



Al margen: espacio de confluencia textual en *Cielos de la Tierra*,
novela de Carmen Boullosa

Diana Sofía Sánchez Hernández

Maestra en Letras Mexicanas
Universidad Nacional Autónoma de México
dianadali@yahoo.com

Resumen: La novela histórica *Cielos de la Tierra* presenta en los paratextos, una serie de relaciones textuales que trascienden la función meramente informativa y/o apelativa de los mismos. La novela, entre las diversas técnicas experimentales que la constituyen, utiliza los paratextos para demostrar la ausencia de neutralidad de este espacio liminal, subvertir la relación entre ficción-realidad; historia individual-historia oficial; escritura-reescritura-lectura; autor - lector.

Palabras clave: Paratextos - Novela histórica - Carmen Boullosa - Colonización - Subversión

Durante la primera mitad del siglo XX, en México destacaron algunas publicaciones literarias con temática histórica de autoría femenina, sin embargo, en ese momento, pocas fueron estudiadas y otras quedaron por completo en el olvido o se extraviaron [1]. En los años siguientes, alrededor de los cincuenta y sesenta, de la generación considerada “de medio siglo”, destacaron las novelistas Elena Garro o Rosario Castellanos, pero la lista de escritoras mexicanas no se ampliaría, al menos en el inventario de la historia de la literatura, hasta avanzados los años ochenta. Contrario a este panorama desalentador para las intelectuales de principios (y casi un tercio) del siglo XX, en la actualidad las escritoras se dedican con mayor libertad a la relectura y reescritura de temas históricos o al rescate de obras, sin ser censuradas o ignoradas. De hecho, entre los lectores mexicanos y extranjeros existe un auge en la aceptación de obras y autoras de este tópico. Entre los nombres de escritoras contemporáneas destaca el nombre de Carmen Boullosa quien en la década de los noventa publicara, quizá sin proponérselo, una trilogía sobre la época de la Conquista y la Colonia en México: *Llanto. Novelas imposibles* (1992), *Duerme* (1994) y *Cielos de la Tierra* (1997).

Desde sus primeras publicaciones, Carmen Boullosa se distinguió por su experimentación con el lenguaje y por su variedad temática. De acuerdo con Jean Franco, desde los títulos de sus obras es posible observar su rechazo a la tradición y a las convenciones literarias:

Describir la poesía como “ingobernable”, la escritura como “irresponsable”, es evidencia de una desconfianza del poder que se disfraza del saber, de la autoridad del escritor al dirigir y asentar criterios de veracidad o de verosimilitud. Hasta el punto que en uno de sus ensayos que tiene el título sintomático “Lo que no hice” expresa la desconfianza hacia la palabra escrita a máquina o a mano que impide el acto de escuchar. (2004: 19)

Como expone Jean Franco en la cita anterior, Carmen Boullosa cuestiona la autoridad del escritor respecto de su obra creativa. Para la escritora mexicana, el autor carece de control sobre la palabra escrita, por ello, conceptos como “la verdad” o la verosimilitud se vuelven tan relativos que pierden su importancia tanto en la planeación como en la interpretación de la creación literaria. Esta postura explica hasta cierto punto la dificultad de catalogar su escritura.

La autora mexicana inició su trayectoria artística como poeta y dramaturga [2]. A finales de los años ochenta, después de publicar dos antologías de cuento: *La midas* (1986) y *Papeles irresponsables*, incursionó en el género literario de la novela con las obras *Mejor desaparece* (1987) y *Antes* (1989). En ambas, aborda la infancia y los problemas familiares, temas que tradicionalmente son señalados como característicos de la literatura escrita por mujeres; sin embargo, el tratamiento que hace de dichos temas, fue diferente a las convenciones literarias “femeninas” [3]. Posteriormente, como ya se adelantó, incursionaría en la novela histórica; obras de abierta experimentación narrativa (*De un salto descabalgó la reina*, 2002, puede ser otro ejemplo).

La complejidad y los tópicos que abordan sus novelas la han hecho acreedora de un grupo de lectores selecto. En una entrevista con César Güemes, la escritora comenta su desinterés por hablar de su popularidad, sin embargo, acepta que su literatura no está dentro de los cánones comerciales: “Siento que mis libros en particular tienen un destino extraño, son intelectuales, literarios y están lejos de la fórmula para vender. No sé cómo el azar influye en todo esto. Tampoco sé a qué responde el que los lectores te sigan en varios países” (Güemes, 2005).

Por otro lado y en relación con la dificultad de aprehender dicha escritura, la mayoría de los críticos consideran la narrativa de Carmen Boullosa como desconcertante. En el ensayo “la identidad literaria de Carmen Boullosa”, Julio Ortega opina, por ejemplo, que el proyecto literario de la autora “con ser atractivo y vivificante, es también inquietante y diferente por su carácter predominantemente ficcional e imaginativo” (2004: 31). Las características hasta aquí señaladas son una abierta provocación al estudio de su obra. Particularmente, en lo que se refiere a narraciones de contenido histórico, ha trascendido *Cielos de la Tierra*, la cual ha sido objeto de estudio tanto de tesis como de artículos nacionales y extranjeros.

Como un aporte más a la serie de trabajos realizados sobre esta misma obra, el presente ensayo se concentra en el análisis puntual de los paratextos de *Cielos de la Tierra*. Análisis que me parece esencial para la comprensión de la misma, por lo que pretendo que este acercamiento en detalle, sirva como una guía de lectura. En los paratextos se vislumbran tanto la complejidad temática, estructural; el bagaje enciclopédico y la experimentación técnica de la novela, así como algunas de sus intenciones literarias y rasgos ideológicos. Aspectos, todos ellos, que pretendo abordar en las siguientes líneas.

I. Al interior de *Cielos de la Tierra*

Cielos de la Tierra está conformada por tres historias que se ubican en tres tiempos diferentes: a) el pasado, que cuenta las memorias de un anciano indígena, que fuera estudiante y profesor del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco. A través de sus recuerdos aborda la complejidad del mestizaje cultural, la discriminación contra los indígenas y las dificultades de los frailes para llevar a cabo su proyecto de aculturación; b) el presente, relato de Estela Ruiz (o Díaz) que trata acerca de la ciudad de México de finales del siglo XX, en el que destacan la desesperanza y decadencia de la sociedad y la política mexicana; y c) el futuro, en el que dentro de un escenario similar al de la ciencia ficción, Lear cuenta la historia de L'Atlàntide, una comunidad suspendida en una burbuja de aire, la cual se ubica por encima de la tierra; planeta, éste último, ya extinto por las guerras nucleares. En esta última narración, la búsqueda de la perfección por los atlántidos los lleva finalmente a la destrucción de su comunidad.

