

ENSAYOS SOBRE
EL HUMOR Y LA CRÍTICA
EN LA LITERATURA Y
LA FILOSOFÍA MODERNAS

Carmen Álvarez Lobato

Coordinadora



ALDVS



**Universidad Autónoma
del Estado de México**

Dr. en C. I. Amb. Carlos Eduardo Barrera Díaz
Rector

Dra. en C. S. Martha Patricia Zarza Delgado
Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados

Dr. en Hum. Fernando Díaz Ortega
Director de la Facultad de Humanidades

Mtra. en Admón. Susana García Hernández
*Directora de Difusión y Promoción de la Investigación
y los Estudios Avanzados*

L.L.L. Patricia Vega Villavicencio
Jefa del Departamento de Producción y Difusión Editorial

Ensayos sobre el humor y la crítica
en la literatura y la filosofía modernas



A685e Álvarez Lobato, Carmen (coordinadora)
2021 *Ensayos sobre el humor y la crítica en la literatura y la filosofía modernas*
1a edición – Ciudad de México: Casa Aldo Manuzio / UAEM, 2021
184 pp., 16 x 23 cm
Texto para nivel superior.
ISBN 978-607-633-340-2 (impreso UAEM)
ISBN 978-607-633-343-3 (PDF UAEM)
ISBN 978-607-9457-27-3 (impreso Casa Aldo Manuzio)
ISBN 978-607-9457-28-0 (PDF Casa Aldo Manuzio)
Materia: 801.95 - Crítica de la literatura
Clasificación Thema: DS - Literatura: historia y crítica

Ensayos sobre el humor y la crítica en la literatura y la filosofía modernas

D.R. © Carmen Álvarez Lobato, Óscar Javier González Molina, Elsa López Arriaga, Jesús Dávila, Laura Judith Becerril Nava, Natali González Fernández, María Luisa Bacarlett Pérez, Esteban Sierra Montiel.

Primera edición: septiembre de 2021

D.R. © 2021, UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
Instituto Literario núm. 100 Ote.
C. P. 50000, Toluca, Estado de México
<http://www.uaemex.mx>

D.R. © 2021, CASA ALDO MANUZIO
Tennessee No. 6, Col. Nápoles
C.P. 03810, Ciudad de México

ISBN 978-607-633-340-2 (impreso UAEM)
ISBN 978-607-633-343-3 (PDF UAEM)
ISBN 978-607-9457-27-3 (impreso Casa Aldo Manuzio)
ISBN 978-607-9457-28-0 (PDF Casa Aldo Manuzio)

El presente libro cuenta con la revisión y aprobación de pares doble ciego externos a la Universidad Autónoma del Estado de México. El arbitraje estuvo a cargo de la Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, adscrita a la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados según consta en el expediente número 272/2021.

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de México y de Casa Aldo Manuzio.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.



Esta obra queda sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales, ya que permite a otros sólo descargar sus obras y compartirlas con otros siempre y cuando den crédito, pero no pueden cambiarlas de forma alguna ni usarlas de manera comercial. Disponible para su descarga en acceso abierto en <http://ri.uaemex.mx>.

Hecho en México / *Made in Mexico*

ENSAYOS SOBRE EL HUMOR Y LA CRÍTICA
EN LA LITERATURA Y LA FILOSOFÍA MODERNAS



Carmen Álvarez Lobato
Coordinadora

Óscar Javier González Molina
Elsa López Arriaga
Jesús Dávila
Carmen Álvarez Lobato
Laura Judith Becerril Nava
Natali González Fernández
María Luisa Bacarlett Pérez
Esteban Sierra Montiel

UAEM

ALDVS

ÍNDICE

Presentación, 9

PARODIA Y SÁTIRA

Parodia y humor en las coplas y los sones jarochos
de Mardonio Sinta, 15

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ MOLINA

El mundo deforme: sátira y carnaval en *El miedo a los
animales* de Enrique Serna, 35

ELSA LÓPEZ ARRIAGA

LA CRÍTICA IRÓNICA

Humano, demasiado humano: la configuración irónica del
autor ficticio en “Pierre Menard, autor del Quijote”, 57

JESÚS DÁVILA

La caída de la historia en la narrativa de Fernando del Paso:
la contradicción irónica, 75

CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

LA AMBIVALENCIA DEL GROTESCO

Monstruos grotescos en *El obsceno pájaro de la noche*
de José Donoso: la carcajada tragicómica, 97

LAURA JUDITH BECERRIL NAVA

“Orfandad” de Inés Arredondo: una lectura desde la
estética del grotesco, 121

NATALI GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

GÉNERO Y EROTISMO

Parodia y género en el pensamiento de Judith Butler.

Un acercamiento desde la teoría literaria y la filosofía

MARÍA LUISA BACARLETT PÉREZ, 135

Risa, erotismo y muerte en Georges Bataille

ESTEBAN SIERRA MONTIEL, 165

PRESENTACIÓN

Ensayos sobre el humor y la crítica en la literatura y la filosofía modernas es un libro colectivo que otorga un panorama profundo sobre un importante recurso de la modernidad: la transgresión y la crítica desde el humor. La modernidad está definida por la conciencia de una ruptura; es la época y la estética de la conciencia irónica. En este sentido, los ensayos que integran este volumen dialogan con conceptos asociados tradicionalmente con la comicidad, provenientes tanto de la crítica aristotélica como de los planteamientos medievales y renacentistas estudiados sobre todo por Eco y Bajtin, pero se centran en el humor como transgresión moderna.

