes dos carezcan de importancia. Ese orden o sucesión “en las cosas” implica **todas** las cosas, de todos los lugares y de todos los tiempos e “independientemente de la naturaleza que lo alterna”,⁹¹ en eventos que más allá de su utilidad, tienen que ver con el desarrollo desde el macrocosmos hasta el microcosmos.

Para no omitir ningún extremo: hay ritmo en la distribución de galaxias por el Universo, del mismo modo lo hay en la configuración de las partículas subatómicas (hasta donde se sabe). Respecto a lo primero, Edwin Hubble “demostró que la distribución de galaxias promedio era la misma en todas las direcciones del espacio, el universo resultaba ser estadísticamente homogéneo e isótropo”.⁹² Esto es, un ritmo regular en la densidad de dichas formaciones considerando la totalidad del Universo conocido.

En cuanto al terreno de lo minúsculo y sin entrar en asuntos de quarks y antiquarks (cuyos estudios siguen arrojando información novedosa), es del conocimiento general e indubitable que los electrones se acomodan según cierta configuración bien regulada alrededor del núcleo atómico. Tal acomodo a través de los niveles de energía permite a las partículas obtener una estabilidad que perdura hasta por varias decenas, antes de llegar a los isótopos

⁹⁰ “ritmo”, en *Diccionario de la Lengua Española*.

⁹¹ Ossip Brik, “Ritmo y sintaxis”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (comp. Tzvetan Todorov, trad. Ana María Nethol). Siglo XXI, Ciudad de México, 2ª. ed., 2ª. ri., 2017, p. 147.

⁹² Pilar Francisca Luis Peña, “Historia del modelo cosmológico estándar LCDM, La cosmología física tras el modelo del big bang” (Trabajo Fin de Máster; tutor: Manuel Sellés García). Facultad de Filosofía Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, septiembre de 2015, pp. 5-6. [En línea]: http://espacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:masterFilosofiaLogica-Pfluis/Luis_Pena_Pilar_TFM.pdf [Consulta: 18 de septiembre, 2022].

radioactivos.⁹³ Esto repercute en un nivel apenas superior, pues determina las características de cada elemento, las cuales se repiten a intervalos. Por lo mismo, fue posible encontrar un acomodo según estas propiedades, a todas luces formantes de un patrón rítmico, en la muy conocida Tabla periódica de los elementos, en la que se pueden apreciar como muy similares, por ejemplo, al oro (79), la plata (47), el cobre (29) y el roentgenio (111), de números atómicos distantes.

Si se trata de acudir siquiera por pura curiosidad anecdótica a las grandes culturas clásicas que nos anteceden y dan forma, la primera escala obligada es la mitología de la Antigua Grecia. Al respecto, encontramos lo siguiente:

Otra leyenda, tebana, mencionaba un segundo Lino, hijo de Anfímaro y de una musa (generalmente, Urania, a veces Calíope o Terpsícore), que era un músico notable— había ideado sustituir las cuerdas de lino, empleadas hasta entonces en la lira, por otras hechas de tripa —. Pero, habiendo pretendido rivalizar con el propio Apolo en el arte del canto, el dios, indignado, le dio muerte. Se atribuía a este Lino la invención del ritmo y la de la melodía.⁹⁴

Esta es una concepción muy enmarcada en el terreno de la música, útil para demostrar lo íntimamente relacionado que está nuestro elemento principal con el arte de los sonidos, silencios y tiempos. No obstante, definiciones más específicas serán requeridas para nuestro análisis.

No es extraño relacionar, pues, el concepto de ritmo con el de música. A lo largo de la historia surgen numerosos ejemplos que dejan constancia de que el tópico se extiende a niveles ulteriores (o viene de ellos). Uno de los primeros registros de esto se encuentra en la *República* de Platón, en la cual se aconseja: “Sólo deben permitirse los ritmos que sean propios de un modo de vivir ordenado y valeroso”.⁹⁵ Con esto, el célebre discípulo de Sócrates, a la vez que

⁹³ Vid. John R. Holum, *Introducción a los principios de química* (trad. Hortensia Corona Rodríguez). Limusa, México, 2009, pp. 62-69.

⁹⁴ “Lino” en Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (trad. Franciso Payarols, pref. Charles Picard, pról. ed. esp. Pedro Pericay). Paidós, Barcelona, 1989.

⁹⁵ Platón, *República*, III, 399e.

documenta el diálogo, confirma la relación ritmo-música-vida que también había sido observada por su maestro.

Pero Sócrates extiende la charla. Primero establece el ritmo como uno de los componentes de la melodía, luego dice que el componente debe adecuarse al texto (y no viceversa, como en la opinión de muchos expertos actuales). Más adelante se hace mención de dos pies métricos: yambos y troqueos, los cuales son bases fundamentales para el ritmo en los versos propios de aquella sociedad. En el mismo diálogo se agrupan como consecuentes la gracia, el ritmo perfecto, la bella dicción, el lenguaje correcto, lo armonioso, lo bueno y lo sabio con un alma simple, es decir, buena, bella, animosa y dispuesta. Por contraparte, en el grupo negativo se encuentran la falta de gracia, el ritmo defectuoso, la mala dicción, lo carente de armonía, el lenguaje grosero y el mal carácter.⁹⁶

Claro está que debido a cierto egocentrismo, a nuestra costumbre de tomar al ser humano como medida, “tenemos pues la propensión de concebir el ritmo como **movimiento**”, afirma Jesús Montejano Uranga.⁹⁷ Esta señalada tendencia tal vez venga de nuestra apreciación por manifestaciones como la danza, aunque también puede ser del efecto engañoso que provoca el movimiento de rotación terrestre, según el cual se creyó que el Sol gira en torno de la Tierra. En cualquier caso, la anterior observación se queda muy corta. El significado se abre un poco más en la siguiente definición dada por el mismo Montejano: “El ritmo no es la mera fluencia de movimiento o de los materiales, sino una **tensión** entre los materiales y el gusto humano que se les impone”.⁹⁸ Ya no hablamos propia y exclusivamente de danza, pero prevalece la perspectiva humana por medio del gusto. Más allá de que sea conveniente o no, si la intención es dejar fuera

⁹⁶ *Ibid.*, III, 398d-401a.

⁹⁷ Jesús Montejano Uranga, *Textos filosóficos I*. SEP, México, 1983, p. 128.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 129-130.

de la ecuación la variable humana, entonces tenemos que “el ritmo, en general, es el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno”.⁹⁹ Con esto, se elimina la antes casi obligatoria intervención del factor humano como elemento intrínseco e inalienable.

Los fenómenos que cuentan con cualidades rítmicas son de lo más variado; a continuación enumeraremos, de lo universal a lo particular, algunos de los que más sirven a nuestro propósito. En cuanto al ritmo universal, este ha sido fundamental para la existencia en algún momento dado (que resulta ser ahora mismo) de la vida y, en particular, de la especie humana. Pocos eones antes o después, no existió ni existirá la humanidad.¹⁰⁰ Al ritmo universal y a su momento se integran la cadencia de la Vía Láctea, la del Sistema Solar y la de la Tierra con su Luna. Las revoluciones de los cometas, las traslaciones de los demás astros, todo guarda relaciones invisibles, pero detectables, las cuales afectan en alguna medida al orbe que habitamos. Y justo en este planeta, en un lapso determinado, el ritmo permite el surgimiento y la evolución de la vida que trasciende por miles y miles de especies hasta concretarse en el *Homo sapiens*, esa parte consciente del Universo que cuenta a su vez con su propio ciclo de nacimiento, desarrollo, procreación, vejez y muerte. No obstante que se había dejado fuera el elemento humano, conviene con seguridad retomarlo más pronto que tarde. La intención era señalar la existencia del ritmo en todo evento, ya sea que quiera adjetivársele como repetitivo o cíclico, regular o irregular, oscilante o espiral.

La vida, que a su vez depende en la Tierra de otros factores cíclicos como las estaciones y las mareas, es uno de los incontables fenómenos que ocurren dentro del Universo y tiene su propio ritmo. Esto se aplica tanto para la vida en términos muy generales como para el periodo

⁹⁹ “Ritmo” [fragmento], en Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 9na. ed., 2013.

¹⁰⁰ O, al menos, a ello apuntan los pronósticos. Vid. Duncan Geere, “How human extinction would change the Earth”, en BBC Science Focus. BBC Science Focus Magazine, 1 de octubre, 2020. [En línea]: <https://www.sciencefocus.com/planet-earth/how-human-extinction-would-change-the-earth/> [Consulta: 8 de noviembre, 2021].

correspondiente a una especie, un subgrupo de tal especie o incluso a un espécimen particular. El ritmo, pues, trasciende cada una de sus intervenciones y apunta hacia algo prioritario: la continuidad de la vida. El ser humano sabe que el latido de su corazón, ese bombeo a intervalos como programados por un ente superior, requiere correcto funcionamiento. Una falla o arritmia, una irregularidad en el pulso y se pierde la vida o la buena calidad de la misma. Igual vale esto para la respiración, la alimentación (tanto de nutrientes sólidos como líquidos), el descanso, el ejercicio, el aseo; y en costumbres menos naturales, para las revisiones médicas y el consumo de drogas.

Incluso las cuestiones más mundanas han de sobrellevarse con cierto ritmo. Así como se revisa y cuida el cuerpo humano, se hacen revisiones, composturas y hasta cambios periódicos a los automóviles, a los aparatos electrodomésticos, a las instalaciones domiciliarias de diversos servicios fundamentales (agua, gas, electricidad, telefonía, Internet, calefacción, refrigeración, etc.), todo ello para sostener cierta calidad o hasta algún lujo en la vida. ¿Qué son esas “temporadas” con las cuales aparece un nuevo catálogo de prendas de vestir cada seis o tres meses? No son otra cosa sino adecuaciones de un ritmo natural a una supuesta necesidad humana en las formas de vestir y en los tiempos para hacer cambios. Será por mercadotecnia, y será por tanto susceptible de crítica, pero es innegablemente real.

Suele decirse que “la vida es una rueda de la fortuna”,¹⁰¹ o que tal persona está metida en una mala racha, o que el periodo es de vacas gordas.¹⁰² Estas son proposiciones que confirman la existencia de un ritmo vital, tras el cual se ocultan desgracias y parabienes. Eso lo advertía

¹⁰¹ Cabe mencionar a una de las diosas de la Antigua Grecia: Fortuna. Era esta una “deidad que presidía en todos los acontecimientos, y distribuía, según su capricho, los bienes y los males”. *Diccionario universal de mitología o de la fábula*.

¹⁰² *vacas gordas*: metáfora petrificada que significa un periodo positivamente productivo, idea que surge del relato bíblico según el cual José interpretaba un sueño en el cual había vacas gordas (prosperidad) y flacas (hambre). Cf. *Gén*, XLI.

Arquíloco de Paros: “Ni debes pavonearte ante el mundo como vencedor ni hundirte y lamentarte como vencido; alégrate con lo que es digno de alegría, no te rindas con exceso ante la desventura, conoce el **ritmo** que mantiene a los hombres en sus límites” [las negritas son mías].¹⁰³ Dos mil setecientos años después, todavía hay personas que no alcanzan a comprender el consejo del poeta. Quien observa el ritmo podrá entender más cuestiones, pero quien lo integra y asimila será capaz de mejorar su perspectiva de la vida y así obtener mayores disfrutes.

La raíz del término, según se observa en el *DLE*, es ῥυθμός: lo cual es posible confirmar en la traducción que del vocablo hace Valentín García Yebra.¹⁰⁴ Ahora bien, si se adecua el punto de vista a propósito, es posible presentar una definición más: “**Ritmo como aquello que impone firmeza y límites al movimiento**: el espíritu humano que **da sentido** a los materiales de origen natural, que los transforma y re-crea según un ideal de vida”.¹⁰⁵ Con esto no se niega todo lo anterior, solo se determina que, para algunas cuestiones, el ser humano es quien asigna valor a todo lo artificial que, quiérase o no, también conforma la realidad.

2.1.1. El arte

Dentro del conjunto de creaciones artificiales, hay un apartado que se destaca por su belleza: las obras de arte. No importa el subgrupo que se elija: Bellas artes, artes plásticas, visuales, escénicas, industriales, artesanías, etc.; todas sin excepción han de contar el ritmo como uno de

¹⁰³ Arquíloco de Paros 67aD, *apud* Werner Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega* (trad. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces). FCE, México, 2ª ed., 2006, p. 126.

Respecto al original ῥυθμός, otros traductores al castellano eligen términos como “vaivén”, “cadencia”, “alternancia” y demás sinónimos, todos los cuales remiten de inmediato a la idea de ritmo.

Cf. *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV A. C.* (sel., pról. y tr. Carlos García Gual). Alianza, Madrid, 1998, 143 pp.

Cf. *Yambógrafos griegos* (intr., trad. y ns. Emilio Suárez de la Torre). Gredos, Madrid, 2002, 310 pp.

¹⁰⁴ “ῥυθμός”, en Valentín García Yebra (traductor), “Relación de términos griegos”, en Aristóteles, *Poética*. Gredos, Madrid, 1999, p. 468.

¹⁰⁵ J. M. Uranga, *op. cit.*, p. 140.

sus principales componentes. Para ejemplificar mejor la intervención del ritmo en las artes, es menester volver a una de las primeras definiciones compartidas en este trabajo, la cual hace énfasis en la idea de movimiento. Pues bien,

danzar, tocar música o pintar, no consiste en un movimiento continuo, no es un **puro movimiento**, sino un **movimiento con interrupciones**, con **suspensos** que se alargan o se acortan y con acentuaciones en ciertos *momentos* o *puntos* que también se prolongan o se detienen.¹⁰⁶

Dichas interrupciones y suspensos son los causantes de esa división esquemática que las personas advierten, aunque en muchos casos no exista conciencia inicial de ello. Así, “cada cosa poco a poco el tiempo la va poniendo al alcance y el cálculo la saca a la ribera de la luz”,¹⁰⁷ tal como decía Lucrecio del canto.

El arte de la pintura es una práctica humana que tiene sus raíces en la prehistoria; muestra de ello son las recreaciones de animales encontradas en las cuevas de Lascaux, al norte de España y sur de Francia. Se ha dicho de estas no solo que son obras maestras, sino incluso que “lo serían si hubiesen sido hechas ayer”,¹⁰⁸ y que sus anónimos autores “deben incluirse entre los grandes pintores de todos los tiempos”.¹⁰⁹ El desarrollo de este arte data pues, no de siglos, sino de milenios. ¿Cómo se manifiesta el ritmo en la pintura?

Acotemos el concepto para la disciplina: “Se define el ritmo como un flujo de movimiento, generado por la repetición de elementos visuales iguales o diferentes”.¹¹⁰ Ahora bien, dichos elementos pueden ser de variada naturaleza y afectar distintos niveles de ejecución tanto como de apreciación. Así pues, “una repetición de formas genera un ritmo formal [...], una

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 128.

¹⁰⁷ Lucrecio, *La naturaleza*, V, 1387-1389.

¹⁰⁸ John Canaday, *Apreciación Estética Pintura* (vers. cast. Alfonso Rubio y Rubio, Giancarlo Von Nacher y Jesús Montejano). SEP, Ciudad de México, 1983, p. 102.

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ Bruto, “Ritmo”, en *Estudios de dibujo*. 30 de septiembre, 2018.

repetición de colores genera un ritmo cromático [...] y por último tenemos una repetición de luces/sombras, que generan un ritmo lumínico”.¹¹¹

Pero con el párrafo anterior apenas hemos empezado a exponer la trascendencia del ritmo en la pintura. Un ritmo formal, uno cromático y uno lumínico no son excluyentes. Además, ocurre que, según como sea empleado, el ritmo puede provocar o transmitir alegría, horror, devoción o nostalgia. Una línea bien conducida puede guiar la vista del espectador a través de los elementos aparentemente desordenados o colocados como al azar en una pintura. El ritmo también puede otorgar significado a una creación pictórica, así como crear la impresión de dinamismo, pese a que los pigmentos sobre el lienzo permaneces estáticos.

La época del Renacimiento cuenta con múltiples ejemplos de cómo el ritmo puede darle sentido a una obra. En *La cena*, Leonardo da Vinci logró dar forma a una de las pinturas más populares de todos los tiempos. Una línea nace arriba a la izquierda y termina justo en la esquina opuesta. De manera sucesiva y siguiendo el diseño del interior dado en los paneles laterales y en las vigas del techo, otras líneas crean un esquema central apoyado en el contraste de los tonos. Por otra parte, la composición triangular que incluye a Jesús funciona como base; una base que se repite, dos veces a cada lado, deformándose y agrupando a los apóstoles de tres en tres, creando con ello un efecto psicológico el cual termina de dar a la figura central la preminencia que requiere.¹¹²

Podemos enumerar en pocas líneas más ejemplos de cómo el ritmo crea obras de arte. Picasso y Whistler, en *Guernica* y en *Arreglo en gris y negro* (Madre de Whistler), han usado la escala de grises para expresar estados de ánimo.¹¹³ Rouault se sirve de la línea y del grosor

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² Vid. J. Canaday, *op. cit.*, pp. 234-237.

¹¹³ *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 31-34 y 244-246.

para mostrar “el mundo de la degradación”.¹¹⁴ Holbein traslada el foco de la mirada al circunspecto rostro de una princesa.¹¹⁵ Botticelli pinta en *La Primavera* un ritmo lineal, constancia de “gracia, de refinamiento y de sensibilidad por la belleza”.¹¹⁶ Con recursos similares, William Blake narra una historia y da a entender su significado en *Vírgenes prudentes y vírgenes necias*.¹¹⁷ Bruegel ilustra la catábasis en *La Parábola de los ciegos*.¹¹⁸ Todos estos son apenas algunos claros ejemplos que ayudan a entender la enorme importancia que el manejo del ritmo tiene en el arte de la pintura.

Otro acontecer humano relacionado con las artes y cuya historia se remonta a la antigüedad, es la música. Pocas dudas hay de que la música es el arte en el cual el ritmo incide de manera más notoria; de hecho, resulta curioso que incluso se llegue a definir ritmo como “musicalidad”.¹¹⁹ Desde tiempos antiguos, este tema estuvo en la agenda de algunas personalidades; Aristóteles, por ejemplo, se mostraba interesado por incluirlo en la educación: “Todavía debemos examinar, respecto de las armonías y los ritmos, si hay que emplear en la educación todas las armonías y todos los ritmos, o si hay que distinguirlos”.¹²⁰ El Estagirita, quien busca no otra cosa sino medios para alcanzar la perfección moral, va un poco más allá y establece: “Puesto que vemos que la música consta de melodía y ritmo, no debemos pasar por alto qué influencia ejerce cada uno de estos elementos en la educación, ni si debe preferirse la música de buena melodía o la de buen ritmo”.¹²¹

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 122-124.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 203-205.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 213-214.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 215-218.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 306

¹¹⁹ *Vid.* “ritmo” en *Diccionario de términos literarios*.

¹²⁰ Aristóteles, *Política*, VII, 18.

¹²¹ *Ibid.*, VII, 23-25.

Los principales elementos rítmicos en la música son la velocidad, la intensidad y la duración. Cada una de estas cualidades puede ser escuchada con atención, y por supuesto, puede ser plasmada en una partitura. El *Diccionario de la música* define ritmo como “ordenación de los sonidos en el tiempo según proporciones sensibles a la percepción. basadas en la sucesión de sus duraciones y en una alternancia de sus puntos de apoyo”.¹²² Este enunciado es correcto y sin embargo, debido a su matiz teórico, resulta de poca claridad y difícil comprensión para el extraño. Federico Abad advierte que no es fácil definir el ritmo desde la música debido a su aplicación en todas las artes.¹²³ Su definición de ritmo como periodicidad es bastante clara: “**la repetición de un patrón** —sea de lo que sea— **a lo largo del tiempo**”,¹²⁴ y de un modo específico en música, “la ordenación de los sonidos (o los ruidos) y los silencios en el tiempo, siguiendo la periodicidad de un patrón”.¹²⁵

Cristina M. de Esquivel aclara que la palabra ritmo:

tiene una connotación muy amplia en el lenguaje musical, pues abarca todo lo relativo al tiempo, al metro [...], la división de la música en compases, y a la acentuación de las notas de acuerdo con el sentido musical de las frases. Esta última connotación es la más importante, pues solo así se produce el verdadero ritmo musical.¹²⁶

Siguiendo a Esquivel, nos enfocaremos en la acentuación de las notas como elemento primordial del ritmo.

De la acentuación periódica de las notas surge la división básica de un tema musical, el cual principalmente es binario en compases de 4/4 (la mayoría de la música popular se ajusta a esta cadencia) o terciario de 3/4 (como en los valeses). Claro que esto se puede alterar para formar compases irregulares como en toda música progresiva; algunas de las más usuales

¹²² “Ritmo”, en *Diccionario de la música*.

¹²³ Federico Abad, *¿Do re qué? Guía práctica de iniciación al lenguaje musical*. Berenice, 3ª. ed., 2008, Córdoba, p. 33.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹²⁶ Cristina M. de Esquivel, *Apreciación Estética Música*. SEP, Ciudad de México, 1983, p. 161.

irregularidades están en 5/4: “*Take five*” de Dave Brubeck, 7/4: “*Whiplash*” de Hank Levy, 7/8: “*Money*” de Pink Floyd o 12/8: “*Hold the line*” de Toto.

Ahora bien, de la sucesión de compases, combinada con la intensidad de cada nota dentro de un mismo compás, depende otro tipo de ritmo más reconocible: el género musical. El blues, por ejemplo, depende de una armonía basada en una sucesión de doce compases cuyo orden por lo general es el siguiente:

$I_7 \mid IV_7 \mid I_7 \mid I_7 \mid IV_7 \mid IV_7 \mid I_7 \mid I_7 \mid V_7 \mid IV_7 \mid I_7 \mid V_7 :||$,¹²⁷

donde el número romano indica el grado sobre el que se construye el acorde, y el subíndice 7 especifica que se debe agregar la nota séptima correspondiente. De las distintas variantes surgen otros géneros, tales como *swing*, *shuffle*, *reggae*, *funk*, *rock*, balada, salsa, *bossa nova*, cumbia y bolero,¹²⁸ por mencionar algunos de los más populares.

Cabe señalar un último punto en lo referente a la música. En esta ocasión, no se trata de un elemento propio del ritmo (conformado, como ya se dijo, por velocidad, intensidad y duración), sino del sonido (cuyos componentes son timbre, intensidad y altura). La altura es lo que en términos coloquiales se conoce como el tono. Dicho tono incide directamente en la forma como el oído humano percibe el sonido y viene de la frecuencia, es decir, de la cantidad de oscilaciones o ciclos por segundo, unidades llamadas hercios o *hertz* y abreviadas «Hz». Así, por ejemplo, 110 Hz equivalen a un la, 117 Hz dan un la# y 123 Hz producen un si. Pero, si seguimos avanzando, encontraremos que a 220 Hz, justo el doble de frecuencias del primer la, al cual se llama la₁, se escucha un nuevo la, al cual se llama la₂. Agrupadas las notas de doce en doce, encontramos las octavas, patrón rítmico importantísimo en la teoría musical y en su aplicación práctica; luego, a 440 Hz el sistema auditivo registra un la₃, a 880 un la₄. Este

¹²⁷ Valentino A. Contreras, *Método de bajo contemporáneo Volumen 2*. Editapsol, s/l, s/f, p. 117.

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 114-123.

fenómeno se extiende hasta el infinito, y su apreciación se ve limitada solo por la capacidad auditiva de cada especie.

Por supuesto, aún es posible dar otras definiciones, así como categorías, usos y conceptos acerca del ritmo.¹²⁹ En este caso, la necesidad conduce a ser más específicos: “¿Qué quiere decir todo esto sino que el arte, en general, es ritmo? ¿Y qué significa **ritmo** si no la imposición, plenamente libre, que todo artista hace sobre un orden de materiales para convertirlo en una expresión ideal de sentimientos y de estados de ánimo?”¹³⁰ Otra vez: **el arte es ritmo**, primero y antes que otra cosa. Luego, el resto de los componentes artísticos se acoplan, ocupan un lugar, rellenan huecos según esa estructura primordial. ¿Se aleja esto demasiado del ritmo como constituyente del Universo? No. Para Goethe, por ejemplo, “las leyes que gobiernan las formas naturales son como las que rigen la forma de un poema, una obra musical o una pintura”.¹³¹ Es decir, el ritmo natural es como el ritmo artificial, su regulación es similar; por lo tanto, la eurritmia es capaz de crear vida,¹³² al igual que sublimidad artística.

2.1.2. La literatura

Si bien el ritmo aparece prácticamente en toda clase de fenómenos tanto naturales como artificiales, se debe tener sumo cuidado de no mezclar distintas categorías o suponer que una alternancia surja de otra completamente apartada. Creer que el ritmo de un poema surge

¹²⁹ Vid. Andres Leon-Geyer, “El ritmo en la percepción. Análisis de una herramienta” (tesis doctoral). México, UNAM, 2020, 275 pp. [En línea]: <http://132.248.9.195/ptd2020/marzo/0801494/Index.html> [Consulta 16 de mayo, 2021].

¹³⁰ J. M. Uranga, *op. cit.*, p. 129.

¹³¹ Allan Bullock, *La tradición humanista en Occidente* (trad. Enrique Fernández-Barros). Alianza, Madrid, 1989, p. 114.

¹³² Al igual que Esteban Torre, “prefiero esta grafía, *eurritmia*, a la académica *euritmia*, que puede llevar y lleva a una errónea prosodia”. Esteban Torre, “¿Acentos contiguos en el verso español?”. *Rhythmica*, Universidad de Sevilla, XII, 2014, p. 175. [En línea]: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:revistaRHYTHMICA-2014-12-7050/ACENTOS_CONTIGUOS.pdf [Consulta: 29 de enero, 2021].

necesariamente de los latidos del corazón es un *non sequitur*, falacia que goza de cierta popularidad y que suele producir buenos frutos en el terreno de la creación literaria, pero no en el del análisis. Ossip Brik advierte al respecto: “Se intenta [...] probar que el ritmo de las obras artísticas [...] no es más que una consecuencia del ritmo natural [...]. Se trata de una transferencia evidente de una metáfora a la terminología científica”.¹³³ La premisa de Brik parece contradecir en algún punto a lo dicho por Goethe al final del capítulo anterior,¹³⁴ pero en realidad tratan del tema desde distintos planos. En otras palabras, si bien el ritmo en el arte no es consecuencia del ritmo natural, sí es posible observar en ambos tipos regulaciones similares.

Ahora bien, sostiene Leon-Geyer que “**la literatura** es probablemente la segunda disciplina artística con más historia en el campo de la reflexión y escritos sobre el ritmo, en especial referidos a la lírica, la declamación de textos y a nociones afines como la métrica”.¹³⁵ Ciertamente, pero es necesario precisar que no solo en las categorías mencionadas, pues también la narrativa ha de contar con buen ritmo para ser de calidad. Entre otros autores, Quintiliano expresó la conveniencia del ritmo en la prosa al declarar que “en toda composición deben necesariamente concurrir estas tres cualidades: orden, unión y armonía”.¹³⁶ Ello se logra mediante un esquema de “tensión y distensión”,¹³⁷ el cual de inicio puede ser explicado mediante la siguiente tabla:¹³⁸

1	2	3	4	5	6	7	8		9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
En	un	lu	gar	de	la	Man	cha		de	cu	yo	nom	bre	no	quie	ro-a	cor	dar	me
	#		#			#			#			#			#			#	

¹³³ Ossip Brik, “Ritmo y sintaxis”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (comp. Tzvetan Todorov, trad. Ana María Nethol). Siglo XXI, Ciudad de México, 2ª. ed., 2ª. ri., 2017, p. 147.

¹³⁴ *Vid. supra* nota 129.

¹³⁵ A. Leon-Geyer, art. cit., p. 22.

¹³⁶ Quintiliano, *Instituciones oratorias*, IX, 4, 2.

¹³⁷ M. del Valle Montejano y . Pérez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁸ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (ed. y ns. Francisco Rico). RAE/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, (s/l), 2004, p. 27.

Nótese como las sílabas tónicas o acentuadas (#) marcan una cadencia que puede pasar por natural, pese al posible artificio en el acomodo de las mismas.

Ya se mencionó antes que el arte es ritmo, y en la literatura esto no tiene por qué ser diferente. De hecho, el habla y la escritura común también es susceptible de tal cadencia. Afirma Paz:

En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos. Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras. El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo — por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos— convoca las palabras.¹³⁹

Antes de ser poeta, el hombre es un usuario de la palabra igual a cualquier otro. Aunque puede ocurrir, es muy difícil estar al pendiente del ritmo en el lenguaje coloquial, en las charlas informales. Es hasta que está creando su obra cuanto “el poeta crea ritmos con palabras”,¹⁴⁰ y entonces el elemento base es observado de forma más atenta, en ocasiones hasta minuciosa.

Según cuenta Irene Vallejo, los versos medidos nacieron de una imperiosa necesidad de recordar las historias:

Los habitantes del mundo oral se dieron cuenta de que el lenguaje rítmico es más fácil de recordar, y en alas de ese descubrimiento nació la poesía. Al recitar versos, la melodía de las palabras ayuda a repetir el texto sin alterarlo, porque la música se quiebra cuando la secuencia falla.¹⁴¹

Ya no hay duda de que, como enunció Octavio Paz, “el poema es un conjunto de frases, un orden verbal fundado en el ritmo”,¹⁴² como tampoco hay razón para pensar que un escritor de ritmo descuidado pueda ser un buen poeta.

¹³⁹ Octavio Paz, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. FCE, México, 3ª. ed., 2018, p. 53.

¹⁴⁰ J. M. Uranga, *op. cit.*, pp. 129-130.

¹⁴¹ Irene Vallejo, *El infinito en un junco*. Siruela, México, 2021, p. 100.

¹⁴² O. Paz, *op. cit.*, p. 56.

Si bien la lírica tradicional defendía a capa y espada la inclusión de sus tres elementos distintivos, a saber, metro, rima y ritmo,¹⁴³ el grueso de la producción poética en la actualidad apunta a un desinterés al respecto. Alguna premisa podría tranquilizar a los más ortodoxos: “El ritmo es esencial para la poesía, no así el metro”;¹⁴⁴ tampoco la rima. Y ya instalados en terrenos tan específicos, es posible traer una definición delimitada. Es preciso tomar en cuenta las definiciones dadas por el Grupo μ en su *Retórica general*, según los cuales una metábole es una figura retórica, luego estas se dividen en gramaticales y lógicas, dentro de las gramaticales de expresión están los metaplasmos, estos operan sobre la morfología.¹⁴⁵ Helena Beristáin define: “El ritmo es pues una figura retórica, una metábola [sic] de la clase de los metaplasmos porque afecta al nivel fónico/fonológico de la lengua, aunque también informa y permea los otros niveles”.¹⁴⁶

El *Diccionario de teoría de la narrativa*, a todas luces útil para nuestro propósito, adjudica al ritmo “la duración recíproca de los segmentos del discurso”.¹⁴⁷ Se aclara que dichos segmentos son diversos y van de la frase al tiempo del relato, entre otros ejemplos. También “se aplica para contrastar la organización temporal de la historia [...] con la dimensión de la duración cuantitativa temporal del discurso [...] generando una serie de efectos concernientes a la velocidad narrativa”.¹⁴⁸ Así se extienden los apéndices del ritmo. Sin importar dónde surja, todo lo impregna, todo lo cubre.

No está de más aclarar que del ritmo depende la impresión estética en el receptor. García Berrio y Hernández Fernández afirman: “Uno de los factores *físicos* fundamentales en nuestras

¹⁴³ M. del Valle Montejano y L. Pérez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 224.

¹⁴⁴ “Ritmo” [fragmento], en Helena Beristáin, *op. cit.*

¹⁴⁵ Grupo μ , *Retórica general* (trad. Juan Victorio). Paidós, Barcelona, 1987, p. 95.

¹⁴⁶ “Ritmo” [fragmento], en Helena Beristáin, *op. cit.*

¹⁴⁷ “Ritmo” en José R. Valles Calatrava, Francisco Álamo Felices, *Diccionario de teoría de la narrativa* (dir. José R. Valles Calatrava). Alhulia, Granada, 2002, p. 543.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 543-544.

sensaciones y sentimientos estéticos de que un texto literario o una obra de arte en general son especialmente agradables, bellos o poéticos es el ritmo”.¹⁴⁹ Ocurre que el sonido es un fenómeno físico; en otras palabras, son ondas que viajan por el aire y llegan al oído interno, donde luego de provocar movimientos en los órganos (tímpano, martillo, yunque, estribo) provocan el envío de una señal al cerebro. Se manifiestan entonces “estímulos [...] que inducen en quienes los perciben un conjunto de sensaciones correspondientemente armónicas, cuyo balance perceptivo es corporalmente placentero”.¹⁵⁰ Al cumplirse el ciclo de la comunicación, el emisor ha logrado su propósito en tanto función apelativa cuando con su mensaje ha provocado en el receptor un efecto esperado, que bien puede ser una conmoción de tipo empático.

Si bien el papel del receptor es fundamental en la percepción del ritmo, no toda persona es capaz de captar el ritmo. La frase “en quienes los perciben”¹⁵¹ de Antonio García Berrio no es accidental e incluye la idea de que ciertamente, algunas personas no perciben, no captan, no detectan ni sienten el ritmo. Julio Cortázar también señala cierta dificultad receptora a afirmar que tal fenómeno “infunde algo que el oído interno del lector va a reconocer de manera más o menos clara como elementos de carácter musical”.¹⁵² De forma similar, Isabel Paraíso se muestra de acuerdo con esta idea cuando escribe que “unas personas «sienten» el ritmo de un texto y otras no”.¹⁵³ Esto bien puede ser otro factor determinante para que un lector decida continuar o no su tránsito por las páginas de un cuento, poema en verso libre o hasta una novela.

Lo anterior se verifica en el supuesto de la eurritmia, pero ¿qué ocurre cuando las interrupciones o suspensos no están bien organizados?, ¿qué pasa en el receptor cuando el

¹⁴⁹ Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*. Cátedra, Madrid, 2004, p. 89.

¹⁵⁰ *Idem*.

¹⁵¹ *Idem*.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 124-125.

¹⁵³ Isabel Paraíso de Leal, *Teoría del ritmo de la prosa aplicada a la hispánica moderna*. Planeta, Barcelona, 1976, p. 20.

mensaje que recibe es por cualquier razón antirrítmico? Para Octavio Paz, “el ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque”.¹⁵⁴ Tal choque es una desautomatización de efectos negativos en la mayoría de los casos. Por ejemplo, un lector avezado advertirá de inmediato la interrupción del ritmo por un verso hipercataléctico (es decir, tiene como mínimo una sílaba de más), cosa que ocurre en el poema siguiente de don Diego de Mendoza:

Como el hombre que huelga de soñar
y su holganca le uiene de locura,
me uiene a mí con este ymaginar
que no ay en mi dolencia mexor cura.
Puso Amor en mi mano mi uentura,
mas puso lo peor, pues el penar
me haze por razón desuariat,
como el que uiuiendo uiue en noche obscura.
Veo venir el mal, no sé huir;
escojo lo peor quando es llegado,
qualquier tiempo me estorua la jornada.
¿Qué puedo yo esperar del porvenir
si el pasado es mejor porque es pasado,
y en mí siempre es mexor lo que en sí es nada?¹⁵⁵

El verso 8, final del segundo cuarteto, es dodecasílabo y no hay licencia posible que lo reduzca a la medida esperada.¹⁵⁶ De entre los lectores u oyentes, quien tiene asimilado el endecasílabo

¹⁵⁴ O. Paz, *op. cit.*, p. 57.

¹⁵⁵ “97 Soneto de don Diego de Mendoza”, Don Diego de Mendoza, en *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI* (ed. Margarita Peña). FCE, México, 2004, pp. 245-246.

Una nota a pie de página menciona que el verso en cuestión podría ser “como el que uiendo uiue en noche obscura”, lo cual resolvería el problema rítmico y por tanto no causaría extrañeza en su percepción.

¹⁵⁶ El verso 7 merece su propio análisis métrico. Distintas licencias podrían combinarse para contar las sílabas como si fuera desde un eneasílabo: “meha-ce por ra-zón des-ua-riar”, hasta un endecasílabo: “me ha-ze por ra-zón des-va-ri-ar”. El decasílabo “me ha-ze por ra-zón des-ua-riar” se ajusta a las normas (gramaticales, no literarias) de separación silábica. En otras palabras, el verso 7 bien puede considerarse cataléctico (métricamente incompleto) o acataléctico (justo en la medida).

Al respecto, sirva como base teórica el análisis que Pedro Soto de Rojas realiza a tres versos, de los cuales “el primero [...] tiene doze silabas, el segundo onze, y el tercero diez, y assi se parecen a los Hipercatalécticos, Catalécticos y Acatalécticos de los Griegos, y Latinos”. Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*. Por la viuda de Alonso Marín, Madrid, 1623, p. 9.

con sus variantes rítmicas, de inmediato advertirá y podrá explicar la falla rítmica; quien no, sabrá, notará o incluso sentirá que hubo “algo raro”, aunque tal vez no será capaz de precisarlo.

Ejemplos de hipermetría, sea voluntaria o no, se pueden presentar en cualquiera época y en cualquier autor. Otra muestra es la siguiente:

Ese mi loco escucha esta canción
que no canto, la escribo en la memoria
de todos los carnales que en la gloria
del barrio se sentaron. Corazón
en puños repartían y el avión
sigue siempre volando, la victoria
la llevan en su muerte, pues la noria
de donde se embriagaban y el rolón
de las *oldies* de aquellas se extinguió.
Ahora bailan despacio en los infiernos
quemándose por fuera mis soldados.
Un minuto de plumazos les dedico,
las lágrimas se secan y el hocico,
siguen en mis recuerdos desatados.¹⁵⁷

Como en el soneto de don Diego de Mendoza escrito hace siglos, en el de Osvaldo Ogaz, publicado en 2007, hay un verso que excede las once sílabas: Un mi-nu-to de plo-ma-zos les de-di-co. Claro, algunos autores escriben así con toda intención, e incluso este tipo de recursos fue la usanza del Modernismo. Esto ya depende del efecto que se desea provocar y de la habilidad del poeta para conseguirlo, en cuyo caso se debe tener mayor cuidado al señalar un poema como bueno o malo.

Toda manifestación artística está sujeta a las leyes del ritmo. Si una pieza es buena, el receptor no siente la necesidad de esforzarse y hasta puede relajarse al grado de no poner atención en detalles. Esto se aplica también en los cómics. Tebeos, pasquines, novelas gráficas o como se les nomine y clasifique, el hecho es que en ellas el ritmo “si es llevado correctamente

¹⁵⁷ Osvaldo Ogaz, *Reflexiones de la Ganga. Sonetos del barrio*. Chihuahua Arde Editoras, Delicias, 2007, p. 21.

el lector ni siquiera lo notará, es una parte integral de la historia”,¹⁵⁸ y no solo eso, además el autor habrá de “determinar el ritmo intelectual al que el lector se moverá en la historia, y la sincronización de los eventos en la historia para que tengan mayor impacto”.¹⁵⁹

Con lo expuesto hasta aquí basta para dar a entender lo que nos interesa en cuanto al ritmo, su teoría y sus manifestaciones. Toca ahora el turno para hablar del verso.

2.2. El verso

Por más que parezca existir una definición de verso bien delimitada, hasta en eso puede haber interpretaciones. Luego, están las muy variadas teorías acerca de su desarrollo y potencial. Así, por ejemplo, el *Diccionario de Autoridades* dice:

VERSO. s. m. Número determinado de syllabas, que forman consonancia, y cadencia. Distingúense por el número de ellas, y pies que le componen, y de que consta el verso: y assi hai versos Endecasylabos, ù de once syllabas en nuestra Poesía: de ocho, que es el verso comun, y proprio del Arte Castellano: y de doce, que llaman de arte mayór: y de siete, y seis, que sirven en lo lyrico. En los Latinos se atiende à las cantidades de las syllabas, y tienen varios nombres: como Hexámetro, Pentámetro, Sápico, &c. que se pueden vér en sus lugares.¹⁶⁰

Desde hace siglos, pues, ya se establecía la normalidad del endecasílabo y la naturalidad del octosílabo para el idioma español. Es importante notar en este punto que se reconocía al verso como un elemento propio de la poesía, así mismo, era inevitable la distinción entre arte mayor y arte menor. Todavía a mediados del siglo xx se reconocía esta relación casi indivisible entre el verso y la poesía, según apuntó Octavio Paz: “El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten sus frases rítmicas. Estas frases rítmicas son lo que llamamos versos, y su función consiste en re-crear el tiempo”.¹⁶¹

¹⁵⁸ Alan Moore, *Escribir para cómics* (ilustr. Jacen Burrows; portada Juan Jose Ryp; tonos y color de portada Nimbus; trad. MrBlacker; maquet. W.D.). Avatar, Urbana, 2003, p. 18

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ “verso” en *Diccionario de Autoridades*.

¹⁶¹ O. Paz, *op. cit.*, p. 64.

En una definición más reciente de Margarita del Valle y Leticia Pérez,

una obra está en verso cuando su lenguaje está ordenado según ciertas reglas y dividido en segmentos rítmicos, con regularidad de apoyos acentuales, que según el esquema fijado por el autor, se repiten en las sílabas tónicas (acentuadas) cada dos, tres o cuatro sílabas.¹⁶²

Este concepto es de bastante utilidad cuando ya se tiene una idea cercana, cuando ya se ha leído el verso ocasionalmente. Otra acepción, más simplista pero igual de correcta, esta de Helena Beristáin, dice: “Serie de palabras espacialmente dispuestas en una línea conforme a ciertas reglas”.¹⁶³ Y con esto ya tenemos una idea más precisa y acotada. A final de cuentas, en palabras de Tomás Navarro, parece que “basta representarlo como serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico”.¹⁶⁴

No obstante, es necesario comprender con profundidad las particularidades del verso, pues de acuerdo con el mismo Navarro, “conocer la naturaleza del verso es condición indispensable para componerlo con acierto, para interpretarlo con propiedad y para sentir y apreciar su valor”.¹⁶⁵ En este caso, se alude tanto al poeta, que es quien lo compone, como al oyente o lector, quien lo siente o aprecia, y hasta al analista, a quien toca la tarea de la interpretación de una forma más especializada. Dicha serie poeta-lector-analista también es convocada en la siguiente oración:

Aunque la percepción más o menos precisa del efecto del verso es experiencia de dominio común, no es de ningún modo corriente que el que lee u oye los versos, ni aun los poetas que los componen, tengan idea clara de los elementos que imprimen a cada metro su propio carácter ni de las combinaciones que con esos mismos elementos multiplican las modalidades específicas que la mayor parte de los metros incluyen.¹⁶⁶

¹⁶² M. del Valle Montejano y L. Pérez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶³ “Verso” [fragmento], en H. Beristáin, *op. cit.*.