Ninguno de los tres narradores rompe las fronteras de su espacio y tiempo para introducirse en la historia del otro; la relación que se establece entre cada uno de ellos es a través de la lectura y la traducción: Estela encuentra el manuscrito de Hernando escrito en latín, y lo traduce al español; Lear descubre ambos documentos en El Colegio de México y los traduce al sistema lingüístico que existe en L'Atlàntide, actividad que realiza en secreto tras la prohibición del lenguaje. Además, los relatos de los narradores se encuentran enmarcados por otra voz que dice ser el autor de la novela: Juan Nepomuceno, un personaje que sólo aparece en una nota inicial.

Cada relato presenta, desde distintas estrategias narrativas, proyectos sociales, económicos y políticos que idealmente pretenden ser una solución a los problemas que enfrentan ciertos grupos sociales y terminan en fracaso. Se puede aventurar que los proyectos utópicos puestos en práctica en la novela, devienen en distopías. En el entramado de dichas problemáticas, de forma paralela, los tres narradores reflexionan acerca de la escritura, la lectura, la palabra oral, la pérdida de la memoria, la imaginación y la trascendencia de la historia personal en contraste con la historia nacional.

La calidad experimental de esta novela ha contribuido a que la mayoría de los críticos la clasifiquen como un texto posmoderno. Julio Ortega, Gloria M. Prado, Erna Pfeiffer [4], entre otros, señalan precisamente los aspectos transtextuales y metaficcionales [5] como ilustrativos de su carácter posmoderno. También se subraya la fragmentariedad de las historias, el cuestionamiento de la historiografía oficial y la confluencia de los diferentes discursos, tanto históricos como ficcionales, políticos, etcétera, como desestabilizadores de la historia oficial.

En otros ensayos, además de mencionar su complejidad estructural, los críticos abordan el valor de la escritura como medio de recuperación de la memoria o se concentran en analizar la apropiación de la palabra por el sujeto marginal, como un aspecto subversivo de la obra. Dentro de este último punto, se retoma la perspectiva del personaje indígena Hernando de Rivas, mientras que el papel de la mujer es analizado por pocos críticos; entre ellos, Gloria M. Prado.

El entusiasmo por los procesos narrativos experimentales de la obra de Boullosa ha dejado de lado dos aspectos importantes que corresponden a la posición histórica de la autora así como a la perspectiva que asume a partir de su experiencia como mujer mexicana. Me refiero a la participación del sujeto con una herencia y una historia coloniales en el proceso de reconstrucción, revisión y crítica del pasado, y su incorporación a la historia. Además, la novela problematiza la integración del sujeto femenino que históricamente, por el sistema patriarcal mexicano, ha sido marginado de la producción de conocimiento y como protagonista de los procesos históricos de la nación. Con respecto a lo anterior, si partimos de la premisa de que el lenguaje pone de manifiesto la cultura y los valores tanto morales como éticos del sujeto, la inclusión de la mujer, no sólo como sujeto activo de la historia sino también como intérprete, crítico y reconstructor de la misma, permite la posibilidad de encontrar en la narrativa histórica de Boullosa tanto una nueva forma de escribir el pasado como una nueva visión de lo que es la otredad en el caso particular del indígena y a su vez, del sujeto femenino.

Por tanto, la revisión histórica del pasado colonial en *Cielos de la Tierra* no sólo parte de un sentimiento nostálgico, de añoranza o del deseo de reconstruir los acontecimientos más relevantes de la historia de México, sino que implica un proceso de autoconocimiento y a la vez, de comprensión del otro. Además,

plantea una subversión de los discursos hegemónicos y un cuestionamiento más agudo de tanto de la institucionalización de la memoria colectiva, del discurso colonizador producido por el pensamiento europeo del siglo XVI como de la visión masculina que impera detrás de la escritura de los hechos del pasado.

A la complejidad estructural y de contenido, se suma la de los paratextos, que, al ser el primer elemento textual con el que se enfrenta el lector, éstos advierten de manera indirecta de la complejidad de la obra. De esta forma, el artificio ya imperante en toda obra literaria se acentúa por una serie de juegos paratextuales. Es decir, a través de los comentarios metaficticiales utilizados en los paratextos, la novela se describe a sí misma sin dar una explicación clara de su contenido pero mostrando desde este primer encuentro con el texto, un entramado que dificultará no sólo la lectura sino su interpretación.

II. En los márgenes

En un primer acercamiento a *Cielos de la Tierra*, la novela parece tener una estructura convencional e incluso, clásica, de la obra de ficción: un título, una dedicatoria que alude a la genealogía femenina de la autora, un prefacio firmado con el nombre de la escritora; dos epígrafes, un prefacio firmado por un personaje y tres relatos que se encuentran fragmentados y enmarcados con frases en esperanto. Sin embargo, cada uno modifica la normatividad del paratexto [6]; es decir, los elementos paratextuales tanto al margen de la historia como dentro de ésta, en cada uno de los tres relatos, presentan un constante rompimiento con las expectativas del lector, pues éste se ve obligado a cuestionar sus procesos de lectura y su papel como constructor de significados.

Como se mencionaba, la relación entre los tres narradores será meramente intertextual: la modificación explícita que hace cada uno de los personajes sobre el texto del otro -incluyendo a Nepomuceno-, nos remite al problema de la actualización de significados que se efectúa al momento de leer una obra literaria, pero a la vez estas mediaciones entre el lector y el texto cuestionan o ponen en entredicho la posibilidad de acceder a las narraciones “originales” de los personajes. Así, los paratextos son el recurso que permite evidenciar estas modificaciones y es precisamente en los márgenes del texto donde se dan las claves para poder entender la estructura y el sentido de la novela. Es necesario aclarar que para poder identificar las claves de lectura que proporciona la autora, por paradójico que parezca, el lector debe haber concluido la obra.

II.1 El peritexto

Conforme a lo que analiza Gérard Genette en *Umbrales*, existen dos tipos de paratextos: el *epitexto*, el cual corresponde a todos los comentarios que se encuentran fuera del texto como entrevistas con el autor, conversaciones, etcétera. Y el *peritexto* que define todos aquellos elementos que se encuentran presentes alrededor del texto “en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas” (2001: 10-13).

En *Cielos de la Tierra* el peritexto se compone del título de la novela, la carta al “querido lector” que firma Carmen Boullosa; los dos epígrafes que preceden los relatos de Hernando, Estela y Lear; una “nota del autor” que es ficticia, puesto que la escribe el personaje Juan Nepomuceno; dos citas al interior de la obra, las cuales serán definidas por Lear como los epígrafes que Estela utiliza para la traducción del manuscrito de Hernando; los “interítulos” en esperanto y finalmente, las notas a pie de página que solamente aparecen en la parte que corresponde a la traducción del manuscrito de Hernando de Rivas.

El título: lugar de utopías y distopías

En el título *Cielos de la Tierra*, desde la perspectiva judeo-cristiana, se encuentran dos conceptos que refieren a dos ámbitos opuestos y cada uno corresponde a espacios con cargas semánticas completamente diferentes. La unión de ambos elementos en un mismo sintagma provoca una contaminación semántica, en la que las cualidades de uno (*Cielos*) se superponen o suplantán las cualidades del otro (*Tierra*). Es decir, ambos conceptos se vinculan semánticamente a partir de su simbología. Por ello, aunque el título no es totalmente claro en relación con el contenido de la novela, pues parece ser más bien una metáfora, al desentrañar el significado general de ambos términos es posible crear las relaciones semánticas con el contenido de la obra.

