

Recreación discursiva de la historia, entre el artificio y el arte en *Muerte súbita* (2013) de Álvaro Enrigue

Discursive recreation of history, between artifice and art in Muerte súbita (2013) by Álvaro Enrigue

José Ricardo García Martínez

Colegio de Español y Cultura Mexicana
Universidad de Guadalajara
(MÉXICO)
gamtzt@gmail.com

Recibido: 16/01/2017

Revisado: 21/02/2017

Aprobado: 21/03/2017

RESUMEN

El siguiente artículo presenta un análisis de la mecánica textual del texto *Muerte súbita* (2013) de Álvaro Enrigue a partir de las nociones teóricas de María Amoretti (1984) acerca del íncipit y de algunos conceptos de Gerard Genette, respecto a la paratextualidad, en *Umbrales* (2001). De igual manera, este trabajo ofrece una lectura posible a partir de la semántica global del texto manifestada en el íncipit. Este es un trabajo de crítica literaria académica, que versa estrictamente en el análisis literario y sus implicaciones extratextuales a partir de los discursos representados en el texto.

Palabras clave: Íncipit. Paratexto. Discurso. Representación. Configuración narrativa.

ABSTRACT

This article presents an analysis of the narrative structure of *Muerte Súbita* (2013) by Álvaro Enrigue based on the concept of *incipit* (1984) by María Amoretti also some concepts about paratextual structure of Gerard Genette on his book *Umbrales* (2001). Furthermore, this paper offers a lecture based on the global semantic of the novel presented by the *incipit*. This a work of academic critic, which works based on the literary analysis and its extratextual implications resulted from the represented discourses in the novel.

Keywords: Íncipit. Paratext. Discourse. Representation. Narrative configuration.

I

La discursividad de los relatos de tinte histórico permite que las divergencias sobre la Historia adquieran diferentes líneas argumentativas, de tal manera, más que ofrecer aristas, la novela histórica recrea premisas veraces, al menos en su sanción social.

La diversidad temática de *Muerte súbita* (2013) de Álvaro Enrigue perfila la historicidad del relato a ser recreada por diferentes discursos narrativos como literarios. De tal suerte, el discurso histórico se ve contaminado del discurso literario y a la inversa. Entonces, el texto de Enrigue no sólo perfila una recreación de la historia, sino que pretende también recrear la narratividad misma del relato literario. Siendo así, este texto procura, en primera instancia, recuperar la descripción de la mecánica narrativa de *Muerte súbita* (2013) para después organizar la configuración discursiva de las líneas generadoras de sentido y de narratividad en el relato.

La convergencia de diversas líneas narrativas en un solo texto genera, en el mayor de los casos, metadiscursividad. A pesar de la concordancia o discordancia que los relatos puedan tener entre sí, éstos se agrupan para generar una unidad de sentido. En el caso de *Muerte súbita* (2013), se puede considerar que la cantidad de líneas narrativas presentes en el texto a la par de diversificarlo también lo unifican. Así, el recorrido narrativo, que comienza con una interpelación directa de la voz narrativa al lector, configura y condensa la mecánica narrativa responsable de los posteriores funcionamientos discursivos en el texto. Es decir, la convergencia discursiva que engloba la crónica del juego de tenis entre Caravaggio y Quevedo, la historia política y eclesial de Europa del siglo XVI, y la reconstrucción de los últimos momentos de la Conquista del Imperio Mexica, quedarán justificadas por los signos inaugurales del relato. De tal manera, partiendo de las consideraciones de María Amoretti respecto al íncipit (1983) y de algunas nociones metodológicas de Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción* (2001), se presentará el análisis, en primer término, de los elementos paratextuales del relato, para pasar en segundo lugar al íncipit.

La cadena de elementos, que prefiguran a la novela antes de su propio inicio narrativo, aporta significado. En la categorización de Genette (2001), los paratextos poseen ciertas marcas de imprecisión, pero también cierto sentido de umbral al relato, es decir, los paratextos prefiguran el

encuentro entre el lector y el texto en sí. El orden paratextual considera la existencia tanto de signos editoriales como de signos integrales del texto. Para este análisis, la concentración recaerá sólo en los últimos mencionados, que para el presente caso son y aparecen en el siguiente orden sintagmático: título, dedicatoria y una nota del narrador que antecede al orden capitular del texto.

II

La particularidad narrativa del título, de esta novela de Enrigue, marca una primera cadena de signos a seguir. El primer signo articulador de sentido del relato direcciona la narratividad de éste. En términos de Pimentel, los nombres: *“ya sea de un personaje o de un lugar, funciona[n] como el campo de imantación de los semas, como el crisol donde se forjan los valores ideológicos de un relato”* (2001, p 47). Siendo así, el carácter de lo súbito refiere directamente a lo intempestivo, pero también a lo inesperado y a lo violento. De tal suerte, se inicia una cadena semiótica que partirá de lo intempestivo, un carácter que en sí mismo perfila este primer signo del texto hacia una construcción ideológica donde el cambio inesperado es la primera constante.

Seguidamente, el título es una tautología, pues la muerte siempre es súbita, inesperada. No obstante, la apertura discursiva del título, en otras palabras, su capacidad de abarcar más referentes, alude de igual forma al partido de desempate en el tenis, signo que será exhibido conforme la lectura prosiga. Por consiguiente, el título otorga dos lecturas que se sintetizan en un sema: lo inesperado. Así, tanto la muerte como el juego final de tenis se sincretizan, dado que ambos eventos son siempre definitivos e irrevocables. Entonces, la concordancia semántica de estas dos posibles lecturas establece, para el orden narrativo, una preocupación latente acerca de los estados definitivos e inalterables que, a su vez, son estados intempestivos e imprevisibles.

Sobre la dedicatoria, habría que tener en mente que más que un cúmulo de relaciones e intenciones personales, este paratexto es un puente directo con la realidad extratextual o con otros textos, ajenos al dedicado. De igual forma, el proceso enunciativo de la dedicatoria genera comportamientos textuales que influyen directamente en el discurso narrativo. En lo que respecta a la presente dedicatoria: *“A la Flaca Luiselli. / A los tres García: Maia, Miqui, Dy. / A Hernán Sánchez*

de Pinillos, que me enseñó a leer.” (Enrigue, 2013, p 9), habría que dejar de lado a los depositarios directos de la dedicatoria, es decir a los dedicatarios, en términos de Genette (2001).