La historia de la literatura y de la filosofía han dejado constancia de la presencia del humor como imitación, juego, crítica o subversión. Todo arte “nuevo”, toda nueva discusión filosófica o literaria establece un diálogo con la tradición ya para afirmarla o para negarla. Así, la literatura clásica da cuenta del drama satírico griego y del *mimos* latino, a los cuales se suman la farsa medieval y la sátira menipea. En general, si bien todas estas formas humorísticas parten de una transgresión, su intención primordial es subrayar su función lúdica.

Posteriormente se da el auge de la comedia y la novela renacentista con Rabelais, Cervantes y la picaresca en general. Es en el Renacimiento que se establecen dos tipos fundamentales de comicidad: la profana y la religiosa; la primera genera un protagonista que marcará géneros humorísticos posteriores, incluso modernos: el gracioso o bufón. En el Siglo de Oro novelas y comedias destacan la locura festiva y otros géneros bufonescos y formas teatrales menores como el entremés; el mundo del humor llega también a la lírica con la profusión de sonetos satírico-burlescos. La crítica especializada destaca de esta época la evidente capacidad de los autores humanistas para establecer un diálogo entre el rigor científico y la representación lúdica: el espíritu renacentista se deja influir por el carácter abierto y espontáneo del humor.

La filosofía y la teoría literaria modernas ven en torno a la risa medieval, y en cierta medida también en la renacentista, una expresión positiva, caso



del teórico ruso Mijail Bajtin, quien ubica este tipo de humor como popular, alegre, unificador y universal, o Schopenhauer, quien ve una connotación alegre en la risa pues “obedece a una conciencia de haber cogido en falta a la razón”, lo cual es causa de gran gozo.

Hay también una postura distinta que ve el mundo del humor y de la risa como problemático e inquietante desde los postulados de la modernidad. Si Bajtin ve en la risa medieval y renacentista una liberación, la risa moderna a la que aluden Charles Baudelaire o Henri Bergson, por ejemplo, es más bien crítica.

Los ensayos que integran este libro estudian el humor, o la función crítica de discursos afines, en la modernidad; y la modernidad, afirma Octavio Paz, está definida por la conciencia de una ruptura, de una caída, como la llama Baudelaire. El hombre moderno está consciente de su escisión de los Otros, de la Naturaleza, del Absoluto y de la Historia; se encuentra caído y fragmentado, acaso la risa le sirva para cuestionar la ilusión de que existe la noción de lo absoluto, de un orden histórico y social. Es así como a las formas humorísticas medievales y renacentistas, con su larga lista de sinónimos y géneros afines (lo cómico, lo lúdico, lo burlesco, la parodia o la sátira, por citar sólo los más evidentes) se van sumando otras formas del humor más modernas tales como los disparates, los absurdos, los grotescos y los esperpentos en diferentes ámbitos cultos o populares. Pero, es sin duda, la ironía, al decir de Paz, la forma que mejor representa las fisuras de la modernidad: “La negación, la crítica, la ironía, son también un saber, aunque de signo opuesto al de Dante. Un saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de la ruptura de la unidad. Un saber abismal, irónico”.¹

El arte y la filosofía modernas utilizan el humor sin distinguos de forma o género como una subversión de sentido que construye un sentido nuevo; este conocimiento, lúcido y consciente, experimenta y juega desde prácticamente todos los dominios estéticos y sociales. Estos ensayos se centran en el diálogo que establecen la filosofía contemporánea y la literatura hispanoamericana

1. Octavio Paz, "Los hijos del limo", en *Obras completas I: Poesía e historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, p. 364.



(incluso la poesía oral), en torno a la función crítica del humor, o de géneros o tropos que han sido asociados con una función humorística, caso de la parodia o de la ironía pero que, se verá en las lecturas siguientes, no necesariamente pertenecen de manera estricta al mundo de la risa, sí al de la negación y la resistencia política. Estos trabajos comparten de manera afortunada un marco teórico afín: Aristóteles, Bajtin, Bergson, Hutcheon, Genette, Kayser, Ballart y Paz para discutirlo, e incluso reformularlo, desde el análisis textual.

Hemos querido agrupar las novedosas lecturas de este grupo de investigadores hispanoamericanos en cuatro partes que permitan una lectura ordenada. La primera parte, *Parodia y sátira*, establece una discusión sobre los géneros comúnmente asociados con el humor: la parodia festiva que habita en algunas coplas y sones jarochos, “Parodia y humor en las coplas y los sones jarochos de Mardonio Sinta”, elaborado por Óscar Javier González Molina, y una lectura mucho más encaminada a la sátira que denuncia la deformidad del mundo de la literatura en *El miedo a los animales*, de Enrique Serna, propuesta por Elsa López Arriaga. Este apartado permite, asimismo, contrastar el humor presente en la poesía popular con aquel que elabora la literatura culta.

La segunda parte, *La crítica irónica*, reúne dos trabajos definatorios de la ironía en la literatura hispanoamericana moderna: el primer ensayo, elaborado por Jesús Dávila, sobre “Pierre Menard, autor del Quijote”, célebre cuento de Borges; el segundo, sobre la caída de la historia en la narrativa del autor mexicano Fernando del Paso, propuesto por Carmen Álvarez Lobato. Ambos trabajos subrayan precisamente la intención crítica de los autores; ninguna de las obras estudiadas en este apartado propone la ironía como mera burla o divertimento, sino como textos que cuestionan el concepto de autoría o de verdad histórica.

