

El fabulador en octosílabos o el corridista culto. La prosa rítmica de Daniel Sada

GENEY BELTRÁN FÉLIX

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM¹

El lenguaje es uno de los aspectos más sobresalientes en la obra del mexicano Daniel Sada. Todos los críticos y reseñistas que han comentado sus textos resaltan sus cualidades estilísticas. Por ejemplo, Christopher Domínguez Michael señala en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* que Daniel Sada “posee uno de los talentos más estrictamente literarios de nuestra narrativa. [...] Sada se muestra un cuidadoso orfebre del lenguaje y un fabulador sorprendente” (1991: 1071). Del mismo modo han destacado el dominio estilístico de este autor como una de sus características más notables Federico Patán, Jaime Erasto Cortés, Eduardo Lizalde, Lauro Zavala, entre otros.²

De su estilo los críticos han resaltado el ritmo de los metros poéticos. Vicente Francisco Torres (1986b: 13), al reseñar *Juguete de nadie y otras historias*, comenta que la prosa de este libro está conformada “con la

¹ Este trabajo fue presentado en el Seminario de Literaturas Populares dirigido por Enrique Flores en el posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (N. de la R.).

² Patán (1986: 12), al reseñar *Juguete de nadie y otras historias*, destaca que la prosa de esos relatos “es uno de los elementos más atrayentes y distintivos”. Por su parte, Cortés (1988: 37), vinculando al autor con la temática regionalista de escritores como Jesús Gardea, Ricardo Elizondo y Severino Salazar, señala que la prosa de Sada “es elocuente, sustentada en una concepción y una intención poéticas”. Lizalde (1992: 11), al recomendar la lectura de *Registro de causantes*, considera que en este volumen “hay fibra, jerga original, poder anecdótico y manejo experto del habla nativa de diferentes regiones”. Por su parte, Zavala (1999b: 431) apunta que los cuentos de Sada conforman “un proyecto de escritura apoyado en estructuras rítmicas precisas y de sorprendente regularidad, como sustento de universos verbales de errancia permanente”.

medida y la acentuación del tetrasílabo, el hexasílabo y el heptasílabo". El mismo Torres (1989: 13) destaca la "prosa medida y rimada" de *Albedrío*, novela en que "predominan los octosílabos". Carlos Miranda Ayala (1990: 10), por su lado, señala que esta novela "rescata aspectos esenciales del corrido, principalmente el lenguaje".

El propio Daniel Sada puntualiza en una entrevista concedida a principios de la década de los noventa las características de su propuesta estilística:

El perfil métrico de mi narrativa obedece, en primer lugar, a un intento por recobrar las más viejas tradiciones españolas, como el romance, el sainete, la picaresca, géneros en que predominan el octosílabo y el endecasílabo. Siento que la fonética natural está, en el principio, en el octosílabo: incluso las canciones populares, los corridos, los tangos, están escritos en esta forma, es decir, a base de frases cortas y enfáticas, lo que a su vez permite una preponderancia de la sustentación sobre los calificativos.

[...] En el caso de mi escritura, el antecedente más inmediato son los corridos (Guillén, 1991: 23).

Dejaré de lado algunas imprecisiones de la autora en la cita anterior (por ejemplo, el endecasílabo no predomina en el romance) y para otra ocasión las posibles relaciones entre su prosa y el sainete y la picaresca. Mi propósito en este ensayo consiste en analizar las características formales de una página de este autor (la primera de *Albedrío*) para determinar de qué forma y hasta qué grado se emplea el metro distintivo de la poesía castellana tradicional y popular (concretamente, del romance hispánico y el corrido mexicano), es decir, el octosílabo.³ Al final de este ensayo propondré al lector mis reflexiones sobre la pertinencia y el sentido sociohistóricos y estéticos de este prominente rasgo de *Albedrío* y algunos otros textos de Sada.

³ En una futura oportunidad me dedicaré al análisis de textos de Sada donde estén presentes otros metros, como el endecasílabo, el heptasílabo, el alejandrino, etcétera.

El octosílabo a través de sus ritmos

Al proponer que “la fonética natural está, en el principio, en el octosílabo”, Daniel Sada sugería, al parecer de manera intuitiva, un principio planteado por estudiosos del ritmo de los metros poéticos españoles. Por ejemplo, Samuel Gili Gaya (1993: 107-108) expresa en una conferencia de 1962 compilada en el volumen *Estudios sobre el ritmo*:

La lengua castellana de todos los tiempos tiene una preferencia muy marcada por las unidades o grupos de cinco a diez sílabas, y entre ellos son más frecuentes los de siete y ocho. En un trozo de prosa española o en un trozo de lengua hablada nos encontramos con mucha frecuencia con que las frases octosilábicas están en la proporción del 25 por 100. [...] El español tiende al octosilabismo, y el octosílabo es el verso nacional por excelencia en todos los tiempos, el verso del romance [y] del teatro clásico. [...] De modo que el octosilabismo está en la entraña misma de la prosodia del castellano.

En la misma dirección, Tomás Navarro Tomás (1973: 8) sostenía que “el metro octosílabo, tan antiguo, popular y permanente en español, [coincide] [...] con la medida del grupo fónico más frecuente en la ordinaria elocución enunciativa de la lengua”. Incluso, este experto llegó a proponer, en su estudio “El octosílabo y sus modalidades”, del libro *Los poetas en sus versos* (1973: 35-66), una clasificación del octosílabo a partir de sus ritmos, los cuales –según ejemplifica– se encuentran en la literatura castellana desde los poemas épicos medievales. Para comprender las características de estos ritmos es preciso esbozar un principio básico en las propuestas de Navarro Tomás: el periodo rítmico.

Como el estudioso señala en *Arte del verso*, es necesario partir de la premisa de que en un verso los acentos prosódicos no en todos los casos se pueden considerar acentos rítmicos (Navarro Tomás, 1959: 18-21). Por ejemplo, la sílaba prosódica en artículos, preposiciones, conjunciones, etc., sería en la gran mayoría de los casos tomada como inacentuada o débil. Como contraparte, en algunas circunstancias ciertas sílabas débiles en palabras largas pueden destacar rítmicamente más que otras; así, verbigracia, en *contraproducente* o *significativo*, la primera y la tercera

sílabas se ven reforzadas frente a la segunda y la cuarta, siendo que todas se considerarían gramaticalmente átonas.