¹⁶⁴ Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso*. Colección Málaga, México, 6ª. ed., 1975, p. 10.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹⁶⁶ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*. Labor, Barcelona, 1991, p 25.

Cierto que habrá poetas por completo conscientes de lo que están creando, y oyentes que sepan desmenuzar los componentes versales, incluido el metro, pero conveniente no olvidar que lo mismo ocurre con los demás aspectos característicos del verso.

La noción de ritmo está íntimamente emparentada con la de verso. Así, “a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo”, sostiene Paz.¹⁶⁷ Dicho ritmo transita, afecta a varios niveles. Las sílabas tónicas son una especie de partículas con carga eléctrica en el núcleo versal de nuestro idioma, Navarro afirma que “los versos españoles con ritmo definido requieren cuatro o más sílabas. Los de dos o tres sílabas, en lo que se refiere al ritmo acentual, sólo poseen una individualidad aparente, sostenida por los que les preceden o siguen”.¹⁶⁸ Tal vez por lo anterior la poesía de otros tiempos, como el periodo barroco, consistía de estrofas cuyos versos difícilmente eran menores a seis sílabas, llegándose a dar el caso temprano de los alejandrinos, base de la cuaderna vía. En cambio, en tiempos actuales es más fácil encontrar textos cuyos versos no se sostienen por la «individualidad» de los adyacentes.¹⁶⁹

¹⁶⁷ O. Paz, *op. cit.*, p. 51.

¹⁶⁸ T. Navarro Tomás, *Arte del verso...*, p. 11.

¹⁶⁹ Sirvan como ejemplo las estrofas iniciales (una en bisílabos y otra en trisílabos) de “La noche de insomnio y el alba”, perteneciente al periodo romántico:

Noche
triste
viste
ya,
aire,
suelo,
cielo,
mar.
Mirando
del mundo
profundo
solaz,
esparcen
los sueños
beleños
de paz.

El verso más connatural al idioma español es el octosílabo, y esto de ninguna manera es novedad; todo lo contrario. De ahí los numerosísimos romances que han llegado hasta nuestro contexto transfigurados en corridos; miles y miles de redondillas y relaciones escritas en versos de ocho sílabas. También Octavio Paz hace su apunte: “El verso español posee una natural facilidad para contar sucesos heroicos o cotidianos, con objetividad, precisión y sobriedad”,¹⁷⁰ y precisa que “Nuestro verso tradicional, el octosílabo, es un verso a caballo, hecho para trotar y pelear, pero también para bailar”.¹⁷¹

Por supuesto que los autores de épocas varias han escrito con beneplácito en diversas medidas. El heptasílabo fincó su suerte de distintas formas a través de los tiempos, pues “fue el metro más cultivado en la lírica neoclásica”,¹⁷² pero

hace su aparición en el siglo XII, en el *Auto de los Reyes Magos* y en la *Disputa del alma y el cuerpo*; posteriormente, decae su empleo, junto con el del alejandrino, y, después de haber estado desterrado de nuestra poesía durante más de dos siglos, reaparece en el Renacimiento como verso independiente, usado con mucha frecuencia en la seguidilla.¹⁷³

Es fácil entender por qué la silva se conforma de manera tan efectiva y eurrítmica por heptasílabos combinados con endecasílabos. Así lo explica Ricardo Carballo Calero: “El verso que combina tradicionalmente con el endecasílabo es el heptasílabo. Por su acento mecánico en la sílaba sexta, resulta un hemistiquio del endecasílabo real”.¹⁷⁴

Gertrudis Gómez de Avellaneda, “La noche de insomnio y el alba”, en M. del Valle Montejano y L. Pérez Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 225-226.

¹⁷⁰ O. Paz, *op. cit.*, p. 88.

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² T. Navarro Tomás, *Métrica ...*, p. 332.

¹⁷³ Antonio Quilis, *Métrica española*. Ariel, Barcelona, 10ª. ed., 1997, p. 63.

¹⁷⁴ Ricardo Carballo Calero, “Sobre el sentido de las innovaciones métricas de Rosalía de Castro”, en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. IV (1981), p. 46. [En línea]: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-el-sentido-de-las-innovaciones-metricas-de-rosalia-de-castro-0/> [Consulta: 2 de diciembre, 2020].

La división entre arte menor y arte mayor responde también a efectos prácticos. Antonio Quilis habla sobre un uso muy específico del primer grupo: “el hexasílabo, el heptasílabo y el octosílabo, por ser grupos fónicos menores, tienen un tono más alto, lo que los hace idóneos para composiciones más populares, más ágiles y vivas”.¹⁷⁵ Esto sin duda concuerda con el empleo que de ellos se hace. Pero, ¿qué hay del arte mayor? En español, la medida más usada, y cuya causa tal vez sea la enorme popularidad que por siglos gozó el soneto tradicional, es el endecasílabo. Juan Boscán escribió que dicha forma es “muy capaz para recibir cualquier materia: o grave o sutil o dificultosa o fácil, y asimismo para ayuntarse con cualquier estilo de los que hallamos entre los autores antiguos aprovados”.¹⁷⁶ Por su parte, Paz afirmó que “todo se puede decir en endecasílabos: una fórmula matemática, una receta de cocina, el sitio de Troya y una sucesión de palabras inconexas”.¹⁷⁷ Tanto Boscán como Paz tenían razón.

La riqueza del endecasílabo es tal, que es capaz de incidir en el estilo de un autor. Esto no acontece por razones directamente relacionadas con la medida en sí, pues como señala Paz,

un endecasílabo de Garcilaso no es idéntico a uno de Quevedo o Góngora. La medida es la misma pero el ritmo es distinto. La razón de esta singularidad se encuentra, en castellano, en la existencia de periodos rítmicos en el interior de cada metro, entre la primera sílaba acentuada y antes de la última.¹⁷⁸

No obstante, la medida sirve apenas como punto de partida para analizar un verso; y aunque “el análisis de cláusulas, períodos, anacrusis y sinalefas suele eludirse supersticiosamente como técnica oscura y árida”,¹⁷⁹ es un trabajo al cual no se debe restar valía.

¹⁷⁵ A. Quilis, *op. cit.*, p. 81.

¹⁷⁶ Juan Boscán, “A la duquesa de Soma”, en *Poesía de cancionero* (ed. Álvaro Alonso). Cátedra, Madrid, 1986, *apud* David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002, p. 162.

¹⁷⁷ O. Paz, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷⁹ T. Navarro Tomás, *Arte...*, p. 10.

Una gran cantidad de análisis métricos relacionados con el verso se limitan al conteo de sílabas, sin tomar en cuenta otros elementos. Tomás Navarro Tomás amplía el espectro de análisis y recuerda que

La medida del verso se cuenta desde su primera sílaba; la del período, desde su primer acento rítmico. Las cláusulas yámbicas, oó, anapésticas, ooó, y anfíbracas, oóo, consideradas teóricamente en la representación gramatical del verso, carecen de papel efectivo en el ritmo oral. Un verso como «Acude, corre, vuela», que gramaticalmente se considera yámbico, pertenece rítmicamente al tipo trocaico, con la primera sílaba en anacrusis, o óo óo óo. El eneasílabo «Dancemos en tierra chilena», figura como anfíbraco en el plano gramatical y como dactílico con anacrusis en la realización fonética, o óoo óoo óo. Al decasílabo «Del salón en el ángulo oscuro», se le clasifica como anapéstico en términos gramaticales y como dactílico, con anacrusis de sus dos primeras sílabas, si se atiende al efecto de su percepción rítmica, oo óoo óoo óo.¹⁸⁰

Es necesario, entonces, identificar cuál tipo de acercamiento corresponde a una u otra finalidad, si la medida del verso o la del periodo, si la gramática o la rítmica.

A partir de ahí pueden surgir otras clasificaciones según la colocación de los acentos, como la presentada para el heptasílabo en la siguiente tabla:¹⁸¹

heptasílabo trocaico	o óo óo óo
heptasílabo dactílico	oo ó oo óo
heptasílabo mixto	óoo óo óo
heptasílabo polirrítmico	combina los tres anteriores

En efecto, son estudios que pueden prolongarse, según gusto y demanda, hasta el infinito; pero para nuestro propósito, basta lo anterior.

2.3. La prosa

Acerca de la prosa también hay múltiples connotaciones. Los teóricos de distintos contextos (y a veces, dentro de un mismo entorno) no se han puesto de acuerdo sobre qué es exactamente. Ante la falta de unificación de criterio es preciso, nuevamente, realizar una revisión histórica

¹⁸⁰ T. Navarro Tomás, *Métrica* ..., p 37.

¹⁸¹ T. Navarro Tomás, *Arte* ..., pp. 43-44.

para llegar pronto a una definición que nos sea útil. El *Diccionario de Autoridades* aporta un par de definiciones:

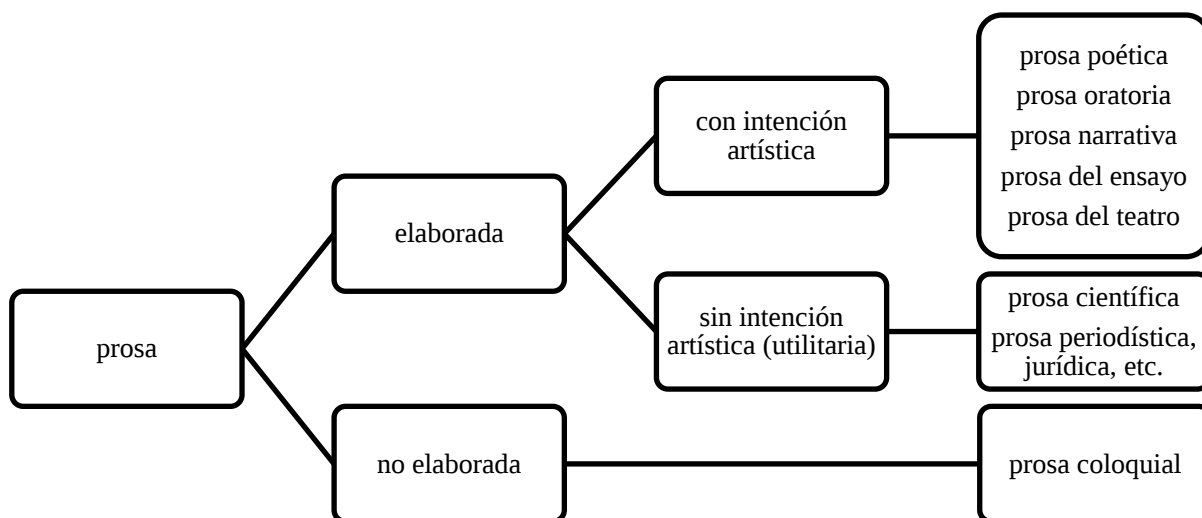
PROSA. s. f. La oración corriente y suelta, sin aligación de pies ni consonantes, que se usa regularmente en el modo común de conversar y tratar unos con otros. Es voz puramente Latina *Prosa, ae.* Latín. *Sermo solutus.* PINC. Philos. Epist. 7. fragm. 1. El Pinciano dixo: Pues qué no parecen bien las comedias en verso? No parecen mal (dixo Fadrique) mas tan bien parecen en prosa como en metro. CASTILL. Pract. de virt. f. 16. *Por tanto protesto que en metro y en prosa,
Después de serviros de paz y de guerra,
Diré las victorias que en toda la tierra
Terná vuestra Alteza con fama gloriosa.*
PROSA. En la Missa se llama la seqüencia, que en algunas solemnidades se dice o canta después de la Epístola: y se la da este nombre, porque no está ajustada a la ley del metro. Latín. *Prosa.*¹⁸²

De la primera se destaca con inmediatez la relación de la prosa con el modo común de hablar, además de que marca su distancia con el verso. La segunda se refiere a entornos más específicos, pero igual se separa de la ley del metro, es decir, de la escritura medida.

Isabel Paraíso, por su parte, recopila y confronta el concepto de varios autores. Hay incluso quien rechaza el habla coloquial como prosa, pues considera que esta siempre es elaborada. Con los datos que expone, es posible llegar a una conclusión efectiva y de completa funcionalidad para el fin de este trabajo. A modo de resumen, esta es su clasificación, en la cual es posible advertir que, ya sea elaborada o no e independientemente de la intención, todo lo incluido es prosa:¹⁸³

¹⁸² “prosa” en *Diccionario de Autoridades*.

¹⁸³ I. Paraíso de Leal, *op. cit.*, p. 42.



Paraíso confirma la separación verso-prosa, a la vez que determina la intención artística de la prosa elaborada, dentro de la cual encontramos la poética y la narrativa.

En todo caso, en este tipo de discurso también hay ritmo, pero este “es más laxo y resulta más difícil identificar las unidades sintácticas en que se apoya”, según expone Beristáin.¹⁸⁴ Claro, aunque es posible hablar de un énfasis silábico, el ritmo en los textos artísticos afecta a otros niveles, como el ya mencionado sintáctico, pero también al semántico o el pragmático. Julio Cortázar lo destaca por encima de otros analizados en la prosa, pues explica que son “elementos musicales en la prosa, fundamentalmente el ritmo más que la melodía y la armonía”,¹⁸⁵ no obstante esto indica que también la melodía y la armonía existen en la prosa.

Si se toman en cuenta las definiciones más generales, entonces

el ritmo de la prosa es sintáctico, o sea que depende de los elementos de la oración [...] y de la forma como se combinen. Se hacen pausas y se marcan acentos sin que importe el número de sílabas intermedias entre un acento y otro, o entre una pausa y otra.¹⁸⁶

¹⁸⁴ “Ritmo” [fragmento], en H. Beristáin, *op. cit.*, 2013.

¹⁸⁵ Julio Cortázar, *Clases de literatura*. Berkeley, 1980. Alfaguara, 2013, Buenos Aires, p. 126.

¹⁸⁶ M. del Valle Montejano y L. Pérez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 26.

Un creador de literatura, en cambio, tendrá acepciones más abiertas que puedan identificarse con el cuento o la novela. Cortázar afronta el reto de “explicar algo en el fondo inexplicable”,¹⁸⁷ según declara. No obstante, su disertación tiene mucho de didáctica si de prosa narrativa se trata:

Eventualmente puedo haber escrito alguna frase en donde el sonido me gustaba, pero ésa no es mi noción más honda de la presencia de la música en algo de lo que he podido hacer. Es [...] la intuición de que la prosa literaria [...] puede darse [...] con cierta estructura, cierta arquitectura sintáctica, cierta articulación de las palabras, cierto ritmo en el uso de la puntuación o de las separaciones, cierta cadencia que infunde algo que el oído interno del lector va a reconocer de manera más o menos clara como elementos de carácter musical. Es un tipo de prosa que llamaría [...] encantatoria o incantatoria, una palabra que abarca dos conceptos diferentes en apariencia: el de encanto en el sentido mágico de sortilegio [...]; y además en encantación o encantamiento está el sentido de canto: cantar está en encantar.¹⁸⁸

Sirva la cita anterior para encaminar el curso hacia los textos que precisan de esa musicalidad «encantatoria» además de los cuentos: las novelas.

Las más extensas creaciones literarias, tan de moda en la actualidad, tienen sus factores distintivos. Paz hablaba de que “el carácter singular de la novela proviene, en primer término, de su lenguaje. ¿Es prosa? Si se piensa en las epopeyas, evidentemente sí lo es”.¹⁸⁹ Con esto queda asentada una ineludible relación en la cual, al menos hasta este punto, concuerda Paz con Paraíso: la novela se escribe en prosa. Ahora bien, ¿cuál es la labor del novelista? El Nobel mexicano comparte su respuesta:

El novelista no demuestra ni cuenta: recrea un mundo. Aunque su oficio es relatar un suceso —y en este sentido se parece al historiador— no le interesa contar lo que pasó, sino revivir un instante o una serie de instantes, recrear un mundo. Por eso acude a los poderes rítmicos del lenguaje y a las virtudes trasmutadoras de la imagen. Su obra entera es una imagen. Así, por una parte, imagina, poetiza; por la otra, describe lugares, hechos y almas. Colinda con la poesía y con la historia, con la imagen y la geografía, el mito y la psicología. Ritmo y examen de conciencia, crítica e imagen, la novela es ambigua.¹⁹⁰

¹⁸⁷ J. Cortázar, *op. cit.*, p. 125.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 124-125.

¹⁸⁹ O. Paz, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. FCE, México, 3ª. ed., 2018, pp. 224-225.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 225.

Pese a la advertida ambigüedad de la novela, queda claro que el manejo del lenguaje es primordial, y dentro de este, la atención al ritmo para la efectividad del mundo creado o recreado. Es difícil establecer si en la colindancia con la poesía Paz haya considerado también el verso medido o si solo estimaba la prosa poética; como sea, es un asunto que sigue avanzando conforme las épocas y las corrientes.

Por añadidura, se debe observar otro punto: “Épica de una sociedad que se funda en la crítica, la novela es un juicio implícito sobre esa misma sociedad”.¹⁹¹ Tal fundamento, de ninguna manera refutable, no debe darse por supuesto. Ocurre que “la crisis de la sociedad moderna —que es crisis de los principios de nuestro mundo— se ha manifestado en la novela como un regreso al poema”.¹⁹² Otra vez, Paz habla con mayor probabilidad de la prosa poética, aunque la premisa se puede aplicar hoy sobre diversos experimentos novelísticos realizados en las décadas más recientes.¹⁹³ No parece demasiado arriesgado aseverar que la narrativa de Sada, observante y crítico de la sociedad de su tiempo, ha vuelto al poema; y no solo por los aspectos métricos, cosa que resulta igual de factible.

2.4. Prosa rítmica

Pese a existir desde tiempos antiguos, la prosa rítmica no es la forma de escritura más popular. Incluso es minusvalorada por autores como Isabel Paraíso, quien en su *Teoría del ritmo de la prosa* justifica su discriminación literaria arguyendo que “la pura periodicidad sin acompañar al

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 227.

¹⁹² *Ibid.*, p. 229.

¹⁹³ Gisela Leal, por ejemplo, utiliza en sus novelas recursos más apropiados para la poesía, pero no exclusivos de la misma. También aparecen otros aspectos formales interesantes que pueden crear sorpresa en el lector: Una nota entre corchetes en el título, letras de canciones, imágenes, caligramas, modulaciones tipográficas, obras musicales, un guion televisivo, diarios personales, notas a pie de página y hasta un libro dentro de otro libro se aglutinan y dan un ritmo especial a la segunda novela que publica: *Vid. Gisela Leal, El maravilloso y trágico arte de morir de amor [narrado en tres entregas]*. Alfaguara, Ciudad de México, 2015, 571 pp.

contenido es un «soniquete» sin valor estético y cae fuera de nuestro estudio. Y por eso no intentaremos analizar la llamada «prosa rítmica», escrita conforme a ritmos preestablecidos y desligados del contenido”.¹⁹⁴ Y así como lo anuncia, la autora analiza varios tipos de prosa, mas no la rítmica. No obstante las objeciones de Paraíso, también la creación de tales características ha evolucionado y cada vez se producen más textos en los cuales la forma incide en el fondo, dando con esto un valor agregado a la creación literaria.

Cortázar puntualiza más características de la prosa:

cumple una doble función que no siempre se advierte: la primera es su función específica en la prosa literaria [...] pero junto con eso está creando un contacto especial que el lector puede no sospechar pero que está despertando en él esa misma cosa quizá ancestral, ese mismo sentido del ritmo que tenemos todos y que nos lleva a aceptar ciertos movimientos, ciertas fuerzas y ciertos latidos.¹⁹⁵

Los latidos por sí solos remiten a la noción de ritmo, a la musicalidad en un texto. El autor de *Rayuela* y profesor en Berkeley agrega que “leemos esa prosa de alguna manera como cuando escuchamos ciertas músicas y entramos totalmente en una especie de corriente que nos saca de nosotros mismos y nos mete en otra cosa”.¹⁹⁶ Estas afirmaciones, si bien no lo hacen de forma exclusiva, van conduciendo a la prosa rítmica.

Para Navarro Tomás, las “múltiples manifestaciones de la versificación española constituyen una impresionante demostración del esfuerzo dedicado por los poetas a descubrir y utilizar las inagotables posibilidades de la lengua en las creaciones de la palabra rítmicamente organizada”.¹⁹⁷ Boscán atendió el consejo de Navagiero y lo transmitió a Garcilaso, los modernistas realizaron sus experimentaciones métricas, Rosalía de Castro se atrevió a combinar

¹⁹⁴ I. Paraíso de Leal, *op. cit.*, p. 43., nota al pie.

¹⁹⁵ J. Cortázar, *op. cit.*, p. 126.

¹⁹⁶ *Idem.*

¹⁹⁷ T. Navarro Tomás, *Métrica ...*, p 33.

octosílabos con endecasílabos;¹⁹⁸ y estas son apenas tres sucesos de distintas épocas que confirman lo dicho por Navarro. De uno de tales esfuerzos debió surgir la prosa rítmica, la cual debía presentarse en algún momento, dado que

la línea que separa el campo del verso del de la prosa se funda en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales. El lenguaje adquiere forma versificada tan pronto como tales apoyos se organizan bajo proporciones semejantes de duración y sucesión.¹⁹⁹

Así, pese a la insistencia durante siglos por establecer una dicotomía verso-prosa, fue necesario reconocer el encuentro, el punto tangencial entre ambos modos, en los que cuales la existencia de una forma no excluye la aparición de la otra.

Aunque parezcan estar en extremos opuestos, la prosa coloquial y la rítmica son colocadas no tan distantes por algunos teóricos. Zygmunt Czerny, por ejemplo,

propone la siguiente escala del paso de la simplicidad de la estructura a una mayor complejidad: «Prosa utilitaria (científica, administrativa, militar, jurídica, comercial-industrial, periodística, etcétera) — prosa cotidiana — prosa literaria — versos en prosa — prosa rítmica — *vers libre* — estrofas libres — verso clásico estrictamente regulado».²⁰⁰

Si se observan sus definiciones, es posible decir que Helena Beristáin está conforme con lo enunciado por Czerny, ya que “la prosa rítmica [y otras], son formas intermedias entre las extremas de la oposición prosa/verso [...]. Pero prosa y verso son formas cerradas y, al insertarse una en la otra, cada una promueve, por contraste, su propio principio constructivo”.²⁰¹

Una de las principales diferencias entre verso y prosa gracias a la cual se pueden dirigir algunos análisis es que:

En oposición a la prosa y en atención al ritmo, el desarrollo de la enunciación en el verso está orientado hacia la repetición cíclica de equivalencias rítmicas, pues el ritmo

¹⁹⁸ Ricardo Carballo Calero, “Sobre el sentido de las innovaciones métricas de Rosalía de Castro”, en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. IV (1981), pp. 45-46.

¹⁹⁹ T. Navarro Tomás, *Arte...*, p. 11.

²⁰⁰ Zygmunt Czerny, *Le vers libre français et son art structural*, en *Poetics, Poetica, Поэтика*, I, p. 225, apud Yuri M. Lotman, “Elementos y niveles de la paradigmática del texto artístico”, en *Estructura del texto artístico* (trad. Victoriano Imbert). Istmo, Madrid, 1982, p. 123.

²⁰¹ “Prosa” [fragmento], en H. Beristáin, *op. cit.*

determina la estructura y a él se adecuan el significado y la forma, mientras que en la prosa el desarrollo está dirigido hacia adelante y no ofrece regularidad en las repeticiones acentuales [...]. En [la prosa], el ritmo resulta de la estructuración semántica y formal (sintáctica y léxica) del discurso.²⁰²

De modo que ya tenemos dos focos sobre los cuales centrar la atención: la semántica y la sintaxis. Esto se encuentra ligado al ritmo. A la hora de analizar la prosa rítmica será posible tomar en principio algunos componentes versales, pero solo hasta cierto límite, a partir del cual los análisis pertenecientes al campo de la prosa cobrarán relevancia.

2.4.1. Azorín, antecedente

Como ya se indicó antes en este documento, la prosa rítmica en sí no es precisamente una novedad; tal vez sí lo sea el empleo que se ha dado a la misma en años recientes. Lo importante en todo caso es repasar unos pocos de sus antecedentes, enfocándonos para tal objeto en la literatura en español. Según Jenaro Talens,

en el caso de la literatura una manifestación típica de la repetición es el verso [...], dentro de un texto en prosa puede funcionar como más relevante el principio de la repetición [...] y tratarse, en consecuencia, de lenguaje poético y no de lenguaje discursivo. O viceversa [...]. Por supuesto que pueden darse simultáneamente ambos principios en un texto, en cuyo caso hablaríamos de lenguaje poético predominante o de lenguaje discursivo predominante.²⁰³

Es otra forma de decir lo que ya se había señalado: prosa y verso pueden tocarse, pero siempre habrá predominio de uno u otro. En la prosa rítmica, definitivamente predominan los factores relativos a la prosa.

Las novelas de las últimas décadas (en especial las de Daniel Sada) responden a una necesidad específica:

²⁰² “Ritmo” [fragmento], en H. Beristáin, *op. cit.*

²⁰³ Jenaro Talens, “Teoría y técnica del análisis poético” en *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Cátedra, Madrid, 1980, pp. 74-75.

El carácter artificial de la prosa se comprueba cada vez que el prosista se abandona al fluir del idioma. Apenas vuelve sobre sus pasos, a la manera del poeta o del músico, y se deja seducir por las fuerzas de atracción y repulsión del idioma, viola las leyes del pensamiento racional y penetra en el ámbito de ecos y correspondencias del poema. **Esto es lo que ha ocurrido con buena parte de la novela contemporánea** [las negritas son mías].²⁰⁴

Albedrío y *PORQUE PARECE...*, además de algunos cuentos, son claros ejemplos de esa violación a lo racional, de esa artificialidad de la prosa cada vez más alejada de lo coloquial y de esos efectos que el propio idioma provoca en ciertos escritores. Pero la tradición viene de muy atrás, también para el habla hispana.

Terry Eagleton advierte un precedente de prosa rítmica en *Pasaje a la India* de E. M. Foster, al decir que las primeras cuatro frases en el párrafo que describe la ciudad de Chandrapore “tienen un ritmo y un equilibrio casi métrico”.²⁰⁵ También es conocida y registrada “la abundancia de versos endecasílabos limpiamente extraíbles de la prosa de *Azorín*”.²⁰⁶ Esto no contradice la estimación del octosílabo como medida por excelencia para la lengua de Cervantes, pero

por más que el octosílabo sea el metro esencialmente nacional, creo que no sólo en Azorín, sino en muchos otros prosistas, cabría descubrir un gusto por las oraciones tendentes a cuajar en endecasílabos. Y es que nuestra mejor tradición poética suena en nosotros a través de tal tipo de versos, entre los que se encuentran algunos de los más bellamente escritos en castellano: versos valorables por sí solos, exentos, desgajados del poema al que pertenecen, para así poder considerarlos como criaturas poéticas, cargadas de belleza en la sola escueta dimensión de sus once sílabas.²⁰⁷

Es decir que el endecasílabo es más estético, más entero y más independiente. La persona habituada a leer endecasílabos, sea en silvas, estancias o sonetos, adquiere una especie de

²⁰⁴ O. Paz, *op. cit.*, p. 69.

²⁰⁵ Vid. Terry Eagleton, *Cómo leer literatura* (trad. Albert Vitó i Godina). Península, Barcelona, 2013, pp. 20-22.

²⁰⁶ Mariano Baquero Goyanes, “Elementos rítmicos en la prosa de Azorín (y una carta de José Martínez Ruiz)”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2005. . [En línea]: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/elementos-rtmicos-en-la-prosa-de-azorn-y-una-carta-de-jos-martnez-ruiz-0/html/00337f1e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html [Consulta: 8 de marzo, 2020].

²⁰⁷ *Idem*.

entrenamiento auditivo para luego reconocer ciertos patrones. Esto le lleva a identificar la medida sin necesidad de usar sus dedos para contar hasta once. Del mismo modo, agrega Mario Baquero Goyanes, “todo lector de poesía habituado a recordar aisladamente endecasílabos que le han impresionado, puede percibir los que suenan en las obras de Azorín”.²⁰⁸

Baquero Goyanes enumera ejemplos de endecasílabos (y de heptasílabos) aislados en la obra de Azorín, pero también de hasta cinco articulados uno tras otro:

Por más esfuerzos que haga el caballero, / por más meditaciones que se imponga, / por más concentración que se procure, / sólo el tiempo, el transcurso de las horas, / la acción aplacadora de los días...²⁰⁹

Y muy importante, agrega que: “nada de esto resultaría significativo si no lo fuese el que el uso de endecasílabos en la prosa azoriniana coincida con determinados momentos expresivos, corresponda a determinadas impresiones de movimiento o sonoridad”,²¹⁰ lo cual desliga por completo la prosa rítmica de Azorín del soniquete. Y así como para el español, la relación de la medida con los momentos expresivos es clave para no demeritar la prosa rítmica empleada en la ficción narrativa. Esto también conlleva una función no solo emotiva, sino también apelativa.

Recordemos lo dicho por Cortázar:

Una prosa musical, tal como yo la entiendo, es una prosa que transmite su contenido perfectamente bien (no tiene por qué no transmitirlo, no sufre en absoluto teniendo esos valores musicales) pero además establece otro tipo de contacto con el lector. El lector la recibe por lo que contiene como mensaje y además por el efecto de tipo intuitivo que produce en él y que ya nada tiene que ver con el contenido: se basa en cadencias internas, en obediencias a ciertos ritmos profundos.²¹¹

Y aparece otra vez el ritmo, enlazando el contenido con los efectos musicales en la perceptiva del lector, o bien del oyente.

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Idem.*

²¹¹ J. Cortázar, *op. cit.*, pp. 126-127.

Ya que hablamos de términos como lector, oyente, y de funciones como apelativa y emotiva, es conveniente recordar ciertos aspectos teóricos, los cuales debemos a Roman Jakobson. Como es sabido, los elementos de la comunicación son seis:²¹²

1. Emisor, quien transmite el mensaje
2. Receptor, quien recibe el mensaje
3. Mensaje, la información que se transmite
4. Contexto, circunstancias que rodean y dan sentido al mensaje que se quiere comunicar
5. Código, conjunto o sistema de signos que el emisor utiliza para codificar el mensaje
6. Canal, medio físico utilizado por el emisor para transmitir la información.

Luego, las funciones de la lengua son también seis:

1. Emotiva, expresa una visión del mundo por medio de sentimientos
2. Apelativa, trata de persuadir o convencer al receptor
3. Poética, pone énfasis en la organización del mensaje
4. Referencial, implica la relación entre el mensaje y el objeto al que se refiere
5. Metalingüística, se refiere a la estructura del mensaje
6. Fática, el emisor busca iniciar o restablecer la comunicación con el receptor.

Finalmente, a cada elemento de la comunicación corresponde una función del lenguaje:

1. Emisor - Emotiva
2. Receptor - Apelativa
3. Mensaje - Poética
4. Contexto - Referencial
5. Código - Metalingüística
6. Canal - Fática

Con esta información, es posible organizar los datos en una tabla:

función de la lengua	referencial denotativa o cognoscitiva	emotiva expresiva	apelativa conativa	fática	metalingüística	poética
elemento al que se orienta	contexto referente	emisor destinador	receptor destinatario	canal contacto	código	mensaje
función del elemento	circunstancias que rodean y dan sentido al mensaje que	es quien transmite el mensaje, no siempre es	quien recibe el mensaje	medio físico utilizado por el emisor para	conjunto o sistema de signos que el emisor utiliza	la información que se transmite

²¹² Vid. Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general* (trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes). Seix Barral, Barcelona, pp. 347-395.

Cfr. “Funciones del lenguaje”, en *Diccionario de términos clave de ELE*.

	se quiere comunicar, pueden ser temporales, espaciales y socioculturales	el autor del texto		transmitir la información (aire, luz; teléfono, computadora, revista...)	para codificar el mensaje	
qué busca	implica la relación entre el mensaje y el objeto al que se refiere	el emisor expresa su visión del mundo por medio de sus sentimientos	trata de persuadir o convencer al receptor	el emisor busca iniciar o restablecer la comunicación con el receptor	se refiere a la estructura del mensaje	pone énfasis en la organización del mensaje, uso de figuras literarias, rimas, versos, etc.

Esto es útil debido a que en lo sucesivo volveremos a estos términos. Será posible entonces señalar sin duda a Sada como emisor y el lector como receptor, pero también a las figuras de narrador y narratario cumpliendo los mismos roles, solo que en otro nivel.

2.4.2. Como escribe Daniel Sada

Si se desea definir el estilo de Daniel Sada según las teorías más clásicas, es conveniente traer a colación a Demetrio y su obra *Sobre el estilo*. El autor propone la teoría de los cuatro estilos, los cuales son: el elevado, el elegante, el llano y el vigoroso. Esto en realidad es una variante de los estilos alto, medio y bajo, definidos por varios autores. La propuesta de Demetrio, como señala Carlos García Gual, estriba precisamente en la inclusión del cuarto tipo.²¹³ Sobre el estilo elevado apunta que trata asuntos que tienen relación con los dioses o bien las gestas y batallas famosas.²¹⁴ Al estilo elegante corresponde “una expresión graciosa y brillante”.²¹⁵ Mientras en el estilo llano es preferible la escritura sencilla, dado lo cual se evitan los elementos que obstaculicen la comprensión. Por último, en el estilo vigoroso se tratan los asuntos de contenido

²¹³ Vid. Carlos García Gual, “Introducción”, en Demetrio, *Sobre el estilo*, p. 10.

²¹⁴ Vid. Demetrio, *op. cit.*, II.

²¹⁵ *Ibid.*, III.

fuerte y su importancia radica en “causar un efecto vigoroso en el oyente, impresionarlo considerablemente”.²¹⁶

Si hemos de pasar los textos de Sada por la criba de Demetrio, el resultado será que el autor combina con claridad dos de los estilos. Para el estilo elegante, como apunta Viñas Piquer, “todo es cuestión de técnica, de dominio del oficio”.²¹⁷ Al respecto es innegable que Sada cumple a carta cabal. En cuanto al estilo vigoroso, la frase que da la idea de impresionar considerablemente al receptor está en sintonía con el *disiderio di stupire* mencionado por Valverde, el cual ya se citó en el capítulo 1.3. Es más difícil considerar que Sada recurre al estilo llano, pues en su escritura no existe ese escape de “ambigüedades, de neologismos, y de todo lo que se oponga a la máxima claridad”.²¹⁸ Tampoco se puede hablar de estilo elevado, al menos en *Porque parece...*, obra que no trata de asuntos divinos ni de gestas heroicas, sino de cuestiones bastante humanas y con arrastre a la cobardía, al desgano, al engaño y a la displicencia.

En una crítica más moderna, Antonio Nájera Irigoyen ha escrito que “Sada, bendito entre los prosistas, atina al entregarnos dos o tres libros donde el *estilo* palpita al ritmo de sus *asuntos*: estrafalaria, chirriante y frenéticamente”.²¹⁹ ¿Es una exageración debido a una cercana amistad, como se da en otros casos, o el autor de la nota es objetivo en su valoración? Ocurre que no solo Nájera Irigoyen tiene esta impresión. No son pocos los escritores y críticos que han elogiado la obra de Sada. Desde Elena Poniatowska hasta Domínguez Michael, la mayoría de los comentarios son positivos. En Sada encaja perfectamente el señalamiento hecho entre otros por Vítor Manuel de Aguiar e Silva, al afirmar que

²¹⁶ D. Viñas Piquer, *Historia...*, p. 73.

²¹⁷ *Idem.*

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ A. Nájera Irigoyen, art. cit., p. 83.

ampliando continuamente el dominio de su temática, interesándose por la psicología, por los conflictos sociales y políticos, y ensayando sin cesar nuevas técnicas narrativas y estilísticas, la novela se ha transformado, en el curso de los últimos siglos, sobre todo a partir del XIX, en la forma de expresión literaria más importante y más compleja de los tiempos modernos.²²⁰

Parece tema menor, pero en realidad, la comprensión del ritmo en diversos aspectos de la vida puede ser fundamental a la hora de ser creativo. Por mucho que no sea lo mismo asimilar las estaciones que jugar baloncesto, recitar un poema o bailar una cumbia, sí que importa la conjugación de actividades tales o semejantes, pues es un indicio de la buena asimilación rítmica en variadas labores. Daniel Sada era uno de esos hombres con euritmia integrada, aunque de momento no se trata solo de la que define el *DLE*,²²¹ sino aquella más extensa relacionada con Émile Jaques-Dalcroze en el mundo de la teoría musical.²²² De ahí que a la hora de ejecutar diversas acciones, como bailar, escuchar y escribir, fuera patente su buen ritmo.²²³ Esto de alguna forma ayudó, junto a su pasión por los clásicos, a desarrollar un estilo singular cuyas primeras muestras son perceptibles desde *Albedrío* y llegan hasta las páginas de *Ese modo que colma*, luego de alcanzar su cúspide en *Porque parece...*

Sada no negaba ni renegaba de la cruz de su parroquia, sino que hasta la mostraba al mundo. Según el testimonio de Alanís, Sada

una vez platicó con Carlos Fuentes, y éste le dijo: ‘Tu estilo es una mezcla de Góngora y Cantinflas’, Daniel contestó que más bien era una mezcla de Góngora y el ‘Piporro’, y Fuentes confesó que a este último lo conocía poco. El ingenio del ‘Piporro’ fascina a los escritores norteros, nos mata de risa, pero a muchos escritores de la ciudad de México los deja indiferentes. ‘No lo entienden’, comentaba Daniel.²²⁴

De esto también habla Javier Treviño Castro, quien dice que Sada,

²²⁰ Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura* (vers. esp. Valentín García Yebra). Gredos, Madrid, 1981, p. 197.

²²¹ Es decir, “Buena disposición y correspondencia de las diversas partes de una obra de arte” y “Regularidad del pulso”. “Euritmia” en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española.

²²² Joan Pope, *Émile Jaques-Dalcroze*. Dalcroze Australia, 2009.

²²³ A. Beltrán, art. cit., p. 126.

²²⁴ A. Alanís, art. cit., p. 8.

amante y lector dedicado de la poesía, deseaba escribir grandes relatos signados por el ritmo del poema clásico, del romance barroco y hasta medieval. Su prosa nació de dos fuentes que en realidad son la misma y manan agua singular: la poesía ‘de arte menor’ y el flujo carnavalesco del habla y el comportamiento de la ‘raza’, una de cuyas cumbres en la ‘cultura popular’ es nada menos que Eulalio González “Piporro”.²²⁵

Fuentes, más capitalino incluso en sus alusiones ficticias, correspondía con el personaje creado por Mario Moreno y hasta lo refería en sus conferencias;²²⁶ mientras que Sada, norteño, entendía de Cantinflas, pero prefería la creación de Eulalio González, de quien casi con toda seguridad escuchó “El corrido de Rosita Álvarez”, pero no solo eso, sino que hasta lo mencionó en la ficción de *Albedrío* al hablar de “un tuis cantado al estilo del Piporro”.²²⁷

Si la poética de Sada le permite inscribirse tanto en el registro vulgar como en el culto, eso se debe en gran medida a la agudeza con la cual

su oído privilegiado le permite escuchar todo tipo de registros: escucha la conversación de la calle, la de la cantina, las diversas conversaciones que ensanchan la alcoba; pero también la conversación libresca: Sada conversa con Cervantes y con Quevedo y los convoca a sus páginas sin necesidad de pedir permiso.²²⁸

Pero Sada no se quedaba en el solo sentido, iba más allá. Pongamos otro ejemplo de cómo entendía el ritmo en rubros más amplios. Dijo Sada a un joven escritor que le pidió consejo:

¿Para qué quieres escribir una novela histórica? No, no, olvídate de esto; escríbela cuando quieras, pero no ahorita. ¿Saber la cantidad de novelas históricas que vienen en el mercado por este absurdo del Bicentenario? ¿Quién va a hablar de ella después? Se va a perder como todas esas novelas que se van a publicar. Mejor espérate y ya. Mira, las *Memorias de Adriano*, es una estupenda novela histórica, y ¿cuándo han estado los romanos de moda? Las mejores novelas históricas son las que toman desprevenidos al lector y al mercado.²²⁹

²²⁵ Javier Treviño Castro, “El ave y el pez: Daniel Sada (1953-2011)”, en *caelum. Revista...*, p. 55.

²²⁶ Quede como ejemplo esta conferencia, en la cual el escritor menciona en un par de ocasiones (una al principio, una al final) al “Mimo de México”. Carlos Fuentes, *‘La nueva narrativa hispanoamericana’ por Carlos Fuentes*. Casa América (16 de mayo, 2012). [En línea]: https://www.youtube.com/watch?v=tT6KDtS_UvY [Consulta: 30 de junio, 2022].

²²⁷ D. Sada, *Albedrío...*, p. 186.

²²⁸ Yuri Herrera, “La nueva lengua de Daniel Sada”, en *caelum. Revista...*, p. 14.

²²⁹ Daniel Sada, *apud* Antonio Ramos Revillas, “¿A quién salimos a ver en el desierto?”, en *La escritura poliédrica...*, p. 63.

Esto es, Sada era entendido en ritmo no solo para escribir y bailar; también observaba de manera correcta los fenómenos editoriales de moda y sus alcances.