La tercera parte del libro, *La ambigüedad del grotesco*, resalta el carácter más cercano a lo tragicómico y a la ambivalencia; así el ensayo “Monstruos grotescos en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso: la carcajada tragicómica”, de Laura Judith Becerril Nava, y el análisis del desolador cuento “Orfandad” de Inés Arredondo, propuesto por Natali González Fernández. Coinciden ambos ensayos, acaso, en la tristeza que alberga la carcajada grotesca y que muestra un mundo esencialmente deformado y ambiguo.



La última sección, *Género y erotismo*, está dedicada al estudio de dos filósofos modernos e iconoclastas, la estadounidense Judith Butler y el francés Georges Bataille. Es el primer trabajo, elaborado por María Luisa Bacarlett Pérez, una excelente explicación y cierre de la función de la parodia moderna, no ya una copia lúdica y festiva, sino un elemento subversivo y resignificador de la concepción binaria del género. Este ensayo muestra también que la otra acepción del género, hombre/mujer, los dos polos normalmente aceptados, es una parodia, una variación o una copia sin original. El estudio sobre Bataille, llevado a cabo por Esteban Sierra Montiel, afirma que la risa desgarrar la personalidad del hombre y expresa una permanente contradicción. La risa, como la muerte y el erotismo, expresa el vínculo del hombre con lo imposible.

Las reflexiones que otorga este libro muestran que la literatura y la filosofía experimentan desde diversos dominios estéticos y sociales; este diálogo entre ambas disciplinas nos ha permitido subrayar la función crítica del humor y acercar esta función al terreno de la resistencia y la negación.

Creemos que el estudio de lo tradicionalmente humorístico debe abrirse a otras reflexiones de carácter teórico: la parodia no ya como un género exclusivamente lúdico, sino como copia que pone en duda el carácter absoluto de los discursos hegemónicos; la debilidad que habita en las definiciones habituales sobre el humor; la necesidad de estudiar géneros o tropos desde otros visores que no estén necesariamente asociados con la comicidad y sí con la crítica y la transgresión.



PRIMERA PARTE

PARODIA Y SÁTIRA



PARODIA Y HUMOR EN LAS COPLAS Y LOS SONES JAROCHOS DE MARDONIO SINTA

Óscar Javier González Molina
Universidad Pontificia Bolivariana

INTRODUCCIÓN

Desde la modernidad tendemos a relacionar el desarrollo de “lo literario” con la consolidación de una sociedad culta, en términos artísticos e intelectuales, que privilegia la escritura como espacio de configuración y afirmación estilística. Sin embargo, al regresar un poco la mirada podemos reconocer que algunas de las formas, temas y motivos más recurrentes de nuestra tradición literaria se nutren directamente de expresiones orales y populares: el poema épico, el mester de clerecía, las narraciones fantásticas, la literatura de aventuras y de viajes, y otras tantas prácticas literarias nacieron entre la oralidad y la escritura.¹ Aunque podemos considerar que “la cultura popular tiene su origen y, en sentido estricto, su sustento en la comunicación oral y por ello podría decirse que cultura popular y cultura de la oralidad son coextensivas en principio”,² tampoco valdría olvidar que aunque la literatura popular es predominantemente oral “se relaciona, en mayor o menor medida —según el momento histórico-cultural— con la llamada literatura culta. Una y otra son interdependientes como lo son la lengua hablada y escrita”.³ Tal vez, como señala atinadamente Luis Fernando Lara desde los dominios de la lingüística —que, en este caso, proporcionan valiosas claridades sobre el tema tratado—, la dis-

1. Para comprender la dificultad que implica separar expresiones literarias cultas y populares en la época medieval cfr. José Caso González, “Mester de juglaría / Mester de clerecía, ¿dos mesteres o dos formas de hacer literatura?”, *Berceo*, 94-95 (1978), 255-264.

2. Raúl Dorra, “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral”, *Dispositio*, 45 (1993), 206.

3. Yvette Jiménez de Báez, “Y otra vez lo popular”, *Diálogos: Artes, letras, ciencias humanas*, 19 (1983), 40.



cusión no se proyecta precisamente en el tipo de creación literaria, sino en la pragmática discursiva que la genera. Para el académico mexicano:

Las tradiciones discursivas pueden dividirse, primeramente, en dos categorías: tradiciones cultas y tradiciones populares. Las tradiciones cultas se reciben por la educación mediante la lectura y la enseñanza escolar y universitaria. Obedecen a la valoración que hace una sociedad de las funciones de la lengua que traman su vida política, jurídica, cultural y científica. En el caso español, se han venido construyendo a lo largo de poco más de diez siglos en la literatura, la historia, la jurisprudencia, las ciencias, las técnicas, la filosofía, la religión, etc., mediante sus respectivas tradiciones particulares. Las tradiciones populares, constituyentes de la espontaneidad de la vida diaria y de las relaciones grupales e individuales, se transmiten sobre todo en la conversación, en los diálogos inmediatos en los barrios, en los pueblos, en las ciudades; tienen sus raíces en la misma historia de la lengua, a la que también nutren, pero proceden de las prácticas espontáneas del hablar y se aclimatan en las culturas locales, de las que toman su variedad y su colorido; no son exclusivas del analfabetismo o de la falta de educación formal, como a veces se piensa, sino que son tradiciones del diálogo entre personas, cualquiera que sea su condición social.⁴

Así pues, la literatura popular⁵ se identifica por su carácter fuertemente oral y comunitario, que determina su forma, lenguaje y contenido. Aunque no se puede desestimar la importancia de la difusión oral en el desarrollo de la literatura popular, tampoco se puede olvidar que muchas expresiones es-

4. Luis Fernando Lara, "Hacia una tipología de las tradiciones verbales populares", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 60 (2012), 53.