Con esta premisa, es posible entender los tres conceptos elementales que conforman el principio del periodo rítmico:

- a) la *anacrusis*, compuesta por la o las sílabas débiles anteriores a la primera sílaba con acento rítmico del verso, si las hay;
- b) el *periodo rítmico interior*, que comprende del primer acento rítmico hasta la sílaba anterior al último acento rítmico del mismo verso, y
- c) el *periodo de enlace*, que abarca el acento rítmico final del verso, la o las sílabas inacentuadas finales que lo siguieren, la pausa intermedia y las iniciales sílabas inacentuadas del verso siguiente, si las hubiere (Navarro Tomás, 1959: 21-22).

Así, por ejemplo, en los versos 11-12 del romance “El enamorado y la muerte” (Menéndez Pidal, 1990: 63):

No soy el amor, amante:
la muerte que Dios te envía,

cuyos acentos podemos representar de la siguiente manera:

o óoo óo óo
o óoo óo óo,

el primer acento rítmico del primer verso se encuentra en la segunda sílaba, “soy”. Por lo tanto, en ella comienza el periodo rítmico interior, el cual termina en la sexta sílaba (“a”). De este modo, la anacrusis consiste en una sílaba, la primera del verso (“No”), debido a que para efectos rítmicos se considera inacentuada. El periodo de enlace empieza en la sexta sílaba del primer verso (“man”), incluye la pausa intermedia y termina en la anacrusis o sílaba inacentuada anterior al primer acento rítmico del segundo verso (“la”). Así, el periodo rítmico en este caso se puede representar de la siguiente forma:

No	soy el amor, a	mante:
<i>anacrusis</i>	<i>periodo rítmico interior</i>	<i>periodo de enlace (inicio)</i>
la	muerte que Dios te en	vía.
<i>periodo de enlace (término)</i>	<i>periodo rítmico interior</i>	<i>etcétera</i>

Estos términos son imprescindibles para comprender la estructura y características de los ritmos del octosílabo propuestos por Navarro Tomás (1973: 39-42): el trocaico, el dactílico y el mixto en sus dos combinaciones. Como explica Helena Beristáin (2001: 331-332), las denominaciones *troqueo* y *dáctilo* provienen del latín y del griego, en los que la unidad métrica era el pie, no la sílaba. En las lenguas clásicas, donde había sílabas breves y largas, el pie se constituía a partir de la cantidad o duración silábica.

A partir de sus estudios sobre el ritmo castellano, Navarro Tomás (1959: 22-25) retomó los términos para aplicarlos no a los pies (que, al perderse la distinción —en la nueva lengua— de sílabas breves y largas, dejan de funcionar como unidades métricas), sino a las cláusulas (núcleos de sílabas) que conforman, según su apreciación, el periodo rítmico interior de un verso. Así, las cláusulas pueden ser de tipo trocaico o dactílico. El primero es binario: consiste en una sílaba con acento rítmico y otra inacentuada (óo); el segundo se forma por tres sílabas: la primera con acento rítmico y las dos siguientes inacentuadas (óoo).

Con base en la presencia de estas dos cláusulas fundamentales del verso español, Navarro Tomás (1973: 39-42) encuentra que existen tres tipos básicos de octosílabos: trocaico, dactílico y mixto (en dos variantes este último). En el siguiente cuadro se detallan las características de cada uno:

<i>Tipo</i>	<i>Estructura</i>	<i>Anacrusis</i>	<i>Periodo rítmico interior</i>	<i>Ejemplo</i>
Trocaico	oo óo óo óo	Las dos primeras sílabas	De la 3ª a la 6ª sílaba	“aromosa, blanca viola”
Dactílico	óoo óoo óo	Ninguna	De la 1ª a la 6ª sílaba	“pláceme, dijo Rodrigo”
Mixto a	o óo óoo óo	La primera sílaba	De la 2ª a la 6ª sílaba	“se acerca gran cabalgada”
Mixto b	o óoo óo óo	La primera sílaba	De la 2ª a la 6ª sílaba	“calzadas espuelas de oro”

Estas son las cuatro modalidades rítmicas primordiales del octosílabo, si bien la cantidad de acentos rítmicos puede no siempre ser de tres, es decir, en algunos versos se pueden detectar, por cuestiones gramaticales, de énfasis o de sentido, más o menos cláusulas con peso rítmico. Así, un ejemplo proporcionado por Navarro Tomás consiste en un octosílabo dactílico con dos acentos rítmicos (en las sílabas 4ª y 7ª) procedente del romance del conde Arnaldos: “Sobre las aguas del mar”. Otro, tomado del romance de Abenámar: “¿Qué castillos son aquellos?”, presenta un ritmo trocaico con cuatro acentos, en las sílabas 1ª, 3ª, 5ª y 7ª (1973: 53, 56).

Además, en el estudio donde presenta estos planteamientos y ejemplificaciones, Navarro Tomás (1973: 45-48) esboza la aplicación artística de los diferentes ritmos, y la mayoría de los ejemplos que refiere provienen de romances tradicionales. Por mi parte, deseo ilustrar estas explicaciones con una cuarteta de un corrido mexicano. Recurro a los versos 33-40 de la versión facticia de “Rosita Alvérez” presentada por Mercedes Díaz Roig (1990: 122); en las columnas de la derecha se señalan su estructura y denominación:

<i>Verso</i>	<i>Estructura</i>	<i>Tipo</i>
Rosita le dice a Irene:	o óoo óo óo	mixto
—No te olvides de mi nombre:	oo óo oo óo	trocaico
cuando vayas a los bailes	oo óo oo óo	trocaico
no desaires a los hombres.	oo óo oo óo	trocaico
Rosita ya está en el cielo	o óoo óo óo	mixto
dándole cuenta al Creador;	óoo óoo óo	dactílico
Hipólito está en la cárcel,	o óoo óo óo	mixto
dando su declaración.	óoo ooo óo	dactílico

Si bien el ejemplo anterior no se puede considerar representativo, me permite sugerir que un estudio formal profundo permitiría confirmar la presencia constante y alternada de los tres ritmos octosilábicos en el corrido mexicano. De momento, antes de realizar el análisis formal de la prosa octosilábica de *Albedrío*, la segunda novela de Daniel Sada, esbozaré las relaciones entre el romance y el corrido según lo han planteado los especialistas. Este vínculo permitirá revisar a muy grandes rasgos las semejanzas y diferencias formales entre el romance español y el corrido mexicano, y las reminiscencias específicas de ambos en la obra del escritor norteño.