Primero, el vocablo “cielo” está ligado, por un lado, con la trascendencia y el poder divino, y por el otro, con el orden y la perfección, estos últimos aspectos inferidos por su ubicación “en lo alto”. Es también un espacio exclusivo al que los seres vivos no pueden aspirar. Sin embargo, además de ser el lugar que ocupan las divinidades, también recibe a los “bienaventurados” (cfr. Chevalier, 1988: 281). Regresando al título, el plural de “cielo” (“Cielos”), puede interpretarse como una manera tipográfica de hiperbolizar el sentido positivo del término [7], el cual se opone abiertamente a la palabra en singular, acompañada del artículo determinado “la”, de “Tierra”, con lo que se sugiere que ésta además de ser reconocida por el lector, es única.

Por su parte, la palabra “Tierra”, como opuesta al cielo, es el refugio de los seres humanos, lo que da vida y además, los alimenta (Chevalier, 1988: 994). Así, la tierra es el lugar donde los seres vivos ejercen su vocación de bondad (o maldad) para alcanzar al cielo o alejarse de él. En el título de la novela, la unión de ambos permite entender que el espacio inalcanzable y de bienaventuranza desciende al espacio que ocupan los seres humanos. La abolición de la oposición entre lo que está arriba y aquello que está abajo, implica un movimiento de descenso por parte de los cielos, en el que el caos y los valores terrenales son sometidos a la organización y a los valores del orden celeste.

Según esta visión cristiana, el título confronta dos ámbitos opuestos, que al unirse remiten al tópico de la utopía; es decir, la tierra se transforma en un espacio posible o accesible: los cielos han bajado a la tierra. De este modo, el sintagma “Cielos de la Tierra” es una invitación a descubrir cuáles son éstos. Sin embargo, es una pista falsa, puesto que como se verá más adelante, si bien la novela presenta diversos proyectos que tienen como finalidad el mejoramiento de las condiciones de vida en el planeta tierra, todos están destinados a fracasar tanto en el pasado como en el presente y en el futuro.

Entonces, el sintagma “Cielos de la Tierra” se puede interpretar como un guiño al lector, pues la utopía se torna distopía, puesto que desde las primeras páginas del contenido de la novela, la Tierra se muestra como un espacio ecológicamente destruido y los únicos seres vivos se encuentran en L’Atlántide: el “cielo” ya no existe, pues se encuentra suplantado por una isla que permanece suspendida sobre la atmósfera terrestre.

A modo de prefacio: carta al “querido lector” y “nota del autor”

La carta al “querido lector” de la metanarradora Carmen Boullosa y la nota que firma Juan Nepomuceno, como autor de la obra, corresponden al mismo espacio ficcional de la novela. Los textos de ambos “autores” forman un marco introductorio en el que intentan tomar distancia con respecto de los tres relatos que aparecerán posteriormente. Sólo se vinculan con las tres narraciones como lectores, lo cual se manifiesta a través de comentarios metatextuales. Además, es necesario agregar que ni el nombre de Carmen Boullosa ni el de Juan Nepomuceno vuelven a aparecer en otras partes de la novela.

Retomando a Genette, él afirma que un prefacio es aquel texto “liminar que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede” (2001: 137). Éste puede pertenecer a un autor real o no. Para comprobar su carácter de aspecto ficcional, es necesario recurrir a todos los elementos paratextuales posibles para verificar si se confirma su veracidad o si ésta se encuentra anulada. De este modo, según Genette, “es ficticio un prefacio atribuido a una persona imaginaria” (152). En el caso de la carta, el mismo contenido manifiesta la investidura ficcional que adopta la escritora. En el caso de la nota que firma Juan Nepomuceno, no hay dudas de que éste sea un personaje. Por lo anterior, sendos textos son considerados prefacios ficticiales.

Epígrafes

El epígrafe se compone por dos citas, una del español Bernardo de Balbuena, en la cual encontramos una relación con el título: “Indias del mundo, cielos de la tierra”, y la otra del escritor colombiano Álvaro Mutis: “Me pregunto cómo has hecho para vencer / el cotidiano uso del tiempo y de la muerte”.

“Grandeza” sobre escombros

La primera cita proviene del libro *Grandeza mexicana*, el cual fue escrito y publicado a principios del siglo XVII, en el cual Bernardo de Balbuena se dispone a describir la geografía, naturaleza, edificios, gobierno y gente, entre otros muchos tópicos, de la región mexicana. *La Grandeza mexicana* es considerada como la primera obra poética dedicada a la Nueva España. Se originó en una petición que hace doña Isabel de Tovar y Guzmán al poeta, para que pudiera hablarle de este nuevo continente y así, no encontrarse sorprendida cuando ella tuviera la oportunidad de visitarlo (cf. Balbuena, 1941). Bernardo de Balbuena, por otra parte, es considerado el primer extranjero que reside en México con una visión diferente al resto de los españoles [8], quienes “venían con aire de conquistadores y espíritu de propietarios, o por lo menos con el desinteresado asombro del turista” (Balbuena, 2001: XIII). Según Luis Adolfo Domínguez y Francisco Monterde, Balbuena admiraba la Nueva España con un amor y una nostalgia que puede comprobarse precisamente a lo largo de su poema; sin embargo, ambos sentimientos surgen de una admiración por el “blanqueamiento” del Nuevo Mundo.

Un aspecto que cabría señalar y que es mencionado de manera limitada por Luis Adolfo Domínguez (Balbuena, 2001: XVI), es que la admiración del poeta español reside en esa nueva ciudad que se está construyendo sobre los escombros de la antigua sociedad prehispánica, la cual se sustenta en la esclavitud indígena. Como explica Rosa Beltrán, “el hombre americano al que alaba [Bernardo de Balbuena] corresponde a aquel educado en la cultura clásica europea; el indígena, en cambio, sirve tan sólo como un marco exótico al poema” (Beltrán, 1996: 87). Para Balbuena y según lo que se menciona en su *Grandeza mexicana*, la llegada de los españoles permitió el ennoblecimiento y la belleza casi mitológica de la región, pues anteriormente sólo había “chozas humildes, lamas y laguna” (1941: 141). Así, los conquistadores le

dieron “a su imperio y ley gentes extrañas / que le obedezcan, y añadiendo al mundo / una española isla y dos Españas” de las cuales una es “rica primavera” (23).