5. En esta ocasión privilegio el término "literatura popular" o "poesía popular" atendiendo a la terminología utilizada por autores como Yvette Jiménez de Báez, Mercedes Díaz Roig y Fernando Navas, entre otros; sin embargo, no desconozco las precisiones que sobre los conceptos de "literatura popular" y "literatura tradicional" propone Aurelio González, desde las investigaciones de Ramón Menéndez Pidal, en sus múltiples estudios sobre este tipo de expresiones culturales en Hispanoamérica. Para profundizar en el tema recomiendo leer: Aurelio González, "Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México", *Caravelle*, 65 (1988), 143-157.



critas manifiestan rasgos de oralidad que determinan sus temas y estilos, así como sus relaciones con la tradición ideológica y cultural de su comunidad, pues “el arte es popular en la medida en que los medios para producirlo sean patrimonio del pueblo”.⁶ En algunos casos, como señala Aurelio González, obras de la literatura culta y, por tanto, de la tradición escrita, pueden integrar el acervo de la literatura popular y adquirir rasgos de la oralidad en su transmisión, cuando sus formas y contenidos se conectan fuertemente con el acervo cultural del pueblo,⁷ ya que “en el folklore perduran sólo aquellas formas que tienen carácter funcional para la comunidad dada”.⁸ De igual manera, como aclara Raúl Eduardo González, pueden presentarse obras escritas creadas específicamente para ser cantadas, donde la oralidad dirige sus procesos de lectura y divulgación.⁹

En suma, no podemos comprender las obras literarias cultas y populares como expresiones artísticas totalmente distintas y ajenas, sino como parte de una misma tradición literaria dinámica y vigente que “supone el cambio, la innovación, tal como la vida supone la experiencia de acontecimientos nuevos, que se asimilan a experiencias pasadas para poder adaptarlos y adaptarse a las condiciones presentes”.¹⁰ Si bien la literatura popular privilegia la oralidad, el anonimato y la colectividad como rasgos medulares de su composición y difusión, no es sino el uso de determinadas estructuras textuales, repertorios lingüísticos y motivos literarios reconocidos como parte de un acervo colectivo, con una fuerte carga identitaria y sociohistórica, que se pueden ubicar dentro del patrimonio cultural de un pueblo o comunidad.

6. Jiménez de Báez, *op. cit.*, 41.

7. *Op. cit.*, 144 y 145.

8. Roman Jakobson, *Ensayos de poética*, trad. Juan Almela, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1977, 10.

9. “Escritura y escritos en el *Cancionero folklórico de México*”, *Acta poética*, 26 (2005), 361.

10. Lara, *op. cit.*, 52.



ENTRE COPLAS, SONES Y POEMAS

A pesar de la valiosa y abundante tradición poética popular de la cultura mexicana, que se evidencia en expresiones folklóricas como el son jarocho, los huapangos, las décimas, las coplas, y los corridos, por mencionar algunas, no son muchos los poetas contemporáneos que retoman y presentan abiertamente la influencia oral y popular en su escritura. Apuestas poéticas como los “alburemas” de Elías Nandino, y poemas extensos como *Corrido de la revolución mexicana* (1962) de Renato Leduc, o *Albur de amor* (1987) de Rubén Bonifaz Nuño, son algunos ejemplos de creaciones que surgen del encuentro entre la tradición escrita y las formas populares. En este espacio irrumpe la presencia de Mardonio Sinta —heterónimo del escritor veracruzano Francisco Hernández—,¹¹ quien se presenta como un poeta popular y músico jarocho, autor de algunos versos transcritos en *¿Quién me quita lo cantado? Coplas casi completas y autobiografía*, publicado por primera vez en 1999 por Oro de la Noche Ediciones, y con una edición posterior del 2007, por la Universidad Nacional Autónoma de México, que incluye nuevos textos y hallazgos. Sobre el “nacimiento” de Mardonio Sinta, su “amanuense” Francisco Hernández declara:

Ahora bien, por el hecho de nacer en el estado de Veracruz, escuché décimas y coplas octosilábicas desde siempre, improvisadas con gracia y picardía por esos músicos jarochos que tú debes haber oído muchas veces. Un día, decidí crear a Mardonio Sinta. ¿Por qué? Porque si yo firmaba las coplas no me las iban a creer,

11. Sobre la creación del heterónimo de Mardonio Sinta, la investigadora Mónica Velásquez señala que: “No se trata solamente de la utilización de otro para un cambio de perspectiva, sino de la transformación del hablante o de su desaparición que da lugar a la palabra autónoma de un personaje [...] Hernández inventa a Mardonio Sinta como realización de dos problemas diferentes: primero, como explosión de una identidad poseedora de una tradición propia, concretada en su existencia como coplero veracruzano (rasgo que, indudablemente, es familiar a la formación del escritor mexicano); segundo, como un desprendimiento vital: Sinta es, según Hernández, quien murió en su lugar.” “Bajo el signo de géminis: Francisco Hernández y Mardonio Sinta”, en *Entre la tradición y el canon: Homenaje a Yvette Jiménez de Báez*, eds. Ana Rosa Domenella, Luz Elena Gutiérrez de Velasco y Edith Negrín, El Colegio de México, México, 2009, p. 289.



