

## La representación de lo insólito en "Lanchitas" de José María Roa Bárcena

María Guadalupe Sánchez Robles

Departamento de Letras  
Universidad de Guadalajara

### RESUMEN

La narrativa fantástica hispanoamericana ofrece un amplísimo panorama, desde los relatos de la época colonial hasta nuestros días. Este trabajo propone un análisis literario sobre lo insólito-fantástico en la obra "Lanchitas", publicada por el escritor mexicano José María Roa Bárcenas (1827-1908). El cuento -que aparece a finales del siglo XIX (1878), cuando conviven con desenfado positivismo y espiritismo-, se basa en una leyenda urbana de espectros. La historia aporta una serie de hechos sobrenaturales que transforman al cura protagonista. Más que verificar si el texto analizado es un ejemplo perfecto de literatura fantástica, lo que interesa es

establecer las directrices narrativas y significativas del cuento mismo, en un nivel de cierta profundidad. Mediante una metodología basada en la Sociocrítica de Edmond Cros, cuando analizamos las representaciones de lo fantástico en la enunciación literaria, y por lo tanto en la enunciación estética, analizamos también la representación de lo real; sacamos a la luz no sólo las reglas del material literario, sino que además podemos ser capaces de organizar una serie de prácticas sociales y de ideas subyacentes en el material que nos ocupa. Los aspectos que se abordan en este acercamiento a "Lanchitas" son: secuencialidad, narrador, espacio, tiempo, intertexto, religión y obsesión por explicar. Todos ellos conducen a la producción de sentido del mismo cuento. En otras palabras, se responde a la pregunta: ¿En qué radica lo insólito cuando se recrea una leyenda de aparecidos?

### PALABRAS CLAVE

Sociocrítica. Narrativa fantástica. Religiosidad. Locura. Verosimilitud. Intertexto.

### ABSTRACT

Fantastic narrative from Hispanoamerica offers a wide panorama, from the Colonial era to the current day. This paper is a literary analysis of the unexpected fantastic in "Lanchitas," published by the Mexican writer José María Roa Bárcenas (1827 - 1908). The story, which appears toward the end of the 19th century (1878), when positivism and spiritualism lived together in abandon, is based on an urban ghost-story legend. The story reports a series of supernatural events which transform the priest protagonist. More than verify whether the text under analysis is a perfect example of fantastic literature, we want to establish the narrative guidelines and meanings of the story itself, to a certain profundity. By means of a method based in the sociocriticism of Edmond Cros, we discover that when we analyze the representations of the fantastic in the literary utterance, and thus in the esthetic utterance, we are analyzing as well the representation of the real; we bring to light

not only the rules of the literary material, but we become capable of organizing a series of social practices and underlying ideas of concern in the material. The issues addressed in this approach to "Lanchitas" are the following: sequentiality, narrator, space, time, intertext, religion and the obsession to explain. All these are conducive to the production of meaning in the story. In other words, we attempt to answer the question: "What are the roots of the unexpected in the re-creation of a ghost legend?"

## KEYWORDS

Sociocriticism. Fantastic narrative. Religiosity. Madness. Versosimilitude. Intertext

Se considera que el cuento mexicano decimonónico adquiere su fisonomía definitiva gracias a la narrativa del veracruzano José María Roa Bárcena (1827-1908), autor de "Lanchitas", texto fantástico publicado en 1878, cuya importancia

*reside en ser una de las obras fundacionales del género en México, en una época en que las tendencias del pensamiento positivista conviven y se contraponen con la fe tradicional. (...) Roa Bárcena superó lo legendario en cuanto paradigma cerrado que incluye lo sobrenatural como parte de una explicación religiosa, para alcanzar las dimensiones del cuento moderno en su modalidad fantástica* (Olea Franco, 2007, pp. XXVIII-XXIX).

Este trabajo analítico examina el tema de las manifestaciones de lo sobrenatural y lo insólito en "Lanchitas"<sup>1</sup>, mediante una metodología basada en la Sociocrítica de Edmond Cros. El objetivo es establecer las directrices narrativas y significativas del cuento mismo, en cuanto nos referimos a la representación de los fenómenos de lo insólito en la literatura mexicana. Interesa aquí "el interior del texto, es decir, la organización interna de los textos, su sistema de funcionamientos, sus redes de sentido, sus tensiones, el encuentro en ellos de saberes y discursos heterogéneos." (Cros, 2009, p.81).

Cuando analizamos las representaciones de lo fantástico en la enunciación literaria, y por lo tanto en la enunciación estética, analizamos también la representación de lo real; sacamos a la luz

<sup>1</sup> Todas las citas de "Lanchitas" en este trabajo serán tomadas de la edición a cargo de Jaime Erasto Cortés, en el volumen *El cuento: siglos XIX y XX* de la colección *Clásicos de la literatura mexicana* publicada en 1991 por la editorial Promexa, pp. 34-41. Sólo se indicará el número de página cuando sea necesario.

no sólo las reglas del material literario, sino que además podemos ser capaces de organizar una serie de prácticas sociales y de ideas subyacentes en el material que nos ocupa. “La sociocrítica es una reflexión materialista sobre la literatura cuyo objeto consiste en encontrar en el texto artístico los trazados ideológicos que subyacen en él y evidencian existencia de conflicto.” (Amoretti, 1993, pp.111-112) En este caso, vamos a observar las líneas de coherencia que se evidencian (las cuales nos llevarán a sugerir un posible núcleo generador de sentido profundo) en las apariciones, en todo lo que en el cuento dirige hacia la transformación del protagonista Lanzas en Lanchitas, a partir de la experiencia insólita, del contacto con lo extraordinario.