Antes bien, es necesario centrarse en el funcionamiento de dos signos. El primero, paradigmático, pues el empleo de la dedicatoria canónica utiliza dos preposiciones comúnmente, según Genette (2001), *para* y *a*. Si todo *para* involucra un *por*, las dedicatorias que utilizan la preposición *para* son dedicatorias comprometidas. Es decir, se dedica *para* alguien, cuando ese alguien es también la razón de la novela. Por el contrario, la preposición *a* marca una cesión gratuita, o al menos cercana a los destinatarios, pues dedicar *a* alguien no necesariamente involucra al destinatario en el proceso directo de la producción de la novela, sino que el destinatario se convierte en una figura receptora de forma gratuita de la obra. De esta manera, en un contexto medieval, por ejemplo, dedicar *a* cierta persona procuraría a la cual protección o simplemente una expresión de gratitud. Por consiguiente, las dedicatorias de *Muerte súbita* (2013) manifiestan una abierta intención de cercanía entre dedicador y dedicatarios.

En segundo término, el uso de nombres, o epítetos, en la dedicatoria posiciona a los receptores dentro de un plano donde sólo el autor sabe su identidad. Este rasgo problematiza la cercanía derivada del uso de la preposición *a*. La instancia de discurso al esconder la identidad de los receptores de la dedicatoria paradójicamente los exhibe, pues de cierta manera se muestra un lazo de familiaridad entre ellos y el autor. De esta manera, al mismo tiempo que acerca a sus destinatarios, la enunciación los esconde con nombres privados. Ahora bien, el último de los tres dedicatarios es nombrado sin epítetos o apodos. El nombre propio de este dedicatario contrasta con los nombres anteriores y se perfila un eje de oposición entre la oficialidad y la familiaridad. Como colofón, el último dedicatario está acompañado por un mensaje que justifica su investidura como tal. “A Hernán Sánchez de Pinillos, que me enseñó a leer” (Enrigue, 2013, p 9). La aclaración de la dedicatoria confiere un eje de saber respecto al acto de la lectura; de tal forma, si se homenajea, a quien enseñó a leer, la novela entonces será un cúmulo explícito de lecturas. Es decir, el agradecimiento de la transferencia del saber-leer semantiza al texto; y por tanto tematiza a la

novela en una línea genérica donde la importancia del acto de lectura será indiscutible. Entonces, *Muerte súbita* (2013) se enviste de un carácter intertextual.

A manera de resumen, la dedicatoria manifiesta una preocupación por la cercanía afectiva a partir de la introducción de los dedicatarios en la enunciación por medio de la preposición *a*, de igual manera, la utilización de nombres propios y apodos configura un eje de oposición entre la oficialidad y la familiaridad. Mientras que unos nombres son acercados pero escondidos, el último nombre enunciado aparece acercado y reconocido en un plano de oficialidad nominativa.

Finalmente, el comentario explicativo respecto a la dedicatoria del último nombre perfila a la novela a ser una narración de intertextos, pues el agradecimiento por “saber-leer” no es la dedicatoria en sí, sino la novela. Todas estas programaciones narrativas están enmarcadas por el carácter de lo repentino, presente en el título de la novela. Así habría que añadir a la programación del título, las codificaciones de los paratextos.

III

Antes de haber iniciado el relato, un último paratexto preconfigura al texto narrativo. No es que formalmente se haya comenzado la narración, pero este paratexto perfila diversos mecanismos narrativos a considerar posteriormente. Así, sin mencionar si se trata de un comentario o una nota al lector (el texto que antecede a la novela), la semantiza de diversas *praxis* discursivas. En primer lugar, este paratexto articula la línea temática del relato, pues lo caracteriza como histórico:

El registro escrito más antiguo de la palabra <<tenis>> no se refiere a los zapatos diseñados para hacer ejercicio, sino al deporte del que deriva el término y que fue, con la esgrima –su primo hermano–, el primero que demandó un calzado particular para ser jugado. (Enrigue, 2013, p 11).

El dato del registro histórico provoca que la historicidad del relato, como práctica discursiva aparezca. Consecutivamente, la voz narrativa procede a realizar una desambiguación entre el deporte y el calzado que llevan el mismo nombre. De esta manera, se enuncia una genealogía del deporte. Hasta este punto narrativo, la historicidad del relato radicará en primer término en partir

de una primicia de desambiguación y en segundo término en un esclarecimiento de linaje, es decir, en la aclaración sobre el origen de la palabra.

Después de la explicación de la palabra y su linaje, ésta es puesta en tela de juicio. A un mismo nivel quedan las opiniones de la madre del narrador y las del obispo de Exeter: *“En 1451 Edmund Lacey, obispo de Exeter, Inglaterra, definió el juego con la misma ira sorda con que mi madre se refería a mis tenis Converse de juventud, siempre al borde de la desintegración [...]”* (Enrique, p 2013, p 11). Así, las opiniones del obispo y de la madre fungen como mecanismos de validación, pero también de calificación para la palabra *tenis*. Ambas enunciaciones concuerdan en el mismo nivel virtual de autoridad (por un lado el poder matriarcal y por el otro el poder eclesial) y también en el enjuiciamiento del objeto que a cada posicionamiento corresponde. Por tanto, el recelo que ambas figuras de autoridad guardan hacia dos diferentes referentes, emparentados por la misma palabra, las iguala jerárquicamente y les otorga una posición de enjuiciadores. En este sentido, la recuperación histórica pasa irremediabilmente por el plano de la experiencia personal del narrador.