Su estilo empezó a perfilarse desde adolescente, cuando, en palabras de Luis Jorge Boone,

las traducciones en prosa y en verso de la obra de Dante le permitieron vislumbrar las dos formas de contar una historia. Sin despreciar ninguna, el autor de [...] *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, tomó lo mejor de ambos mundos (los ladrillos de la poesía, las estructuras de la novela) y corrió el riesgo de crear una obra inusitada e inimitable.²³⁰

No es extraño que, como lector en México, uno se encuentre primero alguna versión prosificada de la *Divina comedia*, ni que después de este primer repaso siga con una adaptación, una traducción, pero en verso, en cuyo caso el pasmo podría ser creciente.

Ya adentrado en el conocimiento de la poesía o del verso tradicional, a Sada le “causaba azoro saber que [...], podía hacer pies con una exactitud métrica notable, y que los realizaba para narrar”, según Héctor Iván González.²³¹ Además, afirma Gloria Zaldívar Vallejo, “en su misma prosa había mucho ritmo que le daba un color, una musicalidad muy personal”.²³² Dicha combinación de pies exactos y color ya supera lo esperado por Cortázar hablando de musicalidad.

Se dice, entre otras cosas, que mientras escribía *Albedrío* podía gastar una jornada completa en apenas una palabra o en una frase.²³³ Este es otro elemento admirable en varios

²³⁰ L. J. Boone, art. cit., p. 112.

La cita de Boone queda en consonancia con lo escrito siglos atrás por el pseudo Longino, para quien “sólo aquel que asume riesgos [...] logra la sublimidad”. El tema de lo sublime en *Porque parece...* se trata en el apartado 4.3, al final de este documento. Vid. Pseudo Longino, *Sobre lo sublime*. XXXIII, 2.

²³¹ Héctor Iván González, “El heliogábalo lingüístico”, en *La escritura poliédrica...*, p. 13.

²³² Gloria Zaldívar Vallejo, “El estilo variopinto de Daniel Sada”, en *Tema y variaciones de literatura: Galería de fantasmas*. Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 38, junio de 2012, p. 128.

²³³ A. Beltrán, art. cit., p. 122.

escritores,²³⁴ máxime si se trata de uno que escribe en prosa rítmica. Ante la posible banalidad de quedarse en el ritmo según la medida, lo cual podría desembocar en el soniquete mencionado por Paraíso, Sada se exige más como escritor. De tal manera que, quienes tuvieron en las manos sus obras desde el principio se acostumbraron a un estilo único, difícil, sí, pero a la vez placentero. La prosa rítmica de Sada es capaz de llevar al lector de la sonrisa a la decepción, de la admiración al completo asombro y de la solemnidad a la carcajada. No es difícil, superadas las primeras páginas, verse envuelto, dominado por el ritmo. Alfonso Nava agrega que “el prosaísmo de este autor tiene un efecto hipnótico, que sofoca o que encanta, que su musicalidad puede a veces crear un trance que provoca perder los hilos de la acción [...], las obras de Daniel Sada son historias que se cantan”.²³⁵ O que se podrían cantar, en caso de que así se deseara, como un corrido al estilo del Piporro, o hasta un *twist*.

Pero el ciclo de escritura también tiene su propio ritmo, y en ocasiones es menester salirse de la zona de confort, si es que así se le puede llamar. Cabral aclara: “Sada entendió que, para no sucumbir al reconocimiento por lo ya logrado, se imponía la necesidad de dar un giro a su proyecto narrativo”,²³⁶ razón por la cual abandonó la prosa rítmica en sus últimas publicaciones.

Sada, a diferencia de muchos, entiende que no basta con tener un estilo; sino que éste deberá también ser internamente flexible y atento a las voces por medio de las cuales se nos manifiesta, validando la tesis de que no es necesario el cierre de un capítulo para dar espacio a una muda de narrador.²³⁷

²³⁴ Es conocido el caso de Gabriel García Márquez, quien mientras escribía *Cien años de soledad* empleaba jornadas “de ocho y diez horas frente a la máquina de escribir, al cabo de las cuales algunas veces sólo ha avanzado un párrafo del libro”. Mario Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barral, Caracas, 1971, p. 81.

²³⁵ A. Nava, art. cit., p. 45.

²³⁶ N. Cabral, art. cit., p. 58.

²³⁷ A. Nájera Irigoyen, art. cit., p. 73.

Acaso esto, el desprendimiento del estilo que elaboró por años y que le valió la admiración de extraños y propios, conlleve incluso más riesgo que la inicial decisión de escribir casi en prosa medida.

¿Falta algo por mencionar? ¿Qué tan bueno era Sada para inventar historias o recrear mundos? Rubén Aguilar da la respuesta:

Creador-inventor de un universo propio que tenía su geografía, ciudades, personajes y costumbres que sólo habitan en su imaginación y que transcribe al texto de manera única. Nadie narra como lo hace Daniel. Su producción es absolutamente original. Cada frase está labrada, hecha artesanalmente, con una elegancia y un ritmo notables.²³⁸

Por eso vale la pena sondear la obra sadiana, repasar sus cuentos, leer y examinar sus novelas, darse la oportunidad de gozar un rato de lectura retadora, e igual de satisfactoria.

2.4.2.1. En *Albedrío*

Una vez que encuentra su estilo, la primera gran empresa que Sada realiza para desarrollarlo es la novela *Albedrío*. La crítica especializada coincide al mencionarla como la segunda en importancia dentro de la obra del mexicalense, como lo indica Nájera Irigoyen: “Las mejores manifestaciones de su visión desencantada se hallan en sus dos novelas maestras, *Albedrío* y *Porque parece mentira...*”.²³⁹ Sin llegar (todavía no era tiempo) a los méritos de *Porque parece...*,

la novela con la que alcanzó la que sería su voz definitiva, *Albedrío*, construye su discurso en base octosílabo, el periodo rítmico más natural del castellano, para llegar al centro de la oralidad, para construir esa corriente de historias y detalles con que el lenguaje coloquial liga a las comunidades, sobrevive en el tiempo hasta volverse vox populi, y se perpetúa de boca en boca creciendo, mutando, acumulándose.²⁴⁰

²³⁸ R. Aguilar, art. cit.

²³⁹ N. Cabral, art. cit., p. 58.

²⁴⁰ L. J. Boone, art. cit., p. 113.

El género literario ya de por sí se presta para varios análisis relacionados con el ritmo. Tan solo el inicio ya da pie a revisar, por ejemplo, un ritmo de timbre casi equivalente al del verso oxítono -o:²⁴¹ “De ayer es la historia de hoy, de ayer la malversaciónón. En Castaños, en invierno, pocas son las diversiones que entretienen a la gente. El acurruque es mejoror, el gozo junto al fogónón” [el subrayado es mío].²⁴² Recuérdese que Isabel Paraíso define el ritmo de timbre como secundario en la prosa: “En su forma más periódica de aparición, este ritmo recibe el nombre de *rima* [...]; en la prosa (*similicadencia*) se da esporádicamente, con débil periodicidad y de modo inconsciente”.²⁴³ Como se puede observar, los dos primeros octosílabos y los dos últimos citados, con igual rima asonante, cumplen con una función introductoria de atraer al lector, tanto por medio de lo dicho como por sus elementos rítmicos. Claro, se podría pensar que esto es accidental, pero apoyaré este punto más adelante.

Llama la atención, por principio de cuentas, la división estructural. Parece de lo más común: 21 capítulos de extensión variable.

²⁴¹ Se exceptúa solo el final del primer octosílabo, cuya pronunciación se asemeja más al /oi/, pero sigue en estrecho ritmo de timbre con -o.

²⁴² D. Sada, *Albedrío...*, p. 9.

²⁴³ I. Paraíso, *op. cit.*, pp. 51-52.

No	Subt	de	a	pp
1	La llegada	9	19	11
2	Entre lámparas	20	24	5
3	Honorables pobres diablos	25	32	8
4	La suerte	33	38	6
5	Desde las circunstancias	39	53	15
6	Errores que afirman la realidad	54	58	5
7	Tantas partes adonde ir	59	65	7
8	Un acercamiento	66	81	16
9	Día más, día menos	82	94	13
10	Carantamaula	95	104	10
11	Quien termina gana	105	124	20
12	El derrotero	125	130	6
13	La duda fija	131	137	7
14	Si se pudiera encontrar a otros	138	142	5
15	Averías	143	146	4
16	La tristeza de la fantasía	147	161	15
17	Puede haber algo perfecto	162	168	7
18	Mientras se sabe se aprende	169	187	19
19	Pasaje de arrecimiento	188	192	5
20	Ver suceder	193	202	10
21	El espectador	203	218	16
				10

Tal variabilidad se antoja exagerada si se toman en cuenta el capítulo 15, de 4 páginas, y el 11 de 20. La sensación de irregularidad aumenta si se toma en cuenta la media: 10 páginas por capítulo. Por cierto que el capítulo 11, “Quien termina gana”, funge como una base, como eje que equilibra las dos mitades de la novela: un poco descentrado, conserva un buen balance al contarse 96 páginas anteriores y 94 posteriores.

El siguiente estudio bien podría considerarse propio de una obra escrita en verso durante los Siglos de Oro: se trata de encontrar algunas de las figuras retóricas más notorias, insertadas entre las palabras y las frases de la narración. Como se podrá apreciar, varios de estos recursos son difíciles de encontrar en novelas o cuentos, dada la mala fama que tiene su aplicación en la prosa.

figura	página	texto²⁴⁴
anadiplosis	34	“las órdenes del chofer. // El chofer acelerado”
anadiplosis	38	“la luna que huía del monte / o el monte que huía entre golpes”
anadiplosis	49	“convertirlo en un actor. / Un actor tan grande”
poliptoton	66	“Las mentiras abundaban siempre y cuando se creyeran para bien de la abundancia”.
hipálage	77	“El silencio se hizo nudo”
hipálage	78	“Los respuntes de la tarde poco a poco se apagaron”
anáfora	99	“En Castaños, ni pensarlo. No había luz para esas cosas. En Castaños, los juguetes”.
hipálage	105	“En los halos de los astros parpadeaban las preguntas”
poliptoton	106-107	“Vivir en lo natural saboreando los sabores”
metáfora	116-117	“escribirlas en papeles y luego juntar la pila para quemarla y mirar mariposas desteñidas”
anadiplosis	117	“Forma incierta pero hosca / de aniquilar el pasado. / El pasado del gigante”
metáfora	122	“poco a poco hubo resortes de alegría en sus corazones”
antítesis	128	“Se le ocurrió que era Júpiter el lugar del nacimiento. Cierto que ella reconocía vagamente ese nombre anaranjado, era un astro donde cabían muchos mundos, lejano pero cercano usando un gran telescopio”
paradoja	129	“que es de Plutón para no ir más lejos”
analogía	131	“Concho, que miraba a las estrellas, apenas pudo notar el dilema de las luces. Aquellos puntos ardientes como tiros en el blanco e imaginar que el espacio fuera un rostro y las estrellas los poros, los soles fueran los ojos, pero nunca nos miraban porque su cara era grande”
antítesis	131	“había un tiempo y algo antiguo, un futuro inmejorable y un presente negativo”
antítesis	136	“Chuyito se sintió libre a pesar de estar atado”
metáfora visual ²⁴⁵	140	“el mazazo que se puso cuando cayó de costado: estrellas y golondrinas”

²⁴⁴ Cuando lo considero necesario para ilustrar mejor la figura retórica, añado una diagonal para separar dos octosílabos, o bien dos diagonales para indicar cambio de párrafo.

²⁴⁵ Concepto extraído de los comics. Una metáfora visual es:

expresar visualmente estados de ánimo, sensaciones o ideas. Una sierra cortando un tronco (roncar), estrellas dando vueltas alrededor de una cabeza (dolor), una bombilla encendida (idea)... son metáforas visuales utilizadas en la historieta y de dominio público [...]. La frase ‘ver las estrellas’ por causa de un golpe, tiene su exacta representación gráfica.

Vid. Rubén Garrido, *La historieta al alcance de tus ojos*. Granada, (s. l.), 2001, pp. 18-19. [Gráficas Granada].

En este caso se parte de la idea extendida de los fosfenos como estrellas luego de recibir un golpe. En cuanto a las golondrinas, se explica como perder el conocimiento debido a que “la representación de uno o varios pajaritos sobre la cabeza del personaje afectado visualiza la expresión *ver pajaritos* u *oír pajaritos*, que se usa a veces para designar este estado psíquico [la pérdida del conocimiento], aludiendo a la ilusión de oír silbidos. Pueden utilizarse estas representaciones junto a notas musicales emitidas por las aves y también a estrellas, que plasman icónicamente la frase *ver las estrellas*, a causa de un porrazo”. Luis Gasca y Roman Gubern, *El discurso del comic*. Cátedra, Madrid, 3ª. ed., 1994, p. 354.

metáfora	152	“Ella, con tamaño copetote hecho suspiro”
poliptoton	154	“Dejar la casa cerrada o dejarla para siempre”
metáfora	154	“Se escuchó la voz del tren”
epanadiplosis	177	“Apenas por ser apenas”
apócope	184	“tal vez pa contrarrestar” ²⁴⁶
catacresis	169	“la mazorca de sus dientes”
paronomasia	209	“tenía incrustado un cristal”

Así pues, se obtiene que Sada incluye recursos propios tanto de la prosa como del verso, pero debido al carácter medido de su escritura, todo resulta para beneficio. También es posible observar (y este punto se desarrollará con detalle en el capítulo 3) que la retórica incluye los cuatro niveles semióticos, pues tanto hay figuras que afectan a lo fónico, como a lo pragmático, pasando por lo sintáctico y lo pragmático-textual.

2.4.2.2. En *Ese modo que colma*

Una declaración nada sorprendente es la de Julián Herbert, quien dice: “me temo que Malva tiene razón: en la voz de Daniel Sada hay mucho de rapsoda”.²⁴⁷ Esta impresión puede darse en cualquier lector, pues al menor descuido, ya se está más atento a las divisiones métricas que a la anécdota o a otras cuestiones relevantes. También en la oralidad queda patente. La misma voz de Sada leyendo sus obras está disponible, por ejemplo, para el cuento “El gusto por los bailes”.²⁴⁸ Dicha narración es la primera de una colección de 11 historias en *Ese modo que colma*.²⁴⁹ El principal atributo que diferencia “El gusto por los bailes” del resto del cuentario es su presentación casi por completo en verso:

Rosita se disgustó
 porque su mamá le dijo
 que no anduviera en los bailes.
 Nomás de verle los gestos
 se le notaba la rabia,

²⁴⁶ En este caso, tiene la utilidad extra de ajustarse al octosílabo.

²⁴⁷ Julián Herbert, “Por qué mejor no escribir acerca de la obra de Daniel Sada”, en *caelum. Revista...*, p. 19.

²⁴⁸ D. Sada, “El gusto por los bailes” en *Letras mexicanas en voz de sus autores*. Descarga cultura UNAM (2009) 27:17 min. [En línea]: <https://descargacultura.unam.mx/en-voz-de-daniel-sada-12388> [Consulta: 12 de diciembre, 2020].

²⁴⁹ D. Sada, “El gusto por los bailes”, en *Ese modo que colma*. Anagrama, Barcelona, 2010, pp. 9-29.

además pateó un canasto
que estaba cerca de ella
y se fue muy colorada
a bocabajear sus ansias.²⁵⁰

Puede apreciarse en estas líneas un recurso empleado por Sada de manera intermitente: el ritmo de timbre, el cual en este caso bien puede llamarse rima. Las palabras «rabia», «colorada» y «ansias» comparten una clara asonancia en *a-a*.

El cuento en verso, que arranca en la página 9, transcurre formando cuatro estrofas mientras aparecen otros elementos ya identificados de la poética sadiana hasta la página 15. Entonces ocurre un cambio poco esperado: la irrupción de una prosa sin medidas. Sada pronto regresa al verso, pero lo hace en una medida que tampoco es muy usual, ni en él ni en otros autores: el dodecasílabo dividido en hemistiquios y con la cesura justamente a la mitad:

Tras esa sorpresa demasiado brusca
el plan de Rosita se cebó y ¡ni modo!
Quería ir por atrás de aquella casita,
a hurto, si bien, astuta de más,
y por la ventana que salió, colarse.
Colarse delgada, hacerse aún más,
cual fideo ranchero;
también por supuesto,
ágil y campante,
como ella era siempre.
Pero la mamá la cachó bien pronto.
Estaba al pendiente, estaba furiosa.²⁵¹

Este juego de dodecasílabos con cuatro pies quebrados da paso sucesivamente a octosílabos, un pequeño número de endecasílabos, hexadecasílabos con cesura y aun otro breve párrafo en prosa no rítmica. Con muy poca frecuencia aparecen versos cuya medida rompe con lo tradicional, como ejercicio modernista.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

Además de lo anterior, es fácil advertir el uso de vocablos y expresiones regionales, incluso con influencia estadounidense. Entre estos, podemos leer «bocabajear», «se cebó» y «la cachó». Como bien apunta Zaldívar Vallejo, “a lo largo de su obra se manifiestan los coloquialismos del norte del país combinados con un regusto por el ritmo”. Sobre los términos que parecen inventados por Sada, los cuales abundan y llegan a ser parte fundamental de su estilo, entraré en detalle más adelante; de momento, es interesante saber lo que cuenta Antonio Beltrán:

Sada prefiere usar “el lloro” en lugar de “el llanto”, “el nopalal” para referirse a “la nopalera” o “el mueble” para indicar que está hablando de un automóvil.
—Yo no invento palabras, las oigo o, en todo caso, las deformato; soy un explorador del lenguaje.²⁵²

Y esos son apenas unos ejemplos.

El cuento “Ese modo que colma”, publicado poco más de una década después que *Porque parece...*, todavía guarda muchas reminiscencias de la prosa rítmica. Sada modula constantemente entre la prosa rítmica y la no rítmica. Cuando decide imprimir el estilo que le dio parte de su fama, lo hace sin miramientos, como en el siguiente fragmento que recuerda el esquema de la silva:

Pero dieron las once; / luego las once y media; / luego las doce y ¡no!... / Faltaban diez minutos / para dar la una exacta / y... No, / ni apenas ningún ruido / en la gravilla aquella. / De modo que se antoja / darle una repasada / a lo que estaba listo / desde temprana hora: / una gran cantidad / de mesas con mantel, / al aire libre, a causa del calor. / Mesas con acomodo / de cubiertos de plata, / con platos de caolín / y vasos de Murano: / todo vacío, si bien. / Y lo de la comida, / sólo basta que decir que se mataron / —al alba todavía— / a una res y a un marrano; / se les mató con una cuarterola / para que aquellas bestias / se murieran a gusto, / con apenas dolor al taz a taz.²⁵³

Cabe destacar ese “y... No”, sobre todo porque no se trata de un error ni de un descuido, sino lo contrario, como bien lo explica Herbert: “Sada elige, muchas veces, la cadencia imperfecta: el

²⁵² A. Beltrán, art. cit., p. 125.

²⁵³ D. Sada, “Ese modo que colma” en *Ese modo...*, p. 166.

monosílabo, el sintagma aislado, los puntos suspensivos que apagan la demora de sus meticolosos párrafos”,²⁵⁴ es decir, con toda intención y con notable frecuencia. En esa pequeña isla entre tanto conteo de siete y once, el autor ha utilizado los tres componentes mencionados; esto es, el monosílabo (dos veces), el sintagma aislado (por otras dos veces) y los puntos suspensivos, los cuales en conjunción logran romper la perfección de cadencia que se crea en la silva.

²⁵⁴ J. Herbert, art. cit., p. 17.

3. El trabajo principal: *Porque parece mentira...*

Como es sabido, durante siglos lo usual fue separar la prosa del verso, considerarlos opuestos, como en el caso de Iuri Tinianov.²⁵⁵ No es conveniente en tiempos actuales realizar una separación radical, pues ocasionalmente existirán textos en los cuales ambos modos se relacionan. Y bien, ¿se debe analizar *Porque parece...* solo con teoría de prosa o es posible introducir estudios versales? Ya se ha mencionado que el mismo Sada rechazó publicarla en verso solo después de escuchar las voces disuasivas de otros autores. Sabido lo anterior, hay razón más que justificable para realizar análisis relativos tanto a una como a otra forma de escritura. El acercamiento debe darse, sin duda desde los preceptos de la prosa; no obstante, sería imprudente desestimar un estudio bajo la teoría versal.

Recordemos, con las palabras de Margarita del Valle Montejano, que la prosa, según la idea general, es

una manera de organizar lo escrito sin una estructura métrica fija, pero siguiendo un esquema rítmico de tensión y distensión [...]. El ritmo de la prosa es sintáctico [...]. Cuando se escribe en prosa, las palabras se colocan una tras otra, tantas como quepan en un renglón.²⁵⁶

Igual de generalizado está el concepto de

la doble ecuación de Monsieur Jourdain:

Poesía = Prosa + a + b + c

Prosa = Poesía - a - b - c

de donde la Poesía es siempre diferente a la Prosa.²⁵⁷

En el caso de *Porque parece...*, se han colocado las palabras hasta el final del renglón, pero también hay una estructura métrica bastante regular sin ser obstinada.

²⁵⁵ Iuri Tinianov, *El problema de la lengua poética*, (trad. Ana Luisa Poljak). Siglo XXI, Buenos Aires, 1975, p. 9.

²⁵⁶ M. del Valle Montejano y L. Pérez Gutiérrez, *op. cit.*, p. 26.

²⁵⁷ Monsieur Jourdain, *apud* Roland Barthes, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos* (trad. Nicolás Rosa y Patricia Willson). Siglo XXI, México, 3ª. ed., 1ª. ri., 2016, p. 36.

Recuérdese además la popular y errónea inclinación a pensar que la prosa no es poesía y que la poesía es verso.

Javier Treviño Castro llama la atención sobre un punto que puede parecer bastante obvio, pero que es importante recalcar, ya que no es una costumbre de Sada: “Dos octosílabos conforman el título de su obra cumbre: *Por-que pa-re-ce men-ti-ra, / la ver-dad nun-ca se sa-be*”.²⁵⁸ Otros títulos del mismo autor pueden dar la idea de un heptasílabo (*Registro de causantes, Ese modo que colma*) o de un dudoso pie quebrado de cuatro sílabas que se hallara entre octosílabos (*Albedrío, Ritmo Delta, Casi nunca*). Solo la mayor obra de Sada tiene un nombre claramente constituido por dos octosílabos, lo cual queda como mandado hacer, aunque su origen tenga más relación con los azares del destino.

Acercarse al estudio de la prosa sadiana en *Porque parece...* a través del ritmo lingüístico, de los ritmos secundarios y los ritmos de pensamiento, requiere traer a colación la manera como Isabel Paraíso entiende tales análisis en su obra *Teoría del ritmo de la prosa*, pero no solo eso; también hay necesidad de justificar su aplicación, dada la desestimación que la autora hace de la prosa rítmica. Ocurre que para la teórica española, la prosa rítmica no pasa de ser “un «soniquete» sin valor estilístico”.²⁵⁹ Para apoyar su punto, Paraíso incluye una nota a pie de página con el siguiente ejemplo:

Se disipó la saturnal melancolía del invierno; y al prolífico regreso de las brisas tropicales, se derriten los nevados del volcán, se desvanecen las románticas neblinas de los lagos. Desgarró Naturaleza su ropaje de aridez, de obscuridad y de tristeza; coronándose de blancos azahares se apercibe a su divino desposorio con el Sol. Las misteriosas, las miosóficas potencias de la vida, por arterias invisibles se derraman de los cielos a la Tierra, de los seres a las cosas, palpitando en las raíces de los bosques, desbordando en las entrañas de los mares.²⁶⁰

Cierto que la cadencia cansina del texto corresponde a una estructura por demás monótona y falta de sentido, la cual se grafica así:

²⁵⁸ J. Treviño Castro, art. cit., p. 57.

²⁵⁹ I. Paraíso, *op. cit.*, p. 43.

²⁶⁰ Manuel González Prada, “Vida universal”, en I. Paraíso, *op. cit.*, p. 43.

```

---|---|---|---|---|---|---|---|
---|---|---|---|---|---|---|---|
---|---|---|---|---|---|---|---|
---|---|---|---|---|---|---|---|
---|---|---|---|---|---|---|---|
---|---|---|---|---|---|---|---|

```

Pero Daniel Sada no cae en este tipo de soniquetes; su prosa rítmica es bastante más evolucionada. Así lo declara Luis Jorge Boone, para quien Sada escribe: “periodos que se encadenan en un ritmo mayor para evitar el sonsonete y encabalgarse hasta formar frases”.²⁶¹ Muestra de ello es el análisis a los primeros renglones de *Porque parece...*, los cuales se distribuyen en 11 distintas formas, con una tendencia que favorece el esquema o óo oo óo apenas en el 32 % de las ocasiones:

oo ó oo óo	2
o óo oo óo oo óo	1
o óo oo óo	12
o oo óo óo	3
ó oó oo óo	1
óo óo o óo	4
oo óo o óo	7
óo o óo oo óo oo	1
o oo oo óo	3
o oo óo	1
o óo óo óo	2

Con estos resultados, ya podemos afirmar sin duda alguna que la creación de Sada se puede observar a través de la lupa de Paraíso, dado que sus objeciones no se verifican en nuestro objeto de estudio.

Ahora bien, ya se han señalado dos ocurrencias en las cuales el ritmo de timbre (o rima para el verso) es un recurso de Sada al inicio de sus obras. Un ejemplo más de esto aparece en *Porque parece...*; repasemos el inicio del texto agregando saltos de línea para favorecer su adecuada visibilización:

²⁶¹ L. J. Boone, art. cit., p. 113.

Llegaron los cadáveres
a las tres de la tarde.
En una camioneta los trajeron
—en masa, al descubierto—
y todos balaceados,
como era de esperarse.²⁶²

Nuevamente el autor llama la atención por el uso del equivalente a la rima asonante *a-e* gracias a «cadáveres» (recuérdese que en versos proparoxítonos se desprecia la penúltima sílaba) y «tarde» en la apertura, lo cual se cierra en «esperarse». No conforme con eso, Sada incrusta otro ritmo de timbre *e-o* por medio de «trajeron» y «descubierto».

Ahora se dirige el estudio del ritmo a los grupos acentuales y a los fónicos, con lo cual se podrán obtener las primeras conclusiones. Para la primera muestra, es menester recordar lo escrito por Sada, hacer la división requerida, identificar los acentos y contar los grupos acentuales para posteriormente identificar los grupos fónicos. El resultado es el siguiente (a la izquierda se muestran los números correspondientes a los grupos acentuales; a la derecha, a los fónicos):

4	Llegaron los cadáveres a las tres de la tarde.	5
3	En una camioneta los trajeron	
2	—en masa, al descubierto—	
2	y todos balaceados	
2	como era de esperarse.	
4	Bajo el solazo cruel miradas sorprendidas	6
4	pues no era para menos ver así nada más	
2	paseando por el pueblo	
2	tanta carne apilada,	
2	¿de personas locales?	
2	Eso estaba por verse.	8
2	Y mientras tanto gritos	
2	por ahí, por allá,	
2	por lo demás, al fin,	
4	chiflo avisor que penetró a cuchillo	
3	en recintos tan íntimos como el de Trinidad,	

²⁶² D. Sada, *Porque parece...*, p. 17.

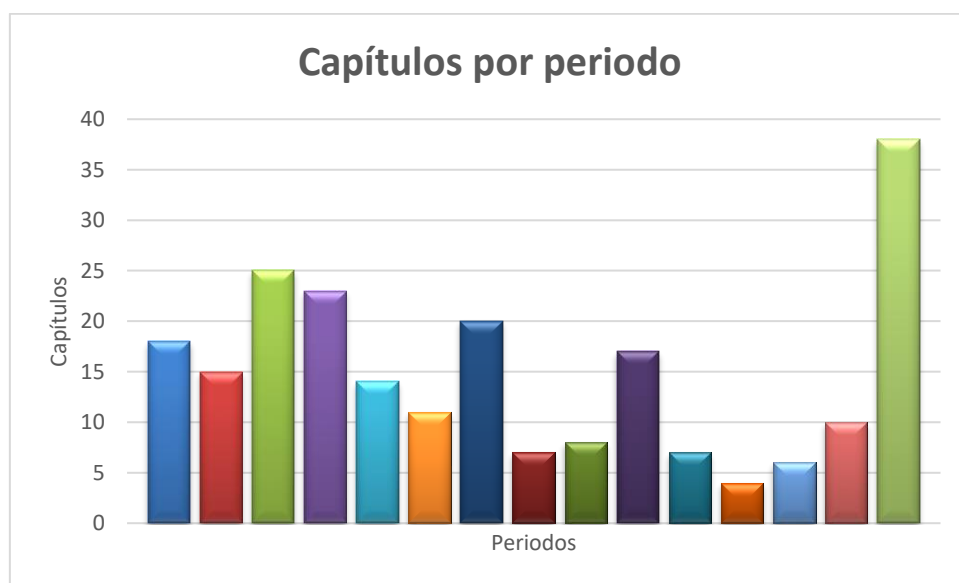
2	quien buscando frescuras	
4	fue a tirarse gustoso al mosaico del baño,	
4	más resuelto que nunca a gozar de su siesta.	
2	La de todos los días,	
4	en calzoncillos, la siesta ideal, de casi media hora,	
1	mas cuando despertara	
4	habría que culminarla con un cigarro de hoja,	6
4	fumárselo despacio y entonces repensar,	
4	para darle cabida a tanta paradoja.	
2	Continuás esta vez	
5	que Trinidad no pudo acomodarse tal como le gustaba,	
4	porque seguía el deslate del zumbido exterior	
2	no obstante su encerrona	
2	y no obstante también	
3	haberse puesto burujos	
2	de algodón en los oídos.	12
4	Así debía apagarse aquella reciedumbre,	
2	pero ni para cuándo se apagara.	
2	Antes bien, al revés,	
3	se hizo más ostensible	
4	lo que él consideraba una guerra en su contra.	

De momento y a reserva de lo que arrojen otros análisis, es posible determinar algunos puntos. Nótese las cifras en los grupos acentuales: 4.3.2.2.2 / 4.4.2.2.2.2 / 2.2.2.4.3.2.4.4 / 2.4.1.4.4.4 / 2.5.4.2.2.3.2.4.2.2.3.4. Existe una importante predominancia de grupos con número par: 31, contra solo 6 impares. Esto, a la luz de la teoría, implica un carácter épico e intelectual de la novela. No solo eso, sino que de los pares, 18 de ellos (58 %) vienen de grupos bimembres. Esto último implica la presencia de una narración enérgica, además de enunciaciones escuetas y de sentencias. La muestra es muy pequeña como para establecer resultados en los grupos fónicos.

3.1. Modulaciones externas: Períodos y capítulos

Una revisión de la obra por sus elementos externos arroja datos interesantes. *Porque parece...* está estructurada en 15 grandes partes, a las cuales Sada llama «periodos» numerados del primero al decimoquinto (así, en ordinales y escrito con letra). La subdivisión de cada periodo

se da en «capítulos» numerados en forma cardinal y escritos, también, con letra.²⁶³ El periodo 1 consta de 18 capítulos; luego el 2 de 15 y el 3 de 25. El resto de los datos aparece en el anexo 5. Como se puede apreciar en las columnas, si se toma en cuenta la cantidad de capítulos por periodo, la novela tiene un ritmo decreciente con ligeros picos, no muy pronunciados, hasta el periodo 12. Luego, el ritmo aumenta por muy poco en los periodos 13 y 14 para rematar con un notabilísimo incremento en el 15. Esto podría significar que el autor puso cierto cuidado, ya sea en su narrador o en su lector, para dirigirlo hacia el final con cierta cadencia que se va ralentizando para volverse trepidante conforme la historia se acerca a su fin.

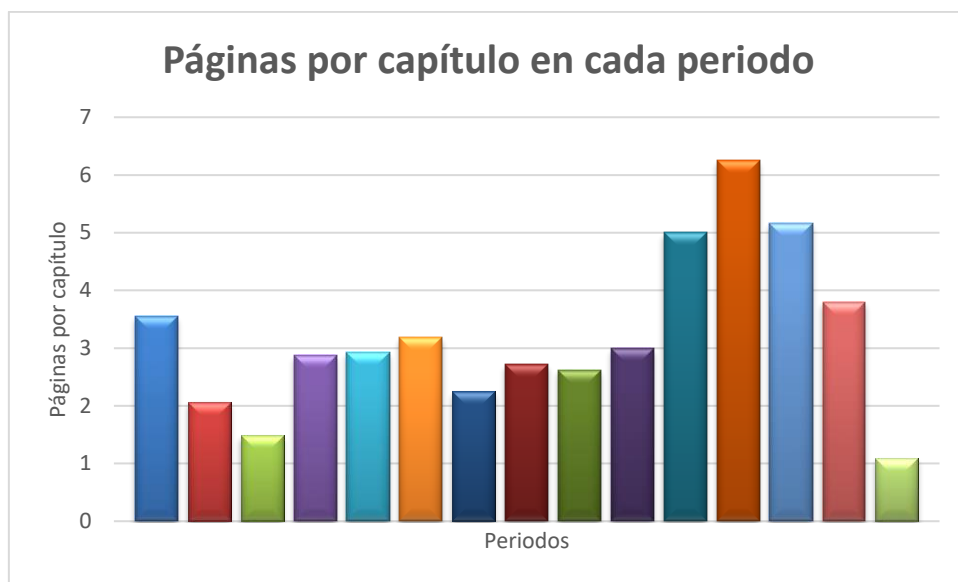


Ahora bien, la extensión de los capítulos resulta de una variedad que hace pensar en la irregularidad, similar a la que ya se mostró de *Albedrío*, solo que llevada a un nuevo límite.

No obstante, es factible realizar un cálculo que nos dé un promedio de páginas por capítulo, esto dentro de cada periodo. Los resultados se ilustran en la gráfica 2. De este análisis surge que para el periodo 1 hay un promedio de 3.6 páginas por capítulo, mientras para el

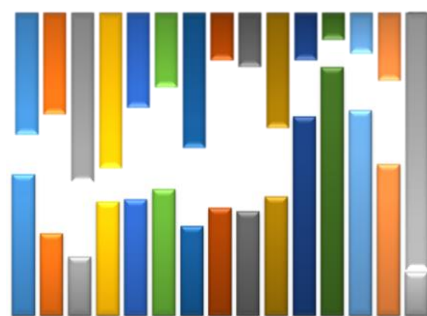
²⁶³ Para hacer más práctica la lectura de este documento, se anotarán periodos y capítulos con cifras separadas con un punto. Así por ejemplo, el quinto periodo será anotado como 5, mientras que el segundo capítulo del octavo periodo se anotará en la forma 8.2.

periodo 2 la cifra disminuye a 2.1. Esta diferencia inicial se debe en gran medida al espacio que Sada destinó para el primer capítulo de su novela: más de 6 páginas, contra un promedio total de 2.7.



A diferencia de lo que ocurrió en la primera gráfica, en esta se observa un claro incremento general en cuanto al promedio de páginas por capítulo dentro de cada periodo, pero con un notable decremento hacia el final que resulta abrupto en el último capítulo del periodo 15. Es decir, que mientras la lectura durante gran parte de la novela es pausada y hasta algo lenta, el final se acelera de forma bastante considerable. Dicho incremento relativo de velocidad es algo que el lector puede percibir mientras va pasando por las páginas finales.

De estas dos perspectivas aplicadas a los elementos macroestructurales se deduce que Sada creó sendos movimientos contrarios: uno, que va disminuyendo y tiene un acentuado aumento al final; otro, lo contrario, va aumentando y termina con un drástico descenso.²⁶⁴



²⁶⁴ Tales efectos contrarios no son extraños a otras expresiones barrocas. En música, por ejemplo, es célebre el caso de la obra JS Bach BWV 1079 de Johan Sebastian Bach en su variante conocida como Canon Cangrejo, en la

Por lo demás, es posible hablar de cierto equilibrio en la distribución de capítulos. Si, como ya se mostró, en *Albedrío* el capítulo 11 funge como una base apenas descentrada, algo similar ocurre en *Porque parece...* y la principal de las historias que cuenta; esto es, la de la familia González. El suceso a partir del cual se escribe la fábula es el asesinato de varios manifestantes. El capítulo 1.1 narra lo ocurrido apenas después de dicho evento, pero en el orden normal hay una división notoria: un antes y después de la matanza. Pues bien, para la familia González y tomando como centro 1.1, Sada escribe 56 capítulos antes y 56 después de dicho episodio.²⁶⁵ Así, la parte inicial de la narración es la que funge ahora como base, con las partes en perfecto equilibrio.

3.2. Las frases

Si se toma una prosa cualquiera y se intenta dividirla en, digamos, tres o cuatro formas métricas, será posible forzar algunas pausas o rupturas para llevar a cabo nuestro objetivo. No obstante, esas divisiones se verán en exceso artificiales y en ocasiones hasta sin sentido. El acierto de Sada en *Porque parece...* es que elige la frase para realizar sus esquemas métricos. Una frase, de acuerdo con lo expuesto por Samuel Gili Gaya, es “cualquier grupo de palabras conexas, ya formen oración o no”.²⁶⁶ No hace falta completar una oración con todos sus elementos, ni siquiera con los más básicos. En todo caso, “la unidad rítmica puede coincidir o no con la métrica y con la sintáctica”.²⁶⁷ Claro que es posible en algún punto encontrar una que otra

cual ocurren fenómenos con secciones musicales que son “la vuelta” de compases anteriores, luego alguna simultaneidad y hasta un recurso análogo a una banda de Moebius. Vid. elmoegano71, “JS Bach BWV 1079 Canon Cangrejo en Banda Moëbius.wmv”. [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=hq0TcIwspis> [Consulta: 13 de abril, 2021].

²⁶⁵ Vid. Anexo 1: González.

²⁶⁶ Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*. Vox, Barcelona, 13ª. ed., 1980, p. 25.

²⁶⁷ “Ritmo” [fragmento], en H. Beristáin, *op. cit.*

coincidencia frase-oración, pero no será lo más frecuente. Para clarificar este asunto, consideremos las siguientes palabras de Paz:

Así, no es la voz, sino la frase u oración, la que constituye la unidad más simple del habla. La frase es una totalidad autosuficiente; todo el lenguaje, como en un microcosmo, vive en ella. A semejanza del átomo, es un organismo sólo separable por la violencia. Y en efecto, sólo por la violencia del análisis gramatical la frase se descompone en palabras. El lenguaje es un universo de unidades significativas, es decir, de frases.²⁶⁸

Una palabra, aunque no necesariamente sea una oración o frase, bien puede constituir una de estas formas medidas.

Piénsese en el hipotético caso de formar heptasílabos (que no términos de siete sílabas) con las solas palabras «aerodinamismo» o «cinematografía»; o bien “revolucionarísimo”, si se desea un vocablo rebuscado. Gili Gaya también aporta:

Toda oración es una frase, pero no viceversa. Expresiones como aquel día de octubre; por el camino de la estación; con gran sencillez; etc., son frases y no oraciones. El idioma posee además numerosas frases hechas, o locuciones con significado adverbial, verbal, prepositivo, conjuntivo, etc., que se repiten como fórmulas sintácticas fijas, p. ej., al fin y al cabo, a cada paso, a fin de que, por si acaso [...]. Tanto las frases ocasionales como las fijadas por el uso, no constituyen oración más que cuando sean unidades del habla real con sentido completo en sí mismas.²⁶⁹

El cuidado que pone Sada para construir sus frases de siete, ocho u once sílabas, así como para romper dichos moldes, es admirable. Luego surge la pregunta: ¿Se puede evitar el soniquete o el texto está condenado al molesto martilleo rítmico? Para Boone, Sada consigue lo deseable, toda vez que acierta a producir “periodos que se encadenan en un ritmo mayor para evitar el sonsonete y encabalgarse hasta formar frases”.²⁷⁰

²⁶⁸ O. Paz, *op. cit.*, p. 49.

²⁶⁹ S. Gili Gaya, *op. cit.*, pp. 25-26.

²⁷⁰ L. J. Boone, *art. cit.*, p. 113.

En otro acierto, Sada no emplea vocablos débiles al final de cada metro, cosa que sí hicieron Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón, entre otros. La llamada Fénix de América, por ejemplo, escribió los siguientes versos:

las más veces llega **cuando**
ya el Acaso sucedió [énfasis mío en este y los dos siguientes],²⁷¹

y también

sin permitir, puesto **que**
ya una vez entré en tu casa;²⁷²

Ruiz de Alarcón, por su parte, se anotó estas líneas:

¿Es bien
que esté deshonorado **quien**
tantas honras os ha dado.²⁷³

No es que se demerite a estos autores auriseculares, pero sí hay una sensación clara de debilidad que no debería haber en las penúltimas sílabas, ya que, de acuerdo con Navarro Tomás, “son en general inacentuados o más propiamente débiles los vocablos que desempeñan funciones de relación sintáctica (artículos, preposiciones, conjunciones y formas pronominales de complemento)”;²⁷⁴ y:

rara vez en la métrica tradicional se ha producido el hecho de situar en tal posición una palabra gramaticalmente inacentuada. El modernismo, sin embargo, hizo uso con relativa frecuencia de tal libertad, sin lograr por cierto adhesión favorable ni ventaja artística.²⁷⁵

Navarro Tomás no quiso señalar a los barrocos del mismo modo que a los modernistas, pero el hecho allí queda.

²⁷¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*, en *Obras completas* (pról. Francisco Monterde). Porrúa, México, 16ª. ed., 2013, p. 628.

²⁷² *Ibid.*, p. 640.

²⁷³ Juan Ruiz de Alarcón, *Los favores del mundo* (ed. Ysla Campbell). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2012, vv. 70-72.

²⁷⁴ T. Navarro Tomás, *Arte ...*, p. 18.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

Habrá que mencionar algunas posibles excepciones a lo dicho en el párrafo anterior.

Primeramente, se presenta un fragmento de “La cárcel posma”, en el cual Sada escribe:

Al principio las familias vivían muy apretujadas en los vagones de tren sobre rieles en desuso, serían como unas cincuenta los y las, considerándose así gente fuere a y pirata quien no viviera como ellos, sino en ingratos jacales o también bajo techos de carrizo y con manguardias de adobe.²⁷⁶

Nuevamente encontramos el empleo de octosílabos con medidas menores como el tetras labo “los y las”.²⁷⁷ Si los artículos carecen de carga semántica y por lo tanto no deberían ocupar la parte final,  por qué Sada se permite terminar el pie con “las”? Ocurre que en este caso el vocablo ha sufrido una variación producto del artificio: se han sustantivado. No se dice los qué ni las qué, eso debe suponerlo o sobreentenderlo el lector. Así pues dicha excepción, más que un descuido, es un recurso novedoso.