El exacerbado cariño o asombro por la Colonia española, permite que el poeta español se desborde en sus imágenes y comparaciones al hacer uso de elementos de la mitología griega y de referencias bíblicas. Constantemente hace una relación entre este nuevo México y el cosmos celeste:

Cielo de ricos, rica primavera,
pueblo de nobles, consistorio justo,
grave senado, discreción entera;
templo de la beldad, alma del gusto,
Indias del mundo, cielo de la tierra;
todo esto es sombra suya, oh pueblo agosto,
y si hay más que esto, aun más en ti se encierra. (32)

En la cita anterior se encuentra el verso del cual se desprende el título de la novela. El primer aspecto que sobresale es su modificación en el título: del singular “cielo de la tierra”, al plural: “cielos de la tierra”. Este aspecto es importante, ya que el espacio celeste se fragmenta y a la vez, se multiplica. Con ello, el título sugiere la existencia de una división interna del espacio celeste que va a estar relacionada con la perspectiva indígena en la cual el cielo está dividido en nueve estratos. La “unidad” de un espacio que se relaciona con la máxima autoridad de la religión cristiana, que es Dios.

El título en relación con el verso, transgrede entonces el referente cristiano del paraíso al unir una visión pagana que no sólo no sabe de la existencia de dicho paraíso, sino que rompe los límites que dividen un espacio y otro conformando una unidad en la que los valores occidentales que se organizan en dicotomías como lo bueno, lo malo; la pureza, el pecado; arriba, abajo; el cielo, el infierno, etc., se revierten en dualidades que permiten el movimiento del universo y la permanencia de la vida en la tierra. Dichas dualidades serán representadas a partir de las divinidades prehispánicas. Dos ejemplos ilustrativos son los dioses aztecas: Quetzalcóatl que se traduce como “la serpiente emplumada” incluyendo en su nombre el elemento aire-cielo y lo terrenal; y Coatlicue, “diosa de la falda de serpientes”, madre de la vida y la muerte.

De esta forma, el plural corrompe el sentido original unívoco y discriminador del verso de Balbuena. Del aspecto evidentemente excluyente del poema, el título *Cielos de la Tierra* habla de un espacio mayor, en el que se incluye no sólo las Indias sino a toda la tierra; asimismo se incorpora no sólo la visión cristiana sino también la perspectiva indígena. De esta forma, el título adelanta uno de los temas que serán abordados en el relato de Hernando de Rivas.

Además, el paratexto también se vincula con los relatos de Lear, Estela y especialmente con el manuscrito de Hernando de Rivas. Pero el manuscrito del indígena por un lado y el epígrafe de Balbuena por otro, son manifestaciones de dos visiones de mundo que se ubican en tiempos históricos distintos: la primera abarca los primeros ochenta años tras la derrota de los indígenas en 1521 y es marcada por el pensamiento renacentista y el intento de los frailes franciscanos por acabar con la idolatría a través de la evangelización y educación de las comunidades indígenas; la segunda corresponde a un momento posterior, definido como barroco, en el que se conjugan la cultura indígena y la española como elementos constructores de la sociedad mexicana. Sin embargo, Balbuena omite el mestizaje cultural y la belleza que describe el poeta reside en la descripción de la arquitectura y el estilo de vida españolas de la ciudad como en la definición de los indígenas como sujetos esclavizados o seres exóticos de la Nueva España. De esta forma, la narración del personaje indígena, Hernando de Rivas, es una re-lectura de los primeros años de la Colonia en la que se cuestiona la supuesta celestialidad de las Indias [9].

Álvaro Mutis y la estética del deterioro

La segunda cita que constituye el epígrafe, corresponde a un texto de Álvaro Mutis. Del tema de la Colonia y los indígenas abordado por la primera cita de Bernardo de Balbuena, se pasa a otro tema: el deterioro ecológico y urbano de la ciudad de México. Tanto la figura del poeta colombiano como el tema al que refiere el epígrafe, estarán vinculados con las tres narraciones que conforman la novela: Lear incorpora a Álvaro Mutis en su relato, ya que lo considera abiertamente como “su poeta”; Estela cita fragmentos de su obra literaria en los cuales aborda la vida del autor y a la vez, señala la decadencia de la ciudad de México; finalmente, la cita del poeta colombiano se relaciona con el relato de Hernando en un sentido más bien simbólico que anecdótico. Además, la inclusión de Álvaro Mutis evidencia la anacronía que existe entre los tres relatos y entre las citas que conforman el epígrafe. Con ello se evidencia las semejanzas que existen entre la situación social del pasado, con aquella del presente.

Álvaro Mutis nació en Colombia el 25 de agosto de 1923. A la edad de 33 años, convencido por Fernando Botero, decidió establecerse en la ciudad de México. En *Cielos de la Tierra* Lear rescata este pasaje de la vida del poeta:

Aquí hay que quedarse a vivir, Álvaro, me decía Botero, embelesado ante la belleza de la ciudad rodeada de colinas verdes y custodiada por la blancura intensa de los volcanes. Seguí el consejo de Botero, y aquí estoy. De la ciudad que me deslumbró y hechizó, hasta que me hice de ella mi segunda patria, nada queda. [...] ¿Qué hemos hecho para merecer este castigo? [...] Olvidos y desaprensiones como esa suelen pagarse al precio más alto concebible: con la vida. (29)

La cita no es inocente. El deterioro de la ciudad de México se debió a la destrucción de sus recursos naturales, a la desorganización en la distribución de sus espacios y a la desconsiderada destrucción de los edificios históricos. Dos fenómenos que provocaron esta degradación urbana, fueron el crecimiento desmesurado de la población y la obsesiva necesidad de convertir a la capital en una ciudad cada vez más moderna. Como efecto de lo anterior, en 1970 ya había una gran carga vehicular. Para resolver los problemas de tránsito fue necesaria la creación de ejes viales y del anillo periférico [10]. La cita de Álvaro Mutis, por tanto, complementa el relato de Estela, el cual habla de la corrupción en la que viven los políticos y las desigualdades sociales que sufren los habitantes de la capital durante los años noventa.

En la relación intertextual que se establece entre Mutis y Estela, se dibuja una línea del tiempo que muestra la degradación tanto material como humana de la ciudad de México. Así, el deterioro del paisaje urbano mexicano encuentra su origen en el relato de Hernando de Rivas, en el que la llegada de los españoles es crucial en la destrucción no sólo de la arquitectura de la antigua Tenochtitlan, sino también en la contaminación de los ríos, el deterioro de los canales y en la degradación de la sociedad indígena. Los nativos sufrieron la pérdida de los derechos y su influencia política durante la Colonia española.