además de tener fama de escribir una poesía átona. Pero Mardonio, hasta la fecha y aunque ya esté muerto, goza de cabal salud. Como tú recordarás, no es un simple seudónimo. Mi intención era intentar un heterónimo, siguiendo los ejemplos de Fernando Pessoa.¹²

Además de la construcción del heterónimo, como ejercicio lúdico, creativo y trasgresor que permite a Francisco Hernández desvincularse de su figura pública como escritor inmerso en la tradición poética contemporánea,¹³ y explorar en prácticas literarias poco valoradas por los círculos académicos mexicanos —atentos a la consolidación del canon dentro de los linderos de la tradición culta literaria en Occidente—, la publicación de sus coplas y sonos jarochos propone un acto de reconocimiento y valoración del folklore nacional, a partir de una construcción paródica que no pretende burlarse o desmantelar la expresión poética popular, como sucedería en las parodias clásicas,¹⁴ sino que, por el contrario, plantea una actualización de estructuras,

12. Mario Eraso Belalcázar, “Cantos de seducción. Interrogaciones a Francisco Hernández sobre su escritura”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 18 (2016), 260 y 261.

13. Vale señalar la importancia de la escritura en verso libre, la influencia surrealista, así como cierto hermetismo y complejidad de la imagen que se evidencia en algunas obras de Francisco Hernández —más no de Mardonio Sinta—, todas ellas preocupadas por profundizar en la crisis del hombre contemporáneo. En este sentido, la obra poética de Hernández se podría observar, hasta cierto punto, desde la perspectiva que propone Hugo Friedrich en su libro *Estructura de la lírica moderna: desde Baudelaire hasta nuestros días*. “Si el poema moderno se refiere a la realidad —ya de las cosas, ya del hombre— no las trata de un modo descriptivo, con el calor de una visión o de una sensación familiar, sino que las traspone al mundo de lo insólito, deformándolas y convirtiéndolas en algo extraño para nosotros”, trad. Juan Petit, Seix Barral, Barcelona, 1959, p. 15.

14. Sobre la definición de parodia Linda Hutcheon apunta: “El origen etimológico de la palabra parodia refuerza esta especificidad textual del género. La raíz *odos* del término griego *parodia* significa ‘canto’; de donde estaría implícita en el término una intención que apunta a la forma estética más que a la sociedad. El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios. Es tal vez por eso que uno de los dos ha sido descuidado por la crítica. A partir del sentido más común —el de *para* como ‘frente’ o ‘contra’—, la parodia se define como ‘contra-canto’, como oposición o contraste entre dos textos [...] Ahora bien, en griego *para* quiere también decir ‘al lado de’, lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste. Este



lenguajes y motivos que responden a las necesidades expresivas, culturales y vitales no del poeta, sino del compositor o cantante. En este caso, como propone Linda Hutcheon, “hay otro medio de marcar el *ethos* paródico: se habla de la parodia con un *ethos* más bien neutro o lúdico, a saber, con grado cero de agresividad, ya sea contra el texto engarzado o el texto engarzante”.¹⁵ Mardonio Sinta, entonces, es un músico y poeta costero que recupera las estructuras métricas y rítmicas de las coplas y sones jarochos para presentarnos breves imágenes de su cotidianidad en los pueblos veracruzanos. Aunque Sinta se permite algunas libertades en la construcción de sus coplas, pues las expresiones populares privilegian los ritmos de la vida a los de la poesía, sus composiciones dejan ver la importancia de la oralidad y el acervo cultural de su pueblo en el tratamiento de sus versos:

La obra de Sinta sigue el esquema de rima común a las coplas (abab), presentadas en cuartetos octosilábicos. Las imágenes tienden a ser poco complejas, aunque no por ello carecen de ingenio asociativo y los dichos populares no se dejan esperar. Si bien es el amor desventurado o el coqueteo pícaro el centro de las preocupaciones de Sinta, también hay coplas dedicadas a su tierra y otras a autores que le gustaba oír —según nos lo indica el transcriptor. En las primeras, sale a relucir el humor y la liricidad comunes a las coplas veracruzanas conocidas.¹⁶

En las composiciones del poeta popular, el apego a la tierra y el deseo por la mujer se canta en coplas y sones jarochos que, como explica Isthari Cardona, no son solamente la música vernácula de la región veracruzana, sino una de las expresiones folklóricas más importantes de la cultura nacional, exponente de la tradición mexicana en muestras musicales y ballet folklóricos

significado segundo —y desatendido— del prefijo autoriza, como lo veremos, a la extensión del alcance pragmático de la parodia”. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, p. 178.

15. *Ibid.*, p. 183.

16. Velásquez, *op. cit.*, p. 291.



profesionales.¹⁷ El son jarocho se configura desde los tiempos de la Colonia al retomar las expresiones musicales andaluza, afromexicana e indígena, y alcanza sus rasgos definitorios y diferenciales a finales del siglo XVIII y principios del XIX.¹⁸ Como parte de la canción popular mexicana es rico y variado, “y presenta una gama de estilos que van desde el semi-culto al tradicional. En sus múltiples facetas refleja las ansias, deseos y vivencias del pueblo; este pueblo que debe considerarse en el más amplio sentido de la palabra ya que, aunque cada estilo popular tiene una mayor aceptación en un determinado núcleo social, no deja de tocar con menor intensidad los otros núcleos”.¹⁹ Asimismo, su influencia permea ampliamente la cultura popular mexicana, desde los terrenos de la música y la literatura, hasta medios de comunicación masivos como la radio y el cine.²⁰

“QUÉ BONITO TU VESTIDO, PERO MÁS LO QUE VA ADENTRO”

En su libro *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Henri Bergson sostiene que el sentido del humor es uno de los rasgos que nos diferencian de los animales, pues solamente los hombres son capaces de generar y comprender el lenguaje, los objetos y las situaciones cómicas, al actuar sobre la reali-

17. “Identidad, tradición y folclore: la reapropiación del son jarocho como Patrimonio cultural”, en *Compartir el Patrimonio Cultural Inmaterial: narrativas y representaciones*, coord. Lourdes Arizpe, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2011, p. 231.