El segundo ejemplo de excepción corresponde a un endecasílabo en *Porque parece...* y no es un recurso novedoso como en el caso anterior, sino una expresión propia del habla cotidiana que, como tantas otras, Sada recoge para su novela. Dice el narrador:

Y lo supo de a tiro, puesto que lo creyó. Obvio segundo hueso: creencia y desazón, mas no para apurar venenos lentos sino para llenarse poco a poco, y siempre con aguante **de motivos dulzones, cursis pues** [el énfasis en el endecasílabo es mío].²⁷⁸

En la mayoría de los casos, la palabra «pues» es  tona. No obstante, hay ocasiones en las cuales, por tratarse de un valor distinto al causante o al ilativo, adquiere fuerza en la pronunciación. Para el *DLE*, dicha conjunción se usa “con diversos significados dependientes del tono con que se pronuncia”.²⁷⁹ Las personas suelen usar este «pues» al final de oración a manera de

²⁷⁶ D. Sada, “La cárcel posma”, en *Registro...*, pp. 38-39.

²⁷⁷ No se piense erróneamente que Sada era un adelantado al respecto de usar el llamado lenguaje inclusivo o incluyente. La expresión citada es distributiva, pues corresponde a los vagones y a las familias. En condición similar est  el uso de la palabra “personaja”, la cual emplea como un recurso meramente expresivo (no político ni ideológico) que otorga valor literario a la narración. *Vid.* D. Sada, *Porque parece...*, p. 98, 545.

²⁷⁸ Daniel Sada, *Porque parece...*, p. 353.

²⁷⁹ “pues”, en *DLE*.

reafirmación, como si fuera un “sí”, y por tanto, lleva un acento prosódico que sin embargo no se grafica como diacrítico.²⁸⁰

En cuanto a las medidas, hay una preferencia muy marcada por los octosílabos. Una revisión de los primeros cinco periodos nos dice que Sada elige la medida de siete sílabas para arrancar su novela, y así continúa hasta el capítulo 11, exceptuando solo el 8, en el cual predominan los octosílabos. Esto engancha al lector, el cual ha de realizar una lectura algo ágil sin exagerar; pero a partir del capítulo 12 el ritmo se vuelve más natural al conformarse por frases de ocho sílabas, cuya mayoría se ve interrumpida por los capítulos 6, 8, 10 y 13 del periodo 2 y se vuelve casi absoluta en los periodos 3, 4 y 5.

3.3. El lenguaje

Si bien, como menciona Paz, “El poema es lenguaje erguido”,²⁸¹ este no tiene por qué componerse solo con lenguaje elevado y al alcance de unos cuantos. “Todo hombre es un poeta”,²⁸² dice Chinaski, alter ego de Bukowski. Y uno de los recursos para crear la poesía es el insulto, la mala palabra, la majadería o grosería; «malas razones», por usar un término coloquial. Y es que es precisamente este coloquialismo, esta parte pedestre de la lengua la que pone “la poesía al alcance de todos”.²⁸³

Armando Alanís reconoce en la obra de Sada “Una sabia mezcla de lenguaje coloquial y lenguaje culto. Era un narrador audaz, original; su estilo es inconfundible; tiene ritmo,

²⁸⁰ Una excepción más aparece en *Porque parece...*, esta sí al modo de Sor Juana o Ruiz de Alarcón. Para ello, debe tomarse en cuenta que “justo cuando empezó su pesadilla, donde” sea de una medida correspondiente al verso alejandrino o al heptasílabo simple. D. Sada, *Porque parece...*, p. 18.

²⁸¹ O. Paz, *op. cit.*, p. 35.

²⁸² Charles Bukowski, *Factótum* (trad. Jorge Berlanga). Anagrama, Barcelona, 23ª. ed., 2016, p. 155.

²⁸³ O. Paz, “Los hijos de la Malinche” en *México en la obra de Octavio Paz. I. El peregrino en su patria. Historia y política de México* (ed. O. Paz y L. M. Schneider). FCE, México, 3ª. ed., 1992, p. 64.

música”.²⁸⁴ Una particularidad de Daniel Sada es que no duda en introducir vocablos nuevos, modificando ligeramente los que ya existen. En esta sección analizaré algunas de estas palabras (que aparecen de la página 18 a la 38) en sus morfemas para dar así con el posible significado que Sada quiso otorgarles.

apechugues (p. 33). Sada recurre a un sustantivo creado a partir del verbo «apechugar», cuya segunda acepción en el *DLE* es “Cargar con alguna obligación o circunstancia no deseada”.

archibilioso (p. 24). El bilioso es una persona de genio destemplado. Sada le antepone un prefijo, *archi-*, que indica preeminencia o superioridad y que en adjetivos significa «muy» (*DLE*). El vocablo, pues, significa «muy bilioso».

asegún (p. 18). De uso común, aunque todavía no registrado por el *DLE*. Es un barbarismo para «según».

besamientos (p. 35). Sustantivo deverbal que indica acción y efecto de besar: al léxico «besar» se ha añadido el sufijo *-miento* que “suele significar ‘acción y efecto’”.

cojuela (p. 22). Acompañada del sustantivo «diabla», solo se ha feminizado la expresión «diablo cojuelo» para indicar a una mujer enredadora y traviesa.

hablinche (p. 37). Forma despectiva para «hablador».

machorrines (p. 22). El sufijo *-in* significa pequeñez. El vocablo expresa acciones que corresponden al machismo, señalando algo de desprecio por ellas.

mentirero (p. 23). Sustantivo deverbal: Lugar donde se producen mentiras.

ñuridita (p. 27). El vocablo, sin el diminutivo, aparece registrado en el *Diccionario de americanismos* como “Referido a persona, muy flaca y débil”.

²⁸⁴ A. Alanís, art. cit., p. 10.

pachorrez (p. 38). Sustantivo abstracto formado a partir de «pachorra», que a su vez significa “Flema, tardanza, indolencia”, y la terminación *-ez*, que “indica la cualidad expresada por el adjetivo del que deriva”. No obstante, el léxico derivativo no es un adjetivo.

pinturreo (p. 27). Sustantivo deverbal derivado de pintura, con sufijo despectivo.

rejuego (p. 37). El prefijo *re-* puede significar repetición, detrás, intensificación; oposición, resistencia o negación. Para este caso específico, se habla de un juego de resistencia.

risionadas (p. 31). al léxico «risión» se le ha agregado el sufijo *-ada*, que indica conjunto, contenido, periodo o golpe, acción peyorativa, abundancia o exceso. Por tanto, el autor se refiere al conjunto de situaciones que mueven a risa, y puede tener matiz tanto de golpe como de exceso y ser peyorativa.

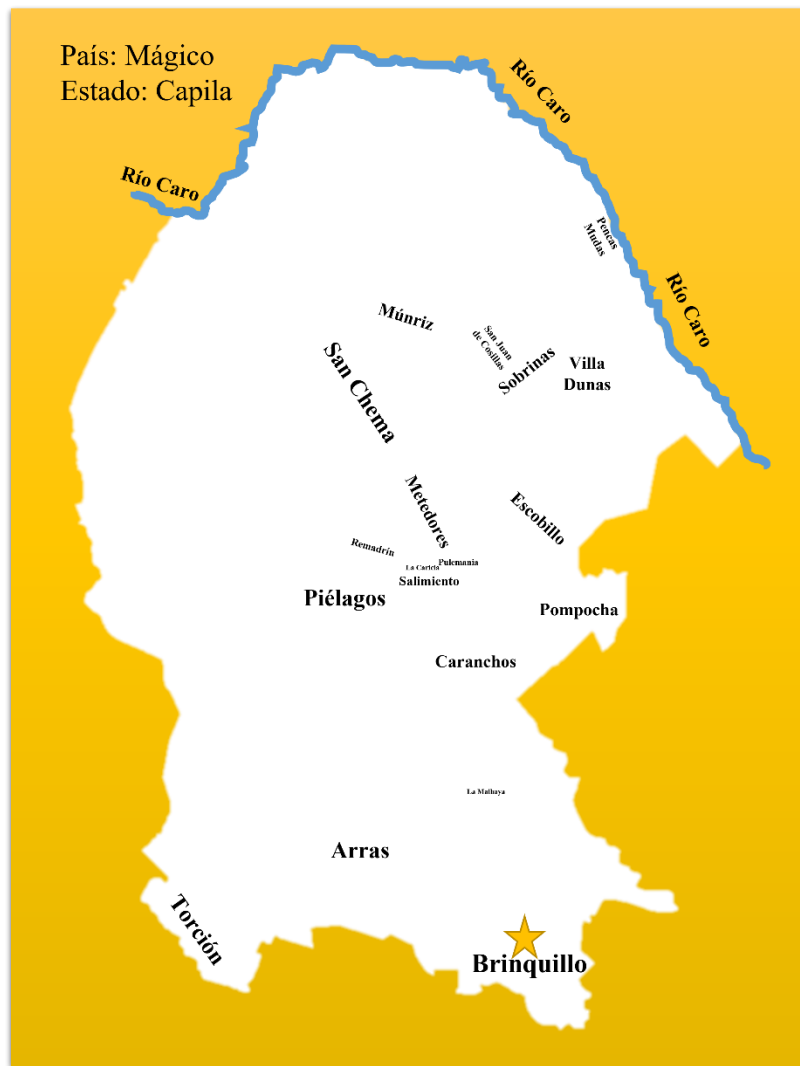
supraescupitajo (p. 25). El prefijo *supra-* “significa ‘superior o encima’”, según el *DLE*. En este caso, el vocablo se puede interpretar como «el mayor de los escupitajos», es decir, el más ofensivo.

tarasqueara (p. 31). Verbo en modo subjuntivo. El *DLE* registra «tarascar» como “Dicho especialmente de un perro: Morder o herir con los dientes”. En este sentido el autor solo deforma un poco el vocablo para darle matiz de barbarismo.

zaragatoso (p. 19). El léxico indica “Gresca, alboroto, tumulto”. El adjetivo derivado, por tanto, significa tumultuoso.

Daniel Sada recrea la geografía del estado de Coahuila. Para ello, apenas si altera distancias, direcciones y sentidos;²⁸⁵ en cambio, se vale de modificar un particular tipo de palabras: los topónimos.

²⁸⁵ Sin embargo, en 11.1 distorsiona la geografía real para que el lector se ubique de forma simple en la imaginaria: Si alguien viera en un mapa del estado de Capila, justo en la parte central, la ringlera de puntos geográficos dispuesta de este a oeste, o al revés, según su antojo, notaría la derechura —digámoslo como empiezo— que hay de Pompocha a San Chema. Así luego el seguimiento: Metedores-Pulemania-La Caricia-Remadrín-Piélagos-El Nopal.



He tomado para el análisis solo algunos de los más importantes: aquellos donde la fábula transcurre o bien los que corresponden a las principales ciudades y que tengan de preferencia correspondencia a nivel fonético con sus contrapartes reales.

Ahora revisemos algunos topónimos:

Arras. Geografía real: Parras. Sada elige este lugar como el origen de Cecilia, quien luego viaja a Remadrín, donde conoce a Trinidad y se convierte en su esposa. Las arras, por cierto, tienen un simbolismo importante en los matrimonios de la religión católica: 13 monedas

D. Sada, *Porque parece...*, p. 439.

representan unión, prosperidad, generosidad.²⁸⁶ Tal vez la mudanza a Arras al final de la novela implique la continuidad de los valores mencionados a pesar de las vicisitudes por las que ha pasado la pareja. Se le nombra por primera vez en periodo 8, capítulo 1.

Brinquillo. Geografía real: Saltillo. Similitud a nivel fonético y semántico. Brinco se asemeja en el significado a salto (nombre tomado debido a un salto de agua), con la salvedad de que el brinco deja al sujeto en el mismo lugar, cosa que no ocurre en el salto, en el cual el sujeto cambia de lugar, generalmente para avanzar. Primera mención en 1.1.

Capila. Geografía real: Coahuila. Puede venir de «capilar», para dar la idea de un lugar estrecho, más por los fenómenos sociales que por la capilaridad en términos de física. También puede conducir a la idea de «capilla», para reforzar la idea de un país religioso. Primera mención en 2.2.

Caranchos. Geografía real: Castaños, poblado principal de la novela *Albedrío*, a donde llegan los húngaros y de donde escapa Chuyito. Uno de tantos lugares en los cuales se perpetra el fraude electoral. Primera mención en 3.1.

Caro, río. Geografía real: Río Bravo. Importante por establecer de forma natural una frontera, lo cual conlleva consecuencias incluso en la realidad, en el ámbito de la literatura y los subgéneros Literatura del desierto o Literatura del norte. En la novela, marca el punto en que Egrén debe decidir entre seguir hacia Estados Unidos o regresar a Remadrín. Primera mención en 6.1.

²⁸⁶ “¿Por qué usamos las arras de boda?”, en *Blanco de novia*. Blanco de novia, Madrid, 5 de julio, 2017. [En línea]: <https://www.blancodenovia.com/arras-boda/#:~:text=El%20significado%20de%20las%20arras,compartir%20los%20bienes%20del%20matrimonio.> [Consulta: 27 de agosto, 2022].

Escobillo. Geografía real: Escobedo. Da la idea de escoba, de algo que se barre, pero no bajo la interpretación literal de quitar el polvo, sino para dejar el terreno libre a intereses particulares. Primera mención en 1.14.

Liraido. Geografía real: Nuevo Laredo, en el estado de Tamaulipas (Laredo queda del lado estadounidense, en Texas). Otra ciudad que destaca por su carácter fronterizo y que involucra la historia de Egrén. Primera mención en 3.22.

Mágico. Geografía real: México. Tradicionalmente se ha relacionado al adjetivo con el sustantivo propio, aunque en tiempos recientes se hace más con un toque irónico. Primera mención en 5.14.

Metedores. Geografía real: Nadadores. Entre varias posibles interpretaciones, remite a la expresión coloquial usada en el juego de canicas (tal vez jugado por Sada en Sacramento), «meter focha»; esto en referencia a los políticos que se valen de trampas. Primera mención en 1.10.

Nuevo Airón. Geografía real: Nuevo León. Estado colindante con Capila. Además de Fierrorey (Monterrey), los personajes hablan de Chispa (China, del mismo estado). Primera mención en 6.2.

Pencas Mudadas. Geografía real: Piedras Negras. Las pencas suelen conducir a la idea del desierto. Por otro lado, Tal vez Sada juega con la idea de que, aunque «las pencas hablan»,²⁸⁷ las de esta región hacen exactamente lo contrario. Primera mención: 1.10.

Pielagos. Geografía real: Cuatro Ciénegas. Un piélago es una “Parte del mar, que dista mucho de la tierra”. Nuevamente se presenta un juego de oposición, una ironía, para indicar una población que no tiene mar. Primera mención en 2.4.

²⁸⁷ Según la letra de una popular canción mexicana. Vid. Ferrusquilla, “La ley del monte”, en Sebastián Verti (antologador), *Para ti: Canciones inmortales de México*. Diana, Ciudad de México, 1996, p. 217.

Pompocha. Geografía real: Candela. El más difícil de identificar en la geografía real debido, sobre todo, a la no coincidencia en el nivel fónico. El vocablo tiene relación con la pompa y, en consecuencia, con lo fúnebre. Fonéticamente recuerda el adjetivo «pomposa», lo cual otorga al lugar cualidades de ostentoso, pero también de hueco. Primera mención en 1.13.

Pulemania. Geografía real: Celemania. Sada escribió un poema a dicha población, en el cual dice casi al final:

Celemania
 Ambito mudable
 inconclusa llanura
y desaparición de la luz pretérita.²⁸⁸

Remadrín. Contrario a lo dicho por Marco Kunz,²⁸⁹ el topónimo corresponde al bien identificado municipio Lamadrid. El uso coloquial de «madre» entre los mexicanos tiene para dar y repartir, en esto Kunz tiene razón. Solo por poner un ejemplo, puede hablarse del «desmadre» que está ocurriendo en el pueblo por causa del robo de urnas. Tatiana Bubnova lo registra como “una ‘mentada de madre’ irónicamente reiterada pero en diminutivo”.²⁹⁰ Primera mención en 1.1.

Salimiento. Geografía real: Sacramento, lugar en que Sada pasó su infancia.²⁹¹ El fraude electoral como una salida, del tipo salida fácil en lo teórico, pero que se va complicando en lo práctico. Primera mención en 1.10.

²⁸⁸ D. Sada, *Los lugares*. La rosa de los vientos, Ciudad de México, 1978, p. 12.

²⁸⁹ Dice Marco Kunz: “En cuanto a Remadrín, el escenario central de la trama novelesca, no evoca un pueblo real, pero sí algunas de las connotaciones que tiene su núcleo *madre* en el español mexicano”. Marco Kunz, “La omniscencia paródica en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada”, en Marco Kunz / Cristina Kunz (editores): *Nuevas narrativas mexicanas 3: escrituras en transformación*. Université de Lausanne, Linkgua, 2019, p. 305. [En línea]: <https://wp.unil.ch/labelletres/nuevas-narrativas-mexicanas-3-escrituras-en-transformacion/> [Consulta: 14 de mayo, 2022].

²⁹⁰ Tatiana Bubnova, “Hacia los últimos confines de la poeticidad vernácula (*Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, de Daniel Sada)”, en *Studi Hispanici*, 5, 2002, p. 273. [En línea]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3200233> [Consulta: 28 de julio, 2022].

²⁹¹ Daniel Sada describe el pueblo en que creció:

Sobrinas. Geografía real: Sabinas. Remite a las «sobras» (te doy de lo que me sobra) y no tanto a la relación de parentesco. Primera mención en 6.6.

Torción (también escrito como «Torsión», probable error del editor). Geografía real: Torreón.²⁹² Implica algo torcido, como las consabidas corruptelas atribuibles a la clase política de la nación. Primera mención en 3.1.

Villa Dunas. Geografía real: Villa Unión. La imagen desértica de la región.²⁹³ Primera mención en 2.2.

Daniel Sada cuenta con una interesante variedad de recursos como autor, de los cuales algunos van directamente a su narrador o narradores.²⁹⁴ La utilización de palabras modificadas, y especialmente de los topónimos, da constancia de cómo el mexicalense era ingenioso y minucioso para añadir creatividad a la ficción, y con ello, aportar un ritmo de desautomatización en el lector, cosa que no ocurrirá en la relación narrador-narratario. Dicho de otra manera: entre variados registros de lenguaje, la prosa medida y las digresiones del narrador, los topónimos

Sacramento es un pueblo de mil habitantes, no hay hospital ni farmacias, sólo mejorales, si es que acaso. La gente se cura con hierbas o bien va a otros pueblos a comprar medicinas. No hay mercado público, es un pueblo que está en el desierto, no hay un río cercano, no hay peluquería, la gente que corta el pelo lo hace en las casas. Lo único que hay es tiendas de sombreros y de abarrotes, pero no muchas tampoco, unas seis tiendas de abarrotes que abastecen a todo el pueblo. No hay panaderías. Es un pueblo donde el domingo la gente no sale y llena la plaza, o sea es un pueblo muy triste, vamos, sin servicios, no hay transporte de ninguna especie, más que burros. Cuando yo vivía ahí había como seis coches y un camión urbano que pasaba y transportaba a la gente que iba a Monclova o que venía de Cuatro Ciénagas. Ése es Sacramento y ésa es mi percepción del lugar. De ahí es mi madre, ahí tengo muchos tíos que son campesinos. Ésa es mi referencia.

D. Sada, en Raúl Silva, art. cit.

²⁹² La fundación de Torreón es un asunto abordado por Sada para crear el cuento “La cárcel posma”. Vid D. Sada, “La cárcel posma”, en *Registro ...*, pp. 38-45.

²⁹³ El desierto es un tópico frecuente entre los escritores del norte de México cuando hablan de los territorios donde crecieron. En coautoría, Daniel Sada y Jesús de León escriben: “En el desierto todo está lejos, no sólo el agua sino también las personas [...]”, sobre todo si estás en una rancharía donde hay tres o cuatro gentes. Daniel Sada y Jesús de León, “El desierto, el desierto y el desierto”, en *Lectura de Coahuila* (Carlos Manuel Valdés, Rodolfo Gutiérrez F. y Adolfo Falcón Garza, autores). SEPC, Saltillo, 1999, p. 114.

²⁹⁴ Otro recurso que Sada ya había empleado antes de *Porque parece...* es el uso aglomerado de varios narradores, los cuales se diferencian en la lectura por detalles tipográficos. Así había ocurrido en el cuento “De Esmeralda a Escalón”, publicado en 1992, y así ocurre en el capítulo 15.1 de *Porque parece...* Vid. D. Sada, “De Esmeralda a Escalón”, en *Registro...*, pp. 88-90. Vid. D. Sada, *Porque parece...*, pp. 573-575.

tienen la función de contribuir al vapuleo narrativo que refiere Sada en “Atrás quedó lo disperso”.²⁹⁵

3.4. Métrica

Sada suele combinar los versos endecasílabos tanto con octosílabos —tal cual hiciera Rosalía de Castro—²⁹⁶ como con los heptasílabos, para crear prosas medidas similares a la silva. Dado que este es un apartado muy importante, será necesario profundizar sobre algunos conceptos antes de pasar al análisis de *Porque parece...*

A lo largo del tiempo, los teóricos han clasificado los versos endecasílabos con criterios más o menos similares, aunque ninguno de ellos mencione todas las formas posibles. Así, por ejemplo, José Domínguez Caparrós habla de variantes del heroico y del sáfico que Rudolf Baher no registra, mientras que el segundo refiere a esquemas gallegos y franceses que el primero omite. Tomás Navarro Tomás, Antonio Quilis y García Calvo, partiendo desde Andrés Bello, coinciden en los principales adjetivos, tales como heroico, sáfico, melódico y enfático; aunque difieren en otros detalles. Es el venezolano Elhi Delsue quien presenta una tabla clasificatoria del endecasílabo un tanto más completa, para la cual se basa en Domínguez Caparrós y en Eduardo de la Barra Lastarria.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	no.	nombre	acentos
•					•				•		1	enfático puro	1, 6, 10
•					•		•		•		2	enfático pleno	1, 6, 8, 10
	•				•				•		3	heroico puro	2, 6, 10
	•		•		•		•		•		4	heroico pleno	2, 4, 6, 8, 10
	•		•		•				•		5	heroico corto	2, 4, 6, 10
	•		•				•		•		6	heroico largo	2, 6, 8, 10
	•		•						•		7	heroico difuso	2, 4, 10
		•			•				•		8	melódico puro	3, 6, 10
•		•			•		•		•		9	melódico pleno	1, 3, 6, 8, 10
		•			•		•		•		10	melódico largo	3, 6, 8, 10
•		•			•				•		11	melódico corto	1, 3, 6, 10
			•				•		•		12	sáfico puro	4, 8, 10

²⁹⁵ Vid. *supra* nota 48.

²⁹⁶ Vid. R. Carballo Calero, art. cit., pp. 45-46.

•			•				•		•		13	sáfico puro pleno	1, 4, 8, 10
•			•		•		•		•		14	sáfico pleno	1, 4, 6, 8, 10
			•		•				•		15	sáfico corto	4, 6, 10
•			•		•				•		16	sáfico corto pleno	1, 4, 6, 10
			•		•		•		•		17	sáfico largo	4, 6, 8, 10
	•		•				•		•		18	sáfico largo pleno	2, 4, 8, 10
			•						•		19	sáfico difuso	4, 10
•			•						•		20	sáfico difuso pleno	1, 4, 10
•					•	•			•		21	sáfico inverso	1, 6, 7, 10
					•				•		22	vacío puro	6, 10
					•		•		•		23	vacío largo	6, 8, 10
			•			•			•		24	dactílico puro	4, 7, 10
•			•			•			•		25	dactílico pleno	1, 4, 7, 10
	•		•			•			•		26	dactílico corto	2, 4, 7, 10
				•					•		27	galaico antiguo	5, 10
						•			•		28	italiano puro	7, 10

Cabe mencionar que, salvo el conformado por las sílabas 6 y 7 en el sáfico inverso, los antirrítmicos no se toman en cuenta en ninguna de las otras 27 formas resultantes, por lo cual algunos análisis deberán ajustarse a esta tabla.

Por otra parte, varios autores coinciden en despreciar aquellos versos que carezcan de acento antes de la sexta sílaba, tales como el sáfico inverso o el vacío puro. Un ejemplo de lo anterior es el de Navarro Tomás, quien dice: “Su primer apoyo rítmico se sitúa sobre las sílabas 1, 2, 3 ó 4. No hay variedad de endecasílabo que reciba ese primer apoyo sobre la sexta y que deje las cinco sílabas anteriores en anacrusis”.²⁹⁷ De manera similar, Baher observa:

Igual que el tipo A puro [vacío puro] el tipo B₁ puro [sáfico difuso] no existe en teoría en lo que se refiere al ritmo. Por el carácter de la acentuación española, otro acento tiene que caer en una de las cinco sílabas comprendidas entre la cuarta y la décima, aunque por su condición morfológica resulten, en teoría, átonas; este acento verifica la función de acento de verso. Como por su proximidad a los acentos cuarto y décimo, definitorios de este tipo, el otro acento de verso no puede recaer en la quinta y novena sílabas, entonces resulta que lo hace en la sexta, séptima u octava sílabas.²⁹⁸

²⁹⁷ T. Navarro Tomás, *Métrica...*, p. 198.

²⁹⁸ Rudolf Baher, *Manual de versificación española* (trad. y adapt. K. Wagner y F. López Estrada). Gredos, Madrid, 1973, p. 139.

Sin embargo, dado que las medidas sadianas en *Porque parece...* están escritas en prosa y no en verso, tomaremos en cuenta cualquier endecasílabo del grupo mencionado como vacío o bien del enfático puro, así como del sáfico difuso.

Sobre el verso endecasílabo, quedaremos con la clasificación tal como se muestra en la tabla y evitaremos por tanto etiquetas del tipo «yámbico»,²⁹⁹ pues

menos acertados son los términos empleados en las métricas del siglo XIX, y en parte, también en las del XX, cuyas características radican en los pies de verso, tales como endecasílabo yámbico, anapéstico, etc., pues la interpretación del ritmo y, por consiguiente, la clasificación del verso puede resultar diferente según distinta apreciación.³⁰⁰

En el caso que nos ocupa, pese a que dicha subjetividad se resuelve de forma sencilla (y volveremos a ella en el estudio de heptasílabos y octosílabos), la interpretación del ritmo será lo más apegada a la objetividad, y no a la apreciación que menciona Baher.

Si bien en poesía el uso polirrítmico del endecasílabo es lo más usual,³⁰¹ el empleo de tal medida en *Porque parece...* también responde a la variedad y no a mantenerse solo en una clase de endecasílabo. Está determinado que “los tipos más empleados en las combinaciones polirrítmicas son los de los grupos A [heroico] en sus variantes y B₂ [sáfico]”.³⁰² Para el análisis, tomamos 345 endecasílabos, detectados en el periodo 1 capítulo 1 y periodo 8 capítulo 4,³⁰³ ambos escritos en prosa a modo de silva.

²⁹⁹ Excepto por el dactílico de las formas 26-28, las cuales no tienen opción.

³⁰⁰ R. Baher, *op. cit.*, pp. 135-136.

Cfr. Andrés Bello, *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*. Ministerio de Educación, Caracas, 1955 p. 174.

³⁰¹ Vid. R. Baher, *op. cit.*, p. 137

³⁰² *Idem.*

³⁰³ Vid. Anexo 2. Se elige el periodo 8 por ser el central numéricamente (quedan 7 antes y 7 después) y el capítulo 4 por la misma razón dentro del periodo.

De esta muestra es posible obtener ciertas premisas iniciales que den una idea de la novela. 85 de los endecasílabos revisados contienen antirrítmicos, es decir, el 24.6 %.³⁰⁴ Esto representa una cantidad bastante aceptable si se trata de otorgar valor literario en relación con el ritmo. Sada emplea seis tipos generales: enfático, heroico, melódico, sáfico, vacío y dactílico. La cantidad absoluta y frecuencia porcentual de los tipos por clasificación y subclasificación es de la manera que se muestra enseguida:

					n=345		n=260	
1	enfático pleno	7	2.0 %	enfático	22	6.4 %	8.5 %	
2	enfático puro	15	4.3 %					
3	heroico corto	18	5.2 %	heroico	91	26.4 %	35.0 %	
4	heroico largo	13	3.8 %					
5	heroico pleno	10	2.9 %					
6	heroico puro	45	13.0 %					
7	heroico difuso	5	1.4 %					
8	melódico corto	12	3.5 %	melódico	64	18.6 %	24.6 %	
9	melódico largo	21	6.1 %					
10	melódico pleno	3	0.9 %					
11	melódico puro	28	8.1 %					
12	sáfico corto	26	7.5 %	sáfico	67	19.4 %	25.8 %	
13	sáfico corto pleno	9	2.6 %					
14	sáfico largo	15	4.3 %					
15	sáfico largo pleno	4	1.2 %					
16	sáfico pleno	5	1.4 %					
17	sáfico pleno puro	4	1.2 %					
18	sáfico difuso	2	0.6 %					
19	sáfico pleno difuso	1	0.3 %					
20	sáfico puro	1	0.3 %	vacío	15	4.3 %	5.8 %	
21	vacío largo	9	2.6 %					
22	vacío puro	6	1.7 %					
23	dactílico puro	1	0.3 %	dactílico	1	0.3 %	0.4 %	
	antirrítmicos	85	24.6 %					
		345	100.0 %		260	75 %	100.0 %	

³⁰⁴ A modo de comparación y para tomar otro autor mexicano, *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón contiene 73 versos endecasílabos, de los cuales 26 tienen antirrítmicos; esto es, el 36 %. *Vid.* Anexo 4, tomado del ensayo no publicado “Sobre cómo el ritmo y la métrica en *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón contribuyen al dibujo de los personajes”, de mi autoría.

Hay en la muestra analizada 23 tipos distintos de endecasílabo, sin contar los que contienen acentos contiguos.

En los 260 endecasílabos detectados según la tabla clasificatoria, el ritmo heroico es el más utilizado con un 26.4 %, seguido del sáfico con un 19.4 %, lo cual corresponde con lo establecido por Baher. En cuanto al subtipo, el ritmo heroico puro con sus acentos en 2ª, 6ª y 10ª sílabas, marca la pauta con un 13 %, seguido del melódico puro, cuyos acentos recaen casi igual que en el heroico puro, pero con el cambio de 2ª a 3ª sílaba, con 8.1 %. Casi no hay diferencia entre las veces que se prefirió un ritmo corto (dominio de acentos antes de la 6ª sílaba), 25 %, a uno largo (dominio de acentos después de la 6ª sílaba), 23.8 %. En cambio, el uso de ritmos puros (generalmente de tres acentos) destaca con un 38.5 % de preferencia gracias a las 100 ocasiones en que es utilizado, mientras que las formas plenas (en su mayoría de 4 o 5 acentos) alcanzan un 14.6 %. Con 8 apariciones, los endecasílabos de tipo difuso (con ausencia de acentos de la 5ª a la 9ª sílabas) ocupan el 3.1 %.

La clasificación de los heptasílabos, por su parte, es mucho menos variada que la de los endecasílabos. De manera general, se denomina trocaico al heptasílabo cuya intensidad recae sobre las sílabas 2ª, 4ª y 6ª, mientras que la intensidad en las sílabas 3ª y 6ª produce un verso dactílico. Si hay acento en la 1ª sílaba, entonces se obtiene un heptasílabo de tipo mixto, pues necesariamente tendrá un dácilo y un troqueo. Al igual que con parte del análisis al endecasílabo, para esta medida elegimos el capítulo 1.1 el cual como ya se ha dicho, está en su mayoría escrito a modo de silva y por tal razón es fácil hallar dicha medida en su prosa.

En total, se detectaron 370 heptasílabos.³⁰⁵ 68 contienen acentos contiguos, hay 172 trocaicos, 66 dactílicos y 64 mixtos. Si se desprecian los 68 antirrítmicos, tenemos 302 heptasílabos cuya distribución porcentual se incluye en la siguiente tabla:³⁰⁶

tipo	trocaico	dactílico	mixto
n	172	66	64
%	57	21.9	21.2

Esto marca una predominancia del ritmo trocaico, al cual corresponden casi 6 de cada 10 medidas. En cuanto a la frecuencia de acentuación silábica según la posición, se obtiene esta otra información:

sílaba	1	2	3	4	5	6	7
n	88	163	141	101	22	369	0
%	23.8	44.1	38.1	27.3	5.9	99.7	0

Los datos apuntan a lo esperado: la obligatoriedad de acentuar la penúltima sílaba se refleja en el 99.7 %, mientras que el 44.1 % de 2ª sílaba acentuada conduce a una mayoría de heptasílabos trocaicos. La incidencia de antirrítmicos es más apreciable en el 5.9 % de los casos para la 5ª sílaba. Incluso si se realiza la neutralización para eliminar antirrítmicos, el esquema general no varía significativamente en cuanto a porcentajes:³⁰⁷

sílaba	1	2	3	4	5	6	7
n	72	151	129	92	0	370	0
%	19.5	40.8	34.9	24.9	0	100	0

En tal caso, la aparición absoluta debe elevarse un poco, pero los porcentajes permanecen cercanos a las cifras anteriores:

tipo	trocaico	dactílico	mixto
n	208	90	72
%	56.2	24.3	19.5

³⁰⁵ Vid. Anexo 6: Heptasílabos A.

³⁰⁶ En la presentación de resultados, la variable n es igual a la cantidad absoluta, mientras % es porcentaje, es decir, la cantidad relativa.

³⁰⁷ Vid. Anexo 7: Heptasílabos B.

Aunque ha disminuido, el porcentaje de heptasílabos trocaicos sigue dominando con amplitud, gracias a sus 208 apariciones.

Esta parte de nuestro estudio puede extenderse tomando una tangente: la conformación de heptasílabos en medidas de tipo alejandrino. Varios críticos señalan en Sada la tendencia a usar la forma compuesta más que la simple. Miguel Mora, por ejemplo, escribe que *Porque parece...* “está elaborada a base de versos alejandrinos, endecasílabos y octosílabos”;³⁰⁸ lo mismo señala Armando Alanís:

Una peculiaridad de sus primeros libros, es que están escritos, por así decirlo, en ‘prosa medida’: aquí y allá puede uno encontrar octosílabos, endecasílabos y hasta alejandrinos. Así sucede con su obra más célebre, que la crítica no ha dudado en calificar como una obra maestra.³⁰⁹

Sí y no. Sí, porque en efecto, poco esfuerzo hace falta para encontrar los supuestos alejandrinos. No, porque al combinar los alejandrinos con el endecasílabo, cabe la sospecha de que son en realidad heptasílabos, con lo cual lo que tenemos es una prosa a modo de silva. No, además, porque entonces quedarían mezclados el endecasílabo, el alejandrino y el heptasílabo como pie quebrado. Sí, porque la anterior réplica puede ser tomada como un experimento, como una silva con alejandrinos. Y sobre todo, sí porque ya Navarro Tomás anotó tal combinación de «metros concordantes»:

39. HEPTASÍLABO, ENDECASÍLABO Y ALEJANDRINO.—

El verso de catorce no significa disparidad dentro del grupo. Sus hemistiquios lo asocian, como es sabido, con los metros de siete y once sílabas. Ejemplo de Fernández Moreno, *Habla la madre castellana*:

Estos hijos, dice ella,
la madre dulce y sana,
estos hijos tan desobedientes
que a lo mejor contestan una mala palabra.³¹⁰

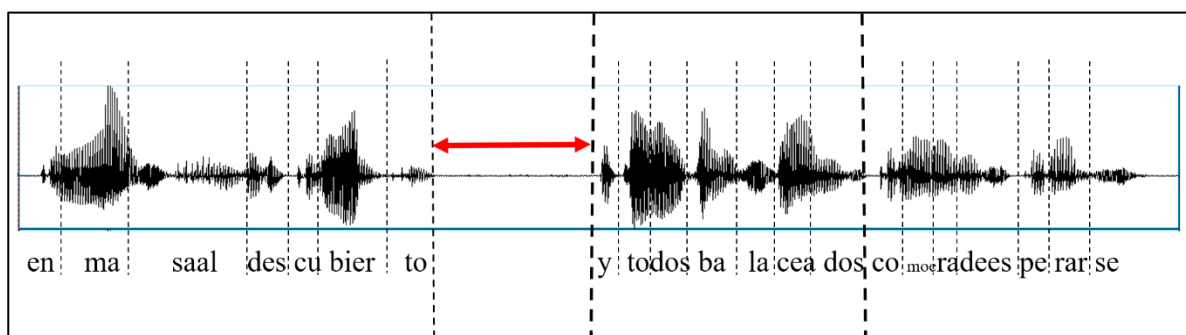
³⁰⁸ Miguel Mora, “Daniel Sada asombra a la literatura hispana con una novela de 90 personajes y 650 páginas”. *El País*, Madrid, 14 de junio de 2001.

³⁰⁹ A. Alanís, art. cit., pp. 9-10.

³¹⁰ T. Navarro Tomás, *Arte ...*, pp. 89-90.

Así pues, tomamos el ejemplo dado como antecedente que posibilita la lectura del periodo 1, capítulo 1 de *Porque parece...* ya no como una silva, sino como la combinación de los tres metros concordantes mencionados por Navarro Tomás. Al final de este apartado se determinará la medida considerada más precisa.

El problema que se agrega es un tanto de carga subjetiva: ¿Dónde delimitar un alejandrino cuando no hay claridad en la puntuación? Por ejemplo, para el fragmento: “en masa, al descubierto, / y todos balaceados, / como era de esperarse” [las diagonales son mías, como en los otros casos],³¹¹ existen tres posibilidades: 1) anotar tres heptasílabos; 2) poner un alejandrino y un heptasílabo; 3) tomarlo como un heptasílabo seguido de un alejandrino. Es menester adoptar un recurso que permita una separación correcta. El siguiente elemento nos aporta dicho recurso.



La imagen muestra el registro gráfico correspondiente a la voz de Daniel Sada leyendo su novela justo en las frases que nos ocupan. Es notoria la separación del primer heptasílabo a comparación de los otros dos (pausa marcada con flecha de doble punta), con los cuales es más conveniente separar la primera medida de 7, y luego formar el alejandrino con las dos restantes.³¹² Otros

³¹¹ D. Sada, *Porque parece...*, p. 17.

³¹² La gráfica es una captura de pantalla al programa Praat, con elementos agregados en PowerPoint y guardados como imagen.

La voz de Daniel Sada está tomada de: Daniel Sada, *Ver suceder. Viva voz de México, voz del autor*. UNAM, Ciudad de México, 2001, 71 pp., *apud* *músicaincidental*1984, “Daniel Sada - Porque parece mentira la verdad nunca se sabe Cap 1 (Ver suceder, Unam 2001)”. [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=Gt6V9oZczPk> [Consulta: 13 de diciembre, 2020].

segmentos no representan tanto problema, ya que la misma sintaxis permite una separación algo objetiva como en el caso de “en recintos tan íntimos como el de Trinidad / quien buscando frescuras / fue a tirarse gustoso al mosaico del baño”,³¹³ lo cual queda sin mayores dificultades como alejandrino-heptasílabo-alejandrino.

Lo importante acaso es tomar la propuesta y aprovecharla para el análisis, tal como hizo Oswaldo Zavala refiriéndose a un fragmento del primer periodo, capítulo 4 de *Porque parece...* como “una secuencia de alejandrinos que domina la sutileza de la acción”.³¹⁴ En tales condiciones, resulta que la parte analizada contiene 228 medidas, de las cuales 142 corresponden con el alejandrino y 86 con el heptasílabo; es decir, 62.3 y 37.7 % de forma respectiva, para una importante mayoría de alejandrinos.³¹⁵ Antes de la neutralización a los antirrítmicos en 64 casos, la intensidad por sílaba se da de la siguiente manera:

sílaba	primer hemistiquio							segundo hemistiquio						
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
n	41	53	48	43	6	142	0	27	72	52	36	9	141	0
%	28.9	37.3	33.8	30.3	4.2	100	0	19	50.7	36.6	25.4	6.3	99.3	0
								heptasílabos						
n								20	38	41	22	7	86	0
%								23.3	44.2	47.7	25.6	8.1	100	0

Llama la atención que, en los alejandrinos, el primer hemistiquio inicia con acento casi 10 puntos porcentuales más que el segundo, con lo que se puede suponer que, en medidas largas, Sada prefiere un arranque más intenso. Como consecuencia, la sílaba 2ª en heptasílabos y después de cesura cobra mayor relevancia, con lo que podría esperarse que estas estructuras tuvieran tendencia al tipo trocaico.

³¹³ D. Sada, *Porque parece...*, p. 17.

³¹⁴ Oswaldo Zavala, “La genealogía otra de la modernidad latinoamericana: Daniel Sada y la literatura mundial”, en *Latin American Literary Review*. Vol. 40, no. 79, enero de 2012, p. 28. [En línea]: <https://www.jstor.org/stable/24396223> [Consulta: 15 de mayo, 2021].

³¹⁵ Vid. Anexo 8: Alejandrinos A.

La distribución por tipo se presenta así:

	heptasílabos		alejandrinos	
	n	%	n	%
trocaicos	33	38.4	35	24.6
dactílicos	17	19.8	3	2.1
mixtos	16	18.6	20	14.1
polirrítmicos	n/a	0	40	31
antirrítmicos	20	23.3	44	28.2

La verdadera consecuencia de formar alejandrinos, ha sido: 1) la conformación de polirrítmicos en un 31 % (tipo de existencia imposible en un solo heptasílabo); 2) una notabilísima disminución de medidas dactílicas; 3) los esquemas mixtos sufrieron un ligero aumento; 4) la acumulación de antirrítmicos hasta el 28.2 %; 5) los ritmos trocaicos tienen una variación de 2 puntos porcentuales, lo cual implica cierta constancia en su uso, así como la predominancia del mismo: absoluta en heptasílabos, relativa en alejandrinos.