Entonces, la ficcionalización de Álvaro Mutis al interior de la novela no es gratuita, pues además de influir en la violencia que impera en la novela, una violencia relacionada con la frustración y la impotencia de testificar el declive de una sociedad, acentúa la crítica que hace la obra de los valores contemporáneos de la sociedad mexicana. Cielos de la Tierra marca, paso a paso, desde el pasado hasta el futuro, dicha decadencia, tópico que interesó desde muy joven al poeta colombiano:

De niño [...] lo que más me impresionaba era ese destino de ruina y olvido que toca a todas las cosas de la tierra. Me impresionaba y me dejaba una lección, porque hasta hoy me acompaña, sobre nuestro destino en la tierra. Porque, como era de esperarse, esa obsesión sobre el deterioro de todo lo que nos rodea, se extendió también a las relaciones con mis semejantes. (Mutis, 1995: 11)

De este modo, la relación entre uno de los temas de la novela y la frase de Álvaro Mutis, epígrafe a la obra de Juan Nepomuceno, se encuentra en la anunciación de la decadencia. La cita del epígrafe hace una clara referencia al deterioro físico del ser humano y su deceso: "Me pregunto cómo has hecho para vencer / el cotidiano uso del tiempo y de la muerte". A diferencia del verso de Balbuena, en ésta encontramos una preocupación más bien personal que colectiva. El prefacio de Mutis permite pasar de una utopía social y delimitada en el tiempo colonial, a un espacio totalmente ficticio que se relaciona con una utopía científica: el descubrimiento de la inmortalidad. Es significativo observar que Álvaro Mutis utilice el término "uso" por "experimentación", como si éste fuera un acto voluntario o una inclinación natural del ser hacia el deterioro.

La cita aparenta corresponder al relato de Lear, puesto que además de ser considerado por el personaje como "mi poeta", su comunidad ha vencido precisamente el paso del tiempo y la muerte. Sin embargo, no es esa el tipo de inmortalidad a la que se refiere el epígrafe. La respuesta a la cita de Álvaro Mutis se encuentra en la escritura: "los libros vencen la muerte de una manera muy distinta a como lo hemos conseguido los sobrevivientes" (21), explica Lear; la palabra escrita es el único medio por el cual se conservan y dialogan entre sí las voces del pasado, del presente y el futuro:

Los tres [Hernando de Rivas, Estela y yo] viviremos en un mismo territorio. [...] Salvaremos al lenguaje y a la memoria del hombre, y un día conformaremos al puño que nos relate, y nos preguntaremos por el misterio de la muerte, por el necio sinsentido del hombre y de la mujer. Sentiremos horror, aunque nuestros cuerpos no conozcan más ni el frío ni el dolor. (369)

Por otro lado, el vínculo que encontramos entre la cita de Bernardo de Balbuena y la de Álvaro Mutis, es el tópico de ambos escritores: la ciudad de México y la relación de ambos como extranjeros en esta urbe, uno como residente de la Nueva España entre los siglos XVI y XVII (la desaparecida Tenochtitlan), y el otro, del Distrito Federal, a finales del siglo XX en una ciudad en decadencia; es decir, en el epígrafe encontramos el principio y el fin: la utopía de construir una ciudad igual a las metrópolis renacentistas de Europa y el fracaso de este proyecto.

II.2 Los espacios liminales de los tres relatos

Como ya se observó, los elementos paratextuales a los que recurre la novela no cumplen cabalmente con la normatividad que identifica a cada uno de éstos, y evidentemente tampoco cumplen con las expectativas de los lectores. Los paratextos que se encuentran en los umbrales de los tres relatos que siguen a la nota de Juan

Nepomuceno, además de no cumplir con las expectativas de su género, rompen en mayor o menor medida con la función y la forma establecida dentro de las convenciones del discurso libresco y literario.

De este modo, sin ser totalmente paratextos, se ha decidido incluir dentro de este primer acercamiento a la estructura de la novela, tres elementos más: el primer elemento lo componen dos citas que Lear incluye en el cuerpo de su relato y que ella misma define como los epígrafes que Estela empleó para el prefacio que antecede la traducción del manuscrito de Hernando. Es necesario advertir dos aspectos: primero, el supuesto prefacio que añade Estela a su traducción del manuscrito de Hernando, no aparece como tal dentro de la estructura de la novela, fenómeno que será analizado más adelante. El segundo aspecto es que ambas citas no se encuentran al inicio del primer fragmento de Estela, pues son efectivamente citas del relato de Lear; sin embargo, si se analizan como citas, siguiendo la perspectiva del lector y no la intención del personaje, se pierde parte del juego metatextual y transtextual que propone la novela.

El segundo paratexto son los “intertítulos” que coloca Lear en cada uno de los episodios, aunque estos más bien son frases que encabezan y cierran cada fragmento, como se verá en el análisis, y finalmente, el tercer paratexto lo constituyen las notas a pie de página que se encuentran sólo en el relato de Hernando de Rivas.

Dos citas, un supuesto epígrafe

Los fragmentos que cita Lear de Sir William Berkeley y de don Ugarte de los Ríos, son supuestamente los epígrafes que Estela utilizó para su prefacio, que a su vez es el umbral del manuscrito de Hernando que ella tradujo. “Para empezar -escribe Lear-, transcribo los dos epígrafes que Estela invocó para abrir su escrito” (31). En este juego transtextual, se efectúa la vinculación discursiva entre un personaje y otro. Además, surge de nueva cuenta la relación entre lector-texto-escritor en la que se incorpora el aspecto crítico, el cual propone una forma de interpretar el texto sin salir del universo ficcional.

Antes de continuar con el análisis, es necesario reiterar que ambas frases no existen como epígrafes en la novela. Para el lector, ambos fragmentos son citas aun cuando éstos se encuentran ubicados en el extremo derecho del texto y con letra cursiva; un formato que es distinto al resto del cuerpo de la obra e incluso de las citas que hace Lear de otros autores como Federico Gamboa o Álvaro Mutis. A pesar de lo anterior, la lectura que hace este personaje de los “epígrafes” es distinta a la del resto de las citas, por lo que se ha decidido abordarlos como tales.

El primer “epígrafe” lo firma Sir William Berkeley (1605-1677), gobernador de Virginia, colonia norteamericana de Inglaterra. La cita evidencia su rechazo a la educación pública:

Doy gracias a Dios porque no tenemos ni escuelas ni imprentas, y ojalá que no las tengamos en estos cien años, en vista de que las letras han engendrado rebeldía y herejía y sectas en el mundo, la imprenta ha divulgado éstas y también calumnias contra el mejor gobierno. Dios nos libre de ambas [Cursivas en el original]. (31)

Lear interpreta el contenido de la cita como una burla, aunque está en desacuerdo con la decisión de Estela, quien es la que “eligió” dichas citas, puesto que según el personaje de L’Atlàntide, “sus líneas no pueden tener relación alguna con el texto que ella traduce, si fue escrito en años posteriores adentro del flujo incambiable del tiempo de la Historia” (31).

Y la segunda corresponde a don Lorenzo Ugarte de los Ríos, “alguacil mayor del Santo Oficio de la Inquisición en esta Nueva España”. La cita es el soneto que, junto con el de don Antonio de Saavedra y Guzmán, del licenciado Miguel de Zaldierna de Mariaca, del “dotor don Antonio Ávila de la Cadena” [11], del licenciado Sebastián Gutiérrez Rangel, y Francisco de Balbuena Estrada, antecede como un tipo de prefacio el texto *Grandeza mexicana* (2001: 9-12).