18. *Ibid.*, p. 233.

19. Mercedes Díaz Roig, “Panorama de la lírica popular mexicana”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 48 (1987), 27.

20. En este sentido, Istar Cardona menciona que “La XEW y otras estaciones de radio contratan músicos jarochos para acompañar a las grandes figuras de la canción como Toña la Negra y Agustín Lara (también veracruzanos). El cine por su parte produce una serie de filmes que presentan la figura del jarocho como uno más de los tipos nacionales, a la par de figuras como el charro y la china poblana: *A la orilla de un palmar* (de Rafael J. Sevilla), *Alma Jarocho* (de Antonio Helú), *Pescadores de perlas* (de Guillermo Calles), *Huapango* (de Juan Bustillo Oro) y *Allá en el Trópico* (de Fernando de Fuentes), filmadas entre 1937 y 1940, son ejemplos de la utilización del personaje jarocho y su música para contar historias ‘nuestras’”, *op. cit.*, p. 234.



dad para configurar el *ethos* de la risa.²¹ Así pues, diferentes expresiones culturales y artísticas exploran en los terrenos de lo cómico y sus manifestaciones para dar cuenta de la vivacidad y jovialidad de lo humano. La poesía popular constituye uno de los acervos más importante de la comicidad, pues su tono coloquial, ágil y espontáneo, así como su intención de enseñar sin ocultaciones la cotidianidad del hombre común, permite transgredir las normas y tradiciones establecidas para representar un estado de cosas alterado e inesperado que en algunos casos puede generar la risa.

En este orden de ideas, las coplas de Mardonio Sinta manifiestan la libertad, picardía y concupiscencia del hombre de pueblo, que canta abiertamente a los paisajes, costumbres y personajes de la costa veracruzana. Sus composiciones, como sucede en todas las coplas populares, expresan “todas las facetas de la vida humana, y va(n) desde lo ingenuo a lo pasional y trágico y pasa(n) a través de diversas gradaciones del sentimiento humano”.²² Aunque los temas de sus canciones son múltiples y variados, pues tratan las anécdotas de infancia, su aprendizaje en el oficio de cantor jarocho, los pájaros, los árboles, las fiestas, los pobladores y una gran cantidad de pormenores de su natal Veracruz, posiblemente algunos de los más importantes —por amplitud y riqueza compositiva de sus versos— son el amor, la mujer y la sexualidad. De allí que las coplas y sones de Sinta se enlacen con una profunda tradición amorosa en la poesía popular mexicana: “Como en el resto de la tradición hispánica, la temática más abundante es la amorosa, que representa más del 60% de la totalidad del corpus; no hay grandes diferencias en este aspecto; quizás haya una relativa abundancia en México de coplas jactanciosas reveladoras del ‘machismo’ mexicano, aunque este tema no falte, y bien representado, en otras tradiciones”.²³

La copla donde se encuentran los versos que dan nombre al poemario-canción de Mardonio Sinta evidencia el juego y la picardía con lo sexual que alimenta toda su composición: “¿Quién me quita lo cantado / si para

21. Trad. Rafael Blanco, Godot, Buenos Aires, 2011, p. 10.

22. Virginia Rodríguez Rivera, “La copla en México”, *Revista Hispánica Moderna*, 1-2 (1944), 162.

23. Díaz Roig, *op. cit.*, 34.



cantar nació? / Si tu vestido es morado, / te desvisto desde aquí” (p. 501).²⁴ La estrofa retoma la estructura de la copla tradicional compuesta de una cuarta octosilábica, con rima consonante encadenada, donde los versos impares son agudos y permiten cumplir con el patrón métrico regular. Además de los rasgos formales, que evidencian su vinculación con la tradición poética popular, se destaca el carácter lúdico del lenguaje, que juega con la estructura melódica del poema —elemento sustancial, pues los versos no se componen para ser leídos sino cantados—: el “coqueto” compositor “viste” a la mujer con la palabra para “desvestirla” con la mirada.

Así pues, Mardonio Sinta introduce, transforma y adapta las imágenes y motivos de una amplia cultura popular de lo erótico y lo amoroso en sus coplas, pues “el lenguaje que veladamente alude a lo corporal y a lo sexual tiene en la literatura universal una tradición de milenios y hay muchísimos ejemplos en el teatro, en la narración y en la lírica”.²⁵ En sus versos desfilan dioses de la mitología griega transformados en personajes y dichos del acervo popular, como una manera de invertir los valores de lo culto y traerlos a los terrenos del desenfado, la burla y la familiaridad:

Yo le pregunté a Cupido
 si me andabas engañando
 y me dijo decidido
 el lugar, con quién y cuándo.
 [...]
 Ay Cupido, Cupido, Cupido,
 ay Cupido, Cupido valiente,
 no me dejes Cupido, Cupido,
 sin su pechito caliente.