El octosílabo, del romance al corrido

El folclorista mexicano Vicente T. Mendoza planteó el origen hispánico del corrido. Básicamente, lo vinculaba, aunque no de manera exclusiva, con el Romancero tradicional (1964: 9). Esta tesis ha sido revisada y ampliada por los estudiosos posteriores. Así, Mercedes Díaz Roig (1990: 100), en un estudio publicado de manera póstuma, apunta que, además del romance tradicional, el romance vulgar fue “de más importancia para la formación del corrido”. Cercano a esta postura, Aurelio González

(1995: 150) define al corrido como un “nuevo género americano, hijo del romance tradicional oral y del romance vulgar de pliego y nieto de la balada europea”.

De este modo, el romance tradicional transmitió al corrido una serie de rasgos que, al mezclarse con los de otras manifestaciones artísticas de gusto popular, dieron al nuevo género unas características distintivas.⁴ En su estudio inédito *El corrido mexicano actual*, Magdalena Altamirano (1990: 70) señala que, a pesar de la variedad de realizaciones que el corrido popular ha conocido en lo que a metro, rima y estrofismo se refiere, “la unidad formal básica del corrido tradicional es la cuarteta octosilábica con rima asonante o consonante en los versos pares”, rima que cambia con cada cuarteta. Estos rasgos contrastan con la tirada monorrima de hexadecasílabos (divididos en dos hemistiquios octosilábicos) típica en el romance tradicional. Por lo demás, otras realizaciones métricas y estróficas menos comunes se presentan con frecuencia en la vertiente no tradicional del corrido (de manera similar como sucedió en los romances artificiosos): el heptasílabo, el doble hexasílabo, así como formas mixtas de octosílabos con versos largos (Altamirano, 1990: 71-74).

Como se puede observar, las diferencias más notorias entre romance y corrido tradicionales se presentan en la rima (una sola en el primero, cambiante en el segundo) y en la estructura (tirada *versus* estrofas), no en el metro, pues el octosílabo común en el corrido proviene de los hemistiquios presentes en el hexadecasílabo romancístico. (Conviene recordar, asimismo, que tanto el romance como el corrido – a diferencia de la canción lírica – cumplen una función similar en las comunidades que los producen y transmiten: cuentan historias. Este propósito narrativo también es sustancial en la obra literaria de Daniel Sada; sin embargo, se trata de un aspecto no lo suficientemente destacado por los críticos.) De este modo, podemos considerar que el punto de partida para detectar las reminiscencias romancísticas y corridistas en la prosa de Daniel Sada es el octosílabo y sus acentos rítmicos.

⁴ Las diferencias entre poesía tradicional y poesía popular fueron definidas por Ramón Menéndez Pidal (1958: 52-87), [quien no siempre fue congruente en esa diferenciación, cuestionada además por varios estudiosos. N. de la R.].

Albedrío, la novela en octosílabos

El 9 de julio de 2002 Daniel Sada dio una conferencia de prensa para presentar su más reciente novela, *Luces artificiales*. Cuando le pregunté qué referentes literarios y culturales se encontraban detrás de su nueva propuesta urbana — a diferencia de los modelos tradicionales y orales del ciclo rural norteño, que cerró en 1999, según propia confesión, con *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* —, Sada se explayó en una detenida consideración sobre dos tradiciones literarias para él de suma importancia: la novela francesa del siglo XIX y la inglesa y estadounidense del XX. De esta última, resaltó un detalle sutil: la literatura de Estados Unidos muestra un gran interés por revalorar y analizar culturalmente manifestaciones triviales, intrascendentes o frívolas de la vida social. Él, en esta vena, propone que, leída con detenimiento, *La Familia Burrón* puede ser vista como “la más completa enciclopedia sobre la ciudad de México” (Sada, 2002).

Sin duda, estas “trivialidades” se refieren a expresiones populares de la cultura. Desde el punto de vista temático, a lo largo de su obra Daniel Sada ha demostrado un interés no secundario por manifestaciones de este tipo: el teatro guiñol (“Bahorrina”), el beisbol (“Cualquier altibajo”), los payasos (*Lampa vida*), los burdeles (“Juguete de nadie”), el circo (“Filo de equilibrio”), los “húngaros cineros” (*Albedrío*), etc. Desde el punto de vista formal, considero que la inclinación de Sada por acercarse a lo popular se manifiesta de manera clara en la prosa rítmica de no pocos de sus textos, como revelará el siguiente análisis de la primera página de *Albedrío*.

Antes de publicar este libro, en 1989, Daniel Sada se había dado a conocer por el poemario *Los lugares* (1977), la novela *Lampa vida* (1980) y las colecciones de cuentos *Un rato* (1984) y *Juguete de nadie y otras historias* (1985). Las respuestas de los críticos ante su obra se han dirigido comúnmente a resaltar su prosa rítmica, una suerte de hibridación de metros poéticos — alejandrinos, heptasílabos, endecasílabos y octosílabos, principalmente —, además de su lenguaje inusual: “recuperación de regionalismos, distorsión o invención de [...] palabras, supresión continua de categorías gramaticales, alteración deliberada del orden sintáctico”, como explica Humberto Félix Berumen (1994: 215) en un ensayo

sobre Sada y otros narradores del norte de México.

