

ALEJANDRO DE LA MORA O.*

La riqueza intertextual de *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!***The Intertextual Richness in *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*****Resumen**

En este artículo se demuestra que la novela de Severino Salazar *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* es un relato moderno que se ha construido con base en referencias directas e indirectas propias de la intertextualidad, según las directrices bajtinianas enumeradas por Julia Kristeva.

A partir del esbozo del marco teórico se ilustran los argumentos que sostienen la aseveración principal de estas indagaciones.

Palabras clave: Bajtin, Intertextualidad, Meloepa, Polifonía

Abstract

This article shows that the Severino Salazar novel *Bird, back to your cage* it is a modern story that has been built based on direct and indirect intertextuality own references, according to the Bakhtinian guidelines listed by Julia Kristeva. From the outline of the theoretical framework several arguments supporting the main assertion of these investigations.

Key words: Bakhtin, Intertextuality, Meloepa, Polyphony

Fuentes Humanísticas > Año 32 > Número 60 > I Semestre > enero-junio 2020 > pp. 139-147.

Fecha de recepción 18/11/2015 > Fecha de aceptación 23/01/2016

axdelamora@gmail.com

* Universidad Autónoma Metropolitana (México)

¿Qué es, qué es,
que te llega y no lo ves?

Adivinanza infantil de los Altos de Jalisco

¡Pájaro, vuelve a tu jaula! (2013) es una de las obras literarias de Severino Salazar (Tepetongo, Zacatecas, 1947- Ciudad de México, 2005). Se trata de una aventura infantil que aconteció veinte años antes narrada por uno de los personajes de la misma, el día que cumplió treinta y tres años.

Mediante este recurso literario presenciaremos los hechos descritos en primera persona, ubicados en un espacio aparentemente delimitado:

Tepetongo (y Zacatecas) es escenario de vicisitudes extraordinarias que trascienden lo local y alcanzan dimensiones universales: lo que ocurre aquí puede suceder en cualquier parte del mundo y, en consecuencia, comprendido y apreciado por los lectores de cualquier latitud (Fuentes, 2013, p. 22).

Una carreta jalada por un par de bueyes transporta a "Sonaja" con un grupo de amigos de Tepetongo a Juanchorrey. La travesía tiene como finalidad hallar un tesoro escondido dentro de la mina del pueblo de destino.

Alejandra Herrera y Vida Valero en el número 38 de la revista *Tema y Variaciones de Literatura* escribieron un ensayo que dirigió nuestra atención hacia la novela del zacatecano en el mismo año de su publicación. Las autoras la asemejaban con una Utopía. Ignacio Trejo Fuentes (2013), en la cuarta de forros la interpre-

ta como un rito de iniciación que culmina en tragedia.

El trayecto de la novela mexicana en el siglo xx, en la perspectiva del autor del prólogo de la novela de S. Salazar, se concentra en cuatro temáticas: Literatura indigenista, Literatura de la Revolución, Literatura de la ciudad de México y Literatura de la "diáspora"¹. En esta orientación, el libro de Severino Salazar *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* pertenecería al grupo de la "diáspora", cuyo propósito consiste en "hacer de lo local, algo universal".

Sin embargo, como observa Azucena Rodríguez, la ausencia de una Historia de la Literatura Mexicana ha traído como consecuencia la aparición de diccionarios, antologías o ensayos ordenados de forma diversa.

En su trabajo más reciente (Rodríguez, 2014) la crítica de la literatura mexicana, halla coincidencias muy interesantes cuando correlaciona los contenidos de los relatos con el contexto histórico cultural. Uno de sus múltiples hallazgos radica en identificar la similitud entre los intereses y las preocupaciones estéticas y culturales de los escritores.

Con ese parámetro, novelas como *Todo ángel es terrible* de Gabriela Rábago Palafox, *Mejor desaparece* de Carmen Boullosa, *De infancia y adolescencia*² de Rosina Conde y *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* de Severino Salazar, coinciden en el tratamiento del personaje infantil y en el periodo generacional: 1947-1954.

¹ Ignacio Trejo Fuentes denomina así la etapa que siguió después de novelas como *Los días terrenales*, *La región más transparente del aire*, *Violeta-Perú* en el prólogo a *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* (2013, p. 14).