La disposición de este trabajo ha sido organizada de la siguiente manera: en un primer momento, la secuencialidad del cuento; en segunda instancia, el narrador y los relatos; en tercer lugar, la representación del espacio; en cuarto, la representación del tiempo; en un quinto momento, el intertexto y su función; en un sexto, la religión y las características que presenta; a continuación, la insistencia sistemática sobre el acto de explicar y por último, una propuesta de lectura analítica como conclusiones.

## Secuencialidad

Entendemos por secuencia a la

*unidad prototípica identificable en la estructura del texto narrativo, dotada de coherencia interna. La secuencia puede ser autónoma o bien integrarse en un conjunto superior. Jean-Michel Adam describe a la secuencia narrativa como una estructura jerárquica organizada integrada por seis componentes fundamentales: situación inicial, complicación, acciones, resolución, situación final y valuación (Villanueva, 1995, pp.181 - 201).*

El cuento “Lanchitas” se despliega en cinco secuencias:

1. El narrador desde un tiempo presente comenta sobre cómo es el personaje de Lanchitas y cómo fue cuando todavía era el padre Lanzas y sobre el propósito del relato. 2. El narrador cuenta la historia, situada en la década 1820-1830, de cómo el padre Lanzas tiene una cita para un juego de azar con diversas personas, pero es apartado de tal empresa por una vieja mujer que le pide una

confesión urgente para un moribundo. Éste se confiesa. El narrador interrumpe el relato para proporcionar detalles oscuros de la confesión. El sacerdote sale de la habitación para encontrar que la vieja mujer ha desaparecido y que no puede volver a entrar a donde se encontraba el moribundo. Se propone regresar al día siguiente para obtener noticias del confesado. 3. El padre Lanzas llega a la casa donde se realiza el juego y comenta la experiencia que tuvo; resalta el parecido de su anécdota con *La devoción de la Cruz*, de Calderón de la Barca. Nota en un momento que ha dejado su pañuelo bordado en casa del moribundo y envía a un criado a recuperarlo. Habla de lo nocivas que pueden ser algunas obras teatrales y algunos libros. El criado vuelve e informa que las habitaciones mencionadas están cerradas y que no hay nadie. Uno de los amigos reunidos es el dueño de esas viviendas; confirma el abandono y que al menos llevan cuatro años clausuradas. Se hace un acuerdo para visitar la casa al día siguiente. 4. El padre Lanzas y el dueño del edificio llegan a revisarlo por la mañana. Angustia del padre Lanzas. Abren las habitaciones y las revisan. El padre Lanzas encuentra su pañuelo bordado en un rincón del cuarto. Se espanta. Se preguntan buscando una explicación. Se lleva a cabo la transformación del padre Lanzas en un simple preocupado sólo por los pobres y por los niños. 5. El narrador aporta “en un apéndice” información relativa a que en una de las casas del barrio donde el padre Lanzas tuvo su experiencia, encontraron el cadáver de un hombre emparedado.

En términos secuenciales (Bremond, 1988), podríamos disponer estos cuatro períodos narrativos en un sistema de tres instancias dobles: el cuento abre y cierra con el desempeño del narrador (secuencias 1 y 5), continúa con la experiencia insólita del padre Lanzas y casi termina con la confirmación de la misma (secuencias 2 y 4), y en una zona intermedia se encontraría la etapa en la que el milagro no se manifiesta, pero se aporta mucha información al respecto (secuencia 3). Este funcionamiento se esquematizaría de la forma siguiente: A – B – C – B1 – A1 . Esta estructura manifiesta un curioso despliegue especular, estando la secuencia 3 justo en el medio del mismo.

## Relatos

El primero de los comportamientos peculiares que hemos detectado en nuestro cuento es un despliegue de líneas narrativas, de relatos. Por “relato” se entiende el acto de narrar, el proceso

de la enunciación; pero también la mención de una historia o anécdota (Todorov, 1988). Por medio de un narrador principal (al que le podemos adjudicar la denominación de “periodista”, ya que él mismo se identifica como tal en la realidad ficcional; es un narrador intradieгético, ya que narra una historia en la cual participa sin ser el protagonista principal), se nos presentan cuatro relatos: el primero es el de un narrador que habla sobre su situación y que contará -literalmente- las peripecias del protagonista Lanchitas, el segundo relato es precisamente el de cómo Lanzas se transformó en Lanchitas, el tercer relato sería el que el enfermo, en su lecho de “muerte”, le hace al Padre Lanzas (el texto es muy escaso en la información que aporta al lector; en este caso, nos topamos con una reticencia textual, la cual incrementa el carácter oscuro y misterioso del cuento), el cuarto relato al que se hace mención aquí es la obra teatral de Calderón, *La devoción de la cruz*, que no se narra como tal en nuestro cuento, sino que implica una función más particular y específica: la de desempeñarse como una referencia intertextual concreta, en cuyo funcionamiento abundaré más adelante.