Frente a su obra anterior, *Albedrío* se distingue por su extensión (mayor que la de *Lampa vida*) y el empleo, más que predominante, prácticamente exclusivo, del octosílabo. Este rasgo resulta por demás evidente desde los párrafos de la primera página:

De ayer es la historia de hoy, de ayer la malversación. En Castaños, en invierno, pocas son las diversiones que entretienen a la gente. El acurrucado es mejor, el gozo junto al fogón. Los ambientes embebidos de cocinas olorosas y mujeres trabajando: muy fume y fume los hombres dado que se saben cómo desviar el aburrimiento que traen los días desiguales de ventoleras y hielos; pues, como nadie supone, de pronto el sol sale grande como en tiempo de verano: los asombros se hacen tema que no dura una mañana porque antes del mediodía las nubes nublan al pueblo y por las tardes los fríos entran delgados mordiendo por debajo de las puertas: el viento echa niebla y lío para que la gente aguarde: por la noche, sin salir, ya sea que amanezca gris o se produzca un milagro. Pero no. El invierno dura mucho si la intensidad es larga. Los fulanos ya sin más se pasan toda una tarde jugando a la barajita mientras mojan hojarascas en caldosos chocolates. El juego es lento en la mesa, mas los niños por debajo juegan a inventar caminos: los zapatos de los grandes son los pueblos o los ranchos por donde ir; en la casa de [los]⁵ Montes es así y a lo mejor en las otras si tan bien nacen las dudas. Las piernas de los señores son cañones peligrosos, hasta que... *¡Sálganse de allí de abajo!*, grita don Acacio Montes mientras el tío Luis Elviro con disimulo y de lado le mira todas las cartas. Los niños salen corriendo con sus carros en las manos, regañados por las madres (Sada, 2001: 9).

No resulta exagerado decir que la forma más adecuada de realizar la lectura de esta primera página es en voz alta, como si sus ritmos internos buscaran someterse a la constatación de una musicalidad familiar. Por esto, el ejercicio que propongo al lector consiste en leer esas mismas líneas como si se tratara de la secuencia de octosílabos de un romance o corrido disfrazado en la prosa:

⁵ En la edición de Tusquets (2001) se omite esta palabra, que sí se encuentra en la de Leega (1989), de donde la recupero.

- | | |
|---|---|
| <p>De ayer es la historia de hoy,
de ayer la malversación.
En Castaños, en invierno,
pocas son las diversiones
5 que entretienen a la gente.
El acurruque es mejor,
el gozo junto al fogón.
Los ambientes embebidos
de cocinas olorosas
10 y mujeres trabajando:
muy fume y fume los hombres,
dado que se saben cómo
desviar el aburrimiento
que traen los días desiguales
15 de ventoleras y hielos;
pues, como nadie supone,
de pronto el sol sale grande
como en tiempo de verano:
los asombros se hacen tema
20 que no dura una mañana,
porque antes del mediodía
las nubes nublan al pueblo
y por las tardes los fríos
entran delgados mordiendo
25 por debajo de las puertas:
el viento echa niebla y lío
para que la gente aguarde:
por la noche, sin salir,
ya sea que amanezca gris
30 o se produzca un milagro.</p> | <p>Pero no.
El invierno dura mucho
si la intensidad es larga.
Los fulanos ya sin más
35 se pasan toda una tarde
jugando a la barajita,
mientras mojan hojarascas
en caldosos chocolates.
El juego es lento en la mesa,
40 mas los niños por debajo
juegan a inventar caminos:
los zapatos de los grandes
son los pueblos o los ranchos
por donde ir;
45 en la casa de [los] Montes
es así
y a lo mejor en las otras
si tan bien nacen las dudas.
Las piernas de los señores
50 son cañones peligrosos,
hasta que...
<i>¡Sálganse de allí de abajo!</i>,
grita don Acacio Montes,
mientras el tío Luis Elviro
55 con disimulo y de lado
le mira todas las cartas.
Los niños salen corriendo
con sus carros en las manos,
regañados por las madres.</p> |
|---|---|

Al realizar esta lectura, la sospecha se convierte en certeza, y una vez que se identifica la recurrencia métrica y se realizan las pausas entre un *verso* y otro, se intuye una variedad rítmica que, con soltura y sin monotonía, favorece el desarrollo de la narración, como si cada *verso* siguiera un determinado patrón rítmico que se relaciona con el de los demás. Así, los cuatro *versos* tetrasilábicos (31, 44, 46 y 51) proponen — como plantea Navarro Tomás (1959: 11) — “una individualidad aparente, sostenida por

los [versos] que les preceden o siguen”. Estas características de la prosa de *Albedrío* permiten analizar cada “verso” para detectar el tipo de ritmo que se encuentra en él:

Línea	Verso	Ritmo	Ritmo	Rima
1	De ayer es la historia de hoy, ⁶	o óoo oo óo	mixto	ó
2	de ayer la malversación.	o óoo oo óo	mixto	ó
3	En Castaños, en invierno,	oo óo oo óo	trocaico	éo
4	pocas son las diversiones	óoo ooo óo	dactílico	óe
5	que entretienen a la gente.	oo óo oo óo	trocaico	ée
6	El acurruque es mejor,	ooo óoo óo	dactílico	ó
7	el gozo junto al fogón.	o óo ooo óo	mixto	ó
8	Los ambientes embebidos	oo óo oo óo	trocaico	ío
9	de cocinas olorosas	oo óo oo óo	trocaico	óa
10	y mujeres trabajando:	oo óo oo óo	trocaico	áo
11	muy fume y fume los hombres	o óo óoo óo	mixto	óe
12	dado que se saben cómo	óo oo óo óo	trocaico	óo
13	desviar el aburrimiento	o óoo oo óo	mixto	éo
14	que traen los días desiguales	o óo óoo óo	mixto	áe
15	de ventoleras y hielos;	ooo óoo óo	dactílico	éo
16	pues, como nadie supone,	ooo óoo óo	dactílico	óe
17	de pronto el sol sale grande	o óoo oo óo	mixto	áe
18	como en tiempo de verano:	oo óo oo óo	trocaico	áo
19	los asombros se hacen tema	oo óo oo óo	trocaico	éa
20	que no dura una mañana	oo óo oo óo	trocaico	áa
21	porque antes del mediodía	o óoo oo óo	mixto	ía
22	las nubes nublan al pueblo	o óo óoo óo	mixto	éo
23	y por las tardes los fríos	ooo óoo óo	dactílico	ío
24	entran delgados mordiendo	óoo óoo óo	dactílico	éo
25	por debajo de las puertas:	oo óo oo óo	trocaico	éa

⁶ Como es sabido, si un verso termina en una palabra aguda (esto es, con el acento rítmico en la sílaba final), se añade una sílaba para completar el metro (Beristáin, 2001: 331-332).