² Novela corta incluida en la colección de cuentos *En la tarima*

Severino Salazar demostró que sabía hallar la polifonía y la ambigüedad, no en los mitos, sino en el mundo social y objetivo. Con ellas construye espacios estructurados a la manera de los sueños. En otro orden de ideas, es probable que Severino Salazar haya sido el postrer “escritor religioso” de la literatura mexicana contemporánea, quien, lejos de emprender un cuestionamiento en contra de los valores judeocristianos similar al que realizaron sus coetáneos, disfruta con la construcción de una rica atmósfera –ambiente luminoso donde sus personajes literarios transitan cómodamente como aves en el aire– en la que se entretejen tres culturas: la judeocristiana, la nacional y la regional.

Quienes conocieron al autor de esta novela, constataron que poseía una penetrante inteligencia, un vivaz sentido del humor y una capacidad lúdica sin linderos. Posiblemente por esto último denominó su relato *¡Pájaro vuelve a tu jaula!* Esta expresión aparece reiteradamente en uno de los juegos de los niños tepetonganos. También la usan los niños de los Altos de Jalisco³. La versión tapatía es muy similar al juego de los “Listones” que se cultivaba en la Ciudad de México hace algunos años.

Pero ello ilumina solo una de las facetas de un extraordinario escritor. Es evidente, además, que S. Salazar poseía una desmedida habilidad para insertar sus textos en el espacio cultural, de donde extraía las prácticas de significación que dan sentido a los modos de vida, a las costumbres y al nivel de desarrollo artístico, científico e industrial de una época.

Como líneas arriba se anotó, la polifonía es una de las competencias de Seve-

rino Salazar. Ello explica por qué *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* tendría más de una lectura: “Utopía”, “Rito de iniciación”, “una novela de viajes” (Salazar, 2013, p. 24). O como la voz narrativa diseñada por Severino Salazar, el profesor universitario, la concebía: “una aventuragloriosa”, como “una hazaña”, “la redención mediante el sacrificio” (p. 176) o “la historia de una sonrisa insólita”.

La intertextualidad⁴ en la Literatura

Un artículo de Julia Kristeva (1967) escrito inicialmente en la revista *Critique*, nos proveyó del término “intertextualidad”⁵. A partir de ese hecho entendemos que las novelas son un concierto polifónico en el que diversas voces dialogan. Se trata de la explicitación acerca de cómo se inserta un texto en el espacio socio cultural de una comunidad lingüística, encajamiento que posibilita una lectura del interior de ese campo y, como consecuencia de esto, una aprehensión de las prácticas de producción de significados que modelan y dan sentido a una cultura.

El término de la lingüista búlgara-francesa producto de una revaloración de la vinculación entre texto y referente por parte de los post-estructuralistas, juzgado a la distancia –“a toro pasado” como dicen los cronistas taurinos– pareciera una verdad de Perogrullo. Todos los autores, de todos los géneros, de todas las épocas de la

⁴ La noción merece un cuidadoso análisis que será el propósito de otro trabajo del autor.

⁵ El concepto ha sido ajustado en más de una ocasión.

³ Véase la nota 1.

historia de la Literatura crean a partir de sus experiencias culturales. En otras palabras: todas las obras son intertextuales.

Esta noción es refulgente pero demasiado laxa, lo que acarrearía la dificultad de diseñar instrumentos para analizar los textos literarios.

Concepciones hermenéuticas menos anchas exigirían la determinación de procedimientos más explícitos y objetivos.

Obviamente, la obra del escritor de Tepetongo, Zacatecas no es una excepción; y mucho menos *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* que desde el título mismo evidencia esa característica. No obstante, habría que dilucidar el grado y explicitar la "riqueza intertextual" en ella. Ambas tareas integran el propósito de este artículo.

Con relación a la noción de intertextualidad, Julia Kristeva divide su artículo en once secciones. Desde "La palabra en el espacio de textos", hasta "La novela subversiva". En una de las secciones intermedias, "Hacia una tipología de los discursos", la autora clasifica los géneros discursivos en dos categorías: los monológicos y los dialógicos. En la primera agrupa a la narración épica, al discurso científico y al discurso histórico. En los "discursos dialógicos" congrega la menipea, el carnaval y la novela polifónica.