Si se neutralizan los acentos contiguos, entonces los análisis deben mostrar diferencias.

Hecho tal cual, las principales cifras se muestran a continuación.

sílabas	primer hemistiquio							segundo hemistiquio						
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
n	34	51	46	40	0	142	0	21	66	47	32	0	142	0
%	23.9	35.9	32.4	28.2	0	100	0	14.8	46.5	33.1	22.5	0	100	0
								heptasílabos						
n								17	34	36	20	0	86	0
%								19.8	39.5	41.9	23.3	0	100	0

	heptasílabos		alejandrinos	
	n	%	n	%
trocaicos	43	50	45	31.7
dactílicos	26	30.2	6	4.2
mixtos	17	19.8	21	14.8
polirrítmicos	n/a	0	70	49.3

Con esto se reafirma la predominancia del trocaico como tipo principal, lo cual se establece desde las elevadas cifras para la 2ª sílaba.

Ahora bien, queda por resolver la cuestión de si la medida empleada ha sido en realidad los alejandrinos o si son los más básicos heptasílabos. El gran problema de considerar los alejandrinos estriba, además de su nula necesidad, en su combinación con heptasílabos simples, lo cual poco se ve en la historia de la literatura. El uso del pie quebrado, que es lo que podría salvar la situación, corresponde más con versos de diez u ocho sílabas y sus respectivos pies, ya sean de cinco o cuatro sílabas. Otro argumento a favor de los heptasílabos es que, en los fragmentos analizados, estos van en combinación con endecasílabos, lo cual lleva de inmediato a la forma de la silva, mucho más lógica, asimilada y reconocible en la prosa rítmica de Sada.³¹⁶ Así, pues, el análisis determina que la medida usada en este apartado son los heptasílabos y no los alejandrinos.

La medida más utilizada por Daniel Sada, no solo en *Porque parece* ... sino en su obra en general, es el octosílabo. Para el análisis se toman en cuenta 256 de estos, los cuales son: 2 del título de la novela (mismo que aparece en el capítulo 5.9), 23 del 1.1, y 231 del 1.8, ya que en este último la medida de 8 sílabas es predominante. A diferencia de lo hecho con heptasílabos y endecasílabos, esta vez contaremos los acentos por número de sílaba y de inmediato iremos a las cifras con los antirrítmicos neutralizados.

Los 23 casos del capítulo 1.1 son los primeros octosílabos que aparecen en el texto,³¹⁷ esto ocurre después del anuncio por parte del narrador de que los cadáveres han llegado a

³¹⁶ Ya se mencionó el caso del cuento “Juguete de nadie”. Por otra parte, el propio autor afirma que ha usado la forma compuesta: “La novela [*Porque parece*...] empieza con un alejandrino como el del título: ‘Llegaron los cadáveres a las tres de la tarde’”. D. Sada, en Héctor Iván Martínez, “Descubriendo a Daniel Sada”. *Este país*, Sección Entrevistas. 1 de enero, 2012. [En línea]: <https://archivo.estepais.com/site/2012/descubriendo-a-daniel-sada/> [Consulta: 2 de noviembre, 2022].

Empero, el título al que hace referencia no consta de 14 sílabas con cesura central, sino de dos octosílabos. Es posible, pues, que Sada haya torcido el significado de algunas formas métricas, con lo cual «su» alejandrino no correspondería con «el» alejandrino, sino con algunas variantes. Por lo mismo, su declaración pudo confundir a varios críticos, analistas y lectores de su obra.

³¹⁷ Solo después de “haberse puesto burujos / de algodón en los oídos”. D. Sada, *Porque parece*..., p. 17.

Remadrín y la consecuente plática entre Cecilia y Trinidad. La gente del pueblo da instrucciones a Máximo Santoyo, chofer de la camioneta, sobre cómo llegar a las viviendas de los cuerpos identificados. Para hacerlo, Sada decide introducir un cambio en la forma, mismo que anuncia valiéndose del narrador, a quien asigna el enunciado: “Por ende el ritmo cambió”.³¹⁸ Luego de casi tres páginas escritas a modo de silva, la novela toma el octosílabo y es cuando el lector percibe la variación, si es que no lo nota por la narración misma. La seguidilla, puesta en voz de los habitantes, concluye con: “La última indicación / fue tan larga que mejor / la ponemos como ETCÉTERA. / Y volviendo a lo de antes...”.³¹⁹ Este “lo de antes”, de manera similar al “por ende el ritmo cambió”, cumple la doble función: volver al asunto en la novela y volver a la forma de escritura en modo de silva. En otras palabras, Sada provoca que la trama y el nivel fónico establezcan una relación de correspondencia. Dicho juego de modulaciones rítmicas toca distintos niveles dado el curso autor-narrador-narratario-lector, que Sada aprovecha a las mil maravillas.

En primera instancia, la distribución de acentos por número de sílaba es:

sílaba	1	2	3	4	5	6	7	8
n	66	68	146	86	53	10	256	0
%	25.8	26.6	57	33.6	20.7	3.9	100	0

El 57 % de acentos en la 3ª sílaba sorprende un poco; pareciera que el ritmo trocaico tendrá una mayoría apabullante, pero es mejor no sacar conclusiones apresuradas, sobre todo porque la 4ª sílaba también tiene un llamativo 33.6 % que de manera inductiva conduce a otras ideas. Algo sí es posible anticipar, puesto que ya se conoce la razón de ser de las cifras en las sílabas 6ª, 7ª y 8ª, y cómo quedarán luego de la neutralización de antirrítmicos.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

³¹⁹ *Idem.*

Una vez que no quedan acentos contiguos en los octosílabos,³²⁰ los números referentes tanto a sílabas acentuadas como a tipos, quedan de esta manera:

sílaba	1	2	3	4	5	6	7	8
n	57	51	140	72	49	0	256	0
%	22.3	19.9	54.7	28.1	19.1	0	100	0

tipo	trocaico	dactílico	mixto
n	152	53	51
%	59.4	20.7	19.9

Se confirma así la enorme mayoría del ritmo trocaico. En cuanto a las dos variantes del tipo mixto, se obtienen cifras equilibradas: 26 para el tipo A (trocaico + dactílico) y 25 para el tipo B (dactílico + trocaico); es decir, porcentajes de 10.2 y 9.8 en ese mismo orden.

Hablando específicamente de los trocaicos estudiados, 1 de estos octosílabos tiene acento solo en 7ª sílaba, 101 con dos acentos, 43 con tres acentos y 7 con el máximo posible, 4 acentos. De los trocaicos con dos acentos, además del obligado en 7ª, 1 tiene el énfasis en la 1ª sílaba, 95 en la 3ª y 5 en la 5ª; de modo que tan solo el octosílabo de la forma oo óo oo óo es el que presenta mayor recurrencia con un 37.1 %. Los dactílicos de la forma óoo óoo óo llegan a 24 en el conteo, mientras que los otros 29 tienen un acento secundario en la primera sílaba.

En su análisis a la primera página de *Albedrío*, Geney Beltrán Félix constata “el uso variado que hace el narrador de los ritmos octosilábicos típicos de la poesía tradicional y popular castellana”.³²¹ Afirma Beltrán Félix que

de las 55 líneas octosilábicas, 26 son del tipo trocaico (47.27%), 17 del mixto (30.91%) y 12 del dactílico (21.82%). En cuanto a las combinaciones acentuales, es posible señalar que predominan las de dos acentos rítmicos (42 versos), seguidas por las de tres (13 ejemplos).³²²

³²⁰ Vid. Anexo 10: Octosílabos.

³²¹ Geney Beltrán Félix, “El fabulador en octosílabos o el corridista culto. La prosa rítmica de Daniel Sada”, en *Revista de literaturas populares*. Año III, no. 1 (enero a junio, 2003), p. 130. [En línea]: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2616> [Consulta: 10 de octubre, 2022].

³²² *Idem*.

Ahora veamos, por curiosidad si se quiere, los datos confrontados según lo visto en los acercamientos a *Albedrío* y *Porque parece...*

	<i>Albedrío</i>	<i>Porque parece...</i>
líneas analizadas	55	256
trocaicos n	26	152
trocaicos %	47.27	59.4
mixtos n	17	51
mixtos %	30.91	19.9
dactílicos n	12	53
dactílicos %	21.82	20.7
de dos acentos n	42	148
de dos acentos %	76.36	57.8
de tres acentos n	13	100
de tres acentos %	23.63	39.1

Como se aprecia, hay resultados desiguales. No es posible concluir, sin embargo, que Sada escribió dos novelas con porcentajes distintos, o que hubo una notoria evolución en los diez años (de 1989 a 1999) que separan la publicación de las dos novelas (lo cual es posible, pero no comprobable con estos datos), dado que las partes analizadas son apenas minúsculas muestras de un todo bastante mayor.

Todavía queda una medida por analizar. Sada elige la cadencia de diez sílabas para terminar su novela; esto es, en el capítulo 15.38. Una medida que no había aparecido para un tema que no había aparecido; a este punto volveré más adelante. La decisión de introducir la novedad se combina con lo acostumbrado desde el primer capítulo: variar de a poco la medida, introducir un sintagma aislado, un pie quebrado, eliminar la cesura e incluso combinar ritmos hasta confundirlos.³²³

³²³ Tal vez esta es la razón por la cual Adriana Jiménez menciona que la novela termina con “dos pentasílabos y un eneasílabo”, cuando en realidad son dos pentasílabos y un decasílabo. Vid. Adriana Jiménez García, “*Porque parece mentira la verdad nunca se sabe: el bárbaro acontecimiento del lenguaje*”, en D. Sada, *Porque parece....* p. 11.

Lo regular en dicho capítulo es formar decasílabos con dos hemistiquios: 5 sílabas cada uno y cesura central. Entre los “versos” que rompen la regularidad, hay un par de endecasílabos (no adyacentes) cuyo ritmo de 6+5 asemeja un falso decasílabo,³²⁴ a cuyo ritmo se ajusta. Claro que dicha irregularidad se ajusta sin problemas al *numerus* del que habla Gili Gaya.³²⁵ También hay decasílabos sin cesura. Otras dos clases de irregularidades son discutibles. Primera: el uso del pentasílabo como pie quebrado, que por su historia es bastante regular. Sada lo escribe dos veces de manera obvia en formato de verso, pero también (y he aquí lo discutible) entre su prosa medida. Esto deja dudas de si acaso habrá más pies quebrados que el único notado fuera del formato versal. Segunda: después del último verso, la data que informa lugar y fecha puede ser considerado parte integral del texto, y no solo un paratexto. De ser así (lo cual se supone por causas rítmicas), entonces se vuelve preciso tomarlo en cuenta para el análisis, condición que observamos en nuestro estudio y que por tanto se refleja en las cifras. Esto último puede parecer extraño, pero hay antecedentes en varios corridos en los cuales se dice la fecha de lo contado entre versos octosílabos; otro ejemplo es el endecasílabo “Madrid, 1937” que Octavio Paz incluye en su poema “Piedra de sol”.³²⁶

Antes de la neutralización de antirrítmicos, tenemos:

sílaba	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
n	50	48	12	121	1	36	42	6	125	0
%	41	39.3	9.8	99.2	.8	28.8	33.6	4.8	100	0

La variable *n* en este caso vale 122 para las primeras cinco sílabas debido a la existencia de pies quebrados o pentasílabos, y 125 para las restantes. El alto porcentaje de acentos en cuarta sílaba

³²⁴ De hecho, en nuestro análisis son contados como decasílabos. Vid. Anexo 11: Decasílabos en *Porque parece...*

³²⁵ Es decir, un ritmo propio más de la prosa que del verso en el cual importa la sensación, el efecto sobre el lector, pues “no importa el orden que guardan las sílabas largas y las sílabas breves, sino el tiempo total que se invierte en la pronunciación de cada pie”, cuyo fenómeno responde al caso que nos ocupa. Samuel Gili Gaya, *El ritmo de la lengua hablada y de la prosa literaria*. Escuela Central de Idiomas/Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 1962, p. 8.

³²⁶ O. Paz, “Piedra de sol”, en *Piedra de sol* (intr. Ramón Xirau). UNAM, Ciudad de México, 2008, p. 13.

ahora sí permite adelantar la conclusión de que habrá mayoría notable de decasílabos compuestos. Ahora bien, los resultados luego de la neutralización de antirrítmicos y por tipo de decasílabo son los siguientes:

sílaba	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
n	46	47	1	121	0	35	40	0	125	0
%	37.7	38.5	.8	99.2	0	28	32	0	100	0

Tipo	pentasílabo		decasílabo simple			decasílabo compuesto			
n	3		24			98			
%	2.4		19.2			78.4			
Subtipo	trocaico	dactílico	mixto	dactílico esdrújulo	dactílico	trocaico	dactílico	trocaico dactílico	dactílico trocaico
n	1	2	14	3	7	15	48	23	12
%	.8	1.6	11.2	2.4	5.6	12	38.4	18.4	9.6

Ahora bien, es entendible que el alto porcentaje de compuestos con su tendencia dactílica genere dudas sobre si habrá más pies quebrados, como ocurrió con los alejandrinos y heptasílabos. Esto obliga a una segunda revisión. La idea de no tomar en cuenta los compuestos como decasílabos, sino como pentasílabos, suena a cambiar la perspectiva al otro extremo. Los decasílabos simples y los primeros hemistiquios de los falsos decasílabos, así como el decasílabo de la forma versal, quedarían en este caso fuera de la cuenta. Con esto se obtienen 197 pentasílabos,³²⁷ de los cuales 64 son trocaicos y 133 dactílicos, y a estas cifras corresponden porcentajes de 32.5 y 67.5. En cuanto a la frecuencia de acentos por sílaba, hay equilibrio en 1ª y 2ª con 65 y 64. Es la cantidad de acentos secundarios en primera sílaba lo que inclina la balanza a los dactílicos. Los dos estudios desde los extremos, uno con todos los decasílabos posibles y otro con solo pentasílabos, llegan más o menos a la misma conclusión.

Luego de analizar distintas medidas en la prosa de *Porque parece...* es todavía difícil llegar a conclusiones. En cuanto al verso, “el empleo preferido de determinados tipos puede ser consecuencia de una intención artística, y hay que interpretarlo en cada caso en relación con el

³²⁷ Vid. Anexo 12, Pentasílabos en *Porque parece...*

significado y con la forma expresiva del verso”, según Baher.³²⁸ ¿Puede lo mismo ocurrir en la prosa rítmica? Los tipos dactílicos fueron predominantes solamente en las partes de pentasílabos (67.5 %) y sus consecuentes decasílabos, mientras los trocaicos marcaron el ritmo en heptasílabos (56.2 %), octosílabos (59.4 %) y endecasílabos (los heroicos, 26.4 %); y como es lógico, los polirrítmicos fueron mayoría en alejandrinos (49.3 %), aunque fuertemente influidos por el abundoso trocaico del heptasílabo.

¿Y cuál es el uso tradicional del trocaico, con sus esquemas a todas luces preferidos por Sada? En el heptasílabo es la poesía romántica, lo cual no parece coincidir con *Porque parece...*; no obstante, en el endecasílabo funge como elemento de los poemas narrativos, lo cual está en relación con la obra maestra de Sada. Por ser la medida más usada en la novela objeto de estudio, tomemos en cuenta lo dicho acerca del octosílabo trocaico: es la “forma preferida en la canción lírica”.³²⁹ Sin olvidar que esto bien podría ser una coincidencia, es prudente notar la estrecha relación entre la narrativa de Sada y el canto, como que ya han puntualizado Beltrán Félix, cuando le llama “corridista culto”,³³⁰ o Adriana Jiménez al decir que “todos sus libros [...] se pueden cantar, porque la estructura métrica lo permite”.³³¹

Hay otras premisas teóricas que pueden bien coincidir o discrepar con lo visto en *Porque parece...* Por ejemplo, se concurre con Baher en que el octosílabo trocaico tiene ritmo “lento y equilibrado, por eso sirve para las narraciones”,³³² a la vez que se opone cuando afirma que el octosílabo mixto sirve “sobre todo, para el diálogo”,³³³ toda vez que 38 de los registros

³²⁸ R. Baher, *op. cit.*, p. 28.

³²⁹ T. Navarro Tomás, *Arte...*, p. 44.

³³⁰ G. Beltrán Félix, art. cit.

³³¹ Adriana Jiménez, *apud* Carlos Paul, “Daniel Sada, lúdico y riguroso; todos sus libros se pueden cantar”, en *La Jornada*. 16 de enero, 2012. [En línea]: <https://www.jornada.com.mx/2012/01/16/cultura/a08n1cul> [Consulta: 2 de diciembre, 2020].

³³² R. Baher, *op. cit.*, pp. 105-106.

³³³ *Ibid.*, p. 106.

corresponden a líneas atribuidas a los personajes, pero solo 7 están en intersección con los 51 de ritmo mixto y los restantes 44 están en voz del narrador.

Lo que es inevitable una vez llegados a este punto es reconocer que Sada es un escritor del tipo señalado por Cortázar, quien hablaba en sus clases

de una prosa en la que se mezclan y se funden una serie de latencias, de pulsaciones que no vienen casi nunca de la razón y que hacen que un escritor organice su discurso y su sintaxis de manera tal que, además de transmitir el mensaje que la prosa le permite, transmite junto con eso una serie de atmósferas, aureolas, un contenido que nada tiene que ver con el mensaje mismo pero que lo enriquece, lo amplifica y muchas veces lo profundiza.³³⁴

Casi nunca,³³⁵ dice Cortázar. Pues Sada ha de ser una de esas excepciones que confirman la regla, dado su eminente uso de la razón, gracias al cual logra dar acomodo y entornos precisos a sus creaciones literarias.

Hay otros asuntos que guardan relación con la métrica. Los nombres de los personajes, en su gran mayoría, son ajustados para que puedan combinarse en medidas octosílabas, sea para hexadecasílabo (hemistiquios con cesura), verso íntegro o pie quebrado. A veces es necesario acudir a un recurso extra, como juntar dos nombres o agregar un tratamiento de respeto. Los casos más evidentes son:

Nombre	1	2	3	4	5	6	7	8
Papías y Salomón	Pa	pí	as	y	Sa	lo	món	- ³³⁶
Don Vénulo Villarreal ³³⁷	Don	Vé	nu	lo	Vi	lla	<u>rreal</u> ³³⁸	-

³³⁴ J. Cortázar, *op. cit.*, pp. 124-125.

³³⁵ Frase que, como añadido curioso, coincide con el título de otro libro publicado por Sada el cual en su momento fue galardonado con el Premio Herralde de novela. *Vid.* D. Sada, *Casi nunca*. Anagrama, Ciudad de México, 2008, 384 pp.

³³⁶ Recuérdese que en versos oxítonos (de terminación en palabra aguda o monosílabo acentuado) la compensación se hace sumando 1, por la característica del verso en español, que por naturaleza es paroxítono (de terminación grave).

³³⁷ No deja de llamar la atención el uso del sustantivo propio, el cual pertenece a un mensajero en *La Eneida*. *Vid.* Virgilio, *Eneida*, VIII, 2, XI, 50 y XI, 152. Tal vez la decisión se basa en la cualidad de profeta de Vénulo quien, al modo de Casandra, adivina el futuro (da esos mensajes) aunque no se lo crean. *Vid.* “Casandra” en Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*.

³³⁸ El subrayado indica uso de licencia; en este caso, una sinéresis. La misma permite mantener el esquema octosílabo, pues de separar rre-al surgen dos opciones: 1) el verso se vuelve enneasílabo, lo cual no sería muy conveniente, o bien 2) se podría omitir el “don”, con lo cual tendríamos otra vez un octosílabo.

Don Juan Filoteo González	Don	Juan	Fi	lo	<u>teo</u>	Gon	zá	lez
Néstor Bores	Nés	tor	Bo	res				
Romeo Pomar Aguayo	Ro	me	o	Po	mar	A	gua	yo
Abel Lupicinio Rosas	A	bel	Lu	pi	ci	nio	Ro	sas
Pío Bermúdez Calanda ³³⁹	Pí	o	Ber	mú	dez	Ca	lan	da
Dora Ríos	Do	ra	Rí	os				
Egrecito y Enguerrando	E	gren	ci	to	<u>y En</u>	gue	rran	do
Ciro Abel Docurro Piña	Ci	<u>ro A</u>	bel	Do	cu	rro	Pi	ña
Félix Arturo Corcuera	Fé	lix	Ar	tu	ro	Cor	cue	ra
Doña Jaima	Do	ña	Jai	ma				
Sanjuana Cruz de la O	San	Jua	na	Cruz	de	la	O	-
Mario Pérez de la Horra	Ma	rio	Pé	rez	de	la	Ho	rra
Maximiliano Oropeza	Ma	xi	mi	lia	<u>no O</u>	ro	pe	za
Joel Gastón Mendizábal	Jo	el	Gas	tón	Men	di	zá	bal
Zeferino	Ze	fe	ri	no				
Sinforosa Chavarría	Sin	fo	ro	sa	Cha	va	rrí	a
Abudio Alcántara Núñez	A	Bu	<u>dio Al</u>	cán	ta	ra	Nú	ñez
Hermenegildo Buenrostro	Her	me	ne	gil	do	Buen	ros	tro
Purísima de la Selva	Pu	rí	si	ma	de	la	Sel	va
Juana de mi Corazón	Jua	na	de	mi	Co	ra	zón	-
Dávila viuda de Nieto	Dá	vi	la	viu	da	de	Nie	to

Pocos de estos nombres todavía se pueden forzar a heptasílabos (Pa-pías-y-Sa-lo-món-) o a otras medidas según las licencias literarias que sean aplicadas, pero el punto que se pretendía ya está mostrado. Algunos nombres incluso trascienden el nivel fónico y transitan hacia el semántico; esto se analizará a su debido tiempo.

³³⁹ En un detalle que fácilmente puede pasar desapercibido, el apellido materno de Pío aparece también en el personaje Mario Blas Calanda, quien observa las elecciones de Remadrín por encargo del mismo gobernador. Tal elemento de la fábula bien puede aparecer como una velada acusación de nepotismo ante lectores suspicaces. En cambio, no hay una aparente relación de parentesco entre Sanjuana y la familia de Cecilia, quienes comparten el apellido «de la O». Vid. Daniel Sada, *Porque parece ...*, p. 199.

3.5. Metáboles

Las figuras retóricas también son capaces de dotar de ritmo a una obra literaria, así sea una narración. Ya entrados en influencias barrocas, recordemos junto a Fernando de Herrera que incorporar cultismos enriquece un texto.³⁴⁰ Pues bien, lo mismo ocurre con esos retruécanos a los que se refiere Sada.³⁴¹ De manera inicial como se hizo con *Albedrío*, pero con mayor variedad y profundidad para *Porque parece...* y con miras a desentrañar ritmos, se analizan ahora las figuras retóricas en la obra ganadora del Premio José Fuentes Mares.³⁴²

Según Octavio Paz, los rasgos esenciales del Barroco son: a) elementos de complicación en la forma (palabra): metáfora, hipérbaton, neologismos, alusiones al mundo clásico, alusiones científicas e históricas; b) elementos de complicación en el concepto: antítesis, hipérbole, juegos de palabras.³⁴³ La atención se detendrá sobre las figuras referidas por el Nobel mexicano, aunque sin olvidar las restantes, como las enlistadas por el Grupo μ , cuyo “Cuadro general de las metáboles o figuras retóricas” se toma como base para la siguiente tabla,³⁴⁴ a la cual se han agregado algunas licencias literarias.

³⁴⁰ Fernando de Herrera, “Obras de Garci Lasso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera”, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (ed. Antonio Gallego Morell). Gredos, Madrid, 1972, *apud* David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002, p. 155.

³⁴¹ *Vid. supra* nota 54.

³⁴² Tatiana Bubnova ya ha hecho un muy breve inventario de tales figuras, de modo que destaca epítetos, aliteraciones, paronomasias y metáforas, así como la creación de epítetos y de imágenes que combinan lo táctico, lo visual y lo fónico. *Vid.* T. Bubnova, art. cit., p. 273.

³⁴³ Amado E. Barrera Charles, *Textos literarios I*. SEP, México, 1983, pp. 159-169.

³⁴⁴ No todos los elementos de la tabla original han sido copiados a esta; en cambio, sí se han agregado otros más convenientes a nuestros fines. Cada figura tiene su definición en el “Glosario”, al final de este documento. Cfr. Grupo μ , *op. cit.*, p. 95.

	METAPLASMOS Dominio: aspecto sonoro o gráfico de las palabras	METATAXIS Dominio: estructura de la frase	METASEMEMAS Dominio: reemplaza un semema por otro	METALOGISMOS Dominio: figuras de pensamiento
Operaciones	sobre la morfología (expresión en palabras y <)	sobre la sintaxis (expresión en frases y >)	sobre la semántica (contenido en palabras y <)	sobre la lógica (contenido en frases y >)
supresión	aféresis, apócope, síncope, sinéresis	asíndeton, crasis, elipsis, zeugma	antonomasia generalizante, comparación, sinécdoque generalizante, metáfora <i>in praesentia</i>	aposiopesis, elipsis, lítote 1
adjunción	afijación, aliteración, diéresis, epéntesis, traductio, paragoge, paronomasia, prótesis, reduplicación, rima	adjetivación, anadiplosis, anáfora, concatenación, enumeración, epanadiplosis, epanalepsis, métrica, paréntesis, polisíndeton	antonomasia, particularizante, hipérbole, poliptoton, sinécdoque particularizante	amplificación, antítesis, hipérbole, isocolon, paralelismo, pleonismo, repetición
mixta	arcaísmo, calambur, invención de palabras, jitanjáfora, metátesis, neologismo, retruécano, sustitución de afijos	encabalgamiento, hipérbaton, quiasmo	metáfora <i>in absentia</i> , metonimia, oxímoron	alegoría, antífrasis, eufemismo, ironía, lítote 2, parábola, paradoja
permutación	anagrama, metátesis, onomatopeya, palíndromo	hipérbaton, quiasmo, tmesis	catacrexis, dilogía, disemia, equívoco, hipálage, sinestesia	inversión lógica, inversión cronológica

Es posible observar que algunas figuras aparecen en más de un recuadro. Esto se debe a que las mismas pueden ubicarse en distintos niveles o bien servir a distintas operaciones: por ejemplo, una lítote bien puede ser una operación mixta o de permutación.³⁴⁵ Las anáforas, anadiplosis, epanadiplosis y epanalepsis se clasificarán como metataxis, debido a su efecto sobre las frases.

³⁴⁵ Puede incluso presentarse el caso de que una sola figura retórica aparezca, según ciertas condiciones, en cualquiera de los cuatro niveles, tal ocurre con la amplificación: “Si se da solo por sinonimia sin base morfológica

Por su propia forma y por presentarse en el plano de la oralidad real, es posible inducir que las figuras morfológicas sean abundantes en *Porque parece* ... Sin ir más lejos, revisemos tres elementos: 1) la sinéresis, licencia poética la cual reduce el número de sílabas para fines métricos; 2) las sinalefas, cuyo efecto es el mismo que la sinéresis, y 3) las reducciones en conteo silábico para versos proparoxítonos. Para ello, se reproduce nuevamente el inicio de la novela: dos párrafos con las ya explicadas divisiones versales:

Llegaron los cadáveres
a las tres de la tarde.
En una camioneta los trajeron
—en masa, al descubierto—
y todos balaceados
como era de esperarse.
Bajo el solazo cruel
miradas sorprendidas,
pues no era para menos
ver así nada más,
paseando por el pueblo
tanta carne apilada,
¿de personas locales?
Eso estaba por verse.
Y mientras tanto gritos
por ahí, por allá,
por lo demás, al fin,
chiflo avisor que penetró a cuchillo
en recintos tan íntimos
como el de Trinidad,
quien buscando frescuras
fue a tirarse gustoso
al mosaico del baño,
más resuelto que nunca
a gozar de su siesta.
La de todos los días, en calzoncillos
la siesta ideal,
de casi media hora,
mas cuando despertara
habría de culminarla

[...], se trata de un metaplasmo; si contiene perífrasis, o enumeraciones, estamos ante una metatasa; si el desarrollo del tema se logra con el empleo de tropos, es un metasemema; si abarca hipérboles, ironías o gradaciones por ejemplo, es un metalogismo” [algunos cambios tipográficos no han sido copiados en esta cita]. “amplificación”, en H. Beristáin, *op. cit.*, pp. 33-34.

con un cigarro de hoja,
 fumárselo despacio,
 y entonces repensar,
 para darle cabida
 a tanta paradoja.
 Continúas esa vez
 que Trinidad no pudo acomodarse
 tal como le gustaba,
 porque seguía el desate
 del zumbido exterior
 no obstante su encerrona
 y no obstante también
 haberse puesto burujos
 de algodón en los oídos.
 Así debía apagarse
 aquella reciedumbre,
 pero ni para cuándo se apagara.
 Antes bien, al revés,
 se hizo más ostensible
 lo que él consideraba
 una guerra en su contra:
 barullo de zancudos, ¿o de gente?...
 Siquiera manotear a ver si, y no!...
 Todo vino a aclararse
 cuando su esposa airada
 violó su intimidad.³⁴⁶

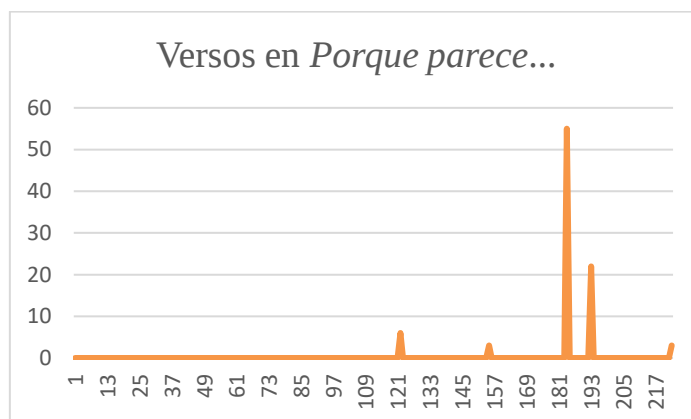
El resultado es revelador: seis sinéresis en dos párrafos. Las sinalefas, por su parte, llegan a treinta. Además, dos de los versos son proparoxítonos. En otras palabras: treinta y ocho fenómenos de reducción en media página, de los cuales solo dos no son morfológicos. Destacan “porque seguía el desate” y “Así debía apagarse”, cuya cuenta silábica gramatical es nueve. En los dos casos mencionados, hay una combinación de sinalefa con sinéresis (í-a-e, í-a-a) con la cual tres vocales separadas se unen para que la cuenta arroje el heptasílabo requerido por el ritmo.

Es posible afirmar que el primer gran metaplasmo empleado por Daniel Sada fue precisamente el cambio de distribución versal a la forma definitiva de prosa rítmica. Según el

³⁴⁶ D. Sada, *Porque parece...*, p. 17.

Grupo μ , un metaplasmo es una operación que altera la continuidad no sólo fónica sino también gráfica del mensaje.³⁴⁷ Así pues, en la disposición gráfica tenemos el mayor de los metaplasmos, evidente no solo en *Porque parece ...*, sino en la mayor parte de su obra no poética. Como se ha mencionado con anterioridad, cuentos como “Juguete de nadie” a modo de silva y novelas como *Albedrío* en octosílabos, cuentan con dichas características.

Ahora bien, un metagrafo empleado por Sada, aunque no muy recurrente, es el rompimiento de la prosa rítmica en favor de un auténtico verso. No se trata aquí de los diálogos, cuya separación por personaje podría coincidir con cierta forma versal, sino con un claro cambio en la forma. Esto ocurre en los capítulos 7.16 con seis versos, 10.14 con tres, 14.9 con 22 en un segmento y 33 en otro, 15.8 con 22, y los tres versos que cierran la novela (cuatro, si se cuenta la datación).³⁴⁸ Si se grafican estos datos, el resultado es el siguiente:



Ahora se muestra un ejemplo de la escritura en verso:

Mientras: la idea de la muerte...
 ¿Burlarla o encobijarla?
 Ay: la muerte tan cachonda
 Tan cobijenta deveras
 Tan monstruosa, ay, tan coqueta

³⁴⁷ Grupo μ , *op. cit.*, p. 97.

³⁴⁸ Otros segmentos son poco claros al respecto, como en los capítulos 5.11 y 7.10, en los cuales hay en apariencia tres y cuatro líneas respectivamente. No obstante, la puntuación no permite afirmar sin dejo de duda que se trate de versos.

Tan pobrecita, ay, tan leve...³⁴⁹

Pero no solo en octosílabos practicó Sada tales variantes. Véase:

Entonces morbos en pos
Síntomas de muerte
Atisbos
Es que ¿a quién le tocaría?
Pútrido ámbito: la cárcel

Si a la deriva La oscuridad

Doliente espera cuán más remota
Si se alejara sería minucia
más todavía punto O escorzo
fuera del mundo fascinación

Terca negrura que se apretuja
si intacta aguarda, si no hay quien llegue
a deshacerla con sus rejuegos
de amor propicio, propincuo, presto,
ya magma luido o hilo que pende
de un sueño inútil
¿acuchillado?
terco ¿quién sabe?
vasto ¿sí o no?
Y mientras tanto la inercia aleve
Sangre que fluye
ya horizontal [concluye así, sin punto, como se han escrito tales secciones]³⁵⁰

Se aprecia la extraña separación de un octosílabo en dos versos: el segundo y el tercero (el fenómeno aparece de nueva cuenta, más complicado, en 15.8). Se advierte además un cambio a decasílabos con cesura a partir de la segunda estrofa y a pentasílabos en seis de los últimos siete versos, medidas que en este caso sí son visibles, claras y no crean confusión.

La forma en como aparecen escritos algunos vocablos de origen inglés también es una figura retórica, otra vez dentro de los metaplasmos entendidos como metagrafos. Indica el Grupo μ que “la ortografía participa efectivamente en la imagen que el usuario se hace de su lengua”,

³⁴⁹ D. Sada, *Porque parece...*, p. 334.

³⁵⁰ *Idem.*

y que tal atributo “hace posible ciertas operaciones sobre los materiales gráficos sin que, en las operaciones de descodificación verbal, sea afectada por ningún cambio la realización fonética de los términos”. En el norte de México —y por ende, de Mágico— es común el uso de anglicismos, por tanto, no es necesario que la ortografía indicada esté afectando solo al español. *Macalen* en vez de McAllen y *Braunsvil* por Brownsville,³⁵¹ o frases como *güei tu go* en sustitución de *way to go*,³⁵² son otros indicios del carácter paródico en la narrativa de Sada, también referida por el Grupo μ para los metagrafos.

Como ya se ha dicho, el narrador es protagonista en la obra de Sada. Pues bien, en *Porque parece* ... aparece más de un narrador. Esto se destaca en el capítulo 15.1, cuando tres narradores (o uno con inconscientes alter egos) se intercalan para exponer un sueño conjunto de Cecilia y Trinidad, además de interactuar entre ellos. Primero aparece el narrador principal con su estilo característico. Segundo entra el narrador que, cansado de los rodeos e intervenciones del primero, le interpela de forma soez. En tercer lugar, incurre un narrador que intenta ser directo y formal. El último de los metagrafos analizados es precisamente la manera de dar a entender cuál narrador habla en cada momento:

lo ocurrido fue la noche del día en que ambos enojados fueron en friega a buscar al susodicho donjuán (¿cómo es eso de «la noche del día», qué diantres?... es como decir que no hubo Chana ni Juana... No te azotes, no seas güey (mejor suelta lo que traes y déjate de asegunes). Bueno, resulta que Cecilia y Trinidad soñaron lo mismo esa vez [...], se contaron lo que estaban... ¿se vale repetir el verbo «soñar» o cómo hacerle? (aunque no se valga, pónlo, y ya síguete de largo, porque si no me encabro... ¿eh?... Conste que no acoople lo que tú ya te imaginas... No quiero que te me sientas) (no repares en minucias... ¡no le preguntes al aire!).³⁵³

En efecto, a cada narrador corresponde un recurso gráfico: el principal, sin alteraciones; el lépero, en subrayado; y el formal, en cursiva.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 157.

³⁵² *Ibid.*, p. 506.

³⁵³ *Ibid.*, pp. 574-575.

En otras figuras, Sada también recurre al redoble de manera notoria, para dar a entender gritos por parte de los personajes, así como para indicar ciertas y exasperaciones: “¡Cuuuuúidaateee, coooraazóon!, reegreesaaa cuuuaantooo aaantees!” (p. 23); “¡Papíaaas!, ¡¿me oooyees?!... ¡Salomooón!, ¡¿me oooyees?!... ¡Soy su papaaá que viene a rescatarloos!” (p. 27); “¡Cáaaaallaaaateeeee, piiitiltraaaaafaaaaa huuuumaaaaanaaaaa!!!” (p. 133); “¡¡¡Criisóostoomooo, veeen aaacáaa!!!...” (p. 143), “¡Yo me llamooo Olga Judiiith y he venidooo a que me informeen si mi amigaaa que se llamaa Juanaaa de mi Corazóon Dávilaaa viudaaa de Nietooo está vivaaa o está muertaaa!” (p. 462); y como rasgo distintivo de Crisóstomo debido a su tartamudez:

—¡¡Cá-a-a-lla-te po-por-que te ma-ma-tooo!!
 —¡Pues dispárame, si quieres!, ¡date el lujo de matarme!
 Crisóstomo le apuntó, cortó cartucho y le dijo:
 —¡U-un ru-ruido más y te su-surto!³⁵⁴

A diferencia de lo ya expuesto, los metaplasmos de supresión no aparecen con tanta frecuencia en la novela. La diéresis, metaplasmo de adjunción bastante frecuente en el periodo barroco, tampoco es tomada en cuenta por Sada.

La invención de palabras, por su parte, es característica reconocida del autor, aunque él mismo lo negara alguna vez. Para nuestra intención, este es otro metaplasmo que prácticamente recorre la novela de principio a fin, lo cual en definitiva incide en el ritmo de lectura. El primer ejemplo que se trae a colación es “avisor”, en el sexto renglón del capítulo 1.1.³⁵⁵ No muy obvio como palabra inventada debido a la existencia de numerosos términos formados a partir de la misma raíz lexical, el vocablo es sin embargo uno de esos que no se encuentra en los diccionarios. Se registra, sí, la palabra “avizor”, al igual que “avisador”. Esto es: Sada ha tomado

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 150.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 17.

el vocablo existente y lo ha deformado (si no lo escuchó en boca de alguien más) por medio de una síncope. Otras deformaciones sadianas detectadas en las primeras páginas ya están enlistadas en este documento, al principio del capítulo 3.3. Este tipo de vocablos, combinados con el lenguaje culto y el vulgar, provocan en el lector un asombro que no cesa hasta la última línea de la última página.

Las figuras saltan a la vista y se suceden mezcladas, sin importar el nivel o la operación, capítulo tras capítulo. No obstante, hay un subconjunto retórico al cual Sada expresa todo el jugo: las repeticiones. Elementos de tal grupo son aliteración, anadiplosis, anáfora, amplificación, epanalepsis, isocolon, poliptoton, redoble, reduplicación, y la repetición como elemento del subconjunto homónimo. Algunas de estas ya han sido analizadas; otras, pertenecen al campo de los versos y no de la prosa, pero como sea que tratamos de prosa rítmica, no es difícil encontrar una repetición equivalente a la epanalepsis versal, a la cual llamaremos simplemente epanalepsis.

El capítulo 4.2 contiene una situación especial. Los González celebran sus Bodas de plata. En un momento, mientras bailan, Cecilia inicia este intercambio con Trinidad:

—Nuestros hijos ya se fueron. No los veo por ningún lado.

El marido displicente, en lo suyo, con el ritmo, dando brinquitos de a tiro, hizo un pardo comentario a manera de respuesta:

—¡Bah!... Ya se tomaron la foto... ¿De qué diablos te preocupas?³⁵⁶

El narrador continúa: expone lo ocurrido con Salomón, Papías y sus conocidos, como en una leve analepsis de pocos minutos. Luego el texto ya citado se repite, esta vez para tomar otra vertiente que extiende el diálogo y sigue en la narrativa lineal. Con el mismo uso, se presenta la llamada de Crisóstomo a Romeo la madrugada posterior a la amañada jornada electoral:

—¿Qué?!, ¿ya estuvo?!

—¡Sí!, salió a las mil maravillas...

³⁵⁶ *Ibid.*, pp. 158 y 160.

—¿Cómo es eso?, a ver... ¡detállame!
—Usted siga descansando... Todo está bajo control,
—Pero, dime, ¿no hubo ningún incidente?
—Hasta ahora, nada que rebase el orden... Tal como me lo pidió. le reporto que sus órdenes se cumplieron cabalmente... Así que estése tranquilo.³⁵⁷

Así inicia el capítulo 8.1, cuya primera vertiente es una analepsis de más de una hora, la cual el narrador extiende para contar lo sucedido desde que sonó el teléfono y dar detalles del personaje encargado de la caseta.

Un singular tipo de repetición contribuye a potenciar el papel omnisciente-paródico del narrador. Por ejemplo, en el capítulo 5.2 se describe el transcurrir de Romeo Pomar en la finca de Pío Bermúdez:

Vil modo de engrandecerse a sabiendas que en la finca él era considerado —incluso por el caballo—, de entre todos los alcaldes el de mayor jerarquía.
¿Incluso por el caballo?³⁵⁸

En ambos casos, la frase sale del hilo narrativo, primero como un paréntesis (indicado gráficamente con guiones largos) y después como pregunta. Es curioso esta afirmación en el pensamiento, que pudo ser del alcalde o del narrador, cuestionada de inmediato por el segundo. Este sabe que el caballo no considera superior a Romeo, más que por otra cosa, por su carácter bestial; pero se permite el juego para poner a consideración del narratario el estatus del cacique ante sus pares.

El poliptoton es una figura en la cual el elemento repetido es un lexema, pero con variaciones en los accidentes. En *porque parece...* los hay en su forma simple con las palabras “encabrona”, “cabrón” y “encabrone”,³⁵⁹ o combinados con otras figuras, como la amplificación

³⁵⁷ *Ibid.*, pp. 173 y 177.

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 226.