24. En adelante el poemario de Mardonio Sinta, *¿Quién me quita lo cantado? Coplas casi completas y autobiografía*, en Francisco Hernández, *En grado de tentativa. Poesía reunida*, vol. 2, Fondo de Cultura Económica, Almadía, México, 2016, pp. 437-554, se citará anotando sus páginas entre paréntesis.

25. Helena Beristain Díaz, “El albur”, en *Retórica, política e ideología. Desde la antigüedad hasta nuestros días*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997, p. 37.



Una viuda sinvergüenza
me dijo vamos a misa,
“yo desbarato mi trenza
si te quitas la camisa”.

Un ciego me dio un consejo
para tratar a una dama,
“no te quedes sin espejo
si la llevas a la cama”.

Ay Cupido, Cupido, Cupido,
ay Cupido, Cupido bonito,
no me dejes Cupido, Cupido,
sin su cruel corazoncito (p. 458).

La imagen de Cupido vuelve reiteradamente en las coplas, pero no sólo como una divinidad del amor, sino como un personaje más de la entretenida cotidianidad veracruzana, donde el engaño no produce tristeza, sino que constituye un pretexto para la libertad sexual. Se reconoce a la mujer como objeto del deseo (“pechito caliente”) y poseedora de una maldad pícaro y hasta querida, mas no injuriosa (“cruel corazoncito”). Todo cantado con un lenguaje jovial que, como el chiste, pretende “suspender la seriedad en una comunidad”.²⁶ Así, la imagen socialmente aceptada y permitida de la viuda religiosa se invierte en una mujer sinvergüenza y pecaminosa; de igual manera, el arquetipo del “ciego desvalido” se transforma en un celestino que aconseja para el aumento del placer sexual. En las coplas del veracruzano, la suspensión de la seriedad se acompaña de un relajamiento de la moralidad y un incremento de la lascivia, pues el compositor declara sin restricciones y con amenidad su deseo carnal: “Tus piernas guardo en la mente, / tu corazón en la boca. / La tarde está muy caliente / y el pantalón se desboca” (pp. 470 y 471).

En todos estos casos se destacan los objetos que, como parte del acto amoroso o simples fetiches que avivan la imaginación del hombre, se utilizan

26. Jorge Portilla, *Fenomenología del relajado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 28.



para construir los desenfadados versos del coplero: las trenzas, la camisa, la cama, los espejos, y el pantalón restan solemnidad al poema y proporcionan un tono sumamente alegre y cotidiano. En otras secciones de *¿Quién me quita lo cantado?* se representa la tarima donde el sonero se comunica abiertamente con su pueblo, quien se vuelve partícipe de su humor,²⁷ y como un público inteligente y perspicaz comprende los mecanismos de contraste y comparación del *ethos* cómico:

Suene pues el requinteo,
en tarimas de oyamel.
Me la mentarás por feo
pero nunca por infiel.

Suene pues el son jarocho,
en tarimas de cemento.
Si no llegas a las ocho
verás cómo te la miento (p. 471).

Ahora el compositor no rebaja al otro sino a sí mismo a partir de un ejercicio de comparación donde entre dos defectos contrarios a la empresa amorosa, el coplero destaca el que considera menos negativo: el tono cómico va a contramarcha de las formas y el proceder “normal y aceptado”,²⁸ pues en vez

27. Sobre este particular, Alberto Sánchez declara que el carácter grupal del humor se manifiesta en “la búsqueda de una complicidad en los espectadores, en los receptores, posicionándolos en la rebeldía, en la transgresión. Ya sea oral, declamatorio o textual, el humor busca siempre difundir la subversión, incluso en las condiciones más difíciles para establecer la relación y comprobar sus efectos: desde el texto escrito, que establecerá una relación con un hipotético lector cuyas características y predisposición ideológica nos son desconocidas”, “Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 723 (2007), 110.

28. El absurdo, como desviación del sentido regulado del hombre, las situaciones o el lenguaje, es otra herramienta cómica que “toma la realidad y la devuelve a través del espejo deformante que agranda los defectos. Mal que le pese, el espectador es obligado a mirarse al espejo y a reconocerse en él con toda su crudeza”, Sánchez, *op. cit.*, 106 y 107.



de ocultar la ausencia de belleza en el sujeto, la intensifica como una virtud frente al vicio de la infidelidad, es más, como defensa para demostrar la imposibilidad de su engaño. “Entre más feo, más honesto”, como dice la sabiduría popular. A esto se suma la invitación al lenguaje procaz y el sentido disimulado pero sugerido en otras coplas, donde el necesario contenido situacional del humor se acompaña con los equívocos de la palabra que insinúan la relación sexual: “Ay corazón dividido, / boquita que viene y va. / Solo una cosa te pido, / ¡Y tú sabes dónde está!” (pp. 495 y 496).

En su texto “El son jarocho”, Jauss Reuter presenta relajada y detalladamente el ambiente de los pueblos y las fiestas veracruzanas, que alimentan las expresiones folklóricas costeras: “Pero hay que ver un poblado veracruzano en día de fiesta. Incontables conjuntos recorren las calles y los cafés, las playas y los mercados, y alegran y animan a todos los concurrentes”.²⁹ Este ambiente festivo se incluye en los retratos de la cotidianidad que nos ofrece Mardonio en sus coplas, donde la letra, la música y el baile complementan la vivencia del son jarocho. En algunas de sus coplas se construye una imagen especular entre el baile y el sexo, en una relación ambigua de similitud y contraste, donde por un lado resalta la “decencia” del baile público, y por el otro se declaran las necesidades carnales de los movimientos sexuales:

Para bailar es preciso
una pareja decente.
Si hemos de tocar el piso
con los pies o con la frente,
prefiero un cuerpo macizo
además de muy caliente... (p. 488).