Los discursos monológicos se hallan constreñidos al punto de vista del autor. Los dialógicos, según Bajtine, se caracterizan por una oposición al monologuismo que "pretende poseer la verdad entera" (Kristeva, 1981, p. 212). Por "menipea", la crítica de la literatura búlgaro-francesa entiende un género ambiguo cuya estructura se emparenta con el sueño, con una vida liberada en la que el hombre es solo un reflejo. El "carnaval", en este cosmos bajtiniano, se identifica mediante frases

dichas sin continuidad y oposiciones no excluyentes: "las diadas estructurales del carnaval: lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la alabanza y la maldición, la risa y las lágrimas" (p. 209). La "novela polifónica" quebranta las concepciones de Platón y Aristóteles que observaban que toda obra de arte debe mantenerse identificada con la realidad objetiva. Asimismo, las características que constituyen el pensamiento europeo de la época (identidad, sustancia, causalidad, definición) para sustituirlas por otras propias de la ambivalencia menipea (analogía, relación, oposición).

Con relación a las limitaciones del concepto se podría afirmar que en este espacio tan dilatado tendría que acotarse para enmendar un par de barreras: una, estriba en lo que apunta en s/z Roland Barthes, evitar la confusión entre intertextualidad y el *mito de la filiación*⁶. Otra, en la ausencia de instrumental para el análisis de los textos como se señaló líneas arriba.

Las prácticas de significación en *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*

Nos corresponde observar ahora la manera en que un escritor, sostenido por su talento y habilidad para construir un personaje infantil, establece redes intertextuales mediante alusiones explícitas literales y, asimismo, alusiones explícitas no

⁶ El siglo del positivismo pretendía que todas las disciplinas adoptaran los métodos y técnicas de las "ciencias duras", particularmente de la Biología. De aquí la obsesión por señalar el origen y la transformación de todo texto literario.

literales. Ello nos posibilitará construir algunos argumentos que sostengan la hipotética “riqueza intertextual” de la novela objeto de estos comentarios.

Alusiones explícitas y literales

Una de estas referencias la constituye la expresión “valle de huesos” reiterada a lo largo del texto. La aparición inicial de la misma se advierte en el epígrafe de la novela. Se trata, como sabemos, de una voz que no es la del Emisor. Se refiere al libro del profeta Ezequiel (37, 1-2), uno de los dos⁷ profetas aceptados por las tres religiones monoteístas existentes. El otro es Elías.

En el texto del escritor tepetongano hallaremos otra alusión de este tipo, ya que uno de los personajes que Sonaja construye es “Jesús el de don Elías” “... el ambicioso; todo lo quería tener, de todo quería ser el dueño” (p. 50).

La importancia que adquiere “Jesús el de don Elías” a lo largo del texto, es crucial. Por un lado, se hallan sus apariciones constantes en las relaciones fóricas⁸ del relato y, por otro, la función de antagonista⁹ de Sonaja. Los personajes de la epopeya le apodaban “Gorguz”. Si atendemos al significado del término,¹⁰ el alias

se sustenta en la analogía con su apariencia antropomórfica. Sin embargo, una indicación trascendental en la historia nos obliga a suponer que la presencia de este “objeto” es imprescindible para la trama, pues gracias a él conoceremos el relato de Sonaja y con ello, la novela *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!*

Veamos:

En cuestión de segundos, sentí cómo la garrocha que yo estaba sosteniendo fuertemente con mis dos manos se clavó en el suelo, se hizo arco y me impulsó hacia arriba, como si yo fuera un muñeco de trapo (p. 169).

Este hecho salvó la vida de Sonaja.

Se podría suponer que “Jesús el de don Elías” representa la voz de la perspectiva cultural de las 12 tribus de Israel. En esta línea de pensamiento, otro de los personajes encarnaría la óptica de la cultura cristiana.

El otro Jesús, “el de don Jesús María”, ilustra este hecho. Sonaja, la voz narrativa, hace evidente esta referencia con tres señalamientos. El primero: “Entrar a su casa era entrar a un Paraíso Terrenal”. El segundo consiste en el apelativo que en el pueblo le daban al padre de este Jesús. Le decían el “viudo de Dios”. En un alarde de acumulación de alusiones la esposa de este personaje se llamaba Petra¹¹, que puede ser una insinuación vinculada

⁷ El otro profeta aludido es Elías.

⁸ La anáfora y la catáfora son figuras indispensables en la cohesión de un texto

⁹ En la primera de sus objeciones, cuando se exagera por la lentitud de la carreta tirada por los dos bueyes: “¿Cuándo vamos a llegar a este paso?”, provoca que el grupo se divida: Ramiro, Álvaro, Casimiro, Andrés y Verruga, lo siguen (Salazar, 2013, pp. 67-69).