26	el viento echa niebla y lío	o óoo oo óo	mixto	ío
27	para que la gente aguarde:	oo oo óo óo	trocaico	áe
28	por la noche, sin salir,	oo óo oo óo	trocaico	í
29	ya sea que amanezca gris	o óoo óo óo	mixto	í
30	o se produzca un milagro.	ooo óoo óo	dactílico	áo
31	Pero no.	---	---	ó
32	El invierno dura mucho	oo óo óo óo	trocaico	úo
33	si la intensidad es larga.	oo óo óo óo	trocaico	áa
34	Los fulanos ya sin más	oo óo oo óo	trocaico	á
35	se pasan toda una tarde	o óo óoo óo	mixto	áe
36	jugando a la barajita	o óoo oo óo	mixto	ía
37	mientras mojan hojarascas	oo óo oo óo	trocaico	áa
38	en caldosos chocolates.	oo óo oo óo	trocaico	áe
39	El juego es lento en la mesa,	o óo óoo óo	mixto	éa
40	mas los niños por debajo	oo óo oo óo	trocaico	áo
41	juegan a inventar caminos:	óoo ooo óo	dactílico	ío
42	los zapatos de los grandes	oo óo oo óo	trocaico	áe
43	son los pueblos o los ranchos	oo óo oo óo	trocaico	áo
44	por donde ir;	---	---	í
45	en la casa de [los] Montes	oo óo oo óo	trocaico	óe
46	es así	---	---	í
47	y a lo mejor en las otras	ooo óoo óo	dactílico	óa
48	si tan bien nacen las dudas.	ooo óoo óo	dactílico	úa
49	Las piernas de los señores	o óo ooo óo	mixto	óe
50	son cañones peligrosos,	oo óo oo óo	trocaico	óo
51	hasta que...	---	---	é
52	¡Sálganse de allí de abajo!,	óo oo óo óo	trocaico	áo
53	grita don Acacio Montes	óo oo óo óo	trocaico	óe
54	mientras el tío Luis Elviro	ooo óoo óo	dactílico	ío
55	con disimulo y de lado	ooo óoo óo	dactílico	áo
56	le mira todas las cartas.	o óo óoo óo	mixto	áa
57	Los niños salen corriendo	o óo óoo óo	mixto	éo
58	con sus carros en las manos,	oo óo oo óo	trocaico	áo
59	regañados por las madres.	oo óo oo óo	trocaico	áe

El cuadro anterior permite constatar el uso variado que hace el narrador de los ritmos octosilábicos típicos de la poesía tradicional y popular castellana. De las 55 líneas octosilábicas, 26 son del tipo trocaico (47.27%), 17 del mixto (30.91%) y 12 del dactílico (21.82%). En cuanto a las combinaciones acentuales, es posible señalar que predominan las de dos acentos rítmicos (42 *versos*), seguidas por las de tres (13 ejemplos). El predominio del ritmo trocaico se relaciona —sobre todo en el siglo xv— con “el desarrollo de los romances” y la vena tradicional. Por otro lado, los octosílabos de dos o tres acentos son los más abundantes en la poesía tradicional y popular castellana. Además, el uso del octosílabo se ha identificado con actos festivos comunitarios, pues las combinaciones de los distintos ritmos “parecen guiadas e influidas por el canto” (Navarro Tomás, 1973: 49, 61). Estas observaciones hacen patente en *Albedrío* la reminiscencia de la variedad rítmica del octosílabo propia de la poesía popular y tradicional hispánica.

Si bien muchos críticos no necesitaron cuadros, análisis detenidos y términos doctos para intuir o postular el carácter rítmico de la prosa de Sada, y muy especialmente de *Albedrío*, considero que las notas anteriores permiten adelantar que el lenguaje medido y acentual constituye el sustento y la herramienta para construir un narrador comunitario y cercano a la mentalidad oral típica de entornos rurales (por lo demás, reiterados en los textos de Sada). Más adelante retomaré esta idea.

Antes, conviene continuar con esta somera revisión de la experimentación formal en la primera página de *Albedrío*. A pesar de la presencia de tres pares de dísticos (*versos* 1-2, 6-7, 28-29), en este fragmento no se detectan patrones fijos de rima que pudieran relacionarse con los del romance o el corrido. Los dos primeros ejemplos de dísticos parecen ser utilizados como mecanismos de mnemotecnia, pues encierran una sentencia que transmite una verdad de aspiración universal (“De ayer es la historia de hoy, de ayer la malversación”) o que se acerca a la descripción ecuménica del refrán (“El acurruque es mejor, el gozo junto al fogón”); el tercer caso parece ser más bien un dístico incidental. En general, es posible afirmar que nos encontramos ante una tirada de versos sueltos que no reconocen ninguna estructura estrófica.

Así, el análisis anterior permite concluir que, al concentrar la experimentación formal en la variedad acentual del octosílabo y despreocuparse

de extremarla con el mismo tesón en la rima y el agrupamiento de los versos, el narrador logra seguir manteniendo un pie en el terreno de la prosa, pues si Sada — como señala Félix Berumen (1994: 215) — “recurre al empleo de una prosa que tiene a la poesía como modelo de escritura”, debe señalarse que el texto, más allá de sus ritmos propios de la poesía, sigue teniendo un carácter de prosa narrativa. Es decir: si se encontrara una recurrencia uniforme de algún otro elemento formal propio de la poesía tradicional y popular — como la rima o la estructura —, *Albedrío* sería más bien un corrido o un romance enteramente disfrazado en la prosa, esto es, un poema narrativo. El mismo Daniel Sada ha dilucidado este equilibrio, al afirmar que:

lo que pretendo es una fusión entre la prosa y el octosílabo; recurrir a éste pero de un modo poco [sic] ortodoxo a fin de evitar el ritmo de metrónimo. Entonces, a veces, con la paráfrasis como sustento, abro la prosa, abro el verso, *guiándome por acentuaciones* más que por sílabas para que mi narración, al mismo tiempo, tenga el sonido de la prosa, sin perder el del corrido (Guillén, 1991: 24; cursivas mías).