Es importante determinar que el narrador principal (el “periodista”) da cuenta de tres de las líneas narrativas, mientras que la referente a la obra de Calderón, la realiza el mismo protagonista, el padre Lanzas.

Las menciones que el narrador no identificado realiza a través del corpus del cuento, lo sitúan en un “hoy”, en un presente desde el cual lleva a cabo la enunciación (Filinich, 1998) y sirven para operar varias características: la distancia temporal existente entre su circunstancia y el episodio que relatará a continuación; la diferencia entre su época y la del sacerdote; la calidad de “cuentos más o menos salados” que determina a las aventuras de Lanchitas. El *Hoy* implica la manifestación relevante del presente; desde ahí, el narrador reflexiona y comenta las andanzas del héroe de la historia. Sin embargo, aporta abundante información sobre sí mismo. Nos dice: que ya no tiene que padecer el oficio de periodista, que va envejeciendo, que se le “aparece” Lanchitas en su oficina entre el humo del cigarrillo, que se ha puesto en boga el espiritismo, que escribe el relato del cura “para dejar consignada esta anécdota, sin meterme a calificarla” (p-36), que si resulta absurda es porque “vivimos bajo el pleno reinado de lo absurdo”, que se pregunta “si a los ojos de

Dios no era Lanchitas más sabio que Lanzas, y si los que nos reímos con la narración de sus excentricidades y simplezas no estamos, en realidad, más trascordados que el pobre clérigo" (p.40), que informa la peculiar circunstancia añadida del emparedado en las habitaciones donde sucedieron los hechos.

Por cuanto se habla de la *distancia* temporal, se alude de manera un tanto imprecisa a un momento de la historia, de una década específica ("No recuerdo el día, el mes, ni el año del suceso, ni si mi interlocutor los señaló; sólo entiendo que se refería a la época de 1820 a 30"); si tenemos en cuenta el afán de realismo ["lo que llaman "real" (en la teoría del texto literario no es más que nunca un código de representación (de significación): no un código de ejecución: lo real novelesco no es operable" (Barthes, 2000, p.66)] del narrador, y que el mismo se sitúa "veinte años ha" después de haber escuchado ciertas anécdotas, lo cual constituye, al menos, una separación de veinte años entre el suceso narrado y la aparición del escrito. Nuestro material textual insiste en presentar una oposición significativa entre un antes y un ahora ("voy envejeciendo", "veinte años ha", "hoy", "ideas y sucesos de mi juventud", el narrador fue periodista pero ya no lo es, etc.).

Dicha oposición se acendra cuando identificamos una *diferencia* entre los momentos, entre las épocas, entre el pasado y el presente ("En una época en que la fe y el culto católico no se hallaban a discusión en estas comarcas, y en que el ejercicio del sacerdocio era relativamente fácil y tranquilo", "Hoy que, por dicha, no tengo que ilustrar o rectificar o lisonjear la opinión pública, y que por desdicha voy envejeciéndome a grandes pasos", "y, como acababa de figurar en nuestra conversación el tema del espiritismo, hoy en boga"); es importante señalar que la diferencia mencionada se ve problematizada por un factor que parece cambiar y que sin embargo guarda mucha relación: la idea de una cierta cuestión mítica que imbuye a la realidad en el cuento: en el pasado es "el ejercicio del sacerdocio", el catolicismo, y en el presente del narrador será el espiritismo.

La *calidad* de lo relatado se desempeña como un importante factor a considerar para un acercamiento analítico, puesto que el texto mismo insiste en una serie de condiciones. A continuación cito las marcas en las que se manifiestan los registros sobre la calidad de lo que se

cuenta: “¿Quién no ha oído alguno de tantos cuentos, más o menos salados, en que Lanchitas funge de protagonista, y que la tradición oral va transmitiendo a la nueva generación?” (p.34), “Algunos me hicieron reír más de veinte años ha, cuando acaso aún vivía el personaje” (p.35), “se me ha presentado, en la especie de linterna mágica de la imaginación, Lanchitas, tal como me lo describieron sus coetáneos”, “No ha muchos meses, pedía yo noticias de él a una persona ilustrada y formal, que le trató con cierta intimidad” (p.36), “me refirió una anécdota más rara todavía que la transformación de Lanchitas, y que acaso la explique”, “Para dejar consignada tal anécdota, trazo estas líneas, sin meterme a calificar. Al cabo, si es absurda, vivimos bajo el pleno reinado de lo absurdo.”, “No recuerdo el día, el mes, ni el año del suceso, ni si mi interlocutor los señaló; sólo entiendo que se refería a la época de 1820 a 30”, “Tengo que abrir aquí un paréntesis a mi narración, pues el digno sacerdote jamás a alma nacida refirió la extraña y probablemente horrible confesión que aquella noche le hicieron”, “Diré, por vía de apéndice, que...”