¹⁰ “2. m. Vara larga que lleva en uno de sus extremos un hierro de dos ramas, una recta y otra curva, y

sirve para coger las piñas de los pinos”. *Diccionario de la RAE*.

¹¹ A excepción de Petra, ya fallecida, y la madre de “Sonaja” —siempre enunciada en tercera persona, que es la voz para los participantes del evento ausentes—, llama la atención la inexistencia en la novela de personajes femeninos.

con el fundador de la iglesia de Cristo¹². El tercero es además un recurso narrativo muy eficaz con miras a sostener, junto con otros, el suspenso en la narración: "Jesús, el de Jesús María llevaba además un costal de manta *con algo dentro*¹³; lo recargó con mucho cuidado en un rincón de la carreta" (p. 119).

Por si fuera poco, una de las acciones de "*Jesús María*", el padre de "Jesús, el de don Jesús María", se convierte en "piedra de toque" del entramado textual. Me refiero a la donación de los canarios. Éstos aparecen en casi toda la extensión lineal del texto, pero además en el armazón narrativo son relevantes intertextual, paratextual y metatextualmente¹⁴.

Además de las evidencias anteriores, es muy clara la asociación que se ententeje entre otro de los personajes de la novela y un icono de las culturas nacional y regionales. Me refiero al "Santo Niño de Atocha"¹⁵, que es una de las personificaciones del Niño Jesús en el horizonte cultural de los cristianos. Esta figura es muy apreciada entre los pobladores del estado de Zacatecas, tanto así que el santuario principal del Niño de Atocha se halla en la ciudad de Fresnillo, Zacatecas.

Como resulta obvio se trata de "Magdaleno de Atocha". Efectivamente, la caracterización de este personaje se realiza mediante tres identificadores ex-

plícitos y literales: una concha¹⁶, un guaje con agua y un morral con semillas que equivalen puntualmente con la imagen¹⁷ del "Santo Niño de Atocha" que se halla en Fresnillo, Zacatecas. Asimismo tendríamos otro más, que explicita la ruptura con la realidad objetiva y se evidencia después de la tragedia: "nadie en las rancherías conocía a un niño llamado Magdaleno de Atocha".

Paradójicamente, la función de este personaje consiste en evitar que Sonaja se pierda en la ensoñación cuando transforma la carreta en "un espacio flotante del mundo":

Magdaleno de Atocha me gritaba desde su lugar, en la mitad de la carreta. Y de pronto nos *apeó*¹⁸ de la carreta maravillosa con sus gritos, cesó la lluvia de huesos de cristal y nuestro paseo por los amplios cielos del municipio (p. 167).

He aquí un trío de indicios de la habilidad de un narrador para reconstruir la polifonía y la ambigüedad de los mitos en el mundo social y objetivo. Desearía enfatizar que se trata de *tres* personajes, *tres* "Jesuses", pues el símbolo del triángulo emerge reiterativamente en el relato.

Hay otras alusiones literales significativas. En la "Ladera de las once cruces", lugar de la tragedia, se edificó un altar, a su alrededor "... hay un letrero (p. 174) [...] que dice: '*Si no os volvéis y os hacéis como*

¹² "Yo también te digo que tú eres Pedro, y sobre esta roca edificaré mi iglesia; y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella". Mateo 16:18.

¹³ Las cursivas son mías.

¹⁴ Co-presencia entre dos textos, relación con el título del texto y con otro texto que habla de él, respectivamente.

¹⁵ Al parecer, tiene su inicio en el siglo XII en la ciudad de Atocha, España cuando la cultura musulmana imperaba.

¹⁶ Símbolo de los peregrinos. Después del cruento accidente, la concha aparecerá en el santuario de la "Colina de las once cruces".

¹⁷ Un niño vestido de peregrino con sombrero, capa, bastón con un contenedor para el agua en la mano derecha y una canasta en la mano izquierda.

¹⁸ Las cursivas no están en la cita.

niños, no entrareís en el reino de los cielos', Mateo: 18, 3".