Con base en las consideraciones previas, es pertinente afirmar que, si bien la experimentación formal del narrador de *Albedrío* es enteramente consciente, ésta no responde a parámetros inamovibles. Introduce versos de pie quebrado para liberarse por momentos del octosílabo y recurre a la rima de una manera por entero desinteresada y ocasional. Al guiarse “por acentuaciones más que por sílabas”, su narración aspira y encuentra un equilibrio entre “el sonido de la prosa” y “el del corrido”. Por esto, planteo que *Albedrío* es un texto narrativo sustentado en una prosa rítmica, no en una prosa poética. El ritmo al servicio de la prosa: no la prosa al de la poesía.

El fabulador en octosílabos

A partir de los apuntes anteriores, creo que es posible plantear que en una literatura culta — como es *Albedrío* — Daniel Sada inserta la musicalidad de formas rítmicas propias de la poesía tradicional y popular, porque

estos metros no están divorciados — así lo demuestran el romance y el corrido — de la vocación narrativa. En última instancia, por encima o al lado de su experimentación estilística, los textos de Daniel Sada narran historias y construyen personajes (si bien en las primeras líneas de la página inicial de *Albedrío* predomina la descripción, hacia las últimas se aprecia la ágil incursión del elemento narrativo).

Ahora bien, ¿cuál es la relación entre el lenguaje y la narración? Santiago R. Vaquera Vázquez (1997: 197) plantea que el nexo entre los metros poéticos y el propósito narrativo se relaciona con la temática del desierto: “Sada inserts a prosaic discourse into a poetic one, forming a narrative in which both reader and character are placed in a journey across a blank space: the desert of the narration and the desert of the page”. Para este crítico, la peculiar construcción narrativa de Sada tiene como finalidad la de colocar tanto al lector como al personaje ante el concepto literario o geográfico del desierto. Disiento de esta propuesta.

Parto de una premisa que se extraña ante la insistencia de la crítica en identificar el desierto como el rasgo esencial en los textos de Daniel Sada (si bien estoy consciente de que el mismo escritor ha colaborado en esto). Christopher Domínguez Michael (1989: 40) inició esta tendencia:

Escritores del desierto como Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Gerardo Cornejo y Daniel Sada (1953), retoman un camino abandonado por la guerra [la Revolución] y cuentan las historias de una “paz”, la del desierto, cuya riqueza completa nuestra geografía literaria.

Si bien el desierto es un rasgo notorio en la obra de Sada, no creo que sea el distintivo punto de partida para su estudio. Salvo “El fenómeno ominoso” y, en mucho menor grado, “Bahorrina”, en los textos de este escritor el referente geográfico se supedita al mayor peso del referente social. (Incluso, la más reciente novela de Sada, *Luces artificiales*, implica el abandono del desierto como geografía reiterada de su obra literaria y la mudanza temática y lingüística a la ciudad; si bien en este nuevo texto se puede detectar un cambio en el uso del lenguaje, la vocación de experimentación estilística sigue siendo sobresaliente).

En las narraciones del ciclo rural (de *Lampa vida* a *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*) la finalidad parece ser, más que dar toda la

importancia al entorno geográfico, narrar las historias de un grupo de personajes frente a situaciones inusuales (no pocas veces chuscas). Los ejemplos no escasean: “La averiguata”, “Todo y la recompensa”, “Milagros morales o comedia de engaños”, “Filo de equilibrio” o *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*.

En Daniel Sada, así, el vínculo del lenguaje se establece no con un contexto geográfico, sino con un referente social. El personaje central de Sada no es el desierto, sino la colectividad que lo habita. Se trata de comunidades rurales donde la cotidianidad monótona es paliada con la conversación, el chismorreo, la expectación ante novedades (la mayoría de las veces, espectáculos itinerantes); es decir, su principal defensa ante las distancias solitarias del desierto es la palabra, no el silencio. Sada indicó en una entrevista que “en el norte, a diferencia del sur, todo se añora. Por esto mucha gente inventa palabras y cada quien tiene su propio lenguaje y sus propias deformaciones” (Torres, 1986a: 23). Con el habla, los personajes le roban el protagonismo a la geografía.

En este punto resulta pertinente reiterar una premisa de Menéndez Pidal (1958: 73-74): el papel fundamental que tuvo la oralidad en el desarrollo y la pervivencia de la poesía tradicional y popular. Y, si en las páginas anteriores establecimos un nexo entre la expresión estilística tradicional y la prosa rítmica de Daniel Sada, no es descabellado plantear, como inferencia, un cierto aspecto oral de la segunda. ¿Cómo se presentaría este rasgo?

En su libro *Oralidad y escritura*, Walter J. Ong (2001: 41) señala que en las culturas orales primarias (en las que no se conoce la escritura),

el pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, aliteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario [...], proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica.

De igual modo, Ong indica que en las culturas verbomotoras (orales en entornos sociales donde ya se conoce la escritura), la oralidad “propicia estructuras de personalidad que en ciertos aspectos son más comu-

nitarias y exteriorizadas, y menos introspectivas que las comunes entre los escolarizados. La comunicación oral une a la gente en grupos” (2001: 71).

Estas dos anotaciones no son irrelevantes aplicadas a los aspectos lingüístico y temático de la obra de Daniel Sada. Evidentemente, su referente sociohistórico no corresponde al de una cultura ágrafa, pero sí al de una comunidad predominantemente verbomotora, es decir, una comunidad en la cual la escritura no constituye una herramienta cultural interiorizada en su plenitud. Esta característica explicaría la pertinencia de incorporar en su lenguaje los ritmos de los metros poéticos tradicionales y populares y de crear, así, una prosa con algunos de los rasgos descritos por Ong en la primera cita. El escritor afirmó en una ocasión: “En el medio rural es frecuente que los campesinos, con una gran inclinación a componer versos, se expresen en octosílabos: el sonido más recurrente del español” (Guillén, 1991: 23).

Es preciso acotar que la recuperación de estas formas orales no es de signo antropológico, sino literario. Su lenguaje no es reflejo del habla popular de una determinada región. Se trata de una creación artística, producto de la atracción que lo popular ha mantenido en las esferas cultas, como lo ejemplificarían, en el ámbito hispánico, los romances de Lope de Vega y Luis de Góngora.