En una revisión atenta, podemos constatar en estos ejemplos que el relato principal (el episodio del padre Lanzas transformado en el afable Lanchitas) se halla fundado sobre otros relatos (Todorov, 1988), en este caso en anécdotas y cuentos entretenidos de la tradición popular que el narrador principal menciona; que la historia del cura es considerada no como algo ficticio, sino como una relación de hechos focalizada y situada en la realidad del periodista narrador (el personaje y sus historias conviven, es decir, él vive al mismo tiempo que se cuentan sus historias; el tiempo posee cierto grado de precisión, “hace veinte años”, “en la década de los 1820 a 1830”, el periodista solicita a sus coetáneos noticias del cura, el padre Lanzas es real y forma parte de la realidad del narrador), además encontramos una conciencia textual de la enunciación narrativa sobre sí misma (el relato que se construye a partir de otros, el narrador comenta e interrumpe la narración para precisar datos y hasta para aportar más información).

Esta primera línea (la del “periodista”) ofrece pues el recuento de la situación propia del narrador (el presente desde el cual se narra, la distancia con lo narrado, la diferencia entre las circunstancias) y la naturaleza de la historia narrada (la calidad de lo narrado). El segundo relato es

precisamente el de cómo Lanzas se transformó en Lanchitas. Es realizado por el periodista anónimo que no deja de relacionarlo con noticias, anécdotas, lecturas del mundo “real”:

*el realismo (bien o mal denominado y en cualquier caso a menudo mal interpretado) no consiste en copiar lo real, sino en copiar una copia (pintada) de lo real [...]. Es por eso que el realismo no puede ser tildado de “copiador”, sino más bien de “plagiario” (por obra de una mimesis secundaria), copia de lo que ya es copia” (Barthes, 2000, p.45).*

A través de este procedimiento, se iguala la ficción insólita o extraordinaria de lo padecido por el padre, con todas las referencias que lleva a cabo el narrador principal. Establece la directriz textual que sitúa al mismo nivel la experiencia mítica del cura con lo que el narrador considera real. El tercer relato sería el que el enfermo, en su lecho de “muerte”, le hace al Padre Lanzas (el texto es muy escaso en la información que aporta al lector; nos topamos con una suerte de reticencia textual, la cual incrementa el carácter oscuro y misterioso del cuento). Este tercer relato es referido por el narrador-protagonista. A continuación cito el fragmento en donde el narrador da cuenta de la confesión del moribundo que es a la vez difunto:

*Tengo que abrir aquí un paréntesis a mi narración, pues el digno sacerdote jamás a alma nacida refirió la extraña y probablemente horrible confesión que aquella noche le hicieron. De algunas alusiones y medias palabras suyas se infiere que al comenzar su relato el penitente, se refería a fechas tan remotas que el Padre, creyéndose difuso o divagado, y comprendiendo que no había tiempo que perder, le excitó a concretarse a lo que importaba; que a poco entendió que aquél se daba por muerto de muchos años atrás, en circunstancias violentas que no le habían permitido descargar su conciencia como había acostumbrado pedirlo diariamente a Dios, aun en el olvido casi total de sus deberes y en el seno de los vicios, y quizá hasta del crimen; y que por permisión divina lo hacía en aquel momento, viniendo de la eternidad para volver a ella inmediatamente (p. 37).*

El cuarto relato al que se hace mención es la obra de Calderón: “-¿Han leído ustedes la comedia de Don Pedro Calderón de la Barca intitulada *La devoción de la cruz?*” (Lanzas). La alusión a este relato se hace por medio del discurso directo en el caso del padre Lanzas y del discurso indirecto en el del narrador-protagonista:

*Alguno de los comensales la conocía, y recordó al vuelo las principales peripecias del galán noble y valiente, al par que corrompido, especie de Tenorio de su época, que, muerto a hierro, obtiene por efecto de su constante devoción a la sagrada insignia del cristiano el raro privilegio de confesarse momentos u horas después de haber cesado de vivir (Periodista) (p. 38).*

La obra de Calderón es referida, en este caso, sólo mediante el filtro textual de la cita y la estrategia del parafraseo, de la anécdota, respectivamente. Estos cuatro registros de posibles narraciones (el periodista sobre sí mismo y lo que cuenta, el periodista sobre Lanzas, la confesión del muerto y la mención al drama de Calderón) se organizan siguiendo la forma de una caja que contiene a otra que contiene a otra que contiene a otra. Es de relevancia que al irse desarrollando esta estructura se le vaya dando al lector cada vez menos información; o que se vaya transformando en simple parafraseo o anécdota lo que se cuenta.

## Tiempo

Al observar con atención el factor del tiempo en nuestro cuento, hemos de notar que los registros referentes se van conjuntando en cadenas de congruencias. Las menciones al tiempo tratan al mismo caracterizándolo como un tema, una calidad o una focalización.

La primera cadena de afinidades sígnicas es la imprecisión: (“a principios de este siglo”, “No recuerdo el día, el mes, ni el año del suceso, ni si mi interlocutor los señaló”), le sigue la materialidad (“malgastar”, “perder”, “dejar” ), el tiempo es un objeto concreto, un *bien*, que se deja, se pierde, se malgasta; el tiempo es distancia (“más de veinte años ha”, “fechas tan remotas”, “tiempo atrás”), circunstancia (“el tema del espiritismo, hoy en boga”, “en los tiempos de ilustración que corren”); el tiempo puede ser general (“época”, “a principios de siglo”) y particular (“noche”, “día”); implica una duración (“el juego que por espacio de más de veinte años nos ha entretenido una o dos horas cada noche”, “aquel se daba por muerto de muchos años atrás”), una moralidad (“buenos tiempos”), una emoción (“los tristes días”) y hasta una pertenencia (“en su tiempo”).