³⁵⁹ *Ibid.*, pp. 157.

que se da en el capítulo 13.5 y el asunto de los besos, con vocablos como “besos”, “beso”, “besadas” y “besadores”.³⁶⁰ El capítulo 4.4 muestra una conversación entre Cecilia y Trinidad:

—¡Yo no veo lo que tú viste y creo que no lo veré!
 —¡Vélo bien y ya verás!
 —¡Pero vélo tú también!... ¡A ver si ahora ves lo mismo!³⁶¹

En estas líneas, el poliptoton se ha combinado con la polisemia y hasta con la catacrexis, en el caso de la metáfora petrificada según la cual “ENTENDER ES VER”.³⁶²

Si en la prosa rítmica hay repeticiones, en las formas versales no tendría por qué ser distinto. Así, encontramos una clara anáfora en

La sumisión por hartazgo;
 la sumisión ¡desarmada!,
 ¿pero hasta qué horas, carajo?
 La sumisión: el recurso,³⁶³

y un isocolon en

Marrullería, por respeto.
 Ensalmo, por estretegia. [sic]
 Antojo, por peteneras.³⁶⁴

Por lo demás, Daniel Sada extrajo de sí el espíritu barroco en una llamativa serie de repeticiones, cuyo tipo es abundante en los textos auriseculares. Una muestra se incluye en la siguiente tabla.

figura	texto	página
aliteración	Crasa la comparanza	18
anadiplosis	lo de menos / lo de menos	41
anadiplosis	en la semioscuridad. / ¿En la semioscuridad?	235
anadiplosis	como la última vez. / Como la última vez	509
anáfora	ya rota esquina ya privilegio	605
antítesis con isocolon	jovencito por ser blando, y adulto por ser movido	42
dilogía	Cada quien a su cuarto luego de un cuarto de hora	460
epanalepsis	largo rato, beso largo	42

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 512-514.

³⁶¹ *Ibid.*, pp. 163.

³⁶² Vid. George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* (trad. Carmen González Marín; intr. José Antonio Millán y Susana Narotzky). Cátedra, Madrid, 9ª ed., 2012, pp. 87-88.

³⁶³ D. Sada, *Porque parece...*, pp. 258.

³⁶⁴ *Ibid.*, pp. 427

poliptoton	debió, debía, debería	279
repetición y aliteración	Farolón Egrén a fuerzas	366 y 367

Otras repeticiones, aunque similares a las anteriores, son difíciles de clasificar dado su sentido que va de la anáfora a la amplificación. Estas son:

texto	página
Desatino o tino a medias [...] Desatinos ¿todavía?... Figuraciones a medias	85, 93, 95
Don Vénulo la miraba [...]. Don Vénulo la miraba	158
Un rollito billetoso / Un rollito billetoso [final del capítulo 7.13 e inicio del 7.14]	327
¿Un llamado? ¿Una intuición?	433 y 434
La avaricia protectora, la avaricia pro-tec-to-ra	454
Más, Más, Mas [dos adverbios de cantidad, una conjunción adversativa]	490
siendo de día y el ruido poco / siendo venganza contra la noche [luego: siendo de noche]	605

Todavía quedan tres fenómenos repetitivos para mostrar en este apartado.

Primero, los ecos al título de la novela, a esa frase que Sada escuchó en una central camionera. Son pocos, pero tan llamativos que provocan la desautomatización.

texto	página
las mentiras dichas con aire de verdad	24
De oídas la verdad, por tanto ¿era mentira?	104
Porque parece mentira la verdad nunca se sabe	246
la verdad de la mentira	385

Aunados al título en portada y contraportada (entre otros) y a la cita a modo de epígrafe en la página 15, estas frases acentúan la idea de que en Mágico se vive de la mentira. Miente el alcalde, miente el gobernador, sus cómplices, mienten Crisóstomo, Sanjuana y su donjuán, el chofer Máximo Santoyo, miente Trinidad y la criada Olga Judith... La lista es larga.³⁶⁵

³⁶⁵ Sobre las mentiras en *Porque parece...*, Vid. Marco Kunz, “La omniscencia paródica en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada”, en Kunz, Marco / Mondragón, Cristina (editores): *Nuevas narrativas...*, pp. 311 y ss.

Otro fenómeno repetitivo parece una obviedad: varias cosas en la ficción ocurren a las tres de la tarde. Así es el inicio, pues a esa hora llegaron los cadáveres a Remadrín. A partir de ahí, se tiene: 1) el anuncio de la hora en que llegarán los cadáveres (pp. 26, 379 y 383); 2) A esa hora, Evelio Anguiano (líder opositor) se percató de que algo se trama el día de la elección, con el especial comentario del narrador: “Pero ¿a qué horas, verdad?” (p. 123); 3) la función de cine a la que asiste Conrado en Pencas Mudas, con permiso de su amante, es a las tres de la tarde (p. 337); 4) misma hora para el fin de la jornada laboral en varias oficinas, como se apunta para la central de autobuses, con su correspondiente cambio de turno (p. 362); y 5) en la finca y apostando, Romeo recuerda el rancho que adquirió de Juan Filoteo, con el suspicaz cuestionamiento del narrador: “Se acordó de ese —¿por qué?— como a las tres de la tarde” (p. 406).

Con esto, eventos que pudieron ocurrir en cualquier momento o bien pocos minutos antes o después, pueden ser simples coincidencias. No obstante, la intromisión del narrador en dos ocasiones provoca una relectura. ¿Tiene un significado especial esta repetición? Si la novela se desarrolla a partir de una matanza, esto lleva al luto. Pero no es solo en lo particular, pues al final el pueblo entero termina en calidad de fantasma, con lo cual se percibe un ambiente de luto colectivo. Revisemos ahora un fragmento inicial en el poema de García Lorca.

A las 5:00 de la tarde.
Eran las 5:00 de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las 5:00 de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las 5:00 de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las 5:00 de la tarde.
El viento se llevó los algodones
a las 5:00 de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel

a las 5:00 de la tarde.³⁶⁶

La frase, como en un estribillo obstinado, reaparece cada dos versos. El poeta español hace obvio el sentimiento de desesperanza que surge ante la muerte, una muerte repentina, inesperada, temprana y tal vez injusta. Con el mexicano, en cambio, no es posible asegurar que su intención fue elegíaca (o paródica-elegíaca), pero la similitud ahí queda.

Para finalizar con los elementos de repetición, veamos un recurso empleado por el narrador. En el capítulo 2.3 se retoma un asunto ya tratado con Máximo Santoyo. En ese punto hay una frase que se descoloca del resto, no solo por ser un paréntesis,³⁶⁷ sino por semejar una especie de *Aparte* teatral (otra vez, muy popular en las obras de los Siglos de oro). La pregunta “¿ya recuerda?”³⁶⁸ dirigida al narratario, convoca al lector y con ello establece una comunicación en dos niveles: narrador-narratario y autor-lector, involucrando hasta cierto punto a este último. El artilugio vuelve, esta vez con un fin distinto a nivel narrador (pero el mismo a nivel lector), en el capítulo 3.1. Cuando por contexto se anticipa que el narrador hablará de Papías y Salomón, aparece la pregunta: “¿se adivina?”. Pues sí, se adivina.³⁶⁹

Numerosos rompimientos se dan para efectos similares. Entre estos, los que guardan mayor semejanza por las palabras empleadas y sus intenciones son:

texto	página
¿se adivina?	117
a que no saben por quién	125
¿ya se adivina?	182, 345
¿se recuerda?	226, 234, 359, 380, 383, 390, 424, 439, 457, 475, 485, 495, 500, 505, 523, 538, 557, 584, 587, 596
¿Han de creerlo?	371
¡Recuérdese!	425, 530, 605
¿se infiere?	505

³⁶⁶ Federico García Lorca, *op. cit.*, pp. 401-402.

³⁶⁷ Paréntesis como figura retórica, ya que gráficamente aparece entre guiones.

³⁶⁸ D. Sada, *Porque parece...*, p. 90.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

¿se adivinan los sujetos?	509
recuérdese	278, 515, 538
¿Ya se redondea el recuento?	515
¡adivinen ustedes!	523
¿se recuerda el nombre?	591
¿se deduce de quién era?	464
¿se registra?	493
¿se recuerda dónde?	535
se sobreentiende	598

Es fácil apreciar que tales recursos se hacen más frecuentes conforme se acerca el final, pues cuando más cosas se han contado, más preguntas puede hacer el narrador. Por ende, el ritmo al respecto y el involucramiento del lector van de menos a más.

Por mucho, las figuras y estrategias retóricas que predominan en *Porque parece ...* son las de repetición. ¿Hay alguna razón especial para ello, cuyas raíces no se encuentren en las novelas y dramas de hace centurias? Debe haber. ¿Y qué es repetir, sino generar un ritmo? No solo son las analepsis, anáforas, epanalepsis, etc. propias del verso, o las sinéresis hasta el habla cotidiana; agréguese a estas los fenómenos propios de la métrica, y entonces los fenómenos rítmicos resultan abrumadores.

No es que el resto de las figuras mencionadas en la tabla de metáboles no existan en la novela. De pronto el lector encuentra un oxímoron en “paraíso de la gula”,³⁷⁰ o un par de comparaciones consecutivas que por nada avanzan a la alegoría: “enflaqueció como una «i» [...] todos gordos como oes”,³⁷¹ al igual que numerosísimas aposiopesis marcadas con puntos suspensivos, recurso reconocible en varios autores. La tabla anterior tomada del Grupo μ , si solo incluye las figuras analizadas (casi todas en este capítulo), queda de la siguiente forma:

	METAPLASMOS	METATAXIS	METASEMEMAS	METALOGISMOS
supresión	síncope, sinéresis, sinalefa		comparación	aposiopesis, elipsis

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 104.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 145.

adjunción	aliteración, prótesis, redoble, reduplicación, rima	anadiplosis, anáfora, epanadiplosis, epanalepsis, métrica, paréntesis,	hipérbole, poliptoton, sinécdoque particularizante	amplificación, antítesis, hipóbole, isocolon, repetición
mixta	invención de palabras, retruécano	encabalgamiento, hipérbaton,	metáfora <i>in absentia</i> , oxímoron	alegoría, eufemismo, ironía
permutación		hipérbaton	catacrexis, dílogia	inversión lógica, inversión cronológica

Hay variedad de operaciones y de niveles, sin que por ello alguno que no sea de repetición parezca dominar. Con esto, Sada se aleja del barroco, al menos si atendemos a las características mencionadas por Octavio Paz. Pero queda patente de que ese subconjunto, el de las repeticiones, es el encargado de marcar el ritmo retórico, y para ello hay una razón.

4. El fondo tras la forma

Ya se han visto cuestiones formales en la obra de Daniel Sada. Si bien la escritura barroca siempre ha sido abundante en dichos terrenos, ahora es de esperarse que las mismas estén en cierta sintonía con los asuntos de fondo, aunque al autor parezcan no haberle importado. Así, serán revisados tres tópicos que debería ayudar a desembrollar la relación forma-fondo que el nacido en Mexicali tejió para su obra cumbre. En el campo de la retórica, las figuras argumentales son un subconjunto importante para la finalidad. El tan mencionado entramado narrativo también será objeto de estudio. El presente capítulo concluye abordando un tema de especial relevancia: lo sublime.

4.1. Figuras argumentales

Los buitres sobrevuelan Capila, como lo harían en cualquier otra entidad de Mágico. Rondan sobre los cadáveres de la camioneta lo mismo que en derredor de los anteojudos ejecutados por achichincles del gobierno. Sin ser tan notorios como los elementos de vaivén o las metáboles en general, estas aves de rapiña tienen un papel simbólico en *Porque parece ...* que no debe pasarse por alto. Son buitres que parecen “diez puntos suspensivos”,³⁷² que en algún momento dejan de sobrevolar Remadrín al igual que las demás especies avícolas, todas en éxodo. Esos “pigres pájaros glotones” lo mismo son “indicios de algún mal o un privilegio”.³⁷³ Símbolo antitético, pues. ¿De qué? Del mal que la clase política ocasiona a sus gobernados, privilegio del que solo los más poderosos pueden sacar provecho. Los buitres pueden simbolizar el gobierno; las demás aves, los gobernados.

³⁷² D. Sada, *Porque parece...*, p. 19.

³⁷³ *Ibid.*, p. 104.

Máximo Santoyo se refiere a los cadáveres caídos: “Les hacemos un favor a los buitres que nos siguen”.³⁷⁴ ¿Son buitres o son un símbolo? Ya que son “devotos a su manera”,³⁷⁵ la segunda opción es bastante probable. El cadáver de Juan Filoteo cuelga del árbol como alimento para buitres, mientras su rancho será propiedad de un cacique carente de escrúpulos. ¿Hay relación? Aún más: hay un “Y en la parte de arriba la imagen estrambótica del buitre azul posado en dos chaparros zampándose a un tlacuache”,³⁷⁶ como indudable alegoría de ese símbolo patrio que se conoce como Escudo Nacional y que, como imagen central de la bandera, ondea “en un poste [...]. Poste que no era de luz, ni tampoco de teléfono, ni monumento y sí falo o caprichito oficial”.³⁷⁷ Se tiene entonces que el buitre es el elemento que simboliza un país donde la clase política no es otra cosa sino un ente que se alimenta por rapiña,³⁷⁸ del pueblo.

Cierto que algunos buitres son solo eso, pero el conjunto suele apuntar a la cuestión simbólica ya explicada. Todavía hacia el final, durante una de sus últimas noches en Remadrín, Cecilia y Trinidad tienen un sueño.³⁷⁹ El él, una persona (hombre o mujer, según la apreciación) se convierte en sábana sangrienta y se eleva más allá de las nubes, sufre entonces una segunda transformación a “*un buitre descomunal, horroroso, que abrió al máximo su pico, gigantesco, abarcador, para echárselos enteros y saborearlos despacio*”.³⁸⁰ Un político no es más que una persona común que se ha valido de artimañas para amasar riquezas y así elevar su status económico, tras lo cual su espíritu carroñero no duda en devorar a otros ciudadanos, tan personas como él mismo.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 381.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 398.

³⁷⁶ *Ibid.*, ..., p. 101; *vid.* p. 259.

³⁷⁷ *Idem.*

³⁷⁸ Se define «rapiña» como “Robo, expoliación o saqueo que se ejecuta arrebatando con violencia”. *DLE*.

³⁷⁹ *Vid.* D. Sada, *Porque parece...*, pp. 573-576.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 575.

Otro elemento que puede perderse fácilmente y que, sin embargo, conlleva importancia, es el traspatio en la tienda/hogar de la familia González. Este actúa como una especie de base a la vez que marca un principio y un fin. Según Mijaíl Bajtín, un cronotopo es “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [en que] tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto”.³⁸¹ En términos, generales, la casa de la familia González, es decir, la edificación completa (puertas, tienda, cocina, habitaciones del fondo...) es un cronotopo. En todo caso, el traspatio es el pequeño cronotopo que interesa destacar.

La velada relevancia del lugar aparece a lo largo de la vida de los González en varios episodios. Para la infancia de Trinidad, el narrador no se olvida de mencionar el detalle: “la casa con traspatio donde vivió sus años más felices”.³⁸² Allí queda la alegría de aquel niño, quien sin embargo, pocos años después y ese mismo espacio, muestra un incipiente llanto de tristeza o conmoción ante la muerte de su padre, Juan Filoteo.³⁸³ Luego del trance que supone la orfandad, Trinidad empieza una nueva etapa de su vida, y para realzar el acontecimiento, efectúa una selección de fotografías, la cual lleva a cabo justamente en el traspatio.³⁸⁴ La boda de Cecilia y Trinidad cumple su requerimiento eclesiástico y civil, mas luego el festejo se realiza en el lugar obligado: “tras celebrarse su boda, por el civil, por la iglesia, y después... ¿ya se adivina?”.³⁸⁵ 25 años más tarde, las Bodas de plata no podían celebrarse en otro sitio, y esta fue la última vez que los cuatro integrantes de la familia estuvieron reunidos, tal como quedó plasmado en la imagen.³⁸⁶

³⁸¹ Mijaíl Bajtín, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela* (trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra). Taurus, 1989, Madrid, pp. 237-238.

³⁸² *Ibid.*, p. 50.

³⁸³ Vid. D. Sada, *Porque parece...*, p. 422.

³⁸⁴ Vid. D. Sada, *Porque parece...*, p. 456.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 378.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

Para el cierre del ciclo se incluye la quema de fotografías,³⁸⁷ así como la última mirada de Cecilia, antes de huir de Remadrín, al que durante años ha sido su hogar: “y así lo hizo la señora: mirando al traspatio, ¡ay!”.³⁸⁸ La guinda para el cronotopo ocurre tiempo después, cuando ya Cecilia y Trinidad deberían estar lejos y sus hijos aún desaparecidos. El recado escrito en cartón y pegado a la puerta con pedazos de cita, como se sabe, se desprendió y tuvo un largo recorrido. Esto ocurrió como consecuencia de que “el viento, desde el traspatio, vino en desboque para cerrar la puerta y luego, por el golpazo, medio, o si a poco, laxó el cartón”.³⁸⁹ Con todo esto, el traspatio ha sido el lugar de la llegada, del éxodo, de la felicidad y de la tristeza, de la vida, y en fin, de la desesperanza.

Esa desazón mostrada por Sada en varias obras se intensifica en *Porque parece...*, ya que resulta a todas luces obvia su visión gris del devenir en el desértico poblado de Remadrín. La nimiedad de detalles inmersos en un mundo banal no escapa a la narrativa del nacido en Mexicali, lo cual ya se mencionó como parte de su poética. En algunos casos, las escenas al respecto se muestran a intervalos, con un ritmo de pensamiento que dice las cosas de forma indirecta, sin apenas mencionarlas. Tal ocurre con los papeles: recados familiares, documentos oficiales y recursos cartográficos entran en este conjunto de objetos inútiles, según ocurren los sucesos de la fábula.

Tras el suicidio de Juan Filoteo, Trinidad busca la nota póstuma de su padre. El joven huérfano cuenta billetes haciendo anotaciones en un cuaderno. Egrecito y Enguerrando son contratados con documentos de falsa oficialidad. Un papel contiene la lista de invitados a las Bodas de plata de Cecilia y Trinidad; la finalidad es evitar tanto a los desconocidos como un

³⁸⁷ Vid. D. Sada, *Porque parece...*, p. 595.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 598.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 605.

posible sobrecupo. Las boletas electorales recogerán la preferencia de los votantes. Egrén compra un sospechoso mapa de Capila. Al abandonar Remadrín, Cecilia y Trinidad dejan un recado para sus hijos.

Pero Juan Filoteo no ha escrito una nota póstuma. Las cuentas de Trinidad solo sirven para volver a ocultar los billetes: no hay una inversión, un plan óptimo para la fortuna o para evitar que con el tiempo se devalúe. Egrecito renuncia por escrito y lleva su documento a la alcaldía, lo cual le vale ser desterrado y amenazado de muerte. La lista de invitados a las Bodas de plata es un fiasco. Las boletas electorales son hurtadas y posteriormente quemadas. Papías y Salomón jamás leen el recado. Ninguno de los papeles ha cumplido su función al cien por ciento; algunos tuvieron problemas desde el origen, otros fallaron el objetivo.

4.2. Entramado narrativo y personajes sadianos

La escritura de Sada le permitía llamar la atención de distintos autores en variadas maneras, según el interés particular de cada cual: “A Salvador Elizondo le llamaba mucho la atención mi manejo del lenguaje; no le importaba en absoluto lo que estuviera pasando en la trama, cosa que a Rulfo sí, porque era muy fijado en la construcción anecdótica, en los personajes y en las situaciones, pero Elizondo se centraba en la capacidad de un autor para proyectar un mundo”.³⁹⁰ En *Porque parece...* ocurre igual debido a la posibilidad de que un lector se sienta atraído ya sea por aspectos del lenguaje o bien correspondientes al mundo creado, conjugar ambos intereses o bien hacerlos excluyentes.

En cuanto a los personajes, esos que para Julián Herbert “son pueblerinos y desean cosas engañosamente simples”,³⁹¹ ya vimos en el apartado 3.4 la intención a todas luces métrica con

³⁹⁰ D. Sada, *apud* A. Beltrán, art. cit., p. 124.

³⁹¹ Julián Herbert, “Por qué mejor no escribir acerca de la obra de Daniel Sada”, en *caelum. Revista...*, p. 21.

que Sada constituye sus nombres; es ahora tiempo de ver con cuánta frecuencia aparece un personaje nuevo en la novela. Los criterios para el conteo de personajes pueden variar; prueba de ello es que el diario *El País* en España reportó 90,³⁹² Adriana Jiménez dice que “más de noventa”,³⁹³ y la cuenta particular me arrojó una cifra de 117.³⁹⁴ El narrador, como dijo Cabral, es el “personaje central de todo el universo sadiano”.³⁹⁵ En una novela tan extensa y con tantos personajes, es menester fijar la atención, siquiera de cuando en cuando, en su aparición, por si esto resultara relevante.

El procedimiento es: Capítulo 1.1. Aparecen Trinidad González, Cecilia (esposa de Trinidad), Papías (hijo mayor de la pareja) y Salomón (hijo menor de la pareja), además de Máximo Santoyo, quien cobrará relevancia a partir del capítulo 12.4, en el cual se menciona su nombre. No importa si Papías y Salomón no se muestran dialogando o ejerciendo alguna acción: son mencionados con sus nombres, y ello vale para la cuenta. De tal modo, el capítulo 1.1 cuenta con la presentación de cuatro personajes. De los capítulos 1.2 al 1.8 no se dan a conocer más personajes. En 1.9 aparecen don Vénulo y la narizona; estos son uno solo para la cuenta, pues la referida no es sino Vénulo en disfraz. Por tanto, el capítulo 1.9 aporta solo un personaje a la cuenta. Hay otros tres personajes nuevos en 1.10, y así se hace el inventario hasta el final.

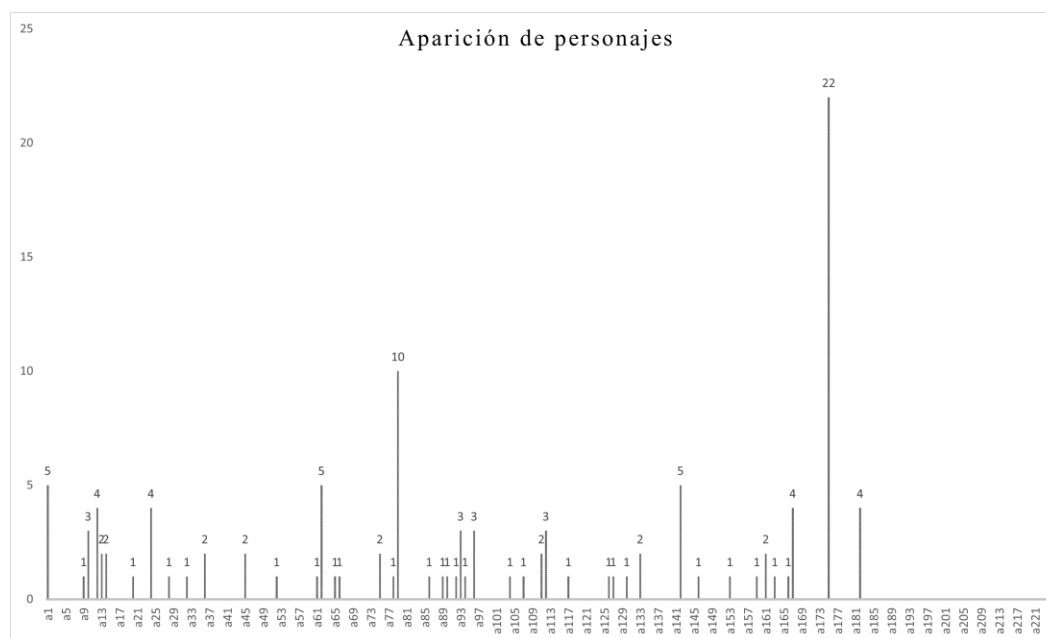
La gráfica de aparición de personajes obtenida parece no decir gran cosa. Eso sí, llama la atención la adición de 18 nombres y en total 22 personajes nuevos en el periodo 13, capítulo 6, cuando la novela está cerca del final.

³⁹² Miguel Mora, art. cit..

³⁹³ Adriana Jiménez, art. cit., p. 11.

³⁹⁴ Mis criterios con los personajes incidentales fueron: incluir a todo aquel que contara con nombre (eso incluye la lista dada en 13.6), incluir a un personaje de cada grupo cuando los hay, pero ninguno en particular trasciende (enfermeras = 1 enfermera, familiares = 1 familiar...), además de contar los personajes de Vénulo y la narizona como uno mismo.

³⁹⁵ N. Cabral, art. cit., p. 55.



En apariencia no hay una conclusión interesante. Tal vez de momento solo merezca la pena indicar que los personajes no dejan de aparecer, lo cual también contribuye al «vapuleo» antes referido. Otra opción es creer que el autor (o bien el narrador) fue enumerando a los personajes según como la novela lo requirió, sin mayores complicaciones.

Ahora bien, como indica Yuri Herrera, “el narrador que habla en Sada es uno que se distrae con los múltiples matices que se dejan de lado en una trama aristotélica, en sus novelas las historias proliferan sin opacar el mundo en el que suceden”.³⁹⁶ No obstante, las historias van emergiendo como en desorden, con continuas analepsis y prolepsis que por momentos dan la idea de que el narrador no tiene muy clara su intención. En el anexo 13 se escribe a modo de síntesis una clave para recordar lo que ocurre en cada capítulo. Se agregan notas para señalar el orden en que las distintas historias recorren la narración en general. Se ha resaltado en verde la aparición de los personajes y en azul los nombres geográficos. Un asterisco junto al nombre

³⁹⁶ Y. Herrera, art. cit., p. 13.

indica que no toma parte activa en la narración, pero sí está presente o bien los hechos inciden en su vida o tienen relación con ella.

En efecto, revisando la tabla con el resumen es posible distinguir: la historia de Cecilia y Trinidad (y Papías y Salomón), la de Egrén, la de Crisóstomo y la de Romeo Pomar, con algunos cruces entre ellas; eso sin mencionar otras pequeñas historias. Por cierto: la historia de Egrén, pese a que está narrada a lo largo de 32 capítulos correspondientes a 10 periodos, sí es mayormente lineal. Mismo orden lineal que se conserva para Conrado, aunque en 20 capítulos, así como para la comitiva, con 8. Es pertinente aclarar que la historia de Conrado se empieza a narrar hasta después de la matanza.

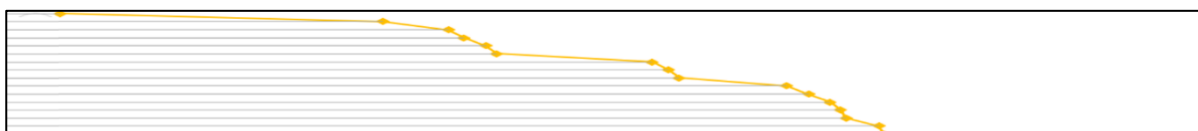
Una vez realizada, esta síntesis permite otros estudios. Por ejemplo, es más fácil abstraer lo relativo a la familia González. Esto abre varias posibilidades; entre ellas, desmenuzar el ritmo narrativo para esta particular fábula la cual, por ser la más relevante, se cuenta en 113 capítulos de 223 que componen *Porque parece...*, aunque 38 de estos corresponden al periodo 15, dedicado casi por entero a la pareja en cuestión. Ya distinguidos los capítulos, se reordenan tomando en cuenta la cronología de la ficción: desde la infancia de Trinidad hasta la etapa de madurez y como punto culminante su migración a la ciudad de Arras.

El punto más lejano en el tiempo corresponde a la infancia de Trinidad. En el periodo 1.10 se cuenta la muerte de su madre y la negativa actitud juvenil del protagonista quien espera una herencia. El orden cronológico no se sigue sino hasta el 4.12, un salto considerable si se toma en cuenta que pasaron 60 capítulos. En este apartado se aborda a un Trinidad que se ha enviciado en el juego. Después vienen dos pequeños grupos, en los periodos 5 y 7, que narran largamente la decisión de Juan Filoteo (padre de Trinidad) de permanecer aislado en su rancho llamado El Nogal Solo de Acá.



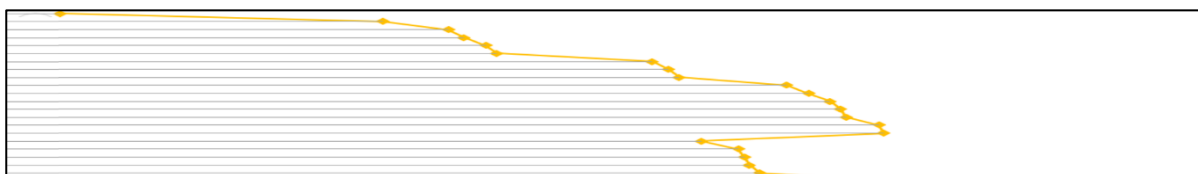
1.10, 4.12, 5.1, 5.4, 5.8, 5.10, 7.14, 7.17, 7.19. De izquierda a derecha se presenta el orden cronológico de la familia González; de arriba abajo, el orden de la novela.

De ahí se pasa a la muerte de Juan Filoteo, las exequias y el encuentro entre el joven Trinidad y Romeo, el alcalde de Remadrín; esto transcurre en siete capítulos que van desde el 10.4 hasta el 11.5.



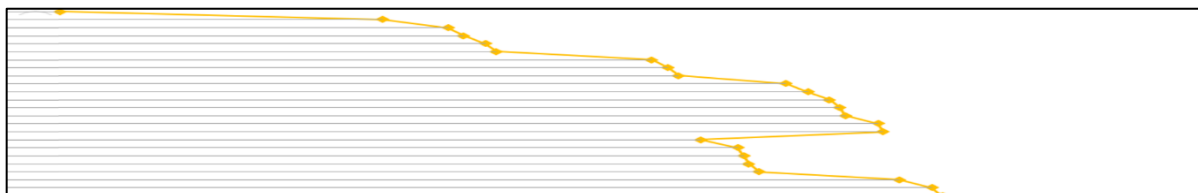
Se agregan los puntos correspondientes a 10.4, 10.8, 10.12, 10.14, 10.15, 11.4, 11.5.

Cecilia y Trinidad se conocen, ella lo alivia de una severa golpiza y la pareja formaliza su relación. Para contar esto, el narrador ha efectuado un retroceso en cuanto al orden de la narración, a los periodos 8 y 9.



8.3, 9.3, 9.4, 9.5, 9.7.

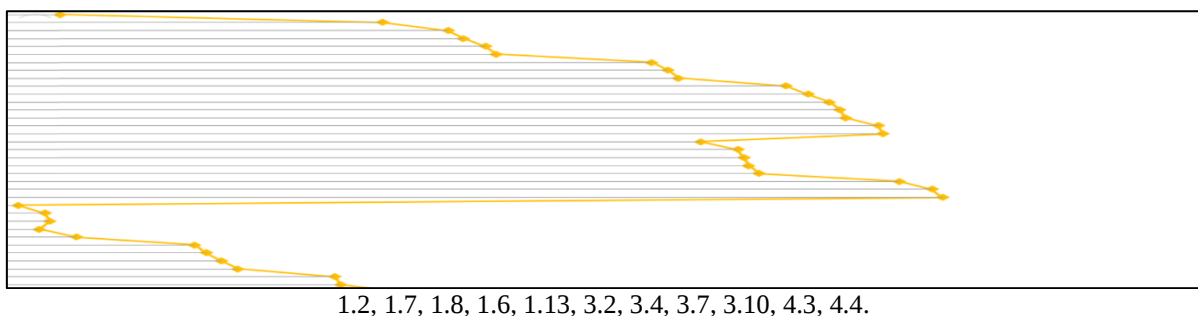
El noviazgo de Cecilia y Trinidad, la boda y los primeros años de matrimonio se narran más adelante en el libro, en los periodos 12 y 13.



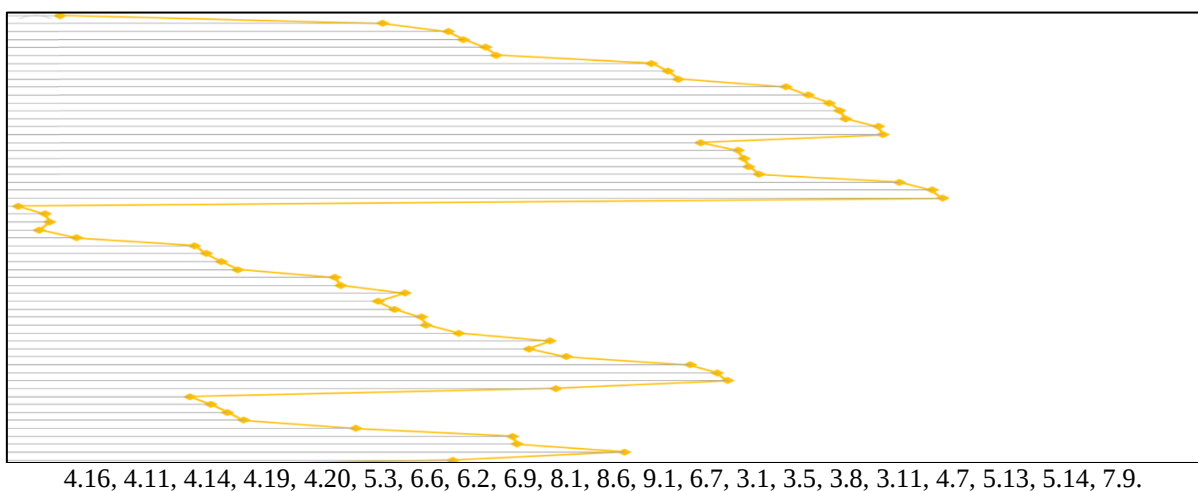
12.1, 13.3, 13.5.

Cuando los hijos Papías y Salomón han crecido, tienen fuertes diferencias con Trinidad, a quien lanzan sendos escupitajos (uno al café y otro al rostro). Esto provoca una ardua negociación hasta que Cecilia los convence de asistir a sus Bodas de plata, la cual se lleva a cabo a pesar de

los pesares. No obstante, esta parte de la historia familiar aparece casi al principio de la novela, ocupando 11 capítulos de los periodos 1, 3 y 4.

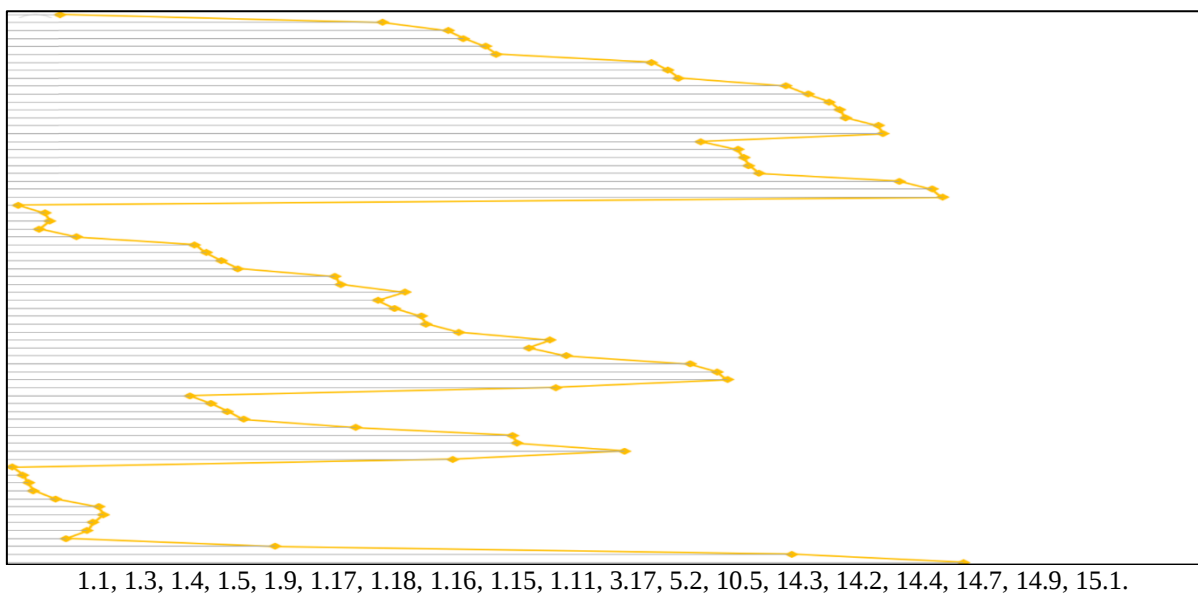


Distintos aspectos de la vida familiar se siguen escribiendo. Hay una marcha de protesta por el acontecimiento de un fraude electoral, con robo de urnas incluido. En dicha marcha van Papías y Salomón. El gobernador del estado, Pío Bermúdez, ordena una matanza en represalia. Los padres temen que sus hijos estén entre los ejecutados. De manera algo caótica, dando saltos atrás y adelante en el libro, esta parte de la historia ocupa 21 capítulos, desde el periodo 3 hasta el 9.

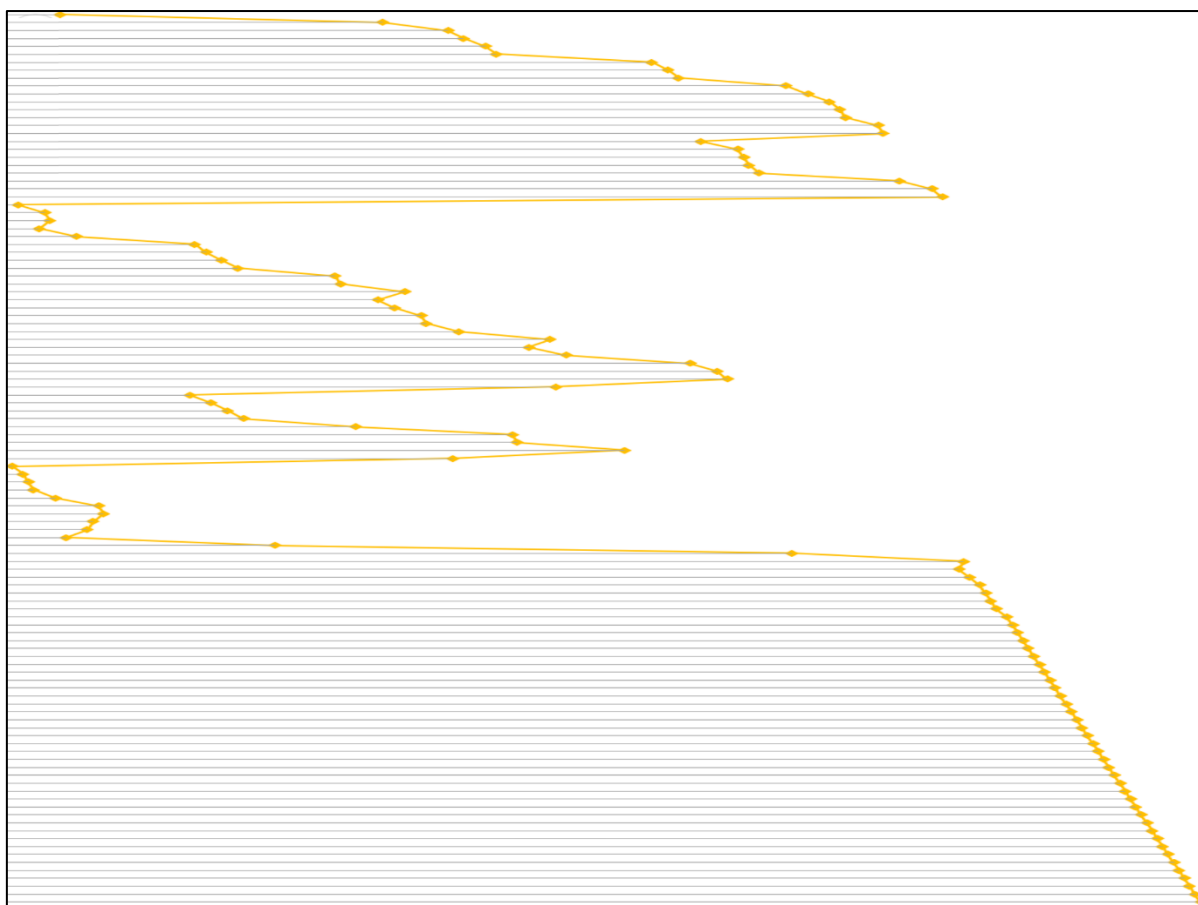


Y volvemos al inicio de la novela: “Llegaron los cadáveres a las tres de la tarde”. Como ya se dijo, esto ocurre justo a la mitad de la historia de la familia, si se contase esta por capítulos. La búsqueda de Trinidad, la angustia de Cecilia y los pormenores de personajes adyacentes a la familia se cuentan en el periodo 1, luego se suceden grandes saltos hasta llegar a la decisión de

abandonar Remadrín, dada la crisis económica y social que se vive. 20 capítulos más de la familia y llegamos al periodo 15, el último de la novela.



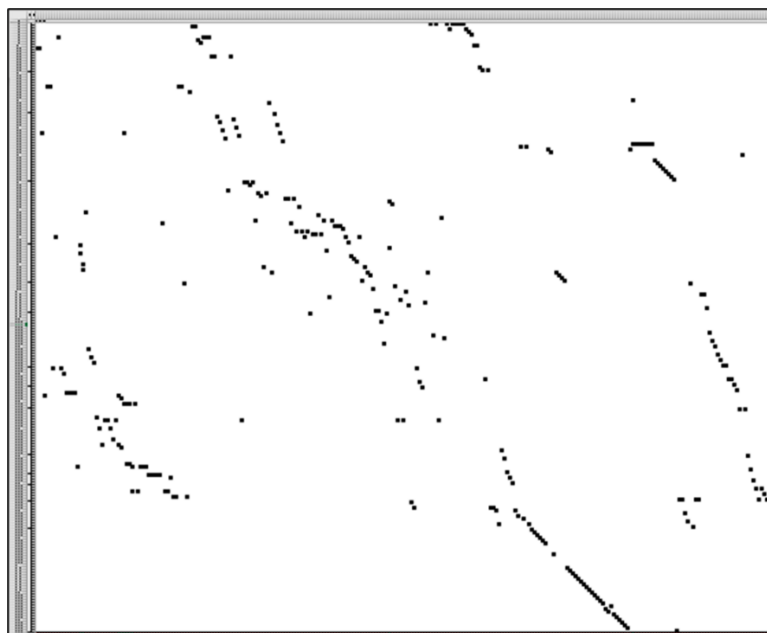
No hay más sorpresas: el periodo 15 muestra la salida de Cecilia y Trinidad, de Remadrín a Arras, en estricto orden cronológico; eso sí, en brevísimos y numerosos capítulos, lo cual es claramente apreciable en la gráfica.