Posteriormente, se hace una genealogía del tenis como deporte, pero también como calzado. Para la historia del tenis-deporte, se explican sus orígenes y su configuración discursiva primaria: *“Era un asunto de muerte y ultratumba. La pelota como alegoría del espíritu que va y viene entre el bien y el mal intentando colarse al cielo; los mensajeros luciferinos atajándola. El alma desgarrada, como mis tenis.”* (Enrique, 2013, p 12). La explicación a detalle del deporte lleva no sólo a explicar su origen, sino a introducir un ejemplo de un amante del tenis y que, como tal, representa y comparte ciertos signos que el deporte, por sí, evoca: *“El rijoso pintor barroco Michelangelo Meirisi da Caravaggio, aficionadísimo al juego, vivió sus últimos años en el exilio por haber dejado a un contrincante atravesado a espada en una cancha de tenis.”* (Enrique, 2013, p 12). Paradójicamente, el discurso de enjuiciamiento, el genealógico y la descripción del aficionado ejemplar del tenis parten de un mismo sema: la “ira” con la que definieron, el obispo al tenis y la madre a los tenis. La concordancia de esta pulsión permite, entonces, juzgar, calificar y ejemplificar

al deporte. Si la ira es la constante en estas enunciaciones, el carácter historiográfico se ve contaminado por el discurso pasional de la rabia.

De la argumentación histórica, la narración de este paratexto regresa a la experiencia personal, como ya ha sucedido cuando el narrador enuncia una concordancia entre el enjuiciamiento materno (hacia el calzado, tenis) y el eclesiástico (hacia el deporte, tenis). La intromisión del narrador lo convierte en personaje y también receptor de juicios provenientes de figuras de autoridad: *“Hace unos años asistí a una de las trescientas mil ferias del libro que se organizan todas las semanas por todo el mundo hispano. Un crítico literario local me encontró tan intragable que no pudo resistirse a dedicarme una filípica.”* (Enrigue, 2013, p 12).

Más allá de la ironía al exagerar la copiosa cantidad de ferias de libro y por consiguiente su trivialidad, la crítica recibida por el narrador lo posiciona en la misma línea discursiva que al deporte del tenis. Este posicionamiento discursivo se potencializa cuando se revelan los motivos del vituperio: *“¿Cómo se atreve a presentarse ante nosotros con los tenis en ese estado?”* (Enrigue, 2013, p 12). Una vez más los tenis (calzado) se igualan al deporte del mismo nombre a partir de un enjuiciamiento recibido. Posteriormente, al igual que el deporte, es enunciada una genealogía del calzado. Finalmente, en lugar de ejemplificar, el narrador define al calzado: *“Los tenis son piezas únicas: no tienen remedio, sus méritos están relacionados con las cicatrices que les dejaron nuestros malos pasos.”* (Enrigue, 2013, p 13). La unicidad vuelve al calzado en un objeto total, compañero y testigo de la vida del portador. Entonces, al igual que el alma, que va y viene, en el simbolismo del tenis (deporte), el calzado también sigue una línea de desgaste y es enjuiciado por figuras de autoridad.

La recurrencia a las figuras de autoridad para definir al tenis y a los tenis, convierte a éstas no sólo en jueces, sino en agentes de reconocimiento de las mismas figuras que enjuician. El establecimiento autoritario, más que reprimir, se reprime a sí mismo, es decir, tanto el deporte como el calzado pasan de ser objetos enunciados para convertirse en objetos de deseo de quien enjuicia, al reconocerlos con vituperio:

Es normal que quienes se sienten dueños de cualquier género de autoridad se quejen del tenis, de nuestros tenis. Yo mismo suelo extender reclamos como cheques sin fondos sobre los Adidas de mi hijo adolescente. [...] Las figuras llamadas a mandar los odian porque son impermeables a sus designios. (Enrigue, 2013, p13).

La normalización del enjuiciamiento perfila una accesibilidad a esta herramienta enunciativa, en otras palabras, cualquiera puede juzgar. Por tanto, la contrariedad es evidente: el narrador es víctima y victimario. No obstante, el narrador es la única figura que está en esta posición dual. Las demás figuras de autoridad, obispo, madre, jefe, crítico literario, no poseen esta cualidad doble. Se puede decir así que el narrador goza de un privilegio trasgresor, capaz de generar enjuiciamientos, pero también padecerlos.

Ahora bien, la elaboración del juicio necesita de un primer momento de encuentro, de descubrimiento. De tal manera, el descubrimiento del tenis, ya sea del deporte o del calzado, sucede a manera de revelación.

[...] un sirviente llamado Quicksilver entra al escenario cubierto con una capa y calzado con zapatillas de salón –unas pantuflas con suela de lana gruesa que son el primer antecedente a nuestros tenis. Su señor, preocupado por lo que ve como una señal de que el joven está a punto de hundirse en un mundo de truhanes, apostadores y asesinos, le alza la capa. Llevaba al cinto una espada y una raqueta. Otra figura de autoridad que descubre los defectos esenciales de alguien por culpa de su calzado deportivo: una madre, un crítico, un obispo, el jefe. (Enrigue, 2013, p 13)

Esta enunciación no sólo ejemplifica la valoración del objeto descubierto por una figura de autoridad, sino que la voz narrativa reconoce abiertamente el carácter disoluto del objeto. El reconocimiento es doble, para la figura de autoridad y para quien ha sido también depositario de críticas, el objeto enjuiciado sí designa y representa vicio, al menos en los términos enunciados en la narración. Por consiguiente, no se manifiesta en la enunciación ninguna defensa a la crítica, sino a su descubrimiento. La representación de los “defectos esenciales”, en el calzado alude directamente a las categorizaciones del jefe de Quicksilver. Así, la esencia del sujeto es formar parte del mundo de los truhanes, apostadores y asesinos, al menos claro, desde la perspectiva del jefe de Quicksilver. Estos tres oficios generan una propia cadena significativa que los posiciona en primer

lugar un discurso pasional (truhan), después un discurso económico (apostadores) y finalmente un discurso de poder-jurídico (asesinos). Si se enjuicia a alguien es porque, como en todo proceso jurídico, se ha violado una norma, es decir, alguien ha trasgredido un orden de poder de cualquier tipo. Si las figuras de autoridad descubren y enjuician a quienes practican el deporte, o visten tenis, es porque la configuración discursiva de éstos últimos desafía directamente tres órdenes de poder (pasional, económico, jurídico), de los cuales la figura de autoridad es dueña. Entonces, tanto el deporte como el calzado designan acciones trasgresoras de orden social.