El soneto de don Lorenzo Ugarte conserva la visión hiperbólica con la cual describe Bernardo de Balbuena a la Nueva España, omitiendo también a los indígenas y el conflicto interracial:

Sea	México	común	patria	y	posada;	
De	España	erario,	centro	del	gran	mundo;
Sicilia	en	sus	cosechas,	y	en	yocundo
Verano	temple	su	región			templada.
Sea	Venecia	en	planta;	en		levantada
Arquitectura		Grecia;	sea			segundo
Corintio	en	joyas;	en	saber		profundo,
París,	y	Roma	en	religión		sagrada.
Sea	otro	nuevo	Cairo	en	la	grandeza;
Curiosa	China,	en	trato;	en		medicina
Aleandría;		en	fueros,			Zaragoza.

Imite	a	muchas	en	mortal	belleza;
Y	sea	sola,	inmortal	y	peregrina
Esmirna,	que	en	Balbuena	a	Homero

Goza. [Cursivas en el original] (31-32)

Acerca del soneto, Lear sólo agrega “con el segundo epígrafe no tengo en cambio objeción ninguna” [Las cursivas son mías] (31), y líneas más adelante escribe “se adivina, me parece, un humor negro en esta elección.” (32). Aunque el personaje da las claves de lectura de ambos textos, se muestra indecisa en sus observaciones como un recurso para invitar al lector a que realice sus propias reflexiones y evite ser influido por el personaje. Sin embargo, la intervención de Lear no pretende engañar al lector, ya que sus conjeturas parten precisamente de los textos, por tanto es difícil no estar de acuerdo con ella.

Después que el lector lee los relatos de Hernando, Estela y Lear, la inclusión de estas citas resulta ser una estrategia para comentar indirectamente los sucesos relatados y con ironía criticar la actitud del imperio español. En ambas citas está presente el deseo de colonizar, aun cuando ambos personajes forman parte de imperios y oficios diferentes.

Al incorporarse en el relato de Lear la frase de Sir William Berkeley, propicia un diálogo entre la visión del colonizador -Berkeley-, y la del colonizado -representada por Hernando. La cita del inglés subraya el valor de la educación y las letras en el desarrollo del ser humano como un medio que propicia la emancipación y que, como consecuencia, se opone a los intereses de todo gobierno. Aunque las palabras de Berkeley no correspondan con la época de los primeros años de la colonización española, y fueran enunciadas en otro espacio geográfico, evidencian el miedo del vencedor a la posibilidad de perder el poder y la autoridad sobre la población colonizada; miedo que también compartieron los españoles con respecto a sus colonias.

La cita puede interpretarse como una explicación de los motivos que condujeron a la desaparición del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, donde el “gracias a Dios” -puesto que fue instaurado por los franciscanos-, cobra un sentido irónico en la voz del colonizador inglés y a la vez, subraya la tragedia de los indígenas, pues la prohibición de los estudios superiores para éstos permitió no sólo la marginación sino el abuso contra dicho grupo social y su olvido en los registros históricos. Tanto el discurso histórico como la facultad de determinar el desarrollo histórico quedaron en manos de los vencedores.

Por su parte, el soneto del inquisidor don Lorenzo Ugarte de los Ríos hace una proyección de la belleza de México como resultado de la intervención española. La enumeración de las ciudades y los países más representativos de Asia y Europa como lugares de riqueza ejemplar, es una forma de incluir a la Colonia española, al menos literariamente, en el contexto de los grandes imperios del Viejo Mundo. El soneto propone un “blaqueamiento” poético de la Nueva España, pretensión que comparte con Bernardo de Balbuena, cuyo contraste con el contenido de *Cielos de la Tierra* ya se mencionó líneas atrás.

Como puede verse, la vinculación entre ambas figuras históricas no es tan descabellada. Tanto Sir Berkeley como don Ugarte de los Ríos son figuras representativas del sistema político y legal de sus sociedades, pues mientras el primero es gobernador de Virginia, el otro es el inquisidor de la Nueva España. Ambos, extensiones del poder de la corona inglesa y española respectivamente, establecen de manera simbólica una mancuerna entre religión y gobierno en función de una colonia basada en la represión, el aniquilamiento y la censura. De este modo, las citas crean un contra-sentido que revierte y desacredita los valores propuestos para el “mejor gobierno” y la “grandeza” de México.

“Intertítulos” en esperanto

Las frases que incorpora Lear al inicio de cada episodio, lo mismo que al final de éstos, pueden clasificarse como intertítulos o “títulos internos” a primera vista, según la terminología de Gérard Genette. Sin embargo, estas frases no cumplen cabalmente con dicha clasificación, ya que no otorgan información acerca del contenido del episodio que enmarcan, y además, se encuentran reiteradas en cada fragmento de los tres relatos.

A pesar de lo anterior, dichas frases cumplen algunas de las funciones de los intertítulos. A través de los encabezados se hace manifiesta la mediación del personaje como lectora y traductora de los textos de Estela y de Hernando de Rivas. De este modo, Lear habla de sí misma en tercera persona y además, adopta cierta distancia con el texto, para poder transformarlos. Lear informa casi al final de su primera intervención acerca de la manipulación que realizará en cada relato, incluso en el propio: “Dividiré el manuscrito en cestos [...]. Cada cesto llevará una frase en esperanto para abrirlo y la equivalente para cerrarlo, como acostumbro; mi ‘ábrete Sésamo’ de la Central de Estudios” (32).

Como explica Genette, los intertítulos permiten reconocer en una sola mirada cuál es la composición o distribución textual del libro. Los encabezados que agrega Lear permiten inferir, en un primer momento, que la novela está fragmentada en diversas secciones de las cuales la repetición de tres nombres, que son los

narradores autodiegéticos: Hernando, Estelino y Learo, advierten las tres narraciones que forman parte de la estructura de la novela. Con este recurso se evitan confusiones al momento de cambiar la voz enunciativa.

Los “intertítulos” utilizados por el personaje, como ya se menciona en la cita de Lear, están escritos en esperanto: para abrir el episodio a contar, el texto es enmarcado con las siguientes frases: al inicio por “Ekfloros keston de...” y se agrega el nombre del personaje que va a narrar en ese instante su historia, Hernando, Estelino o Learo (nótese que los nombres están ligeramente modificados), y al finalizar el escrito se encuentra la inscripción: “Slosos keston de...” y de nuevo se coloca el nombre del personaje que concluye en ese momento. Del vocablo Ekfloros es posible aislar la partícula Ek, la cual quiere decir “acción que comienza”. De la palabra keston, la partícula kest quiere decir “caja” (Las Heras, 1996). Por su parte, Slosos, por su posición al concluir el relato, se infiere que anuncia el fin de una acción. Pero más allá de descubrir el significado de cada una de las palabras, es importante preguntarse el porqué del uso del esperanto.