A la entrada de la mina, en una misma roca, se hallaban esculpidos una cruz y una inscripción¹⁹ que decía: "*In hoc signo vinces*"

Alusiones explícitas no literales

En las líneas anteriores enumeré los casos en que existen alusiones explícitas literales. Me concierne ahora analizar las alusiones explícitas no literales que complementan la construcción del andamiaje intertextual de *¡Pájaro vuelve a tu jaula!*

Iniciaré con una relacionada con el número "12". El número de los personajes que serán testigos de la inexistencia del tesoro en la mina de Juanchorrey, y el de los capítulos de la obra son doce. Mismos que coinciden con el número de los difusores del cristianismo (apóstoles) seleccionados por Jesús, que se enviarían a cada una de las 12 tribus de Israel.

La conformación del grupo de los 12 personajes se realiza de manera dinámica. El conjunto inicial lo integran 13: Álvaro, Andrés, Arturo, Casimiro, Ignacio, Jesús el de don Elías, Jesús el de don Jesús María, José, el otro José, Manuelillo, Ramiro, "Sonaja" y "Verruga". El conjunto se acorta a 11 porque a Ignacio y al otro José no los dejan ir a la excursión. Posteriormente Andrés abandonará la aventura, ahora son

10. El complemento se logra con incorporación de Magdaleno de Atocha y Ramón "el chivero", con lo que el grupo de 12 queda erigido de nueva cuenta.

Acto seguido, me concentro en una figura geométrica que aparece en varias ocasiones en la novela, como lo señalé en líneas anteriores. Esta figura posiblemente aluda a la Trinidad²⁰. Existen múltiples evidencias. Se halla presente cuando los "exploradores" se hallan en el interior de la mina: "Miren el estanque; tiene forma de triángulo. El tesoro está en el centro y en el mero fondo" (p. 137).

También se ubica grabado de manera indeleble, por un accidente en la infancia, en la mejilla de Arturo, hermano de Sonaja: "El triángulo de arrugas que tenía en su cachete derecho estaba más morado por el aire frío de esta mañana" (p. 48).

El triángulo se forma con la luz de las linternas de los expedicionarios: "Una lámpara que alumbré para arriba, una para abajo y otra a los lados para salir de aquí..." (p. 143).

Se manifiesta, asimismo, mediante un par de conjuntos (los canarios y los "veintes"). Ambos soportan funciones cardinales en el relato: "En realidad solo se habían salvado tres canarios, el mío, el de Álvaro y el de él" (p. 162). "Luego metió una mano a la bolsa derecha de su pantalón y sacó tres monedas [...] "Yo pensé que era algo así como si Álvaro estuviera agitando el hueco que hacía con sus dos manotas sin las tres monedas de a veinte" (p. 111). "Las tres monedas –al chocar entre sí– sonaban en la bolsa de su

¹⁹Según algunos historiadores, el emperador Constantino I ganó la batalla del Puente Milvio porque adoptó como lema esta cita, que supuestamente observó previamente en el cielo. Una vez derrotado Majencio en la batalla mencionada, Constantino decretó como religión oficial del imperio –al cristianismo.

²⁰Un principio toral de casi todas las religiones cristianas que sostiene la existencia de un dios único que existe como tres personas distintas.

pantalón" (p. 122). "Al rato, Álvaro sacó sus tres monedas las puso sobre la palma de su mano y se quedó mirándolas" (p. 155).

Otra referencia interesante de este grupo de eventos es aquella que aparece en el relato cuando los viajeros llegan a la mina. La hora de la comida, pospuesta siempre por la exigencia de llegar a la mina, posibilita que Jesús, el de "Jesús María", saque del envoltorio de manta un buñuelo **incólume** (p. 162). He aquí un contraste antitético: la fragilidad de la estructura con el movimiento febril producto de la subida y bajada de costales de huesos y pasajeros. Habría que destacar por encima de los eventos anteriores, que Jesús, el de Jesús María, proporciona una pequeña porción a cada uno de los integrantes de la expedición. En el momento en que distribuye las porciones del dulce y crujiente buñuelo, pronuncia una expresión interesante: "Poquito porque es bendito" (p. 119) que precipita, como lo hará reiteradamente, la producción simultánea de significado en dos culturas. Una de ellas es la expresión popular mexicana que se emplea en situaciones en las que se reparte algo muy apreciado entre varias personas. Otra, la analogía con uno de los actos rituales de la cultura religiosa del catolicismo, la comunión.