Es decir, si se toma en cuenta el orden del libro, la historia está en desorden cronológico, y viceversa. Es hasta el periodo 15 con sus 38 capítulos, últimos de la narración, cuando se establece una correspondencia lineal entre los dos factores.

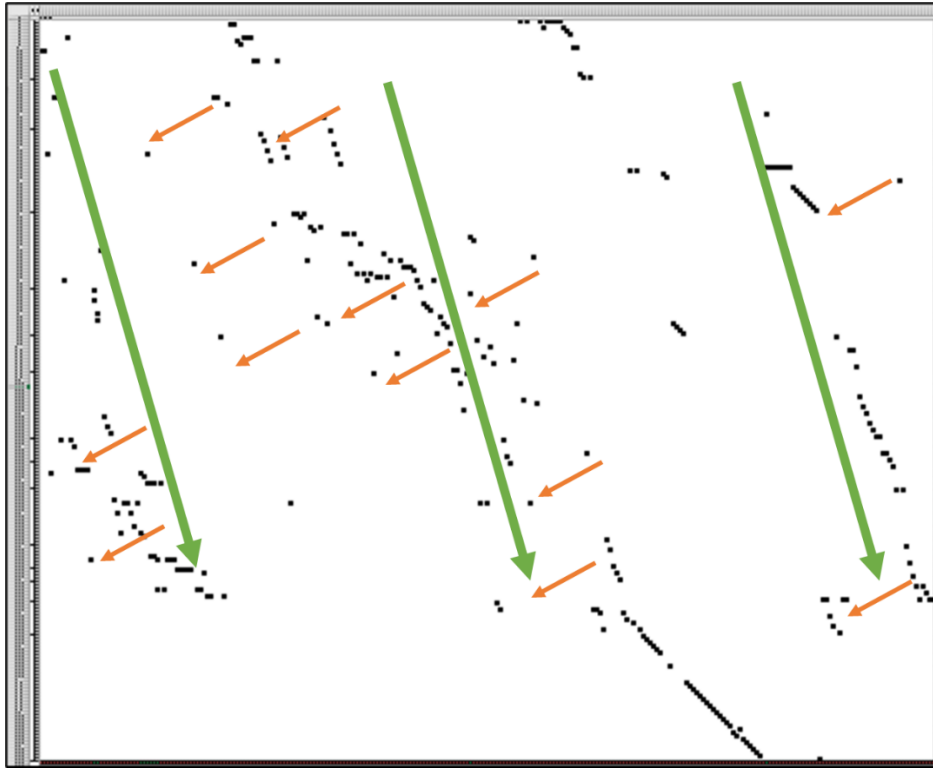
Visto así, el ritmo temporal parece caprichoso, da la impresión de no obedecer a ningún plan. Y eso es solo para una historia de las que se cuentan en *Porque parece...*, historias que, si se añadieran en la gráfica, provocarían caos. Una prueba de esto es el estudio (en el anexo 14) y la gráfica resultante, en la cual se muestra el orden narrativo para las historias de los González, a las cuales se ha agregado lo correspondiente a Romeo Pomar, Egrén, Dora y Crisóstomo (con lo cual faltan Máximo Santoyo, Conrado Lúa y la comitiva). Cada punto corresponde a una

partícula de la narración en muchas ocasiones menor al capítulo y a la cual, siguiendo un poco a Alejandro Espinoza, podemos llamar “escena”.³⁹⁷ Véase:



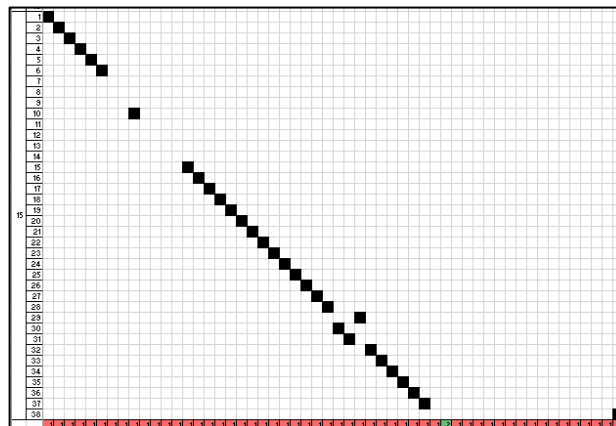
De arriba abajo se muestra el orden de la novela escena a escena, mientras que la cronología aparece de izquierda a derecha. Son notables los numerosos saltos, ya sean prolepsis o analepsis, que el narrador introduce al contar las historias. Sí es posible, en todo caso, apreciar tres subgrupos que llevan cierta lógica.

³⁹⁷ “En el entretejido podemos vislumbrar la necesidad de generar una trama inteligible, una pausada relación de hechos que se plantean como escenarios o cuadros dramáticos”. Alejandro Espinoza, “Tradición y ruptura en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, de Daniel Sada”, en *Revista de literatura mexicana contemporánea*. University of Texas at el Paso/Universidad Autónoma de Chihuahua/Ediciones Eon, Año 9, No, 23, mayo-agosto de 2004, vol. 10, p. 66.

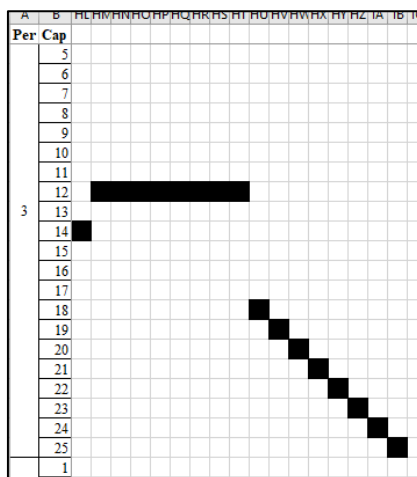


Dicho de otro modo: a primera instancia, la dispersión de puntos permite observar un flujo normal y un contraflujo que incluye numerosos regresos.

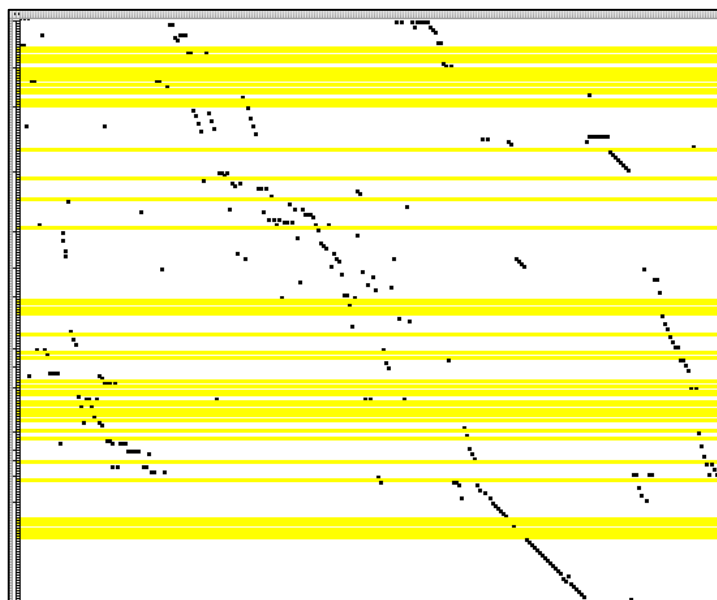
El último capítulo todavía es el más secuencial, apenas interrumpido por brevísimos desórdenes y por intercalaciones de otras historias que tal vez (y solo tal vez) estén mal colocadas en la estimación.



De igual manera es posible advertir que la sección más lineal antes de 15.1 corresponde a la segunda mitad del periodo 3:



Son tales los capítulos en los cuales se tratan las historias cruzadas de Crisóstomo y Egrecito, incluido el asesinato de aquel a manos de este. Faltan, como ya se dijo, algunas historias. Por lo tanto, hay varios huecos en la gráfica anterior. Los capítulos que no son incluidos en este análisis están marcados con líneas amarillas en la siguiente imagen:



Casi el 22 % de los capítulos no están inmiscuidos en la parte observada de la narración. Dadas las características observadas anteriormente para las historias no vistas en este apartado, es muy probable que una gráfica total no hubiera mostrado datos muy distintos.

Un detalle más que se desprende de la gráfica ya expuesta es la cantidad de escenas consecutivas que se mencionan en dos diferentes momentos de la novela. Estas reiteraciones enfocan al lector en la juventud de Cecilia y Trinidad, pasando por la muerte de Juan Filoteo y hasta el nacimiento de los tres hijos: el que nació muerto, Papías y Salomón. Se deduce entonces que tal época de muerte/vida es el punto de inflexión en la historia de los González, de ahí que Sada le haya otorgado relevancia.



Otro dato observable en el anexo 14 es que, supuestas las fechas de cada escena, es posible determinar tanto el alcance como la amplitud de las mismas a partir de un punto referencial.³⁹⁸ Dicha referencia se establece en el capítulo 1.1, con la llegada de los cadáveres a Remadrín. El punto más lejano hacia atrás en el tiempo corresponde al nacimiento de Trinidad, con un alcance de 18,510 días (50.7 años) y una amplitud de un solo día.³⁹⁹ Hacia adelante, el otro punto extremo puede ubicarse ahora mismo, mientras se leen estas líneas; es la situación del cartón, arrancado de la puerta en Remadrín, que viaja y viaja para al final quedar sujeto a un nopal y allí, continuar la degradación, tanto del mensaje como del material. Si el recado fue escrito el miércoles 3 de enero de 1973, esto supone un alcance inicial de apenas 61 días; pero la amplitud magnifica la cifra, pues su final indefinido permite poner por fecha el miércoles 1

³⁹⁸ “Una anacronía puede orientarse, hacia el pasado o el porvenir, más o menos lejos del momento «presente», es decir, el momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio: llamaremos *alcance* de la anacronía a esa distancia temporal. También puede abarcar, a su vez, una duración de historia más o menos larga: es lo que llamaremos su *amplitud*”. Gérard Genette, *Figuras III* (trad. Carlos Manzano). Lumen, Barcelona, 1989, p. 103.

³⁹⁹ La amplitud en esta tabla no significa que haya durado todo un día, sino que el evento se verificó en un rango de las cero horas a las siguientes veinticuatro, sin exceder la siguiente medianoche.

de marzo de 2023, con un consecuente alcance de 18,320 días (50.2 años).⁴⁰⁰ Si las fechas se manipulan de modo que queden de acuerdo con lo expuesto en el párrafo anterior, entonces el inicio queda casi a la mitad exacta, y los eventos narrados ocurren hasta 50 años antes y 50 años después, con una diferencia en los extremos de 95 días respecto del justo medio.

También es posible agrupar las escenas en grupos según el arbitrio de quien lo desee. En la siguiente tabla, los sucesos se dividen en tres grandes grupos. Se ha despreciado el capítulo 15.38.

del	al	n	eventos	alcance al inicio en días (años)	amplitud en días (años)
1/03/22	30/05/47	49	Nacimiento de Trinidad al día de la boda.	-18510 (-50.7)	9222 (25.248)
30/05/47	14/01/72	17	La vida familiar desde la boda hasta que los hijos escupen a Trinidad y se van de la casa.	-9289 (-25.4)	8996 (24.63)
14/01/72	27/05/72	14	Desde que los hijos se van hasta las Bodas de plata.	-287	128
1/06/72	1/10/72	54	De las fotografías al día de las elecciones.	-155	123
1/10/72	4/10/72	21	Medianoche después de la elección hasta la marcha.	-33	4
4/10/72	3/11/72	6	De la matanza al anuncio de la llegada de los cadáveres a Remadrín. ⁴⁰¹	-30	31
3/11/72	4/12/72	71	De la llegada de los cadáveres hasta que Cecilia y Trinidad abandonan Remadrín.	0	31
4/12/72	5/01/73	26	De la Salida de Cecilia y Trinidad a la ejecución de Romeo Pomar.	31	33
5/01/73	30/01/73	28	De la instalación del nuevo alcalde en Remadrín al final del encuentro entre Egrén y Enguerrando.	63	25

Son 51 años de tiempo narrado (101, si se incluye el capítulo 15.38), de los cuales, los más lejanos precisan menos capítulos. A partir de que Papías y Salomón dejan el hogar, el ritmo se va ralentizando. El día de la elección es el más denso, pues abarca 41 de las 54 escenas del grupo al que pertenece.

⁴⁰⁰ Tal vez a Daniel Sada poco le importó que el tiempo de degradación de un cartón sea un año, o tal vez imaginó un material resistente, como se especifica en el capítulo 15.27, para quedar “durante años: palideciendo”. D. Sada, *Porque parece...*, p. 606.

⁴⁰¹ El periodo más difícil de conciliar, pues permite suponer que los cadáveres se han descompuesto durante un mes. Eso, o estaban congelados.

¿Es posible que no haya un orden premeditado en una novela que en otros aspectos está tan bien pensada? Difícil. No obstante, quien desee ordenar por completo la historia, incluyendo a cada personaje, se verá en serios aprietos: por algo Gérard Genette advertía que “esa reconstrucción no siempre es posible”.⁴⁰² Hay eventos simultáneos, así como indefinidos cronológicamente, los cuales complican el ordenamiento. Por si lo anterior no fuera suficiente, da la impresión de que existen dos personajes de nombre Crisóstomo, o mejor dicho, de que un Crisóstomo ha sido asesinado y luego, sin mayores explicaciones, ha regresado de la muerte para continuar en el devenir de la fábula.

Lo anterior ocurre debido a que en una escena previa Romeo ordena a Crisóstomo ejecutar al amante de Sanjuana. Hasta allí, nada fuera de lugar. Una vez que al lector le ha quedado clara la función del pistolero, vienen los enredos. Romeo da un mandato similar, pero esta vez para dejar sin vida a Egrén. En este momento, Romeo sigue en la alcaldía de Remadrín. Crisóstomo y Egrén toman carretera, Romeo es llamado por el gobernador y recluido, junto con otros alcaldes, en una finca. Romeo pasa el tiempo montando un caballo. Egrén toma la pistola de Crisóstomo, le dispara y se deshace del cadáver. El resto es un lío. Crisóstomo tiene comunicación telefónica con Romeo. Pasan varios días durante los cuales Crisóstomo viaja a otra localidad para atender a un herido de bala, volver a Remadrín y tomar posesión como alcalde provisional. Romeo es sacado de la finca solo para ser ejecutado por Máximo Santoyo, por orden expresa del gobernador; el exalcalde de Remadrín no tuvo oportunidad de ver otra vez al sucesor interino.

¿Qué pasó antes?, ¿qué después?, ¿cómo se ordenan estos hechos, si no consecutivamente? Resolver tales enredos requiere suposiciones que arrojan, como mucho,

⁴⁰² G. Genette, *op. cit.*, p. 91.

conclusiones apenas probables,⁴⁰³ pero nada seguro. Como apunta Kunz, el narrador de Sada es omnisciente, sí, pero también paródico: “Nada impide que este narrador sepa toda la verdad [...], pero se muestra vacilante y caprichoso cuando se trata de revelarla”.⁴⁰⁴ Da la impresión de que quien cuenta la historia no dice todo lo que sabe por la simple razón de que no le da gana. O puede ser, como advierte Herrera, que el narrador se distrae.⁴⁰⁵ Capricho, desgano, economía o distracción, en cualquier caso, es el lector quien debe aceptar este nuevo reto que le impone Sada, y en consecuencia rellenar los huecos y terminar de ordenar los eventos con la escasa información que adquiere en la lectura. Esto va en relación con lo apuntado por Wolfgang Iser acerca de la indeterminación, la cual ocurre cuando el texto no lo ha dicho todo y entonces el lector puede llenar o eliminar esos huecos de acuerdo con su experiencia lectora.⁴⁰⁶

En el caso que nos ocupa, esos espacios vacíos o puntos de indeterminación provocan que el lector acomode las circunstancias no narradas como le parezca conveniente. Dicho acomodo, como podrá suponerse, dará resultados distintos según la interpretación que dé cada lector a la escasa información proporcionada. A final de cuentas, las historias menores están contadas en orden cronológico, pero la excepción ya explicada de la familia González, así como otras analepsis y recursos literarios, son capaces de confundir a cualquier lector en cualquier parpadeo.

Mientras se responde a las anteriores preguntas, hablemos de otra clase de ritmo, este sí muy patente, en *Porque parece...* Se trata de un fenómeno singular, una especie de vaivén,

⁴⁰³ Para el caso de Crisóstomo, Daniel Sada aclaró el asunto: “A mí me gusta que, de repente, un personaje muera y uno empiece a recapitularlo, es como revivirlo un poco”, y con esto queda clara que, en efecto, el pistolero del alcalde ha muerto. Luego el narrador, desentendiéndose de dicha muerte, sigue dando cuentas de Crisóstomo con vida. El lector, en cambio, no podría saberlo con seguridad sin leer la declaración del autor. Daniel Sada, en Héctor Iván González, “Descubriendo...”, § 22.

⁴⁰⁴ Marco Kunz, art. cit., p. 300.

⁴⁰⁵ *Vid supra* nota 393.

⁴⁰⁶ *Vid.* Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (comp. Dietrich Rall, trad. Sandra Franco y otros). UNAM, Ciudad de México, 2ª. reed. 2011, pp. 99-119.

quizás equiparable con lo que ocurre con las dos partes del *Quijote*, quien primero enloquece y sale a su misión de caballero andante y al final regresa cuerdo como el que más. O en una analogía, en el caso específico de Cecilia, con un Ulises que primero, en la *Ilíada*, sale de su patria, la isla de Ítaca, para al final y luego de transcurridos varios años, volver a ella en los cantos postreros de la *Odisea*. La esposa del matrimonio González de la O vive una situación similar, pues sale de Arras muy joven para llegar a Remadrín, donde conoce a Trinidad; muchos años después, tal como queda narrado en los últimos capítulos, Cecilia vuelve a su tierra.

Dice Domínguez Michael de *Porque parece...* “No tengo por qué ocultar que varias veces estuve a punto de abandonar esta novela”.⁴⁰⁷ Pues bien, a diferencia de la prosa rítmica, detectable desde el primer renglón, el mencionado ritmo de vaivén solo se puede percibir en algunas de sus manifestaciones si como lector se vence la idea de abandonar la lectura, tal como lo logró Domínguez Michael. Antes de la página 235 ya hay algunas señas que inducen la idea en el lector: se hace hincapié en un regreso a Remadrín. Es hasta la página mencionada, en el capítulo 6 del periodo 5, que se manifiesta con claridad: “¡¡Vámonos a Remadrín!!”.⁴⁰⁸ La expresión se repite, con ligeras variantes a distintos niveles como sinónimos verbales, elementos elididos, tartamudeos o énfasis menores, en las páginas 239 (dos veces), 279, 281, 295 y 296; suficientes para quedar en la atención del lector que ha llegado a la mitad del libro.

La contraparte, la frase en sentido contrario, saltará a la mente del mismo lector, cuando llegue a la página 579: “¡Vámonos de Remadrín!”,⁴⁰⁹ sugiere Cecilia a Trinidad como medida última. Viene entonces la insistencia desde este punto hasta el penúltimo capítulo: páginas 580, 581, 588, 589 y 598 (dos veces), en la cual cierra con un definitivo “¡vámonos, por favor!”,⁴¹⁰

⁴⁰⁷ C. Domínguez Michael, art. cit.

⁴⁰⁸ D. Sada, *Porque parece...*, p. 235.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 579.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 604.

que llevará a la pareja primero a una escala en Torción y enseguida a su nuevo destino en Arras, la tierra de Cecilia. Daniel Sada, dentro del complicado entramado narrativo, se da tiempo y espacio para incluir detalles rítmicos, como este vaivén, que elevan el gozo del lector. Es notable que en la última variante de la frase ya no se dice “a Remadrín”, pero sí se recalca un intenso “por favor”. Esto también tiene que ver con un asunto rítmico, ya que se intensifica el exhorto y se le aumenta en este por favor enfático. Algo similar ocurre en la “Caperucita Roja” de Charles Perrault, en la cual hacia el final ya no se dice “para comerte mejor”, sino “para comerte”, debido a que el pronombre enclítico cumple con una función de intensidad que cierra el ritmo iniciado y continuado en las anteriores respuestas del lobo: “para abrazarte”, “para correr”, “para oír” y “para ver”.⁴¹¹ Nótese que solo la primera y la última incluyen el pronombre señalado.

Ahora es claro que la repetición tiene mucho que ver con este mismo vaivén que se da en distintos niveles. Cuanto Trinidad es muy joven, su padre Filoteo lo señala de “haragán” y agrega que así será toda la vida,⁴¹² motivo que el narrador aprovecha para adjetivar constantemente al esposo de Cecilia. Esto ocurre en las páginas 17, 22, 25, 26 (3), 27, 29, 36, 38, 39, 57, 60, 67, 192, 202, 205 (2), 208 (2), 209, 222 (por el padre), 345, 541, 555, 565; con

⁴¹¹ Al respecto, la edición incluye la siguiente nota a pie de página:

Son para comerte: Esto y solo esto dice el original. Muchos traductores irresponsables, y editores que no han visto el original ni por el forro, se empeñan en añadir la palabra mejor a esta última réplica del rapidísimo diálogo, tal vez con ánimo de simetría o para evitar una pretendida ruptura del ritmo. Pero es precisamente ahí donde está la gracia del texto y la habilidad del narrador. Marc Soriano, comentando este pasaje, ha escrito: «La supresión del término mejor y la brusca reaparición del pronombre te, que precisa y especifica la amenaza del lobo, bastan para reemplazar la notación etnográfica (“estas palabras se pronuncian con voz fuerte...”)

del manuscrito de 1695, es decir, para provocar el buscado efecto de sorpresa. Se trata verdaderamente de un gran arte, obteniendo con tal economía de medios, que se tornan estos imperceptibles. Es deplorable que algunos editores, por simple negligencia y arrastrados, si se puede decir, por la velocidad adquirida, añadan la palabra mejor a la última réplica del lobo, lo que no significa nada más que trivializar el texto o, en todo caso, privarlo de uno de sus armónicos más sutiles».

Vid. Charles Perrault, “Caperucita Roja”, en *Cuentos de Perrault* (trad. Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual). Anaya, Madrid, 2016, p. 116.

⁴¹² D. Sada, *Porque parece...*, p. 222.

lo que se cuentan 25 ocasiones. En cambio, hacia el final de la novela, cuando Trinidad decide acompañar a Cecilia en el viaje hacia Arras, el narrador lo llama “ex haragán” en al menos dos ocasiones,⁴¹³ si bien con un velo interrogante; es decir, no está muy seguro de la nueva adjetivación, pero concede la oportunidad al infortunado padre de Papías y Salomón.

Pero los fenómenos rítmicos de vaivén no se detienen ahí. Juan Filoteo, padre de Trinidad, decide suicidarse y para tal efecto expira colgándose de un árbol. El narrador lo anota con las siguientes palabras:

el ricacho vendedor, el urgido, el baratero, estaba muerto, es decir, de un nogal se había colgado para darse mataliri y ya no saber de nada. Con el viento campaneaba o al menos parecía así. [...]. No había nadie en aquel sitio más que el macabro colgado, ya adorno, ¿sí?, solo eso, porque comida antojable para buitres, quizás no, o: ¿sería tan dificultoso comérselo como estaba?... Si yaciera bocarriba en la tierra ¡qué delicia!... (pp. 406-407).

Ya desde este párrafo hay una clara idea de vaivén en el mismo campaneó del cadáver. La imagen se refuerza por oposición, pues el cuerpo no yace. El narrador sigue con el hincapié en el asunto, al decir que

Por su acción: sus ideas blancas, aunque con mancha hasta el fondo, dado que él imaginaba el campaneó de su cuerpo tras dejarse ir al vacío y ser ya una cosa más, inerte, pero aún móvil, entre las tantas que había [...]. Pues entonces ¡al vacío!: carcajeándose de a tiro, y lo restante: lo dicho: durable fue el campaneó, mas no el jajajá, ¡pues no!, y así lo macabro: ¿uy?

No durable el campaneó hasta la noche: ¡ni modo!⁴¹⁴

La insistencia del narrador crea en el lector la concepción del vaivén.

Ahora bien, no solo la muerte de Juan Filoteo remite a lo dicho. Más de 300 páginas antes, el lector ya había recibido un indicio. Dora Ríos, la encargada de la caseta telefónica en Remadrín, ha pasado muchas horas al día en su mecedora. Por tanto, no resulta extraño enterarse de que “Y Dora Ríos murió, murió en su mecedora oyendo a su manera un cachondeo de voces

⁴¹³ *Ibid.*, pp. 602, 603.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 413.

pueblerinas”.⁴¹⁵ ¿Y qué imagen móvil da una mecedora, si no es la de un vaivén? A estos personajes, de los de mayor edad en la novela, puede sumarse Olga Judith. La ex empleada de la familia González ha decidido irse a vivir con Juana Dávila, la tía de Cecilia. No obstante, luego de ser bien recibida, Olga se va de casa y regresa luego de varios días, en un hecho que ocurre repetidamente. Con esto, tenemos otro movimiento de vaivén, que para el caso concluye no con la muerte de Olga, pero sí con la de Juana.

Hay dos personajes de cierta relevancia los cuales, además de Cecilia, salen de su tierra natal para volver a ella, aunque en periodos de ausencia más breves. Estos son Egrén y Conrado. El primero huye al norte luego de asesinar a Crisóstomo, para luego de pocas semanas regresar a Remadrín. El segundo, por su parte, ha salido de Pulemania despedido por su patrón de años, con lo que llega a Remadrín, va al norte, se encuentra con Egrén y en el regreso expresa su deseo de asentarse otra vez en Pulemania. La novela no especifica si esto último se consigue, pero dentro de la indeterminación, es posible suponer que sí.

Trinidad y Romeo, principales personajes quienes durante años han tenido una relación lejana muy conveniente para ambos, también incurren en fenómenos rítmicos de vaivén, según lo hace saber el narrador. El cacique, por la impresión que le deja el cadáver de Juan Filoteo colgando del árbol, decide cambiar el nombre del Rancho El Nogal, y luego de manejar opciones como El Ahorcado o El Campaneo, determina que se llamará, por aludir movimiento provocado por el viento más que a la tragedia, El Vaivén.⁴¹⁶ ¿Y Trinidad? Para él, se trata de una actitud o de una postura: al principio de la novela se desentiende de la política y recomienda lo mismo a sus hijos, mientras que hacia el final desea convertirse en alcalde.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 485.

Cierto que en *Porque parece...* existe textualmente la palabra vaivén incluso para asuntos de amor, pero la más importante tal vez sea una que nos regresa al tema del entramado narrativo. Esta ocurre cuando Crisóstomo se comunica con Romeo, quien se encuentra en la finca de Pío. En dicha llamada, el hombre de confianza debe referir al alcalde los hechos importantes de recientes días y horas —las elecciones, el robo de urnas, las pedradas, los discursos, el herido—, pero no consigue ordenar sus pensamientos, y por lo tanto:

En realidad, no era menos que molesto para Crisóstomo Cantú dar santo y seña de todo [...], de tantos hechos cargados de contratiempos y minucias y hasta equívocos, por lo cual, dada su exasperación a la hora de la hora, temía pasarse por alto los detalles importantes. Y así, a cada nueva pregunta él le repetía al alcalde que se estuviese tranquilo, porque no valía la pena entrar en disertaciones; cierto: les llevaría cuando menos unas cuatro o cinco horas sacar a relucir cuánto. El alcalde, por su parte, le insistía en que resumiera; le ayudó con sus preguntas casi en ráfaga, y concretas. Entonces así ¿quién no? No hubo un orden cronológico. En vaivén: puntos y aparte: episodios reducidos a dos frases con remate no mayor de tres palabras.⁴¹⁷

Imagínese a un narratorio haciendo preguntas, en ráfaga y concretas, tratando de ordenar el discurso del narrador y logrando justo el efecto contrario. Ese es el ritmo narrativo de la novela: un desorden cronológico, un vaivén constante en el cual abundan las disertaciones y que resulta en una semántica imaginaria de progreso.

4.3. Lo sublime

El tema de lo sublime ha sido abordado por distintos autores durante siglos. En primera instancia es casi obligatorio traer a colación al pseudo Longino y su tratado *De lo sublime*, en el cual define el término como “un no sé qué de excelencia y perfección soberana del lenguaje”.⁴¹⁸ Dicho documento señala que “en lo sublime estriba la elevación y excelencia de los escritos, y

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁴¹⁸ Longino, *op. cit.*, I, 3.

que por ningún otro título se han distinguido los poetas y prosistas, y han ganado inmortalidad para sus obras”.⁴¹⁹ Como ya se ha mencionado, es *Porque parece...* la obra maestra de Sada que de alguna manera lo ha conducido a la inmortalidad en la memoria del lector mexicano.

Agrega el pseudo Longino que “lo sublime, cuando se produce á tiempo, se lleva todo por delante con el ímpetu del rayo, y ostenta de golpe todo el mérito y poder del orador”.⁴²⁰ Pero ¿cómo sabe un autor el momento exacto para introducir tal poder? Puede ser producto del azar, de un impulso o incluso de un bien estimado cálculo. Aunque a lo largo de *Porque parece...* hay muestras de poesía de alta estética, el ejemplo más destacable de lo sublime se produce al final. Esto está en sintonía con lo escrito a modo de consejo por Mario Vargas Llosa:

Aunque el punto de partida de la invención del novelista es lo vivido, no es ni puede serlo el de llegada. Éste se halla a una distancia considerable y a veces astral de aquél, pues en ese proceso intermedio [...] el material autobiográfico experimenta transformaciones, es enriquecido (a veces empobrecido), mezclado con otros materiales recordados o inventados y manipulado y estructurado —si la novela es una verdadera creación— hasta alcanzar la autonomía total que debe fingir una ficción para vivir por cuenta propia.

Tal ocurre con nuestro objeto de estudio. Sí, habla de un fraude electoral, el cual en realidad ocurrió a Daniel Sada. Pero en el capítulo final, el 15.38, ya no se habla de fraude, ni de los González, ni de política, ni de asesinatos, sino de un cartón.⁴²¹ Es entonces cuando Sada alcanza el punto máximo del que habla el pseudo Longino y con el cual concurre el Nobel peruano,

⁴¹⁹ *Ibid.*, I.

⁴²⁰ *Idem.*

⁴²¹ Una circunstancia o peripecia que Sada ya había tratado en el cuento “Juguete de nadie”, aunque esta vez con un desarrollo mayor, lo cual le da un realce sin precedente. Esto ocurre cuando en plena huida, Celedonio Contreras y Miroslava Gutiérrez se separan. Él le deja entonces un recado escrito a lápiz,

—y clavado después en una orilla de la carretera—: *La letra que estás leyendo pertenece a Celedonio. Si quieres encontrarme, ve a la Ciudad de México y pregunta por mí, porque allá voy a andar (...). Allí, a la buena del viento, podría volar muy alto y muy lejano y el recado tal vez se borraría.*

D. Sada, “Juguete de nadie”, en *Juguete de nadie y otras historias*, p. 29.

Es característico de varios autores retomar asuntos o temas de narraciones ya concluidas para crear obras mayores. Antes de Sada, por ejemplo, está Gabriel García Márquez, quien al escribir su obra maestra “se dedicó entonces exclusivamente a la novela, aunque cuanto había escrito con anterioridad y cuanto había vivido culminó en este proceso. Todos sus textos y libros anteriores conducen a CIENT AÑOS DE SOLEDAD”. Joaquín Marco, “Introducción”, en Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*. Espasa-Calpe, Madrid, 1983, p. 10.

pues la sublimidad no se extiende a la perfección de todo el texto, sino a pasajes concretos, a una zona determinada en la que se alcanza el *summum* de la belleza, el más alto grado de elocuencia, y se condensa ahí toda la genialidad del poeta.⁴²²

El giro que toma la narración para hablar de un tema tan apartado de la fábula narrada a través de párrafos y más párrafos es capaz de tomar por sorpresa a más de uno, y de llevarlo como consecuencia al gozo anhelado por el lector, pero que en el capítulo 15.38 supera todo asombro, todo entusiasmo antecedente.

Al llegar al grado climático de satisfacción, “el lector se siente orgulloso del pasaje sublime como si lo hubiera escrito él mismo”.⁴²³ Sin embargo, y hablando en específico de *Porque parece...*, no es fácil albergar tal sentimiento. Es menester, antes, haber leído hasta la página 604, venciendo en varias ocasiones la tentación de abandonar la lectura. Luego de que se ha cumplido la exigencia de Sada para sus lectores, se consigue el estado tras el cual queda para siempre “una huella muy profunda, imborrable”.⁴²⁴ El efecto se ha conseguido en el momento oportuno, que para Sada fue al final de su obra maestra, el capítulo con el que “pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador”.⁴²⁵ Pulveriza, se puede afirmar en esta situación, ya que ignora toda la historia que ha contado antes. Y un abrir y cerrar de ojos corresponde a una página, en comparación con más de 600.

Sobre el periodo 15, conformado por 38 capítulos entre los cuales varios se antojan inusitadamente cortos, conviene recordar lo dicho por Demetrio acerca del asunto: “La brevedad conviene a las sentencias y a las máximas. Es un signo de inteligencia superior el resumir muchos pensamientos en una frase pequeña, así como en las semillas están en potencia árboles

⁴²² D. Viñas Piquer, *Historia...*, p. 80.

⁴²³ Longino, *op. cit.*, VII, 2.

⁴²⁴ *Ibid.*, VII, 3.

⁴²⁵ *Ibid.*, I, 2.

enteros”.⁴²⁶ Por ejemplo, una sola oración completa el capítulo 15.6: “¡Se estaban muriendo de hambre!”.⁴²⁷ En el contexto, este solo enunciado con sus signos de admiración es innegablemente polisémico pues da a entender varias cosas al lector (o al narratario), como la situación urgente y desesperada, pero no bien comprendida por parte de los personajes. Ni hay comida ni quién la surta, pese a ser propietarios de una tienda de abarrotes. Se mueren, en parte por pura obstinación, pues Trinidad ha rechazado las tortas que Cecilia le prepara.

Sada deja solos a Cecilia y a Trinidad, prácticamente los coloca en una posición de abandono. Antes de ello, ha tupido su novela de personajes, y los encontramos nuevos a cada periodo y reapareciendo en cada capítulo; incluso reviviendo, como en el ya mencionado caso de Crisóstomo. Un detalle que sorprende lo mismo en Madrid que en Lamadrid y del cual se habla bastante, son los más de 90 personajes. Aun así, la pareja ha fracasado en la búsqueda de sus hijos, sus vecinos ya se han marchado, sus proveedores no llegan al pueblo y sus clientes no visitan más la tienda. Salvo por los elementos de la alcaldía, a los cuales desconocen, están solos, y su soledad los lleva al desespero, a la angustia, a imaginar futuros inalcanzables y, en última instancia, a escapar de Remadrín. Su soledad es sentida, sufrida por el lector, quien ha de conmoverse en su realidad ante la situación de los personajes que llegan desde la ficción. Se rompe lo bonito, y así se va conduciendo a la sublimidad.

Advertido está el lector desde el capítulo 15.30, mismo que es fácil reproducir por entero debido a su brevedad:

Antes debe de decirse que no fue fácil el quiebre con un historial tan lerdo; sublimado subterfugio: la huida: de una vida no sublime sino sub, así nomás, o sea menos, casi nada: fugacidad que después tendría vuelo en otra parte. Cecilia no resistió dar un último repaso a las estancias añosas. Recuerdos en deshilacho. Todo para abandonarlo. Pero mejor, ¡sí, mejor!⁴²⁸

⁴²⁶ Demetrio, *Sobre el estilo*, I, 9.

⁴²⁷ D. Sada, *Porque parece...*, p. 580.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 601.

El autor, sabedor de lo que hace, introduce una oposición más antes de finalizar su obra: si bien la vida de los González no ha sido sublime, la forma de narrarla sí que puede conseguirlo. Trinidad y Cecilia, siempre por lo bajo —«sub»—, por lo grisáceo, llegarán a la vejez para dejar este mundo, así, sin pena ni gloria, deshilachados como los recuerdos de Cecilia. ¿Lo vivido? Un tiempo sobre la Tierra que se antoja como un tronar de dedos, como un parpadeo. Beber de las fuentes de lo barroco todavía es capaz de producir bellezas artísticas, y de ello queda constancia en el citado capítulo.

¿Cómo puede una acción tan insignificante casuar la máxima elevación estética? Cabral ayuda a encontrar la respuesta:

Hay una música, entonces, un frenesí que carga de intensidad a relatos que, dada su escasez argumental, se desmoronarían de manera estruendosa en otras manos [...]. Frente al vacío, el vigor de la forma; frente al silencio, la riqueza verbal.⁴²⁹

Mientras, para el filósofo Edmund Burke, lo sublime no tiene una causa vaga ni indefinida, sino que se conocen de sobra:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que de algún modo es terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror [...] produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.⁴³⁰

Con esta idea, Burke separa lo bello (lo que provoca amor) de lo sublime (lo que provoca terror). Conceptos como el poder institucionalizado de los reyes y dirigentes, las privaciones como la vacuidad, la oscuridad, la soledad o el silencio, la vastedad o grandeza de dimensiones por altura y sobre todo por profundidad, la infinitud, que llena la mente de un horror delicioso, la luz y aún más la oscuridad (la noche como el más natural elemento de terror en la humanidad), con la mención de que “la luz extrema, al superar los órganos de la vista borra todos los objetos, de

⁴²⁹ N. Cabral, art. cit., p. 52.

⁴³⁰ Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (est. prel. y trad. Menene Gras Balaguer). Madrid, Tecnos, 1987, p. 29.

manera que en sus efectos se parece exactamente a la oscuridad”,⁴³¹ los colores melancólicos (grises, en oposición a los colores vivos y alegres), el gusto, el sonido y el ruido, olor y gusto (olores penetrantes y hedores), son todos ellos fuente de lo sublime.⁴³²

Cierto que en *Porque parece...* no hay reyes, pero sí sus correspondientes gobernantes políticos, mismos que han desatado el terror en el estado de Capila. Respecto a los olores, hacia la parte final se hace mención a unos lonches que se vuelven rancios; luego, unos perros los comen y los vomitan.⁴³³ Las privaciones están presentes en toda la novela, y especialmente acentuadas en el último periodo, con Cecilia y Trinidad solos, sin esperanza de encontrar a sus hijos y sin más remedio que abandonar Remadrín. De igual manera, el capítulo 15.1 inicia en una noche que el narrador adjetiva como crucial, en la cual “lo soñado no es de espanto, aunque...”,⁴³⁴ y en total el periodo tiene 16 referencias a la noche, la medianoche o el anochecer. Más sublime resulta el final de *Porque parece...* debido a la acumulación de elementos propiciadores: la inmensidad de la geografía y la inmensidad del tiempo, a los cuales se agrega la tinta, en un inicio azul, con que se ha escrito el recado para Papías y Salomón, color que con los años va “palideciendo [...] tono tras tono”.⁴³⁵

Al igual que Burke, Kant distingue el sentimiento de lo bello del de lo sublime, pero además separa lo sublime matemático de lo sublime dinámico. Lo sublime matemático corresponde a la grandeza, igual que en Burke, pero a diferencia de su antecesor, la de Kant es una grandeza subjetiva, dependiente de la perspectiva humana. Así pues, “la verdadera sublimidad sólo tiene que buscarse en el ánimo del que enjuicia, no en el objeto de la naturaleza

⁴³¹ *Ibid.*, p. 60.

⁴³² *Vid.* E. Burke, *Indagación filosófica...* pp. 50-64.

⁴³³ D. Sada, *Porque parece...*, p. 577.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 573.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 606.

cuyo enjuiciamiento da lugar a esta disposición del ánimo”.⁴³⁶ El efecto en el espectador es al mismo tiempo de dolor (rechazo) y de placer (atracción): algo que o se comprende del todo, pero que se ajusta a la mente humana dentro del concepto de infinitud. Así, el lector de *Porque parece...* no conoce con certeza el tiempo en que el recado escrito por Trinidad dejará de ser visible, aunque sabe que a final de cuentas quedará ilegible: “letras que ceden, que se destilan”,⁴³⁷ debido a la erosión y otras causas climáticas.

La sublimidad dinámica, en cambio, requiere de la fuerza, y más específicamente del poder de la naturaleza.

Las rocas suspendidas encima de nosotros y que amenazan con desplomarse, las nubes tormentosas que se acumulan en el cielo cargadas con rayos y truenos, los volcanes con toda su fuerza destructiva, los huracanes con la devastación que dejan tras sí, el ilimitado océano en toda su rebeldía, la catarata de un río poderoso,⁴³⁸

son elementos naturales enumerados por Kant. Ahora bien, las fuerzas que aparecen en el capítulo 15.38 no son tan avasalladoras si no están combinadas con la acción del tiempo a largo plazo. El viento, la noche, los cerros, un cabezo, alguna montaña, un desierto extenso, un río ominoso, el oleaje, un mar al que no se llega, la distancia y la chumbera, son todos aspectos de la naturaleza que, aislados y por sí solos, difícilmente conducen a lo sublime, pero la acumulación de tales, es decir, la agrupación al fin y sus consecuencias sobre el cartón (e indirectamente sobre los González con lo que ello representa) sí que provocan ese sentimiento de sublimidad, que sigue siendo subjetivo e inclinado hacia lo matemático, pero con su aporte hacia lo dinámico.

⁴³⁶ Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento* (ed. y trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas). Mínimo tránsito, Madrid, 2003, p. 213.

⁴³⁷ D. Sada, *Porque parece...*, p. 606.

⁴³⁸ I. Kant, *op. cit.*, p. 220.