El cierre discursivo de este paratexto se contrapone directamente a su inicio. Para el inicio, la enunciación histórica y la preocupación por establecer mecanismos de objetividad son ejes primordiales para el discurso. Mientras que en el final, la casualidad, el azar y la subjetividad, vertida en una voz narrativa incluyente (nosotros), se ubican en el punto nodal de la enunciación.

No creo que sea casualidad que, en México para referirnos a la muerte de alguien digamos que <<colgó los tenis>>, que <<salió con los tenis por delante.>> Somos sólo nosotros mismos, estamos en proceso de descomposición, jodidos. Usamos tenis. Vamos y venimos del mal al bien, de la felicidad a las responsabilidades, de los celos al sexo. El alma de un lado al otro de la cancha. Éste es el saque. (Enrigue, 2013, p 13)

El eje semiótico que articula a este paratexto radica en los opuestos discursivos de objetividad histórica *versus* subjetividad histórica. En este sentido, como afirma María Filinich (2012), sucede que los textos pueden ser conjuntivos o disyuntivos y, en su cambio final de estado, oponerse a su estado original. La particularidad del eje discursivo de la subjetividad histórica radicará en contraponer las consideraciones con las de la objetividad histórica. En otras palabras, para el texto, los fenómenos históricos pasan a ser esclarecidos por la experiencia subjetiva. La configuración enunciativa de la novela perfila un ir y venir de lo personal a lo histórico.

Ahora bien, este vaivén estructural remite necesariamente a la figura del tenis (deporte). Por consiguiente, la articulación de opuestos discursivos entre lo personal y lo privado estará figurada a partir de la representación discursiva del tenis, que a su vez genera una estructuración de desambiguación, pues se distingue entre tenis, deporte y tenis, calzado y ésta última es la responsable de activar el eje discursivo de la subjetividad histórica, pues el narrador usa tenis y es

vituperado, mas no juega tenis. Entonces, la figura semiótica del tenis funge en este paratexto, y posteriormente, como eje de distribución y catalizador narrativo del relato. Esta figura da forma a la discursividad, y a la vez, vuelve bipartida a la misma, pues se establece un ir y venir entre lo histórico y lo personal, entre el calzado y el deporte. La desambiguación de la palabra tenis estructura un discurso basado en la articulación de linajes y genealogías, además del enjuiciamiento de esta *praxis*, en sus dos acepciones, por parte de figuras de autoridad. Hasta este punto y gracias a la figura del tenis, el texto pasa a un eje semiótico donde la configuración narrativa y también la configuración discursiva convergen. Así, el tenis es *forma* pero también *contenido*. El ir y venir de los temas, discursos y *praxis* sociales en la novela, estará determinado por la virtualización del tenis.

Este paratexto perfila al relato que prosigue a sostenerse sobre las implicaciones de la desambiguación entre calzado y el juego, entre el enjuiciamiento por figuras de autoridad. Además, el discurso narrativo contrastará una visión histórica con una personal, siempre reconstruida detalladamente. Se puede decir, así, que la *Historia* no es la parte medular del texto de Enrigue, sino que las configuraciones discursivas resultantes entre *Historia pública e historia personal* determinan el discurso novelístico en sí. Del calzado al juego; de la autoridad, que juzga al juzgado; de lo público a lo privado; de Europa a México; del juego a la disciplina: estos son los ejes narrativos y discursivos, figurados por este primer momento preinaugural del texto.

IV

La convergencia de temas en el momento pretextual anuncia la llegada al momento inaugural de la novela. Si el marcado tono de contraposiciones, representado por el tenis, es el eje principal de articulación del relato, el momento inaugural del texto debe continuar esta línea. “Primer parcial, juego uno.” (Enrigue, 2013, p 14). El subtítulo agrupa a la novela en microrelatos regidos por sus propias secuencias discursivas. En sentido estricto, el capitulado aporta información a la semántica de cada capítulo (Genette, 2001). Entonces, se establece una relación entre el capitulado y el tenis. Esto quiere decir, en primer término, que la articulación narrativa no sólo procede de la figuración del tenis, sino que el orden mismo del juego regirá a la narración. En segundo lugar, el número

ordinal del capitulado inicia una enumeración y, por consiguiente, anuncia también un final, por tanto, a partir de la numeración se espera una progresión narrativa. De tal manera, la expectación del encuentro deportivo ya denota cierta demanda del texto hacia el lector. Si en el juego el espectador valida el acto entre quienes se enfrentan, en el texto, el lector valida y reconfigura las estructuras a las cuales se confronta. Así, el texto enuncia una narración deportiva del momento inaugural del partido de tenis. Conjuntamente, el momento inicial del partido es también el inicio de la novela en sí.

Las programaciones narrativas del íncipit de *Muerte súbita* (2013) confirman a las presentes en el prefacio. La diferencia sustancial entre ambos textos radica en la voz narrativa. Es decir, la inclusión del narrador dentro de su mismo discurso en el prefacio lo diferencia de la voz narrativa del primer capítulo de la novela. Siendo así, la voz narrativa del prefacio pretende establecer los lineamientos discursivos sobre los cuales se establece la novela. A pesar de que el prefacio figure en primera instancia una desambiguación de usos y concepciones, el inicio formal del relato no se detiene en aspectos metalingüísticos, sino que va directamente a la narración en sí. La reconstrucción discursiva del momento deportivo enmarca una narración que se perfilará desde el juego y sus propios mecanismos.

Sintió el cuero de la bola entre el pulgar, el índice y el cordial de la mano izquierda. La rebotó contra el pavimento una dos, tres veces, haciendo girar en el puño de la derecha el mango de la raqueta. Se dio tiempo para medir el espacio de la cancha: el brillo del sol del mediodía le parecía insoportable debido a la resaca. Respiró hondo: la partida de raqueta que estaba por desatar era de vida o muerte.

[...]

Escuchó una carcajada de su oponente, que esperaba el saque al otro lado de la cuerda. Alguno de los proxenetes que lo acompañaban había murmurado algo en italiano. [...] Lanzó la bola al aire y gritó *Tenez!* Sintió cómo se cimbraba la tripa de gato cuando la prendió con toda su alma.