De todas estas cadenas de coherencia textual o microsemióticas [“la microsemiótica es sinónimo de discurso” (Amoretti, 1993, p.84)] podemos decantar un par de series más consistentes o textos semióticos [ “Es el producto de una relación co-referencial entre dos signos. Entre ellos se marca un punto de coincidencia para obtener un texto minimal...” (Amoretti, 1993, p.119)]: El tiempo en el cuento de Roa Bárcena, bajo estos criterios de representación, se rige por lo que es (impreciso, material, moral, emotivo, general, particular) y por lo que genera (distancia, circunstancia, pertenencia, duración). Entonces, *ser* y *generar* serán las directrices que organizan la presencia del tiempo en nuestro relato.

Por otra parte, es importante señalar que existe una insistencia textual sobre la doble relación temporal del *antes* vs. *ahora*. El cuento se encuentra situado entre los años 1820 – 1830 y es relatado (escrito por el periodista) hacia el año 1850 – 1860; al menos veinte años después de los sucesos. En el pasado se da el suceso insólito y es en el presente en donde se lleva a cabo la enunciación, la relación de hechos y la información complementaria. El cuento mismo marca con gran persistencia la calidad diferente de los tiempos, sobre todo en relación con la religión católica; el antes equivale a una mejor circunstancia, el ahora, a una peor situación.

Otra representación del tiempo que se desarrolla en el texto es una suerte de progresión de niveles temporales hacia el pasado: el narrador, que se encuentra en el presente en el ahora; la historia de Lanzas, en un pasado cercano relativamente, su historia se desenvuelve en una noche y al día siguiente; el deceso del moribundo que se confiesa y que resulta muerto, sucede cuatro años antes de Lanzas al menos, en un pasado más lejano y el drama de Calderón de la Barca que es una mención intertextual y pertenece al siglo XVII. El pasado mantiene más matices y estratificaciones que el presente.

Espacio

A este respecto,

*no se concibe un relato que no esté inscrito, de alguna manera, en un espacio que nos dé información, no sólo sobre los acontecimientos, sino sobre los objetos que pueblan*

*y amueblan ese mundo ficcional; no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito (Pimentel, 2001, p.7).*

El espacio manifiesta en el cuento “Lanchitas” un par de funcionamientos particulares: el espacio es considerado como un ámbito propio y pleno de lo religioso y, por otra parte, es representado en una división operativa entre lo interior y lo exterior.

Por cuanto se trata del primer desempeño textual, contamos con los siguientes registros: “Calles de Dios”, “El Padre Lanzas tenía ajustada una partida de malilla o tresillo con algunos amigos suyos, por el rumbo de Santa Catalina Mártir”, “y de allí tomaron hacia el Norte, hasta torcer a mano derecha y detenerse en una miserable accesorio del callejón del Padre Lecuona”. El espacio urbano es caracterizado por la pertenencia a lo divino, la orientación que tiene como referencia a una santa, y por lo que puede ser la pertenencia (“del Padre Lecuona”) o la denominación –el nombre– del sacerdote. Los espacios que aparecen se relacionan con lo religioso, como una definición que parte de (“Dios”, “Santa Catalina Mártir”, “Padre Lecuona”) los nombres de estos elementos; nada menos que la divinidad, una santa y un sacerdote. El espacio es religioso y es en él donde se desarrolla lo insólito.

El segundo funcionamiento, que muestra la relación interior – exterior, lo establecemos a partir de los espacios en los cuales se realizan las acciones de los personajes principales y secundarios. El espacio *interior* (la alcoba del periodista narrador; la accesorio en la que el padre Lanzas, la vieja que lo ha llevado, y el “moribundo” que quiere confesarse, actúan la primera fase del milagro; la casa donde se realiza el juego, donde el padre Lanzas se da cuenta de la ausencia de su pañuelo y donde el dueño de la accesorio asevera que las habitaciones se encuentran abandonadas tiempo atrás; de nuevo la accesorio re-abierta por el dueño y donde el padre Lanzas recupera su pañuelo y constata lo insólito), se oponen al *exterior* (el cual sirve para trasladarse y donde, en un momento ya muy posterior al milagro, el clérigo Lanchitas, la vieja, el criado de la casa donde se juega, se trasladan, y en el que abundan los niños y los pobres a los que Lanchitas siempre socorre). El espacio en donde sucede el relato se caracteriza como religioso, mítico,

mágico; se pone de relieve el factor interior del mismo espacio (en lo íntimo se lleva a cabo lo importante, lo que hace avanzar la acción, las acciones mismas).

## Intertexto

Nuestro relato "Lanchitas", de gran complejidad textual, usa y genera un proceso cuya base es la intertextualidad; "Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro." (Genette, 1989, p.10) Tal intertextualidad es utilizada de una manera muy particular. Los registros de dicha intertextualidad (*La devoción de la Cruz* de Calderón de la Barca, *El Periquillo* de Lizardi (sic), la mención de unas "Casandras" y unas "Atalas") se encuentran en la enunciación bajo una condición diferenciada; la alusión intertextual tiende a lo oblicuo, a lo impreciso; la más exacta y específica es la obra de Calderón de la Barca, mientras que las otras se muestran en términos parciales. Tanto en el título de la obra como en el nombre del autor, véase el registro del *Periquillo*; en los otros casos contamos con los personajes pluralizados: "Casandras", "Atalas".