Sada es cuidadoso en la escritura de *Porque parece...* y ha introducido algunas variantes a la prosa rítmica, que arranca mayormente con heptasílabos y es dominada por los octosílabos a partir del capítulo 12.8. Ya hemos revisado las medidas de la prosa, así como los metagrafos, y aun así, el autor ha dejado lo mejor para el final, no solo en el contenido filosófico. La prosa en el capítulo 15.38 corresponde al decasílabo, medida que no se había usado en ninguno de los capítulos anteriores. Suena arriesgado, pero es posible encontrar algunos significados a la elección, si la relacionamos con el número.

Una posibilidad casi aleatoria es emparejar el decasílabo con el significado de la carta 10 del tarot: la Rueda de la Fortuna, que presenta “la pregunta central del destino frente al libre albedrío”,⁴³⁹ y según la cual, “estamos atrapados en el círculo sin fin de la predestinación”.⁴⁴⁰ La tentación de relacionar ambas citas con la obra de Sada es fuerte, pero al final parecen más coincidencias que referencias directas. Tal vez lo único que merezca mención sea el movimiento circular con su vaivén que implica la Rueda. Más bello, y por tanto, más posible, es el pensamiento de que el 10 es el número de la perfección, y por ello el decasílabo fue elegido para el último capítulo.

⁴³⁹ Sallie Nichols, *Jung y el Tarot* (trad. Pilar Basté). Kairós, Barcelona, 1989, p. 253.

⁴⁴⁰ *Idem*.

Conclusiones

Aún queda otro conocimiento ancestral por referir, toda vez que “esta noción de **ritmo** ha venido implicando siempre, desde los griegos, la noción de **armonía**”.⁴⁴¹ Esta afirmación de Jesús Montejano Uranga, más allá de remitirnos a Quintiliano (por la armonía como uno de los tres elementos necesarios en la prosa), sirve como uno de los últimos puntos en el tejido de esta investigación. En su *Poética*, Aristóteles observó que “el orden de las partes es indispensable para que tanto un animal como cualquier cosa compuesta sea bella, pues la belleza consiste en magnitud y orden”.⁴⁴² Esto, pese que se opone un tanto a Burke,⁴⁴³ coincide con la definición de armonía dada por Montejano: “proporción que existe entre una totalidad y sus partes”.⁴⁴⁴ *Porque parece...* es una novela armoniosa, pues está bien proporcionada no solo en la relación del todo con sus partes, sino en la correspondencia de sus partes formales y las de fondo. Veamos cómo se concilian en la novela estos conceptos en apariencia disjuntos.

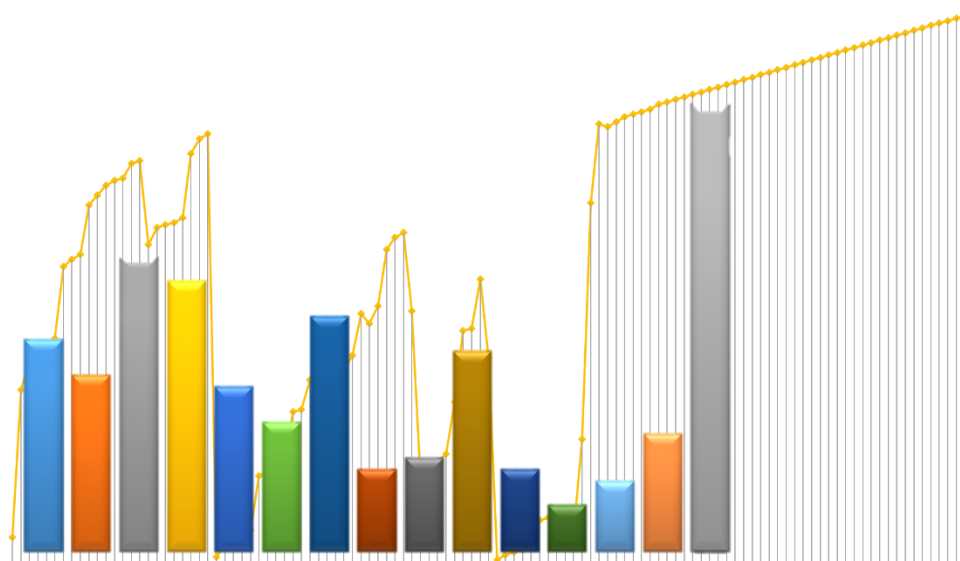
Daniel Sada planea distintas cuestiones rítmicas que resultan en diagramas similares. Para apoyar esta premisa, se muestra el diagrama surgido del plano cartesiano con la historia de la familia González, el cual por sí solo no parece demostrar cada contundente:

⁴⁴¹ J. Montejano Uranga, *op. cit.*, p. 141.

⁴⁴² “Orden”, en “Índice analítico”, en Aristóteles, *Poética...*, p. 514.

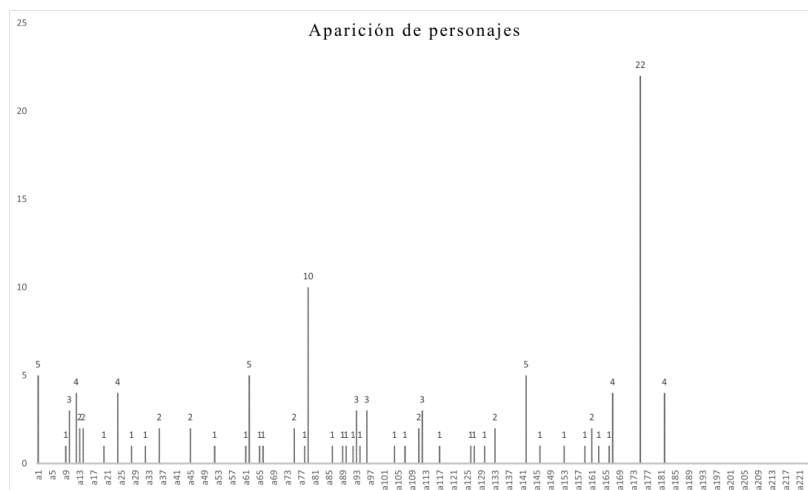
⁴⁴³ Vid. E. Burke, *op. cit.*, pp. 67-75.

⁴⁴⁴ J. Montejano Uranga, *op. cit.*, p. 140.

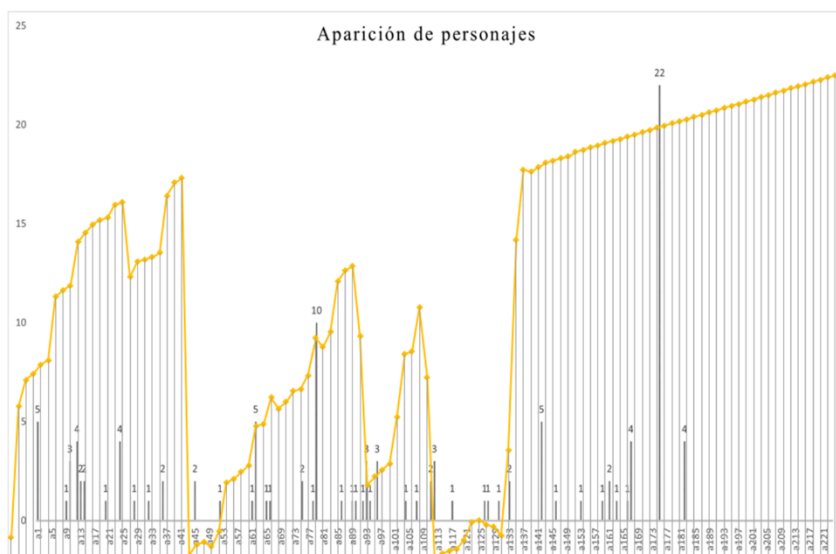


Algunas similitudes son ahora visibles: antes de la primera mitad, los gráficos mostrados tienen dos picos, luego disminuyen considerablemente y en un nuevo ascenso se alcanza un aproximado a la mitad del pico anterior. La gráfica sigue con un descenso hasta el punto ínfimo poco después de 3/4 (verde en las barras) para terminar con un violento ascenso, alcanzando al final el punto máximo de toda la gráfica.

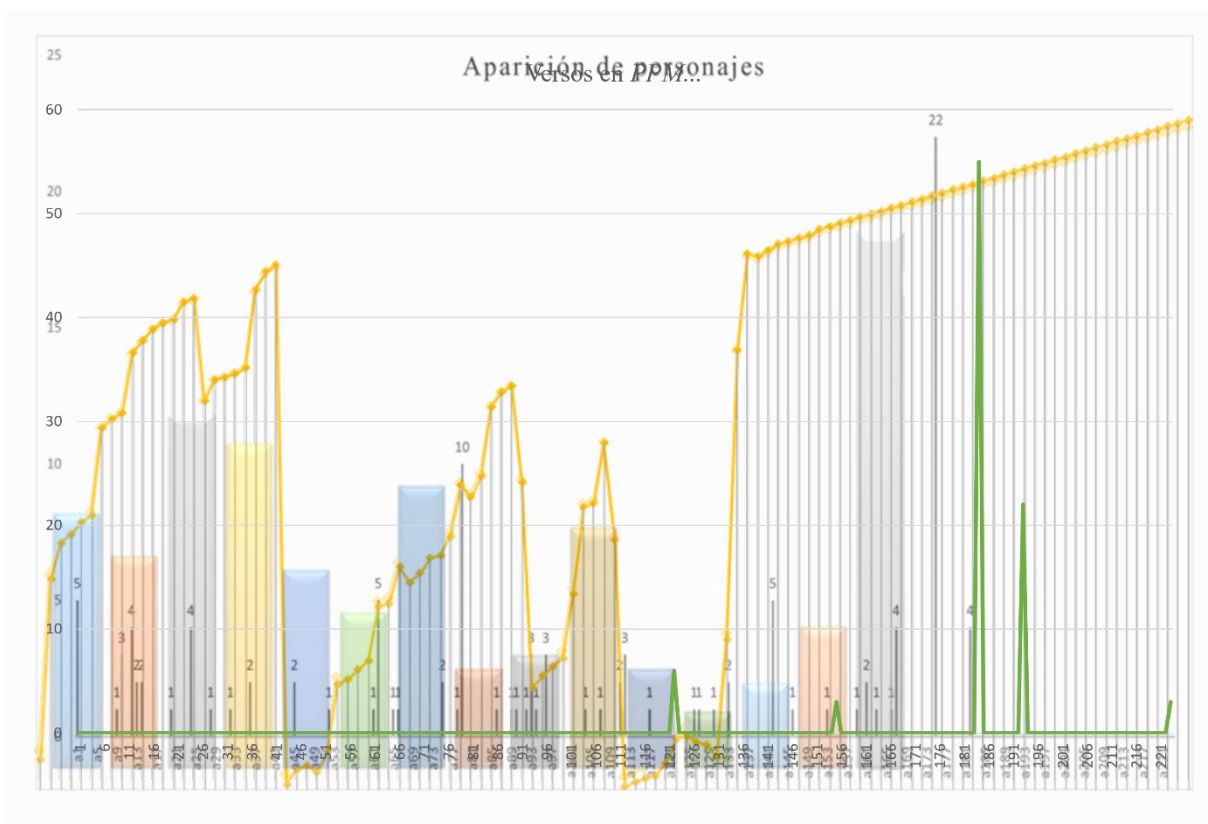
Son solo dos gráficas; es decir, con esta información no se puede establecer con seguridad científica la interrelación o correspondencia indudable de un estudio con el otro, ya que podría ser un caso de *non sequitur*. Si se intenta seguir en la comprobación de la hipótesis, es necesario recurrir a más datos. Existe otra gráfica, la de la aparición de personajes:



Y experimentando con esta el mismo ejercicio de empalme tenemos lo siguiente:

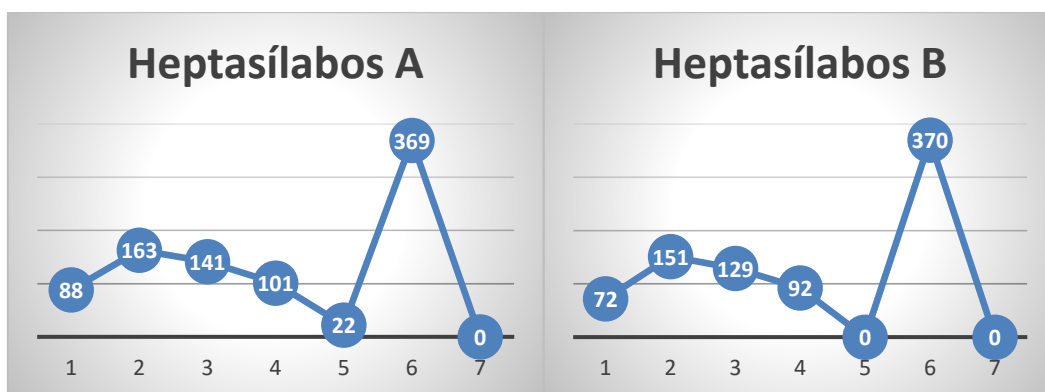


No todas, pero sí varias de las características coincidentes son apreciables. Esto explicaría un par de enigmas: 1) la extraña lista de personajes casi al final, y 2) la división en 38 capítulos del periodo 15, misma que puede parecer exagerada e innecesaria.

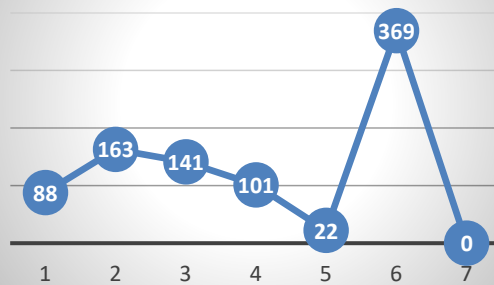


Todavía es posible agregar la gráfica de los versos que rompen la prosa rítmica sin que las impresiones generales varíen significativamente.

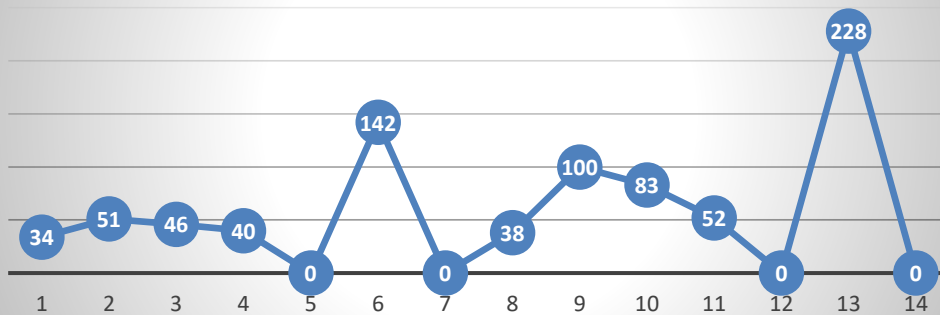
Tales semejanzas rítmicas visibles a través de las gráficas llevan a una importante conclusión: en los diferentes aspectos o fenómenos de la novela, Sada emula el ritmo de un verso [ver detalles de las gráficas en los anexos]:



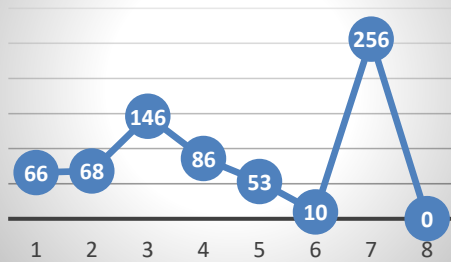
Solo heptasílabos



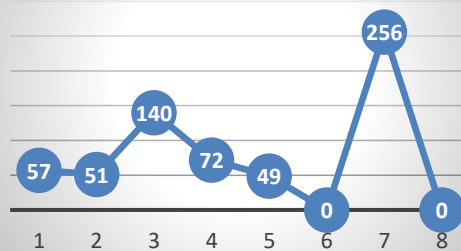
Alejandrinos: acentos por sílaba



Octosílabos A



Octosílabos B





Hay más: tal fenómeno puede ocurrir de manera inconsciente, pero para ello es menester que el conocimiento haya sido asimilado e integrado al pensamiento de tal modo que se plasme en las obras de forma automática. En el caso de *Porque parece mentira...*, ocasiona una armonía que termina por dotar a la ficción de una sublimidad pocas veces alcanzada y, sin dudas, bastante meritoria.

Con esto se llega a la última conclusión en este largo silogismo encadenado: El ritmo en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada es uno de progreso, en el cual el ritmo mismo destaca como forma predilecta. Es una fluctuación, un vaivén único o continuo, cesante o incesante, pero vaivén al fin. Esa es la razón por la cual entre las figuras retóricas

sobresale el que llamamos subconjunto de repetición. Esto lleva a la idea del régimen copulativo, según los postulados teóricos de críticos como Gilbert Durand o Antonio García Berrio.

Bibliografía

- ABAD, Federico, *¿Do re qué? Guía práctica de iniciación al lenguaje musical*. Berenice, 3ª. ed., 2008, Córdoba, 362 pp.
- AGUILAR, Rubén, “Daniel Sada Villarreal (1953-2011)”, en *Animal político*. 22 de noviembre, 2011. [En línea]: <https://www.animalpolitico.com/analisis/autores/lo-que-quiso-decir/daniel-sada-villarreal-1953-2011> [Consulta: 23 de diciembre, 2019].
- AGUILAR, Yanet, “Un año sin el escritor Daniel Sada”, en *El Universal Querétaro*. El Universal, sección Vida Q, 18 de noviembre, 2012, § 5. [En línea]: <https://www.eluniversalqueretaro.mx/vida-q/18-11-2012/un-ano-sin-el-escritor-daniel-sada> [Consulta: 23 de diciembre, 2019].
- AGUSTÍN, San, *Confesiones* (trad. Antonio Brambila Z.). Ediciones Paulinas, México, 37ª. ed., 2003, 327 pp.
- ALATORRE, Antonio, *Los 1,001 años de la lengua española*. El Colegio de México/FCE/Tezontle, México, 1995, 342 pp.
- ALVAR, Manuel (recop. y pról), *Poesía tradicional de los judíos españoles*. Porrúa, México, 5a. ed., 1998, 292 pp.
- Aristóteles, *Poética* (ed. trilingüe Valentín García Yebra). Gredos, Madrid, 1999, 542 pp.
- _____, *Retórica* (intr., trad. y ns. Quintín Racionero). Gredos, Madrid, 1994, 626 pp.
- B. G. P., *Diccionario universal de mitología o de la fábula*. Librería de la viuda é hijos de Estéban Pual editores, Barcelona.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española* (trad. y adapt. K. Wagner y F. López Estrada). Gredos, Madrid, 1973, 443 pp.
- BAHLKE, Yria, “Similitudes en el uso del lenguaje barroco en dos novelas latinoamericanas, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada”, en XVIII Congreso de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe A. C., Querétaro, 25 a 27 de abril, 2012. [En línea]: https://www.institutomora.edu.mx/amec/XVIII_Congreso/SIMILITUDES%20EN%20EL%20USO%20DEL%20LENGUAJE.pdf [Consulta: 8 de octubre, 2019].
- BAJTÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela* (trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra). Taurus, 1989, Madrid, 499 pp.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, “Elementos rítmicos en la prosa de Azorín (y una carta de José Martínez Ruiz)”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2005. [En línea]: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/elementos-rtmicos-en-la-prosa-de-azorn-y-una-carta-de-jos-martnez-ruiz-0/html/00337f1e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html [Consulta: 8 de marzo, 2020].
- BARRA, Eduardo de la, *Elementos de métrica castellana*. Imprenta Cervantes, Santiago, 1887, 104 pp.
- BARRERA CHARLES, Amado E., *Textos literarios I*. SEP, México, 1983, 196 pp.

- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos* (trad. Nicolás Rosa y Patricia Willson). Siglo XXI, México, 3ª. ed., 1ª. ri., 2016, 176 pp.
- _____, GREIMAS, A. J., et al., *Análisis estructural del relato* (trad. Beatriz Dorriots). Ediciones Coyoacán, México, 11ª. ed., 2016, 229 pp.
- BĚLIČ, Oldřich, *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo* (col. Josef Hrabák). Instituto Caro y Cuervo, Santa Fe de Bogotá, 2000, 675 pp.
- BELLO, Andrés, *Estudios filológicos I. Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*. Ministerio de Educación, Caracas, 1955, 546 pp.
- BELTRÁN, Antonio, “75 historias en la cabeza. Los giros de la palabra en la mente de Daniel Sada”, en *Gatopardo*. pp. 122-127 y 130. [En línea]: <https://www.anagrama-ed.es/view/10723/Perfil%20Daniel%20Sada%20-Gatopardo.pdf> [Consulta: 2 de diciembre, 2020].
- BELTRÁN FÉLIX, Geney, “El fabulador en octosílabos o el corridista culto. La prosa rítmica de Daniel Sada”, en *Revista de literaturas populares*. Año III, no. 1 (enero a junio, 2003), pp. 117-140. [En línea]: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2616> [Consulta: 10 de octubre, 2022].
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 9na. ed., 2013, 520 pp.
- BUBNOVA, Tatiana, “Hacia los últimos confines de la poeticidad vernácula (*Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, de Daniel Sada)”, en *Studi Hispanici*, 5, 2002, pp. 271-285. [En línea]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3200233> [Consulta: 28 de julio, 2022].
- BUKOWSKI, Charles, *Factótum* (trad. Jorge Berlanga). Anagrama, Barcelona, 23ª. ed., 2016, 190 pp.
- BULLOCK, Allan, *La tradición humanista en Occidente* (trad. Enrique Fernández-Barros). Alianza, Madrid, 1989, 225 pp.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (est. prel. y trad. Menene Gras Balaguer). Madrid, Tecnos, 1987, 136 pp.
- caelum. Revista literaria de la Coordinación general de Difusión y Patrimonio cultural UAdeC*. Universidad Autónoma de Coahuila. Primavera-Verano 2012. Número 3. Año 1. 70 pp.
- CARBALLO CALERO, Ricardo, “Sobre el sentido de las innovaciones métricas de Rosalía de Castro”, en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. IV (1981), pp. 45-52. [En línea]: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sobre-el-sentido-de-las-innovaciones-mtricas-de-rosala-de-castro-0/> [Consulta: 2 de diciembre, 2020].
- CASTRO, Rosalía de, *En las orillas del Sar* (ed., intr. y ns. Marina Mayoral). Castalia, Madrid, 2001, 175 pp.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* (ed. y ns. Francisco Rico). RAE/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, (s/l), 2004, CI, 1249 pp.

- CONTRERAS, Valentino A., *Método de bajo contemporáneo Volumen 2*. Editapsol, s/l, s/f, 128 pp.
- CORTÁZAR, Julio, *Clases de literatura*. Berkeley, 1980. Alfaguara, 2013, Buenos Aires, 320 pp.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras completas* (pról. Francisco Monterde). Porrúa, México, 16ª. ed., 2013, 941 pp.
- DANTE, *La Divina comedia* (trad. Cayetano Rosell, ns. Narciso Bruzzi Costas, est. prel. Jorge Luis Borges). Editorial Cumbre, Ciudad de México, 1981, xxviii, 503 pp.
- DE AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel, *Teoría de la literatura* (vers. esp. Valentín García Yebra). Gredos, Madrid, 1981, p. 197.
- DELSUE, Elhi, “El endecasílabo”, en *Sobre Arte Poético*. Blogger, 2012. [En línea]: <http://sobreartepoetico.blogspot.com/2012/10/tipos-de-endecasilabos.html> [Consulta: 14 de enero, 2021].
- DEMETRIO, *Sobre el estilo*. ‘LONGINO’, *Sobre lo sublime* (intr., trad. y ns. José García López). Gredos, Madrid, 1979, 230 pp.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2010, 185 pp.
- _____, *Elementos de métrica española*. Tirant lo Blanch, Valencia, 2005, 159 pp.
- _____, *Estudios de métrica*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1999, 260 pp.
- _____, *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2010, 115 pp.
- _____, *Nuevos estudios de métrica*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2007, 254 pp.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, “La lección del maestro”, en *Letras libres*. México, 10, 31 de octubre, 1999. [En línea]: <https://letraslibres.com/libros/porque-parece-mentira-la-verdad-nunca-se-sabe-de-daniel-sada/> [Consulta: 23 de diciembre, 2019].
- DOMINGO ARGÜELLES, Juan, (sel., pról. y ns.), *Antología esencial de la poesía mexicana. Cien poetas de los siglos XV al XXI*. Océano/Sanborns, México, 2017, 830 pp.
- EAGLETON, Terry, *Cómo leer literatura* (trad. Albert Vitó i Godina). Península, Barcelona, 2013, 238 pp.
- _____, *Una introducción a la teoría literaria* (trad. José Esteban Calderón). FCE, México, 3ª. ed., 2020, 381 pp.
- elmoegano71, “JS Bach BWV 1079 Canon Cangrejo en Banda Moëbius.wmv”. [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=hq0TcIwspis> [Consulta: 13 de abril, 2021].
- ESPINOZA, Alejandro, “Tradición y ruptura en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, de Daniel Sada”, en *Revista de literatura mexicana contemporánea*. University of Texas at el Paso/Universidad Autónoma de Chihuahua/Ediciones Eon, Año 9, No, 23, mayo-agosto de 2004, vol. 10, pp. 65-73.

- FERNÁNDEZ, Viviana H., *Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines. Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción, y otras curiosidades*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2018, 104 pp.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas* (trad. Elsa Cecilia Frost). Siglo XXI, México, 23ª ed., 2007, 375 pp.
- FUENTES, Carlos, '*La nueva narrativa hispanoamericana*' por Carlos Fuentes. Casa América (16 de mayo, 2012). [En línea]: https://www.youtube.com/watch?v=tT6KDtS_UvY [Consulta: 30 de junio, 2022].
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*. Cátedra, Madrid, 2004, 392 pp.
- GARCÍA CALVO, Agustín, *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*. Lucina, Zamora, 2006, 1691 pp.
- GARCÍA GUAL, Carlos (sel., pról. y tr.), *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV A. C.* Alianza, Madrid, 1998, 143 pp.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Poesía completa* (ed. Rafael Vázquez y Velázquez). Mirlo, Ciudad de México, 2015, 557 pp.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad* (est. intr. Joaquín Marco). Espasa-Calpe, Madrid, 5ª. ed., 1983, 448 pp.
- GARRIDO, Rubén, *La historieta al alcance de tus ojos*. Granada, (s. l.), 2001, 29 pp.
- GASCA, Luis y GUBERN, Roman, *El discurso del comic*. Cátedra, Madrid, 3ª. ed., 1994, 710 pp.
- GEERE, Duncan, "How human extinction would change the Earth", en BBC Science Focus. BBC Science Focus Magazine, 1 de octubre, 2020. [En línea]: <https://www.sciencefocus.com/planet-earth/how-human-extinction-would-change-the-earth/> [Consulta: 8 de noviembre, 2021].
- GENETTE, Gérard, *Figuras III* (trad. Carlos Manzano). Lumen, Barcelona, 1989, 338 pp.
- GILI GAYA, Samuel, *Curso superior de sintaxis española*. Vox, Barcelona, 13ª. ed., 1980, 347 pp.
- _____, *El ritmo de la lengua hablada y de la prosa literaria*. Escuela Central de Idiomas/Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 1962, 19 pp.
- GONZÁLEZ, Aurelio, (sel., intr. y ns.), *El Oro del Barroco. Antología de textos en prosa de los Siglos de Oro*. Alfaguara, México, 2000, 245 pp.
- GONZÁLEZ, Héctor Iván (intr. y comp.), *La escritura poliédrica. Ensayos sobre Daniel Sada*. Tierra Adentro/Conaculta, México, 2012, 147 pp.
- _____, "Las influencias en Daniel Sada", en Nexos. 28 de diciembre, 2016. [En línea]: <https://cultura.nexos.com.mx/las-influencias-en-daniel-sada/> [Consulta: 23 de diciembre, 2019].
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio* (ed., intr., y ns Evaristo Correa Calderón). Castalia, Madrid, 2001, 2 vols.

- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana* (trad. Franciso Payarols, pref. Charles Picard, pról. ed. esp. Pedro Pericay). Paidós, Barcelona, 1989, xxxi, 634 pp.
- Grupo μ, *Retórica general* (trad. Juan Victorio). Paidós, Barcelona, 1987, 316 pp.
- HERRERA, Jorge Luis, “Alberto Chimal. Realidad e irrealdad literaria”, en *Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos* (coord. José Luis Martínez Morales). Universidad Veracruzana, Xalapa, 2009, pp. 181-189. [En línea]: https://www.academia.edu/40133841/Voces_en_espiral_Entrevistas_con_escritores_mexicanos_contempor%C3%A1neos [Consulta: 4 de enero, 2021].
- HITOS HURTADO, María de los (ed. intr. y ns.), *Romancero viejo*. Edaf, Madrid, 1997, 196 pp.
- HOLUM, John R., *Introducción a los principios de química* (trad. Hortensia Corona Rodríguez). Limusa, México, 2009, 286 pp.
- JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega* (trad. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces). FCE, México, 2ª ed., 2006, xi, 1151 pp.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general* (trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes). Seix Barral, Barcelona, 406 pp.
- KANT, Immanuel, *Crítica del discernimiento* (ed. y trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas). Mínimo tránsito, Madrid, 2003, 491 pp.
- KUNZ, Marco y MONDRAGÓN, Cristina (editores): *Nuevas narrativas mexicanas 3: escrituras en transformación*. Linkgua, Barcelona, 2019, pp. 297-333. [En línea]: <https://wp.unil.ch/labelettres/nuevas-narrativas-mexicanas-3-escrituras-en-transformacion/> [Consulta: 14 de mayo, 2022].
- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark, *Metáforas de la vida cotidiana* (trad. Carmen González Marín; intr. José Antonio Millán y Susana Narotzky). Cátedra, Madrid, 9ª. ed., 2012, 286 pp.
- LANDA, Josu, *Aproximación al verso libre en español*. Fondo Editorial del Caribe, Anzoátegui, 2004, 33 pp.
- LATEANO, Amalia, “24 Acentuación rítmica versal: (II) El endecasílabo -Luis Estoico”, en *enclavedeluz*. Blogger, 2017. [En línea]: <https://enclavedeluz.blogspot.com/2017/05/24-acentuacion-ritmica-versal-ii-el.html> [Consulta: 19 de octubre, 2021].
- LEAL, Gisela, *El maravilloso y trágico arte de morir de amor [narrado en tres entregas]*. Alfaguara, Ciudad de México, 2015, 571 pp.
- LEON-GEYER, Andres, “El ritmo en la percepción. Análisis de una herramienta” (tesis doctoral). México, UNAM, 2020, 275 pp. [En línea]: <http://132.248.9.195/ptd2020/marzo/0801494/Index.html> [Consulta 16 de mayo, 2021].
- LONGINO, *De lo sublime* (trad. Juan Mariano Larsen). Imprenta de Mayo, Buenos Aires, 1863, 195 pp.
- LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico* (trad. Victoriano Imbert). Istmo, Madrid, 1982, 364 pp.
- LUCRECIO, *La naturaleza* (intr., trad. y ns. Francisco Socas). Gredos, Madrid, 2003, 474 pp.

- LUIS PEÑA, Pilar Francisca, “Historia del modelo cosmológico estándar LCDM, La cosmología física tras el modelo del big bang” (Trabajo Fin de Máster; tutor: Manuel Sellés García). Facultad de filosofía Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, septiembre de 2015, 96 pp. [En línea]: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:masterFilosofiaLogica-Pfluis/Luis_Pena_Pilar_TFM.pdf [Consulta: 18 de septiembre, 2022].
- MARTÍN BARÓ, Alberto (editor), *Diccionario de nuevas formas de lectura y escritura* (coord. Eloy Martos Núñez y Mar Campos Fernández-Fígares). Red Internacional de Universidades Lectoras/Santillana, 2013, 744 pp.
- MARTÍNEZ, Héctor Iván, “Descubriendo a Daniel Sada”, en *Este País*. Sección Entrevistas, 1 de enero, 2012. [En línea]: <https://archivo.estepais.com/site/2012/descubriendo-a-daniel-sada/> [Consulta: 2 de noviembre, 2022].
- MAS, Sinibaldo de, *Sistema musical de la lengua castellana* (ed. José Domínguez Caparrós). Consejo superior de investigaciones científicas/Instituto de la lengua española, Madrid, 2001, 190 pp.
- MENTON, Seymour (sel.), *El cuento hispanoamericano*. FCE, Ciudad de México, 5ª. ed., 2ª. ri., 1997, 734 pp.
- MONTEJANO URANGA, Jesús, *Textos filosóficos I*. SEP, México, 1983, 291 pp.
- MORA, Miguel, “Daniel Sada asombra a la literatura hispana con una novela de 90 personajes y 650 páginas”. *El País*, Madrid, 14 de junio de 2001. [En línea]: https://elpais.com/diario/2001/06/15/cultura/992556001_850215.html [Consulta: 23 de diciembre, 2019].
- MOORE, Alan, *Escribir para cómics* (ilustr. Jacen Burrows; portada Juan Jose Ryp; tonos y color de portada Nimbus; trad. MrBlacker; maquet. W.D.). Avatar, Urbana, 2003, 47 pp.
- NAVA, Alfonso, “La enigmática aridez”. *Casa del tiempo*, 35, vol. III, época IV (septiembre, 2010), pp. 74-77. [En línea]: https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/35_iv_sep_2010/casa_del_tiempo_eIV_num35_74_77.pdf [Consulta: 13 de octubre, 2019].
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*. Colección Málaga, México, 6ª. ed., 1975, 187 pp.
- _____, *Métrica española*. Labor, 1991, Barcelona, 551 pp.
- NICHOLS, Sallie, *Jung y el Tarot* (trad. Pilar Basté). Kairós, Barcelona, 1989, 537 pp.
- OGAZ, Osvaldo, *Reflexiones de la Ganga. Sonetos del barrio*. Chihuahua Arde Editoras S. C., Delicias, 2007, 52 pp.
- ORDINE, Nuccio, *La utilidad de lo inútil. Manifiesto* (trad. Jordi Bayod Brau). Acantilado, Barcelona, 2013, 176 pp.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa aplicada a la hispánica moderna*. Planeta, Barcelona, 1976, 287 pp.
- PAUL, Carlos, “Daniel Sada, lúdico y riguroso; todos sus libros se pueden cantar”, en *La Jornada*. 16 de enero, 2012. [En línea]:

- <https://www.jornada.com.mx/2012/01/16/cultura/a08n1cul> [Consulta: 2 de diciembre, 2020].
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. FCE, México, 3ª. ed., 2018, 305 pp.
- _____, *México en la obra de Octavio Paz. I. El peregrino en su patria. Historia y política de México* (ed. O. Paz y L. M. Schneider). FCE, México, 3ª. ed., 1992, 808 pp.
- _____, *Piedra de sol* (intr. Ramón Xirau). UNAM, Ciudad de México, 2008, 21 pp.
- PEÑA, Margarita (editora), *Flores de baria poesía. Cancionero novohispano del siglo XVI*. FCE, México, 2004, 744 pp.
- PERRAULT, Charles, *Cuentos de Perrault* (trad. Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual). Anaya, Madrid, 2016, 206 pp.
- Platón, *Diálogos IV. República* (intr., trad. y ns. Conrado Eggers Lan). Gredos, Madrid, 1ª. ri., 1988, 497 pp.
- POPE, Joan, *Émile Jaques-Dalcroze*. Dalcroze Australia, 2009.
- “¿Por qué usamos las arras de boda?”, en *Blanco de novia*. Blanco de novia, Madrid, 5 de julio, 2017. [En línea]: <https://www.blancodenovia.com/arras-boda/#:~:text=El%20significado%20de%20las%20arras,compartir%20los%20bienes%20del%20matrimonio>. [Consulta: 27 de agosto, 2022].
- “Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mares”, en *Enciclopedia de la literatura en México*. Fundación para las letras mexicanas/Secretaría de cultura. [En línea]: <http://www.elem.mx/institucion/datos/2960> [Consulta: 19 de mayo, 2021].
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*. Ariel, Barcelona, 10ª. ed., 1997, 235 pp.
- QUINTILIANO, M. Fabio, *Instituciones oratorias* (trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier). Imprenta de Perlado Páez y Compañía, Madrid, 1916, 2 tomos.
- RALL, Dietrich (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (trad. Sandra Franco y otros). UNAM, Ciudad de México, 2ª. reed., 2011, 437 pp.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan, *Cuatro comedias. Las paredes oyen/La verdad sospechosa/Los pechos privilegiados/Ganar amigos* (est., texto y com. Antonio Castro Leal). Porrúa. México, 25ª. ed., 2006, 206 pp.
- _____, *La verdad sospechosa* (ed., intr. y ns. José Montero Reguera). Castalia, Madrid, 1999, 243 pp.
- _____, *Los favores del mundo* (ed. Ysla Campbell). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 2012, 212 pp.
- SADA, Daniel, *Albedrío*. Maxi Tusquets, Ciudad de México, 2013, 218 pp.
- _____, *Casi nunca*. Anagrama, Ciudad de México, 2008, 384 pp.
- _____, “El gusto por los bailes”, en *Letras mexicanas en voz de sus autores*. Descarga cultura UNAM (2009) 27:17 min. [En línea]: <https://descargacultura.unam.mx/en-voz-de-daniel-sada-12388> [Consulta: 12 de diciembre, 2020].

- _____, *Ese modo que colma*. Anagrama, Barcelona, 2010, 183 pp.
- _____, “Ex-Absurdo”, en *Fractal*. No. 3, octubre-diciembre, 1996, año 1, volumen I, pp. 77-90. [En línea]: <https://www.mxfractal.org/F3sada.html> [Consulta: 3 de febrero, 2022].
- _____, “Ex-Absurdo”, en *Tierra Adentro*. CONACULTA, Ciudad de México, no. 84, febrero-marzo, 1997, pp. 11-14. [En línea]: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/pdf/061-090/084.pdf> [Consulta: 3 de febrero, 2022].
- _____, *Juguete de nadie y otras historias*. FCE, Ciudad de México, 1985, 95 pp.
- _____, *Los lugares*. La rosa de los vientos, Ciudad de México, 1978, 14 pp.
- _____, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. Tusquets, Ciudad de México, 4a. ed., 2016, 606 pp.
- _____, *Registro de causantes*. Joaquín Mortiz/Planeta, Ciudad de México, 1992, 165 pp.
- _____, *Ver suceder. Viva voz de México, voz del autor*. UNAM, Ciudad de México, 2001, 71 pp., *apud* música incidental 1984, “Daniel Sada - Porque parece mentira la verdad nunca se sabe Cap 1 (Ver suceder, Unam 2001)”. [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=Gt6V9oZczPk> [Consulta: 13 de diciembre, 2020].
- SALINAS, José Antonio, *Un desierto colmado de palabras*. GRIN Verlag, Bielefeld, 2007, 120 pp.
- SILVA, Raúl, “Una conversación con Daniel Sada”, en *Replicante*. 11 de diciembre, 2011. [En línea]: <https://revistareplicante.com/una-conversacion-con-daniel-sada/> [Consulta: 26 de abril, 2022].
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *Desengaño de amor en rimas*. Por la viuda de Alonso Marín, Madrid, 1623, 189 pp.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (intr., trad. y ns.), *Yambógrafos griegos*. Gredos, Madrid, 2002, 310 pp.
- TALENS, Jenaro, ROMERA CASTILLO, José, *et al.*, *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Cátedra, Madrid, 238 pp.
- TINIANOV, Iuri, *El problema de la lengua poética* (trad. Ana Luisa Poljak). Siglo XXI, Buenos Aires, 1975, 134 pp.
- TODOROV, Tzvetan (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (trad. Ana María Nethol). Siglo XXI, Ciudad de México, 2ª. ed., 2ª. ri., 2017, 316 pp.
- TORRE, Esteban, “¿Acentos contiguos en el verso español?”. *Rhythmica*, Universidad de Sevilla, XII, 2014, pp. 173-194. [En línea]: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:revistaRHYTHMICA-2014-12-7050/ACENTOS_CONTIGUOS.pdf [Consulta: 29 de enero, 2021].
- VALDÉS, Carlos Manuel *et al.*, *Lectura de Coahuila*. SEPC, Saltillo, 1999, 157 pp.
- VALLE BAEZA, Alejandro, “Porque parece mentira o resulta inconveniente, la verdad a veces no se sabe”, en *Política y Cultura*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, núm. 13, 2000, pp. 55-78. [En línea]: <https://www.redalyc.org/pdf/267/26701304.pdf> [Consulta: 23 de diciembre, 2019].

- VALLE DE MONTEJANO, Margarita del y PÉREZ GUTIÉRREZ, Leticia, *Metodología de la lectura*. SEP, México, 1983, 331 pp.
- VALLEJO, Irene, *El infinito en un junco*. Siruela, México, 2021, 452 pp.
- VALLES CALATRAVA, José R., ÁLAMO FELICES, Francisco, *Diccionario de teoría de la narrativa* (dir. José. R. Valles Calatrava). Alhulia, Granada, 2002, 643 pp.
- VALVERDE, José María, *El barroco: una visión de conjunto*. Montesinos, Barcelona, 2a. ed., 1981, 130 pp.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Cartas a un joven novelista*. Alfaguara, Buenos Aires, 1997, 111 pp.
- _____, *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barral, Caracas, 1971, 779 pp.
- VERTI, Sebastián (antologador), *Para ti: Canciones inmortales de México*. Diana, Ciudad de México, 1996, 541 pp.
- VIÑAS PIQUER, David, *Historia de la crítica literaria*. Ariel, Barcelona, 2002, 605 pp.
- Virgilio, *Eneida* (pres. Juan Villoro, pról. Alfredo Zárate Flores, trad. Miguel Antonio Caro). Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2018, 2 volúmenes.
- ZALDÍVAR VALLEJO, Gloria, “El estilo variopinto de Daniel Sada”, en *Tema y variaciones de literatura: Galería de fantasmas*. Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 38, junio de 2012, pp. 123-134.
- ZAVALA, Oswaldo, “La genealogía otra de la modernidad latinoamericana: Daniel Sada y la literatura mundial”, en *Latin American Literary Review*. Vol. 40, no. 79, enero de 2012, pp. 23-44. [En línea]: <https://www.jstor.org/stable/24396223> [Consulta: 15 de mayo, 2021].