Su contrincante siguió la pelota con la mirada mientras volaba rumbo al techo de la galería. Pegó en una de sus esquinas. El español sonrió: su primer saque tuvo veneno, se volvió inalcanzable. El lombardo se había confiado, seguro como estaba que un cojo no podía ser rival para él. El poeta comentó con esa voz rápida y aguda con que los castellanos perforan paredes y conciencias. Más vale cojo que marica. Nadie celebró su chiste del otro lado de la cancha. El duque, en cambio, lo miró desde su sitio en la galería techada de la banda con la sonrisa discreta de los grandes calaveras.

[...]

El siguiente punto fue largo y cerrado. El español se defendió pegado a la pared, sacando bolas como si lo que lo atacara fuera un ejército. [...] El lombardo prendió la pelota en corto y volvió a acribillar la pared. La bola pegó cerquísima de la buchaca –si hubiera entrado, el juego habría sido para el artista automáticamente. El poeta hizo un despeje que pegó en el filo de la galería. Dentro e inalcanzable. 45-30. Ventaja, gritó el noble español. El matemático confirmó serenamente.

El siguiente punto se disputó con más inteligencia que fuerza: el poeta no se dejó arrinconar fácilmente y finalmente pudo forzar al artista a jugar una esquina. En primera bola corta lo eliminó. Juego, gritó el duque. *Cacce per Spagna*, gritó el profesor. (Enrigue, 2013, pp 14- 18)

La crónica deportiva no sólo se sustenta en el hecho de reconstruir el partido. Los discursos enunciados en el prefacio se reconfiguran en el íncipit. Desde esta perspectiva, el juego pudiera resumirse como un acontecimiento entre dos rivales, sancionado por figuras de autoridad y validado por espectadores. El relato presenta, de igual manera, diversas genealogías a manera de digresiones. Por ejemplo, al enunciar la particularidad de las pelotas empleadas o el origen del juez del español. Finalmente, el íncipit se instala desde niveles de sensación y confrontación. Es decir, la narración se focalizará en el discurso del cuerpo y sus sensaciones. De esta manera, el eje de la subjetividad, representado en el prefacio, se rearticula en el íncipit.

La confrontación entre ambos contrincantes va más allá del juego. La partida no es una partida cualquiera, sino que se trata de un evento que “[...] *era de vida o muerte.*” (Enrigue, 2013, p 14). Una vez establecida la relevancia del juego, la caracterización de los personajes aparece de cierta manera vedada. En términos muy concretos, el nombre de los contrincantes no aparece, sino que para designarlos la voz narrativa utiliza apelativos. Así, sabemos que quien realiza el saque es cojo, es español, poeta y su juez, un hombre con aspiraciones de nobleza. Por su parte, el contrincante del poeta es categorizado, primero, por burlarse de su adversario, y después, por quienes lo acompañan (proxenetas). Contrariamente al juez del español, el del italiano se contrapone directamente a la descripción del duque. Del juez del lombardo se enuncia que: “*El único discreto entre los acompañantes del lombardo era su juez de cancha –un profesor de matemáticas silenciosos y aventajado.*” (Enrigue, 2013, p 17).

A partir de la descripción de los contrincantes, de quienes los acompañan (jueces y acompañantes) y además de sus acciones, el texto configura un eje de oposiciones centrado en primer término en los jugadores. Los textos semióticos resultantes de este primer eje de oposición se agrupan del lado del español o del lado del lombardo. De este modo, la oposición *poeta (español) versus artista (lombardo)*, reconfigura a la *nobleza (juez español) versus proxenetas (acompañantes del lombardo)* y a su vez los jueces se oponen a partir del eje *linaje vs. oficio*.

La cadena de textos semióticos resultantes procura la oposición entre la representación de la figura del *poeta* y del *artista*; de tal manera que ambos no sólo compiten entre sí, en la partida de tenis, sino que cada uno juega su vida en ello. La representación de estos dos personajes supone que las capacidades de ambos sean puestas en duelo. Mientras el poeta manifiesta una capacidad de lucha, ilustrada por su juego desesperado y sus ganas de triunfo; el artista, por el contrario, demuestra un juego casi perfecto al estar a punto de eliminar a su contrincante. El reconocimiento de superioridad del artista por parte del poeta posiciona en el discurso una jerarquización entre los contrincantes.

Ahora bien, la comunicación entre el poeta y su juez de cancha contrasta directamente al comportamiento entre el artista y su juez. Para los primeros, la comunicación se convierte en una manera de racionalizar el juego; mientras que para los segundos, las reglas del juego se siguen de forma calculada y lacónica. Es decir, la figura del artista denota un rasgo de perfección por su manera de jugar, por la manera de evaluar de su juez, mas no por quienes lo acompañan como espectadores (proxenetas). Para el poeta, por otra parte, el juego pasa por el código lingüístico y se ve validado por la figura poseedora del linaje y de la nobleza. El agrupamiento de ambos ejes denota que la figura del poeta estará regida por el dominio de la palabra, apoyada por la nobleza; mientras que el artista será la figura de la perfección, apoyada por lo preciso del oficio (juez-matemático) y la sordidez de los proxenetas.

Los recursos narrativos del primer capítulo de *Muerte súbita* (2013) se focalizan en cada personaje involucrado en el relato: se hace una descripción del poeta y su juez, del artista y su respectivo árbitro. Ahora bien, hay un elemento descrito además de los personajes: las pelotas.

Era una bola rara: muy usada y recocida, un poco más chica de lo normal, indudablemente francesa por su solidez; revotaba de una manera más bien febril en comparación con las pelotas de aire españolas con las que estaba acostumbrado a jugar. (Enrique, 2013, p 14).