Esta rica serie de alusiones explícitas y no explícitas permiten afirmar que se trata de una novela de gran riqueza intertextual y asimismo, como se advertirá más adelante podríamos afirmar que pertenece al género de la menipea.

La estructura de la obra (del texto²¹)

Suele afirmarse que el estudio de la manera en la cual el lenguaje aparece en la estructura textual, se denomina análisis del enunciado. Sin embargo, cuando a este análisis se agrega la pregunta por el sujeto de la enunciación, entonces se registra una modificación sugestiva que implica la obligación de dar cuenta de las operaciones que permiten construir este sujeto. Veamos en que consisten estas operaciones.

La primera de ellas radica en que la voz narrativa recurre a la autodescripción para dar cuenta de algunas percepciones acerca de sí misma. De esta manera, Sonaja se presenta como un ser deforme y mutilado. Según su descripción, la vida, como resultado de un accidente en una aventura maravillosa²², en una hazaña²³, le lastimó el alma a través del cuerpo. Refiere asimismo que le apodaban "Sonaja" porque su cabeza no tenía descanso, cada vez que la movía se le escapaban los ruidos de lo que guardaba en ella. Las operaciones posteriores –acciones y reacciones– de Sonaja marchan al unísono de la transformación de la trama. A través de la voz narrativa, el relato de Severino Salazar permitirá edificar dinámicamente este sujeto.

Durante la espera del inicio de la aventura, Sonaja despliega una actividad febril para cuidar todos los detalles del

²¹ Obra y texto son diferentes. Véase Barthes (1994, p. 75).

²² "Era una aventura gloriosa que tendría que hacerse entre muchos, como la conquista de un país, la fundación de una ciudad, o la guerra..." (p. 38).

²³ "... la realización de nuestra hazaña..." (p. 31).

viaje. Transita de la actividad enfebrecida a la defensa rabiosa de la epopeya. Posteriormente se muestra muy ansioso por arribar a la mina. Llega al climax del entusiasmo por ésta. Poco tiempo después se muestra asediado por las dudas con relación a la existencia del tesoro dentro de la mina de Juanchorrey. Las dudas abren el camino para el convencimiento de la inexistencia del tesoro.

Entonces sobreviene una modificación abrupta a la tersura con la que se había modelado la transición de uno a otro de los episodios (p. 157). Esta ruptura de la linealidad posibilita la creación de un interesante monólogo interior que da cuenta de la conceptualización de la felicidad y, de esta manera, del descubrimiento del verdadero tesoro.

Las oposiciones no excluyentes que caracterizan la trama son radicales y evidentes. Por ejemplo, en medio del descubrimiento del “tesoro verdadero” y su repercusión inmediata, la confianza; Sonaja enfatiza una visión funesta: la “Carreta de la muerte”. Asimismo antes del aterrador desenlace, el protagonista delira. Inmediatamente después sobreviene el infausto encontronazo con la “pipa” de gasolina. El vertiginoso ritmo de las acciones derivadas del ominoso accidente sufre una nueva ruptura. Las acciones son ahora lentas, toda la atención se traslada al reclusorio. Ahí, mediante una relación dialógica, Sonaja nos develará el gran secreto del “Opás”. Acto seguido, nos hace testigos de su mimesis con la mina: lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la alabanza y la maldición, la risa y las lágrimas que ilustraron la gesta se condensan.

El escenario narrativo ha sido dispuesto para la culminación de un género

ambiguo, cuya estructura se emparenta con el sueño, con una vida liberada en la que el hombre es solo un reflejo: “Dios mío socórreme con sueños antes de que desaparezca” (p. 182).

Una enorme novela sin duda con una gran riqueza intertextual.

Bibliografía

- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1986). *s/z*. México: Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1981). La palabra, el diálogo y la novela [en] *Semiotica 1*, Madrid: Fundamentos.
- Martínez Fernández, J. (2001). *La intertextualidad en literatura*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez, A. (2014). *Coincidencias. Para una historia de la narrativa mexicana escrita por mujeres*. México: Afinita-UACH.
- Salazar, S. (2013). *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* México: Juan Pablos Editor.
- Trejo Fuentes, I. (2013). “Severino Salazar: sí, el mundo es un lugar extraño”. Prólogo a *¡Pájaro, vuelve a tu jaula!* México: Juan Pablos Editor.
- Zavala, I. (1991). *La postmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.

Hemerografía

- Kristeva, J. (1967). Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*. 23.