En la misma vena, se puede afirmar que estas manifestaciones artísticas tradicionales y populares, por lo menos en las comunidades rurales, no han muerto.⁷ El corrido mexicano forma parte de un mundo cultural que pervive, y algunos de sus rasgos han sido adaptados y adoptados por Daniel Sada según sus requerimientos formales y narrativos específicos. Así, el escritor ha confesado:

A mí lo que me interesa es recuperar jergas, palabrejas y localismos de un lenguaje extraviado. Siento, como decía Marcel Schwob, que todas las grandes obras de la literatura provienen del habla popular [...], pero no para desembocar en lo popular, sino en la universalidad (Guillén, 1991: 24).

⁷ El folclor vive, como lo demuestra, a cada paso, esta revista (N. de la R.).

Esta recuperación “de un lenguaje extraviado” puede equipararse a la finalidad mnemotécnica de las formas artísticas orales que Walter J. Ong identificó en *Oralidad y escritura*. En la obra de Sada — aun siendo un producto cultural elitista — existe un interés por preservar o, más bien, incorporar en un texto literario con aspiraciones artísticas, rasgos típicos de la memoria oral de los pobladores del norte de México.

Por todo lo hasta aquí dicho, no resulta sorprendente que Sada se etiquete, en una entrevista concedida a *La Jornada Semanal*, como un fabulador (Solares, 1994: 24-26). Una acepción de la palabra *fábula* es, como señala Beristáin (2001: 207): “Apólogo, es decir, breve narración, en prosa o en verso, de un suceso de cuya ocurrencia se desprende una enseñanza para el lector, llamada moraleja”. En cierto modo, la disyuntiva — prosa o verso — es resuelta por Sada con la fusión de ambos; si a este rasgo añadimos el afán narrativo y la perspectiva moral o ética (que se detecta en su tratamiento de temas *universales*, como el del azar en *Albedrío*, del libre albedrío en “Bahorrina” o de la identidad en *Una de dos*, entre otros, así como en la introducción en sus textos de refranes o sentencias de no improbable origen popular que, usualmente a modo de dísticos, proponen *verdades* de aspiración absoluta) presentes de manera equilibrada en sus narraciones, podrá ratificarse lo adecuado de esa designación.

Perspectivas frente a *Albedrío*: el corridista culto

Una vez descritos los panoramas anteriores, surge la pregunta: ¿cuál es el sentido de escribir *Albedrío* en octosílabos? En una época en que la misma poesía se ha alejado del metro, ¿qué significa escribir prosa con el metro típico de géneros como el romance y el corrido?

Desde la perspectiva sociohistórica, *Albedrío* — y no pocos de los demás textos de este autor — presenta un narrador que, como el corridista mexicano, es una voz comunitaria que traza una Historia alterna, colectiva, cercana al *ethos* rural, y que por ello mismo carece de la objetividad y distancia del historiador profesional. A él puede aplicarse, parcialmente, lo que Catherine Héau de Giménez afirma sobre los corridos (1987: 57): ella señala que estos

expriment la conscience et la *mémoire collective* de tout un peuple, en opposition à la mémoire historique des historiens qui relate les événements d'une façon abstraite et objective, établissant des périodes dans le passé selon une certaine chronologie et soulignant les différences.

La estudiosa, que ha defendido el acercamiento sociológico a la problemática del corrido y criticado los análisis meramente formales, explica en *Así cantaban la revolución* que

la connotación popular de una canción no significa necesariamente un *origen* o una *elaboración* exclusivamente popular, sino su adecuación a los códigos culturales y a la visión del mundo de los grupos subalternos en un momento determinado del desarrollo sociocultural (Héau de Giménez, 1991: 36-37).

Estas anotaciones permiten un acercamiento sociológico a la problemática del narrador sadeano, pero, como señalé líneas arriba, se trata de una identificación parcial, insuficiente. El narrador utiliza elementos poéticos tradicionales y populares reconocibles por la colectividad rural (como lo haría un corridista de la región), y este hecho lo mimetiza o le otorga una voz y visión comunitarias. Sin embargo, como se trata de un producto cultural elitista, la obra de Sada sigue el camino inverso: en vez de adecuarse “a los códigos culturales y a la visión del mundo” de ese grupo humano en particular, los textos sadeanos retoman esos códigos culturales y esa visión del mundo condensados en ciertos aspectos del habla norteña y los transmutan en una creación literaria que aspira a la universalidad de los lectores, no a la *regionalidad* de los oyentes.

De este modo, la perspectiva sociohistórica conduce a la estética: este fabulador en octosílabos —extiende la etiqueta de Sada al narrador—, este corridista culto es una construcción literaria posmoderna. Sus rasgos tan subrayados —el carácter omnisciente, rítmico-oral, burlón, subversivo, paternal y prejuiciado— parecieran ser contraproducentes, pues su condición literaria delata y magnifica su tendencia a la exageración y la extravagancia. Lauro Zavala (1999a: 60) apunta que el narrador en el cuento posmoderno “suele ser extremadamente evidente para ser tomado en serio (es auto-irónico) o bien desaparece del todo”. Por los rasgos expuestos, considero que la primera característica puede aplicarse con

toda justeza al narrador de toda la obra —no sólo de los cuentos— de Daniel Sada.

Román Guadarrama Cortés, en *La narrativa de Daniel Sada* (2001: 51-67), siguiendo de cerca las ideas de Mijaíl Bajtín y Severo Sarduy, plantea que el lenguaje empleado por este autor en su obra es neobarroco. Esta propuesta crítica permite plantear que la incorporación de elementos formales de la poesía tradicional y popular en la prosa de *Albedrío* convierte la novela en un ejercicio de intertextualidad posmoderna. Y en este punto la aproximación a la estética tradicional y popular revela de nuevo su pertinencia. María Cruz García de Enterría (1995: 10) explica:

Una de las primeras cosas que [...] se observa es el auténtico juego intertextual que es la literatura popular: las interacciones que se dan continuamente entre lo oral y lo escrito, entre lo letrado y lo iletrado [...] y, en conclusión, se podría hablar de un juego intercultural que se hace más evidente que en cualquier otra parcela de lo literario.