La pelota no sólo perfila la representación integral del juego, sino que al desestabilizar la costumbre del español se convierte en otro “personaje”, pues afecta el desarrollo del juego y de la narración. Además, la pelota requerirá su propio discurso y de su propia genealogía, para concordar con el patrón narrativo establecido por los demás personajes. En estos términos, el texto configura a cada involucrado en el juego de tenis a que se genere una propia narrativa. No obstante, en un primer momento, los participantes del juego aparecen ocultos. Es decir, su nominalización a partir de apelativos, epítetos o meras digresiones narrativas, donde se dice qué hacen pero no quienes son, articulan su identidad a partir de sus acciones. Entonces, la identidad de los personajes se construye a partir de su apelativo, de sus características y de sus acciones. Hasta este punto, se ratifica la importancia de la figuración del tenis a manera de discurso narrativo. No obstante, la narración perfila a que el juego deba proseguir, a que haya un ganador y un perdedor; y además, que sea explicado cada personaje participante de la partida, ya sea como espectador, jugador o instrumento.

V

La relación discursiva entre el prefacio de la novela y el incipit genera una configuración narrativa donde el tenis es la forma y el fondo del relato. De tal suerte, la articulación de la forma se manifiesta en la enunciación del primer capítulo. Por su parte, la enunciación del fondo es enunciada en el prefacio. La bifurcación de fondo y forma es inminente. Esta direccionalidad narrativa queda perfilada en el prefacio (del discurso religioso, al discurso crítico y legal, del discurso del juego, al discurso de la similitud y la analogía); entonces, del juego, el relato partirá a la historia, personal y privada de cada personaje; posteriormente, hacia la valoración de las acciones de estos personajes, y finalmente, a la relación metatextual de cada relato. Por esta razón, la disposición capitular de la novela inicia en *PRIMER PARCIAL, JUEGO UNO* (Enrique, 2013, p 14) y termina en

MUERTE SÚBITA (Enrigue, 2013, p 256)¹. El tenis es discurso inaugural de la novela y también de cierre de ésta. Si el inicio perfila el establecimiento de roles, reglas y trazos narrativos a seguir: el final clausura de forma tajante: cierra a partir de la representación del juego a un punto por el desempate en la partida de tenis.

En sentido estricto, el final replantea la dicotomía textual del primer capítulo. En un primer momento, la narración detallada y pormenorizada del primer juego representa los dotes del poeta: narratividad, artificiosidad. Por otra parte, el final está enmarcado por el temple del artista, es decir, por su capacidad de perfección directa y sin rodeos. “*Zum. Buchaca. Caravaggio trionfa di nuovo a Roma.*” (Enrigue, 2013, p. 256). La brevedad del final, en contraste con el explicativo inicio, confirma la contraposición establecida en primer momento entre artista y poeta. El arte se opone al artificio. En el primer juego, el poeta planea a detalle sus movimientos ante la perfección del artista. Para el final del relato la perfección de éste último se sobrepone al esfuerzo, a la lucha y al coraje del poeta. Entonces, la representación directa del arte evoca a la perfección sencilla, directa y fulminante, mientras que el poeta representa a la artificiosidad del discurso, basada en la elaboración quimérica y rebuscada. La contraposición resultante, discursivamente, devela identidades. En otras palabras, el discurso narrativo donde el poeta tenía participaciones esforzadas procura el ocultamiento de nombres e identidades, mientras que para el final, dada la perfección del artista, se revela su identidad y, por tanto, se estabilizan los discursos puestos entre el primer juego y la muerte súbita.

La dicotomía entre esconder y mostrar, existente entre el inicio y el final de texto, configura al juego como un discurso de ocultamiento. No obstante, al final del relato, el juego en su oscurecimiento se aclara y se simplifica. Ahora bien, el discurso histórico, comentado en el prefacio, es enunciado en medio de la partida. La alternancia capitular de la novela permite que converjan los temas evocados en el prefacio. Así, el motivo histórico inicia formalmente en la novela a partir del capítulo *DECAPITACIÓN I*, donde se cuenta la genealogía de unas pelotas de tenis singulares (fabricadas del cabello de Ana Bolena). “*Las trenzas de Ana Bolena produjeron un total de cuatro bolas que fueron, por mucho, los aparejos deportivos más lujosos del Renacimiento.*” (Enrigue, 2013, p 23). La conexión de las pelotas de tenis con el relato marco, la partida entre el poeta y el artista,

radica en que una de éstas será utilizada en la singular partida. Por una parte, esta dinámica narrativa de explicación, pero a la vez de genealogía, concuerda con la mecánica discursiva enunciada en el prefacio y manifestada en el primer capítulo. Por otra parte, se recalca que todos los elementos a narrar en el relato tendrán una relación directa o indirecta con la partida de tenis. Con esto se enfatiza la forma del relato, consistente en un vaivén de narrativas con sus respectivos tiempos y discursos.

La aparición del discurso histórico difiere del discurso lúdico del tenis. Los relatos insertados entre el partido no manifiestan oscurecimientos u ocultamientos. La inclusión de historias, perfila al discurso histórico del relato a recrearse a través del discurso lúdico. Es decir, el juego, como forma del relato, configura la inclusión de narrativas donde el discurso histórico es imperante y, a su vez, estas narrativas se alternan con la narración de la partida de tenis y entre sí. Entonces, a pesar de su diferencia, tanto el discurso lúdico como el histórico convergen para configurar a la novela. A pesar de trastocarse, ambos discursos mantienen estructuras discursivas diferentes. Mientras que en el campo de tenis los nombres de Caravaggio y Quevedo serán ocultados hasta el último momento de la narración, en los relatos donde el discurso histórico predomina la nominalización de los personajes es cabal y puntual.

El ir y venir narrativo comparte el mismo orden de figuras de autoridad y temas nombrados por el prefacio a la novela, como se ha hecho mención. De tal manera, la narración de la situación europea en el siglo XVI e inicios del XVII condiciona al discurso histórico a reconstruir estructuras y mecanismos de poder propios de la época. De la decapitación de Ana Bolena realizada por Jean Rombaud, el fugaz ascenso social de éste último, y la construcción social de una inestable Europa; el relato llega hasta la estructura eclesial, su poder y su ambición. Como elemento especial, las pellas que Rombaud elaboradas de la cabellera de Bolena, se convierten en monedas de cambio y símbolos de poder político.