A finales del siglo XIX, Ludovico Lázaro Zamenhof (1859-1917) publica un libro titulado *La lingvo internacia* (La lengua internacional) y lo firma bajo el seudónimo de “Dr. Esperanto”. El objetivo del Dr. Zamenhof era buscar un idioma que unificara a los seres humanos, resolviendo obstáculos de razas, situaciones geográficas e ideológicas. Carlos Enrique Torres Ordóñez explica el significado ideológico de esta lengua:

La obra iniciada por un judío-polaco [buscaba] permitir la comprensión de los hombres por medio de una lengua común que sin inmiscuirse en la vida privada de las naciones, sin llevar el “estigma” de un imperialismo político, económico o religioso, permitiera dejarse escuchar en un plano de perfecta igualdad, no hablando en la lengua de ningún conquistador, vale decir, de ninguna nación dominante. (Torres, sin año: 25)

Al igual que en el título de la novela en el que se encuentra sugerido el tópico de la utopía, en estas frases utilizadas por Lear encontramos un proyecto que surge como una solución a los problemas de las desigualdades humanas causadas por las diferencias idiomáticas. Para ilustrar lo anterior, es pertinente destacar que el esperanto también es conocido “como idioma de la amistad, lengua auxiliar y lengua común” (Torres, sin año: 25). Sin embargo, esta lengua “artificial” no consigue el éxito que el Dr. Zamenhof hubiera deseado, pues las dos guerras mundiales sirven como un obstáculo para su divulgación.

Entonces, según la cita de Torres Ordóñez, los idiomas de países imperialistas como el inglés, el francés, el portugués y el castellano, nos remiten a la historia de colonización de los pueblos. Los idiomas citados son la manifestación del encuentro desigual entre diversas culturas, lo que muestra que el pasado colonial no es privativo de la historia de México. Sin embargo, el enfrentamiento entre dos culturas, más allá de la subordinación de los países colonizados, también ha propiciado el enriquecimiento del lenguaje. Por esta razón, Lear hace una crítica a la visión tan reducida de entender las lenguas de los seres humanos sólo como una amenaza o como un recuerdo traumático de dicho pasado colonial o de conquista. Desde esta perspectiva, se puede calificar como utópica e incluso inocente la construcción de los nuevos sistemas de comunicación, pues, afirma el personaje: “cualquier código aludirá al pasado, a la Historia, con la desventaja de que un código nuevo será manco, incapaz desde su origen, limitando el cerco de nuestra imaginación y el número de nuestras imaginaciones” (20). Es decir, carecerá de pasado y del proceso histórico que permite al ser humano construir y trascender a través de las palabras. De este modo, el esperanto que se acerca más a lo que podría ser la realización afortunada de una utopía, se retoma en la novela como un instrumento más bien mágico, el cual permite que Lear ingrese al universo de los seres humanos, al pasado y a la historia de la escritura.

Notas a pie de página

Introducidas por Estela, Lear, Juan Nepomuceno o un posible editor ficticio, el uso de las notas a pie de página en el texto de Hernando de Rivas crea la ilusión de estar frente a un “verdadero” documento histórico. Sin embargo, las notas también ponen en evidencia las relaciones transtextuales que se encuentran detrás de la narración y la manipulación que existe sobre el texto, según los criterios de cada personaje que interviene en su traducción. Las notas develan, así, la existencia de un texto “original”, lo mismo que señalan la imposibilidad de conocerlo. Por otra parte, el espacio a pie de página se convierte en un lugar de confluencia entre los distintos actores que intervienen en la novela. Con ello, las notas firmadas por éstos crean a su vez la ilusión de la existencia de historias alternas fuera del manuscrito, que en primera instancia, parecieran no pertenecer al universo textual, a la vez que confirman la existencia material y física del texto de Hernando de Rivas:

17. El párrafo era ilegible en el manuscrito. Lo he tomado de la breve y sumaria Relación de Zurita, pero he tenido que cambiarle algunos giros por ser de lectura casi incomprensible. N. de E.

23. Esto fue dejado en latín por Estela, sin traducción al castellano, y yo le he dado mi versión. Nota de Lear.

El que surja una vez más la problemática de lo “real” en oposición a la “ficción” se debe a que el recurso de la nota a pie de página es propio de los discursos científicos o, en este caso, historiográficos. Como explica Genette, “la anotación autoral de un texto de ficción o de poesía señala inevitablemente, por su carácter discursivo, una ruptura de régimen enunciativo que hace completamente legítima su asignación al paratexto” (284). En *Cielos de la Tierra* no queda puesto en tela de juicio el carácter ficticio del manuscrito, sino que subraya su referencialidad histórica y a la vez entra en tensión con su propia estructura intertextual, pues se construye al vincular elementos del discurso ficcional con los del discurso histórico. De este modo, si bien, según explica Genette, la nota a pie de página es utilizada cuando la “ficcionalidad es muy ‘impura’”, es decir, cuando “abundan las referencias históricas o la reflexión filosófica” (2001: 284), en la novela se mezcla, de manera indistinta, lo “real” y lo ficticio.

De este modo, el manuscrito de Hernando de Rivas es una simulación de un documento histórico real. Por su parte, los personajes asumen y simulan a la vez, el papel de lectores y traductores reales, que, como sucede con el prefacio, también influyen en el texto como guías de lectura. Dentro de este juego de apariencias se prueba la imposibilidad de apropiación de la historia, puesto que tanto las identidades como los hechos históricos se pierden bajo un sinnúmero de manipulaciones y relaciones interdiscursivas que impiden reconocer el pasado y particularmente, el pasado indígena.

Conclusión

La novela de Carmen Boullosa evidencia con diferentes recursos literarios, como la transtextualidad y la metafiction, el carácter meramente textual de la historiografía y la literatura. La obra problematiza tanto la posibilidad de conocer el pasado, como la escritura y descripción objetiva del mismo, esto es: apoya la idea de que la historiografía, más que una descripción de la realidad, es una interpretación de la misma y refleja la ideología e intenciones de quien la escribe.

La abundancia de referencias y modelos tanto literarios como históricos, subrayan la imposibilidad de salir de este universo textual. La novela pone además los procedimientos de escritura de la historiografía y de la ficción en un mismo nivel, pues explicita cómo ambos están regidos por la búsqueda de cierta coherencia, continuidad y unificación, aunque para ello sea necesario, como explica Hutcheon, violentar la misma lógica de los hechos históricos (cfr. 1991: 62). Esta afirmación implícita en la novela, se confirma en los paratextos que evidencian tanto los vínculos interdiscursivos como la necesidad de recurrir a otras perspectivas y explicaciones para completar el sentido del pasado. Además, los paratextos hacen manifiesto el artificio de la escritura en general, y de la historiografía, en particular. Así, la novela se sirve de discursos sociales de diversas épocas; de diversos géneros y estrategias literarias para de esta forma evidenciar la existencia de otras historias que se encuentran omitidas en la historiografía oficial, sin por ello imponer su propia verdad y a la vez, sin dejar de violentar las normas de los modelos literarios.