Las presencias textuales de *La Devoción de la cruz* son las siguientes:

*-¿Han leído ustedes la comedia de Don Pedro Calderón de la Barca intitulada La devoción de la cruz?", "recordó al vuelo las principales peripecias del galán noble y valiente, al par que corrompido, especie de Tenorio de su época, que, muerto a hierro, obtiene por efecto de su constante devoción a la sagrada insignia del cristiano el raro privilegio de confesarse momentos u horas después de haber cesado de vivir" (p. 38).*

*-No se puede negar que el pensamiento del drama de Calderón es altamente religioso, no obstante que algunas de sus escenas causarían positivo escándalo hasta en los tristes días que alcanzamos. Mas, para que se vea que las obras de imaginación suelen causar daño efectivo aun con lo poco de bueno que contengan, les diré que acabo de confesar a un infeliz, que no pasó de artesano en sus buenos tiempos, que apenas sabía leer y que, indudablemente, había leído o visto La devoción de la cruz,*

*puesto que, en las divagaciones de su razón, creía reproducido en sí mismo el milagro del drama... (p. 38).*

Más allá de incluir pasajes concretos de la obra citada, dichas referencias sirven para comparar e igualar nuestra historia del padre Lanzas-Lanchitas y crear una analogía entre la “realidad” del cuento y el universo ficticio de las obras literarias; lo literario, lo libresco como tal, mantiene una influencia considerable sobre los lectores y sobre la existencia “real”. Así pues, lo intertextual sirve como un indicio para validar lo real. Lo que el cuento “Lanchitas” narra es similar a lo que narra esta obra de Calderón, por lo tanto es real, es verdadero, es cierto.

*El Periquillo* de Lizardi de 1816 (“y en el carácter de muchos hombres sesudos he advertido fuertes conatos de imitación de las fechorías del Periquillo, de Lizardi”) funciona de manera similar a lo arriba comentado; la ficción literaria sólo sugerida por el título minimizado y el segundo apellido del autor, genera esta equivalencia entre la ficción y la realidad. La segunda puede ser similar a la primera; es decir, lo “real” puede reproducir lo que lo literario enuncia. La intertextualidad es mínima, pero mantiene tal poder, que con esa carga significativa es suficiente para provocar y evocar la reproducción de lo literario.

Las “Casandras” y “Atalas”, que se señalan en nuestro relato (“No pocas veces me he encontrado, bajo la piel de beatas compungidas y feas, con animosas Casandras y tiernas y remilgadas Atalas”), hacen referencia a la mitología griega (la doncella que tenía el don de la profecía, pero que estaba condenada a que nadie creyera en sus palabras) y a la protagonista de la novela *Atala* (1801) de Chateaubriand, respectivamente. Los seres reales -esas beatas- cuyas acciones comenta el narrador, pueden imitar el comportamiento de los personajes de ficción, de la mitología y de la literatura de la ilustración francesa. Esta capacidad de reproducir un proceder, evidencia el modo en que funciona la intertextualidad en el texto de Roa Bárcena. No sólo realiza un simil que confirma algo (esta realidad equivale a la ficción), es también una mención clara al poder e influencia de ciertas lecturas.

De esta manera, cada una de las citas intertextuales (título, personajes, anécdota) involucra una evaluación funcional en el cuento, es decir, es considerada por la enunciación misma del relato como una materia a imitar y con un grado de calidad moral. *La Devoción de la cruz* es imitada por el moribundo fantasmal y mantiene un estatus doble, ya que al mismo tiempo que podríamos considerarlo como “negativo” porque reproduce en la “realidad” lo literario, es positivo porque confirma la presencia de lo insólito, del milagro. Por cuanto respecta al registro del *Periquillo*, también se da la imitación, aunque aquí sería negativo porque el referente es la picaresca mexicana, el personaje que no es un ejemplo (y que igualmente lo ficticio influye en lo real). Las “Casandras” y las “Atalas” del mismo modo se desempeñan a través de imitación o de una analogía; las beatas “reales” del comentario del protagonista se asemejan a los personajes literarios y son consideradas como negativas, porque repiten el accionar de personajes libresco. El padre Lanzas enuncia en un momento dado en el cuento: “el deplorable efecto de las lecturas, aun de aquellas que a primera vista no es posible calificar de nocivas”(p. 39).