El rey sacó una de las pelotas, la sopesó con cálculo de tenista fogueado, la apretó, la giró en la mano. Hizo el ademán de lanzarla al aire y poner un servicio con una raqueta potente e imaginaria. Volvió a sentirla, incomodó a su mujer oliéndola con profundidad que exhibía, aunque fuera de manera remota, la voluntad de perderse en las trenzas que

habían perdido al rey Enrique y que, con su hechizo, le habían arrebatado Inglaterra al papa. (Enrigue, 2013, p 35).

Estos objetos son el punto de anclaje en el juego de tenis (entre el poeta y el artista), y a su vez permiten la inclusión de otros ejes temáticos y semánticos de la novela. Ahora bien, de la enunciación del poder político y eclesiástico europeo, el texto incluye en su narrativa el tema de la caída del imperio mexica y el establecimiento de la Nueva España. Si en el prefacio, la inclusión del tema de lo mexicano radica en el reconocimiento de lo histórico en lo personal y viceversa; en la novela en sí, el mecanismo se repite, pero formalmente parte de la figuración de las pelotas de tenis: *“Mis pelotas son Dios y el rey, juego con ellas cuando quiero. Esa frase formaba parte del único recuerdo que Juana conservó de su padre.”* (Enrigue, 2013, p 52). La particularidad del recuerdo confiere a la figura del padre el rasgo de persistir por sus palabras.

La alusión al juego y a las pelotas, se relaciona inminentemente con la partida de tenis (entre el poeta y el artista) y a su vez con el poder político y eclesiástico (representado por las pelotas de Bolena). Por otra parte, el posterior descubrimiento de la figura del padre, en la enunciación de la narrativa de tema mexicano, establece de forma definitiva la tematización del discurso histórico y también completa la figuración del padre más allá de sus palabras y el recuerdo. *“¿Pero te gustaba? La viuda peló los ojos y dejó caer el bordado que seguía: A quién no le iba a gustar, era Hernán Cortés, se los xingó a todos.”* (Enrigue, 2013, p 54).

Finalmente, queda en el ordenamiento narrativo la inclusión de discursos de orden metaliterario: notas aclaratorias, definiciones de enciclopedia respecto al tenis, correspondencia entre el “autor” y su editora. Estos metadiscursos cumplen un rol de acentuación y ratificación de la figuración del tenis como herramienta narrativa de fondo y forma, a la vez refuerzan esta misma configuración textual.

VI

Además de las dinámicas narrativas propuestas por el relato, la introducción de elementos especiales en él, como las pelotas de Bolena, instaura ejes principales de la narración. Si el tema

principal es el juego y sus diversos derroteros, el ir y venir de la pelota propicia a que ésta catalice la discursividad de la novela, pues se condensa toda la historia del relato dentro de un juego de tenis. Además del funcionamiento estructural de la figura de las pellas de la cabellera de Bolena, estos objetos permiten realizar un pasaje de lo textual a la configuración simbólica subyacente en esta representación literaria.

Las pellas de Bolena se envisten no sólo de un carácter político representado, sino también de un carácter psicoanalítico de subsanación de pérdida. Las pellas llenan la ausencia de Inglaterra:

Volvió a sentirla, incomodó a su mujer oliéndola con profundidad que exhibía, aunque fuera de manera remota, la voluntad de perderse en las trenzas que habían perdido al rey Enrique y que, con su hechizo, le habían arrebatado Inglaterra al papa. (Enrique, 2013, p 35).

Así, la falta, la derrota, se exhibe en términos psicoanalíticos como un objeto de deseo que subsana una carencia, no obstante siempre presente:

[...] el objeto que constituye la «causa del deseo» ha de ser en sí mismo una metonimia de la falta, es decir, no solo un objeto que a uno le falta, sino un objeto que, en su concreción, da cuerpo a una falta. [...] La premisa básica de la ontología lacaniana es que, si nuestra experiencia de la realidad ha de mantener la consistencia de ésta, el ámbito concreto de la realidad debe quedar «suturado» por un suplemento que el sujeto (mal)interpreta como una entidad concreta, aunque, en realidad, es una «magnitud negativa». Cuando, en la experiencia psicótica, se incluye en la realidad el objeto *a*, deja de funcionar como una «magnitud negativa» y pasa a hacerlo, simplemente, como un objeto concreto más: en el plano de los hechos concretos (objetos de experiencia), nada distingue la posición del psicótico de la posición de un sujeto «normal»; lo que al psicótico le falta es solo la dimensión de la magnitud «negativa» que apuntala la presencia de los objetos «ordinarios». (Žižek, 1999, pos. 254,0 / 803)

La falta de Inglaterra no puede ser subsanada por las pellas de Bolena. Esta falta es sólo articulada por la instancia narrativa del poder papal. En términos concretos, ante la falta del *objeto a* (Inglaterra), el poder eclesial, en la novela, se hace de las pellas del cabello de Bolena para poder subsanar la falta de toda Inglaterra. Es decir, la carencia de poder político de la Iglesia Católica, posterior al establecimiento de la Iglesia Anglicana.

La paradoja es que el objeto no puede llenar el vacío de la falta, pero, en los términos de la narrativa del poder católico, sí lo hace. Es decir, el papado ve en las pellas de Bolena a Inglaterra,

mas se desentiende de la dimensión negativa de estos objetos, pues las pelotas no son en sí la restitución de la presencia del poder eclesial católico en Inglaterra. No obstante estos objetos adquieren un carácter de sanación, a pesar de ser meros representantes (referentes), a tal grado de permitir a Rombaudo, el verdugo, ascender de clase social.

Finalmente, las pellas terminan por ser objetos ordinarios, pues salvo el artista, el poeta nunca sabrá que se trata de una pella particular. Por consiguiente, la falta no se sana, a pesar de su representante, éste está vacío y es ordinario, su fin es sólo el de ser una herramienta de juego. Paradójicamente, el juego se convierte también en un terreno de pérdidas, pues la derrota terminaría por ultrajar al adversario y por consiguiente atribuirle una ganancia simbólica al ganador. Si las pellas perfilan la pérdida del viejo mundo europeo, dominado por el poder eclesial, la ganancia no vendrá de sí mismo, como en un juego. La ganancia del viejo mundo ante la pérdida de Inglaterra radicarán en la contraposición del discurso histórico mexicano en la novela con los demás discursos de ésta. Así, más allá de las pellas como ganancia, el nuevo mundo americano será el verdadero trofeo de la Europa figurada en el relato. El texto, entonces, es también un texto de subsanación, de recompensación a través del juego.