Este juego intertextual es enteramente discernible en la obra de Daniel Sada. El estudioso Lauro Zavala (1999a: 60) propone que el cuento posmoderno (adelanto que extenderé la característica siguiente a *Albedrío*, sin ser un cuento) es intertextual “porque está construido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector”. *Albedrío* superpone no textos específicos, sino códigos: el metro del corrido con la estructura y narratividad de la novela, y ambos resultan evidentes para el lector. Por ejemplo, Alejandro Toledo (1990: 7) define *Albedrío* como “Poema disfrazado de prosa; prosa acosada por el verso”. Y al momento que se dice esto, también podría afirmarse que *Albedrío* es un simulacro de ambos códigos: suena a corrido, pero no lo es; tiene la extensión y la ambición narrativa de una novela, pero su lenguaje rítmico hace trastabillar este aserto al revelar una prosa atípica. ¿Se trata, entonces, de un corrido culto?

En último término, *Albedrío* representa la fusión de fértiles códigos literarios que en su peculiar hibridación me permiten postular la identidad y el equilibrio de lo narrado (el medio rural), el narrador (la comunidad) y el lenguaje de la narración (el metro del corrido). Esta identidad y este equilibrio convierten a la segunda novela de Daniel Sada en una obra maestra.

Bibliografía citada

- Altamirano Pineda, Magdalena, 1990. *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*. Tesis de licenciatura. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Beristáin, Helena, 2001. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Cortés, Jaime Erasto, 1988. "El nuevo regionalismo de la narrativa mexicana". *Vía Libre*, I, 6: 36-38.
- Díaz Roig, Mercedes, 1990. "Rosita Álvarez: una cala en un corrido mexicano tradicional". *Literatura Mexicana*, I, 1: 97-124.
- Domínguez Michael, Christopher, 1989. "Narradores del desierto". *Vuelta*, 154 (septiembre): 40-41.
- _____, 1991. *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*. México: FCE.
- Félix Berumen, Humberto, 1994. "El cuento entre los bárbaros del norte (1980-1992)". En *Hacerle al cuento (La ficción en México)*, ed., pról. y notas Alfredo Pavón. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 201-224.
- García de Enterría, María Cruz, 1991. "De literatura popular". *Anthropos*, 166-167: 9-12.
- Gili Gaya, Samuel, 1993. *Estudios sobre el ritmo*. Ed. Isabel Paraíso. Madrid: Istmo.
- González, Aurelio, 1995. "Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México". *Caravelle*, 65: 143-157.
- Guadarrama Cortés, Román, 2001. *La narrativa de Daniel Sada*. Tesis de licenciatura. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Guillén, Laura, 1991. "Recuperar lenguajes extraviados. Entrevista con Daniel Sada". *La Jornada Semanal*, 130 (8 de diciembre): 23-27.
- Héau de Giménez, Catherine, 1987. "Corrido, identité, idéologie: chant populaire de tradition oral au Mexique". *Caravelle*, 48: 49-58.
- _____, [Catalina H. de Giménez], 1991. *Así cantaban la revolución*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Grijalbo.
- Lizalde, Eduardo, 1992. "Daniel Sada, narrador". *El Nacional*, LXIV, 22951 (3 de diciembre): 11.
- Mendoza, Vicente T., 1964. *Lírica narrativa de México. El corrido*. México: UNAM.
- Menéndez Pidal, Ramón, 1958. "Poesía popular y poesía tradicional en

- la literatura española". En *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe: 52-87.
- _____, 1990. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Miranda Ayala, Carlos, 1990. "La vocecilla del corrido, hoy". *La Jornada Semanal*, 30 (7 de enero): 10-11.
- Navarro Tomás, Tomás, 1959. *Arte del verso*. México: Compañía General de Ediciones.
- _____, 1973. *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ariel.
- Ong, Walter J., 2001. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: FCE.
- Patán, Federico, 1986. "Juguete de nadie, de Daniel Sada. Libro tenso y duro". *Sábado*, 453 (14 de junio): 12.
- Sada, Daniel, 2001. *Albedrío*. México: Tusquets.
- _____, 2002. Grabación magnetofónica de conferencia de prensa de Daniel Sada en el restaurante La Cabaña, México, 9 de junio (cinta en poder de G.B.F.).
- Solares, Martín, 1994. "Una voz en el desierto. Entrevista con Daniel Sada". *La Jornada Semanal*, 285 (27 de noviembre): 22-26.
- Toledo, Alejandro, 1990. "El albedrío como contención". *El Semanario Cultural de Novedades*, VIII, 411 (4 de marzo): 7.
- Torres, Vicente Francisco, 1986a. "En el norte no hay paisaje, por eso todo se añora, dice el escritor Daniel Sada". *Unomásuno*, IX, 3163 (25 de julio): 23.
- _____, 1986b. "Juguete de nadie y otras historias, de Daniel Sada. Los recursos del verso". *Sábado*, 448 (10 de mayo): 13.
- _____, 1989. "Daniel Sada: *Albedrío*. Sufrir en el desierto". *Sábado*, 607 (20 de mayo): 13.
- Vaquera Vázquez, Santiago R., 1997. *Wandering Stories: Place, Itinerancy and Cultural Liminality in the Borderlands*. Tesis doctoral. Santa Barbara, University of California.
- Zavala, Lauro, 1999a. "El cuento clásico, moderno y posmoderno. (Elementos narrativos y estrategias textuales)". En *Cuento y figura (La ficción en México)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 51-61.
- _____, 1999b. "Marcas de posmodernidad en el cuento mexicano de fin de siglo". En *Memorias. Segundo Congreso Internacional Literaturas sin*

fronteras, R. Alvarado, L. Cázares, A. Herrera y M. Martínez, comps. México: UAM, 425-432.

*

BELTRÁN FÉLIX, Geney. "El fabulador en octosílabos o el corridista culto. La prosa rítmica de Daniel Sada". *Revista de Literatura Populares* III-1 (2003), pp. 117-140.

Resumen. La novela *Albedrío*, de Daniel Sada, está escrita en una prosa rítmica fincada en el octosílabo. Esta reminiscencia estilística del romance español y el corrido mexicano en una obra narrativa de finales del siglo XX conlleva una valoración artística de formas artísticas tradicionales y populares que, en último término, se inserta en una perspectiva intertextual posmoderna.

Summary. Daniel Sada's novel *Albedrío* is written in a rhythmic prose which is based on octosyllabic verse. This stylistic reminiscence of the Spanish romance and the Mexican corrido in a narrative work from the late Twentieth-Century implicitly suggests an artistic reappraisal of traditional and popular artistic forms that are ultimately introduced into a postmodern intertextual perspective.