## Religión

Las marcas que tratan sobre la cuestión religiosa, el discurso mítico como “los mitos etno-religiosos, ligados a rituales y con un papel fundamental en las creencias de una sociedad” (Martínez Falero, 2013, p.482) presentan una continuidad semiótica (microsemióticas) dispuesta en varias insistencias textuales, que podemos conjuntar como sigue: el *pasado* (“En una época en que... el ejercicio del sacerdocio era relativamente fácil y tranquilo”, “En una época en que la fe y el culto católico no se hallaban a discusión”). El *espacio* (como ya hemos visto en el apartado correspondiente, donde comentamos que el espacio es definido por los nombres con que se le relaciona). Lo religioso involucra necesariamente un *rito*, una ceremonia, una necesidad de complementar un requisito (“muerto a hierro, obtiene por efecto de su constante devoción a la sagrada insignia del cristiano el raro privilegio de confesarse momentos u horas después de haber cesado de vivir”, “a cuyo esqueleto se dio sepultura con las debidas formalidades”). La *realidad* (lo religioso lo permea todo en el universo “real” en el cual se desempeñan los personajes: los espacios se definen por nombres

de santos y sacerdotes y hasta del mismo Dios, lo literario -intertextual- es básicamente una continua citación de materiales religiosos, ya sean conservadores o de la Ilustración, y a su vez éstos sirven como un material que valida o puede ser reproducido como realidad).

De este modo, en el cuento de Roa Bárcena, la religión, la literatura y lo que se considera como lo real, se despliegan en un triángulo significativo de equivalencias. La religión es realidad que a su vez es literatura que vuelve para cerrar así este sistema. La religión parece organizar muy bien la realidad y al mismo tiempo puede producir la locura que termina por afectar al protagonista Lanzas - Lanchitas; el personaje, mientras se considera superior en el texto es cuerdo, pero cuando experimenta el milagro, pasa a la humildad y a la locura. La presencia de la religión en este cuento parece englobarse en una oposición que incluye la fe y la moral por una parte, contra la ciencia y la razón, por otra.

## Explicación

La necesidad de explicar es un comportamiento muy consistente en la enunciación de "Lanchitas" y se ejecuta en varios estratos textuales; puede aparecer en la narración o en la actitud del periodista, en los diálogos, en los elementos accesorios de la historia. El narrador anónimo de quien sabemos es un periodista en su vejez, por medio de su enunciación continuamente indica qué hace, qué hará, o las razones por las cuales dice o realiza algo; incluso se cuestiona de manera retórica para darle al lector información: "Para dejar consignada esta anécdota trazo estas líneas", "Tengo que abrir aquí un paréntesis a mi narración", "Diré por vía de apéndice...", "El título puesto a la presente narración no es el diminutivo de lanchas, como a primera vista ha podido figurarse el lector", "No recuerdo el día, el mes, ni el año del suceso, ni si mi interlocutor los señaló; sólo entiendo que", "y me pregunto si a los ojos de Dios no era Lanchitas más sabio que Lanzas", "sin embargo me dicen que no siempre fue así". Este mismo narrador comenta sobre los personajes: "me refirió una anécdota más rara todavía que la transformación de Lanchitas, y que acaso la explique", "Como si quisiera demostrar la verdad". Un par de registros señalan con mayor claridad este comportamiento: la frase dicha por el dueño de la accesoria, "¿pero cómo se explica usted lo acaecido?", frase que solicita obviamente

dilucidar los sucesos y las circunstancias de la historia. Y el pañuelo bordado como objeto-prueba y por su calidad de actante, ya que funciona como nexo entre dos momentos diferentes en un mismo continuum narrativo (en una misma realidad, se producen lo normal y lo extraordinario, el protagonista no viaja a otro mundo) y aparte funciona como elemento que confirma la veracidad de lo insólito, y como disparador de la transformación de Lanzas en Lanchitas. El pañuelo evidencia y aclara las cosas. El registro de este discurso se ejecuta como una “mediación explicativa” (Prada Oropeza, 2001, p.170), busca hacer comprender algo, como estrategia retórica, busca transmitir información; salvo que con el juego de la presencia del pañuelo lo transmitido se constituye como una confirmación.

## Conclusiones

Como propuesta de lectura analítica, en principio recapitularé la información más importante de cada uno de los aspectos expuestos:

En el aspecto secuencial, detectamos cinco secuencias, que se ajustan de un modo espejular: A – B – C – B1 – A1. Dichas secuencias se definen por su espacialidad y por las acciones que precisan (A: alcoba y narrador – B: accesoria y Lanzas – C: casa y jugadores – B1: accesoria y Lanzas/Lanchitas – A1: alcoba y narrador). Es de relevancia que se resalten los espacios internos.

En cuanto a los relatos, se alude a que el cuento en sí mismo contiene a otros, (narrador, Lanza-Lanchitas, moribundo y obra de Calderón de la Barca), que se encuentra fundado en otros relatos y que al avanzar la alusión de las historias, la información respectiva es cada vez menor. De todos estos fenómenos podremos entresacar las microsemióticas de distancia, diferencia y calidad, así como los textos semióticos de: antes vs. después y pasado vs. presente.

La faceta del tiempo aporta varias microsemióticas (imprecisión, materialidad, distancia, circunstancia, lo general, lo particular, duración, moralidad, emoción y pertenencia) y los textos semióticos (ser vs. generar, antes vs. ahora, pasado vs. presente, mejor vs. peor). Localizamos una especie de retroceso hacia el pasado, hacia “lo pasado”; el texto considera al pasado como un elemento mucho más complejo que el presente.