La pérdida es siempre objetivada. En estos términos para contraponerse a los objetos del viejo mundo, el nuevo mundo creará otro objeto mágico, menos salvaje, más artístico, que también funciona para subir de clase, es más eficaz, pero a la vez tampoco compensa el ultraje. El hueco sigue abierto, al menos desde una perspectiva psicoanalítica. El objeto en el relato que perfila esta ganancia para Europa, pero a su vez pérdida para la Nueva España figurada, son los ornamentos con plumas de colores que realizan los artesanos nahuas y purépechas.

La materialización de estos objetos, estará en la historia marco, en el escapulario que porta Quevedo y en las historias insertadas al relato, donde se enuncia a la máxima objetivación de ganancia, 7 mitras regaladas por el Episcopado de la Nueva España al de Roma. Entonces, Roma, como representante del poder eclesiástico papal, pierde a Inglaterra y esta pérdida no es subsanada por las pellas, aunque en un principio las pelotas de tenis sí lo hagan; antes bien, las pellas de Bolena se oponen directamente a la ganancia del nuevo mundo, objetivada en 7 mitras de valor

artístico elevado. Desde esta perspectiva, para el relato, la pérdida política queda subsanada por elementos lúdicos, mientras que las ganancias políticas, a pesar de ser pérdidas para el pueblo prehispánico, se convierten en objetos de arte y contemplación. Este contradictorio intercambio tiene sólo un beneficiario, las estructuras de poder eclesiales y políticas, representadas en el texto.

Cabe ahora regresar al juego entre Quevedo y Caravaggio. Ambos contrincantes agrupan en dos ejes contradictorios todos los elementos que han surgido de su encuentro. Por parte de Quevedo, se agrupa el discurso histórico mexicano y el ascenso de clase de Hernán Cortés, y de la familia misma de Quevedo. Por otra parte, Caravaggio, la historia del poder eclesiástico, y el ascenso de clase de Rombaudo se conglomeran en este personaje. Por consiguiente, el encuentro de tenis no sólo perfila a la subsanación de honor que reclama Quevedo a Caravaggio, sino que artista y poeta se convierten en representantes de dos estructuras de poder y, por consiguiente, ambos desarrollan un papel en un juego donde los únicos beneficiarios son las estructuras que ellos mismos representan. La derrota o la victoria no importan en el juego, la suerte está echada, como afirma Caravaggio: “¿Tienes idea de lo que estás diciendo, bujarrón?, dijo el capo; te voy a matar y luego me van a cortar a mí la cabeza.” (Enrigue, 2013, p 229). Ganar o perder en el juego es el móvil de acción de los personajes, mas las consecuencias de sus acciones ya están determinadas.

Como consecuencia, una de las constantes apariciones de la voz narrativa, a manera de acotación al relato, comenta: “No sé de qué se trata este libro. Sé que lo escribí muy enojado porque los malos siempre ganan. Tal vez todos los libros se escriben sólo porque los malos juegan con ventaja y eso es insoportable.” (Enrigue, 2013, p 202). A pesar de este reclamo a su propio texto, el narrador prosigue su discurso. Entonces, el rol del juego no sólo es la representación del espectáculo para un otro poseedor del poder, sino que el juego es también el médium por el cual se vuelve narrable la atrocidad histórica, de la pérdida de Inglaterra, a la ganancia de América.

La partida entre Caravaggio y Quevedo, podrá tener un ganador, pero ambos pierden. Uno la honra y el partido (Quevedo), el otro es decapitado después. Lo incierto y dudoso en el texto se clarifica por el discurso histórico pero se termina por imponer la forma lúdica del relato, no para contraponerse a la Historia, sino para volverla narrable y por tanto asimilable. *Muerte súbita* (2013)

reconfigura el discurso histórico desde lo lúdico y a la vez vuelve narración a este último discurso. Las implicaciones del incipit y del prefacio se ratifican durante toda la novela y llegado el final del relato, la victoria de Caravaggio sintetiza el triunfo del arte sobre otros discursos, que paradójicamente lo solventan pero que terminarán por subyugar al artista. El juego ha servido para direccionar la reconstrucción histórica, pero también para volverla lúdica, a pesar de las pérdidas y el carácter trágico del final.

Referencias

- Amoretti H., M. (1983) "Comenzar por el comienzo o la teoría de los incipit", en *Filología y Lingüística* 9. Pp 145-154
- _____. (1992) *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José, Costa Rica
- Barthes, R. (1970) «Par où commencer», *Poétique* 1
- Cros, E. (2009) *La sociocrítica*. Tr. Francisco Linares Alés y Carmen Ávila Martín, con revisión del autor. Madrid: Arco/Libros
- _____. (2007) *La notion d'idéoseme*. En la web en sociocritique.fr. (5/6/2015) <http://www.sociocritique.fr/spip.php?article8>
- _____. (1992) *Ideosemas y Morfogénesis del Texto. Literaturas española e hispanoamericana*. Vervuert: Frankfurt am Main
- Enrigue, Á. (2013) *Muerte súbita*. Anagrama: México
- Filinich, M. I. (2012). *Enunciación*. Eudeba: Buenos Aires
- Genette. (2001). *Umbrales*. Siglo XXI: México
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. Siglo XXI: México
- Žižek, S. (1999) *El acoso de las fantasías* [Epub]. Siglo XXI: Buenos Aires.

¹ Cabe mencionar la existencia de dos apartados extratextuales, a manera de postfacios, una *NOTICIA BIBLIOGRÁFICA* y *AGRADECIMIENTOS*, sin embargo, estos elementos aportan signos en su totalidad aclaratorios a la diégesis, y por tanto, se alejan de la mecánica textual en sí, más no dejan de aportar información relevante para otro análisis.