El tratamiento que se realiza en *Cielos de la Tierra* sobre el recurso de los paratextos, trasciende su función meramente anticipatoria o explicativa de la obra. En ellos recae la construcción de sentidos posibles de la escritura ficcional y a la vez, se transforman en un espacio que altera su aparente neutralidad, para mostrar una carga ideológica y una intención literaria que no puede soslayarse. Sin embargo, o como parte de la misma dinámica que genera la novela, la comprensión del peritexto de *Cielos de la Tierra* es posible después de finalizar su lectura; es decir, el título, epígrafes, etc., cobran sentido al integrarse como parte de la totalidad del universo ficcional de la novela.

NOTAS

- [1]. En 1931 Nellie Campobello publica *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México*, y posteriormente, en 1937 da a conocer *Las manos de mamá*. Ute Seydel considera que ambas novelas, de acuerdo con uno de los enfoques de la historiografía actual, pueden ubicarse dentro de la novela de la microhistoria, “ya que los acontecimientos nacionales se perciben y narran desde la experiencia de las mujeres y niñas en una comunidad rural durante el conflicto armado” (2007: 110).
- [2] Entre sus obras de teatro cabe mencionar *Xe Bubulú* (1984), en colaboración con el escritor Alejandro Aura; *Cocinar hombres* y *Los totoles*, basada en el cuento de tradición popular; éstas últimas estrenadas en 1985. En poesía: *El hilo olvida* (1978), *La memoria vacía* (1978), *Ingovernable* (1979), *La salvaja* (1989).

- [3] *Cfr.* los ensayos acerca de la obra de Boulosa compilados por Barbara Dröscher y Carlos Rincón (2004).
- [4] *Cfr.* Los ensayos de los tres críticos se encuentran compilados en Dröscher; Rincón (2004).
- [5] Es decir, a través de la reflexión interna que se hace de la ficción en el mismo espacio ficcional.
- [6] La transtextualidad, asegura Genette, es todo aquel elemento que coloca al texto en relación con otros textos, ya sea de forma implícita o explícita. Entre los tipos de relaciones transtextuales que desarrolla el teórico francés, se encuentra el de las relaciones paratextuales (*cfr.* 1982: 7).
- [7] Aunque también se vincula con la cosmogonía indígena, la cual se basaba en la existencia de diversos cielos.
- [8] La percepción acerca de Bernardo de Balbuena como el “primer poeta americano auténtico”, concepto sugerido por Luis Adolfo Domínguez, debe ser tomado con recelo, pues sólo prueba una admiración exagerada con respecto a la obra y la figura de este escritor. Como se demuestra en *Grandeza mexicana*, ésta corresponde precisamente a la ideología del conquistador peninsular y no al “amor y la nostalgia” de los mexicanos colonizados. Además, Adolfo Domínguez, al considerar como primer poeta americano a Balbuena, elimina por completo la tradición literaria prehispánica, con lo que deja en evidencia la permanencia de un pensamiento colonial incluso en los críticos contemporáneos.
- [9] La *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, se basa en la obra del escritor Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554*, en el cual “da una idea de asentamiento urbano con tendencia a la imperturbabilidad” (Balbuena, 2001: XXI), es decir, habla de una ciudad pacífica e ilustrada, pues describe “las calles de México, la Universidad y los alrededores de la ciudad” (Beltrán, 1996: 85).
- [10] *Cfr.* Claude Bataillon y Hélène Rivière D’Arc (1973: 32-33). En la novela de María Luisa Puga, *Las formas del silencio* (1987), se aborda desde distintos puntos de vista el caos tanto social como urbano de la ciudad de México. Uno de sus temas centrales es la existencia de las “ciudades fantasmas” que se desarrollan dentro del Distrito Federal. Algunos años antes, Carlos Fuentes manifestaba su preocupación por la constante destrucción y reconstrucción de la ciudad en su novela *La región más transparente* (1958).
- [11] Respeto la ortografía del original.

BIBLIOGRAFÍA

Balbuena, Bernardo de (2001). *La grandeza mexicana y compendio apologético en alabanza de la poesía*, Luis Adolfo Domínguez (estudio preliminar), Porrúa, México, D.F.

_____. (1941) *Grandeza mexicana y fragmentos del siglo de oro y el Bernardo*, Francisco Monterde (ed. y prol.), UNAM, México, D. F.

Beltrán, Rosa. (1996). *América sin americanismos. El lugar del estilo en la épica*, UNAM, México, D. F.

Beristáin, Helena. (1996). *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, UNAM, México, D. F.

_____. (1992). *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, D. F.

Boulosa, Carmen. (a) “Presentación”, en “Sobre la autora”, *Carmen Boulosa*, <http://www.carmenboulosa.net/esp/about/bio.html>. 2007, 30 de mayo 2007.

_____. (1999). *Llanto. Novelas imposibles*, Era, México, D.F.

_____. (1994). *Duerme*. Alfaguara, México, D. F.

- _____. (1997). *Cielos de la Tierra*, Alfaguara, México, D. F.
- Chevalier, Jean. (1988). *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona.
- Franco, Jean. "Piratas y fantasmas", en Barbara Dröscher; Carlos Rincón (eds.) (2004). *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del simposio "Conjugarse en infinitivo"*, Edition tranvía, Verlag Walter Frey, Berlín, pp.18-30.
- _____. (1994). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, Mercedes Córdoba (trad.). FCE, Colegio de México, México, D. F.
- Genette, Gérard. (2001). *Umbrales*, Siglo XXI, México, D. F.
- _____. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- Hutcheon, Linda. (1991). *The Politics of Postmodernism*, Routledge, New York, London.
- Mutis, Álvaro. (1995). "Sísifo en la tierra caliente", en Consuelo Hernández, *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Monte Ávila Editores, Caracas, p.11-12.
- Ortega, Julio. "La identidad literaria de Carmen Boullosa", en Barbara Dröscher; Carlos Rincón (eds.) (2004). *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del simposio "Conjugarse en infinitivo"*, Edition tranvía, Verlag Walter Frey, Berlín, pp.31-36.
- Prado G., Gloria M. "En el amplio espacio de los márgenes", en Barbara Dröscher; Carlos Rincón (eds.), (2004). *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del simposio "Conjugarse en infinitivo"*, Edition tranvía, Verlag Walter Frey, Berlín, pp.202-209.
- Seydel, Ute. (2007). *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, Frankfurt am Main.
- Torres Ordóñez, Carlos Enrique. (s/año) *Conociendo el idioma esperanto y su movimiento cultural universal (Simpla, facila, kaj eleganta)*, Sociedad Tlaxcalteca de Esperanto, México, D. F.

Diana Sofía Sánchez Hernández. Maestra en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México, Licenciada en Letras Hispánicas por la Universidad de Guadalajara. Ha sido docente a nivel licenciatura y preparatoria. Ha participado en diversos encuentros, talleres y coloquios literarios. Actualmente prepara un proyecto sobre novela histórica contemporánea en América Latina.

© Diana Sofía Sánchez Hernández 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