El factor espacio resulta proceder como religioso en su totalidad, puesto que las denominaciones pertenecen al ámbito significativo de la religión (“Dios”, “Santa”, “mártir”, “Padre”), lo cual nos proporciona un par de microsemióticas (pertenencia y orientación). Los espacios internos se encuentran más focalizados (es en ellos donde sucede lo superlativo), y lo interno resalta como más complejo.

El intertexto a través de su función en “Lanchitas” sirve para validar (lo real se parece a lo literario, que es religioso), confirmar (lo insólito existe y los libros lo ratifican), imitar (la analogía puede ser reproducida), influenciar (los libros afectan), afirmar o negar, según sea el objeto (el milagro o la información) de su injerencia.

Los registros que hemos localizado sobre la religión conjuntamente producen unas microsemióticas (pasado, espacio, realidad, literatura, requerimiento), una sistemática que considera equivalentes a la religión, la literatura y la realidad (a través de la analogía); y un texto semiótico que incluye a fe y moral vs. ciencia y razón.

Finalmente, en este resumen señalaré que la sistemática de la explicación, del acto de explicar, es en sí la práctica de *informar* y comporta una búsqueda, un intento de encontrar el origen, el motivo, la razón, el porqué de algo, al contrario del discurso religioso que exige creer. La enunciación proporciona información, algo que se tiene que *saber*.

El cuento de “Lanchitas”, a través de sus operaciones y procesos textuales, permite en el trabajo analítico localizar y organizar una relación de textos semióticos que a su vez pueden ser dispuestos en la siguiente lista de oposiciones localizadas, que instauran la producción de sentido profundo:

Pasado vs. Presente / Retener información vs. Mostrar información / Validar vs. Negar / Existir vs. Generar / Mejor vs. Peor / Creer vs. Explicar / Religión vs. Ciencia / Fe vs. Razón / Ser vs. Saber

El relato de José María Roa Bárcena presenta un fuerte conflicto entre los elementos que se conjuntan del lado del pasado contra los elementos que se unen con el presente; pero como podemos apreciar, conforme desciende nuestra lista, el sistema se depura y se complica, hasta el

punto de que podríamos reducir tal conflicto a un par de oposiciones, como serían las de la fe vs. la razón, y un poco más allá, la del ser vs. el saber. El sistema textual parece preferir las manifestaciones que se decantan hacia el pasado y hacia lo interno, ambos elementos muy en relación con lo religioso.

En un universo plenamente religioso, donde lo mítico y el orden mágico campean, donde son lo usual, la demostración de lo insólito queda un tanto en suspenso, ya que no sería tan extraordinario. ¿Entonces en dónde radica lo insólito en verdad en el cuento de “Lanchitas”? Siguiendo la línea de Olea Franco (2007), propongo lo siguiente: Lanzas atestigua y participa del milagro, corrobora y es sancionado por el acto insólito. La locura es consecuencia del milagro; atestiguar el restablecimiento del orden religioso implica una transformación, pero ésta es una degradación (el personaje pasa de lo superior a lo inferior. Lo insólito sirve para restablecer el orden católico en la historia de Lanzas, del moribundo fantasmal y del propio Lanzas, pero aquí el personaje es sancionado. La ruptura o carencia se resuelve (la confesión en todos los casos se lleva a cabo). Lo insólito sería que el milagro se realiza —en un universo plenamente religioso— para reforzar esa realidad mágica y mítica y corregir los afanes y avances del intelecto y la razón.

## Bibliografía

- Amoretti, M.** (1993), *Diccionario de Términos Asociados en Teoría Sociocrítica*, San José: Universidad de Costa Rica.
- Barthes, R.** (2000), *El Grado Cero de la Escritura*, México: Siglo XXI.
- Bremond, C.** (1988), La lógica de los posibles narrativos. En R. Barthes, A.J. Greimas, et al, *Análisis estructural del relato* (pp. 99 – 130), México: Premiá.
- Calderón de la Barca, P.** (2000), *La Devoción de la Cruz*, Madrid: Cátedra.
- Cros, E.** (2009), *La Sociocrítica*, Madrid: Arco Libros S. L.
- Filinich, M. I.** (1998), *La Enunciación*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Genette, G.** (1989), *Palimpsestos*, Madrid: Taurus.
- Martínez Falero, L.** (2013), Literatura y Mito: Desmitificación, intertextualidad, Reescritura [Versión electrónica]. *Revista Signa*; número 22, 481 – 496.
- Olea Franco, R.** (2007), Introducción. En J.M. Roa Bárcena, *De la leyenda al relato fantástico*, México: UNAM.
- Pimentel, L. A.** (2001), *El Espacio en la Ficción*, México: Siglo XXI – UNAM.
- Prada Oropeza, R.** (2001), *El Discurso-Testimonio y otros Ensayos*, México: UNAM.
- Roa Bárcena, J. M.** (1991), Lanchitas. En J.E. Cortés (ed.), *Clásicos de la literatura mexicana. El cuento: siglos XIX y XX*, México: Promexa.
- \_\_\_\_\_. (2007), *De la leyenda al relato fantástico*, México: UNAM.
- Todorov, T.** (1988). “Las categorías del relato literario”, En R. Barthes, A.J. Greimas, et al, *Análisis estructural del relato* (pp. 159 – 195), México: Premiá.
- Villanueva, D.** (1995), *Comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón: Ediciones Júcar.