El relajamiento de las costumbres y patrones morales no se oculta, sino que se expone como una victoria que ameniza la vida del coplero y divierte a sus escuchas. La exposición de lo prohibido proporciona una sensación de libertad al sujeto, la cual provoca la risa por el acto de transgresión que conlleva. “Árbol de palo mulato, / cañaveral encendido. / Si me abandonas te mato, / ya lo sabe

29. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 4 (1968), 33.



tu marido” (p. 475). Son dos los aspectos que construyen la situación cómica por oposición a la norma: por un lado, el asesinato se presenta como una posibilidad más no como una realización, de modo que se resta su crueldad y se exalta el efecto humorístico del enredo que lo provocaría: el engaño al hombre que a su vez está engañando. Por otro lado, una situación insólita se vuelve posible desde la imaginación maliciosa y festiva del compositor, pues el marido y el amante no aparecen como enemigos, sino como confidentes, hasta el punto que el primero conoce el actuar y pensar del segundo. Por consiguiente, el carácter malintencionado del chiste se revela en toda su amplitud³⁰ en esta y otras situaciones cotidianas que Mardonio canta en sus sones:

—Hay mondongo en Veracruz
y el arroz a la tumbada.
—Y en casa de doña Luz,
¡qué tortuga entomatada!

—El pan de muerto es sabroso
con chocolate caliente.
—Aquel que vive celoso
come cuernos diariamente (p. 492).

En primer lugar, el tono animado y espontáneo de la copla se alimenta de la gastronomía veracruzana, de sus platos más representativos que aderezan el cuadro humorístico. La celebración de los sabores y costumbres mexicanas permiten que el lector reconozca los referentes contextuales de la escena, y

30. “Los chistes son todos, absolutamente todos, malintencionados. Hay siempre un objeto, individual o colectivo, explicitado y evidente o más o menos oculto, de la burla, que es denigrado en la risa. La sociedad en su conjunto o sus segmentos de todo orden: clases sociales, grupos políticos, económicos, culturales, raciales, lingüísticos, elegantes o cursis, cultos o necios, etc., son objetos colectivos del humor. Personajes de toda laya lo serán individuales. A veces, la sociedad en su conjunto acabará puesta en solfa. Pero es aquí, en el denominado ‘chiste verde’ donde aparece un campo de batalla singular: media humanidad denostando a la otra media. O dicho de otra forma: los hombres riéndose de las mujeres y las mujeres riéndose de los hombres”, Sánchez, *op. cit.*, 111.



logre establecer la relación cómica a partir de la correspondencia entre los elementos y su sentido figurado en la jerga cotidiana. La frase el “celoso que come cuernos diariamente” resulta tan hilarante porque su realización es posible en el día a día del hombre, como alimento y como engaño amoroso. El compositor apela a la comprensión que el lector pueda hacer del sentido irónico del enunciado “como antífrasis, como oposición entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender, incluso como marca de contraste. Freud también atribuye la posición clave en la comprensión de la ironía y aun de lo cómico en general, el señalamiento de una diferencia o de una oposición entre el efecto esperado y el efecto producido”.³¹ El juego entre el sentido recto y el sentido figurado de la palabra “cuerno” —particularmente dentro de la cultura mexicana, pues en otras comunidades carece de un doble valor semántico—, determina la construcción de la situación cómica en el poema.³² El consciente juego de equívocos en las coplas, que se desplaza del material verbal a la configuración de situaciones particulares, manifiesta la personalidad engañosa y pícaro de Mardonio Sinta: “El brillo de tu mirada / me trajo el amor de nuevo. / Quiero verte bien casada / pero el cura te lo debo” (p. 494).

En la introducción del primer tomo del *Cancionero folklórico de México*, la reconocida académica Margit Frenk sostiene que la poesía popular mexicana “ha desarrollado notablemente las metáforas vegetales y animales que expresan el dominio erótico del hombre sobre la mujer”,³³ de allí que en *¿Quién me quita lo cantado?* se construya un ejercicio lúdico que reúne el canto a la naturaleza con la experiencia amorosa del sujeto, no solamente en las similitudes y oposiciones semánticas, sino en la construcción rítmica del poema. Desde las posibilidades sonoras de palabras como “guacamaya” en la constitución de las rimas y situaciones cómicas de la copla, pasando por la naturaleza libre y traviesa que popularmente se atribuye al “pajarito” —acompañada, claro está, de

31. Hutcheon, *op. cit.*, p. 176.

32. “Y es que una forma cómica, inexplicable por sí misma, sólo se comprende por su parecido con otra, la cual sólo nos hace reír por su parentesco con una tercera, y así sucesivamente durante mucho tiempo”, Bergson, *op. cit.*, p. 43.

33. Margit Frenk *et al.* (coords.), *Cancionero folklórico de México. Coplas del amor feliz*, t.1, El Colegio de México, México, 1975, p. xxiv.



su doble sentido sexual—, hasta el cambio de fortuna del cantante enamorado, las composiciones de Mardonio Sinta son un claro ejemplo de la gran cantidad de posibilidades temáticas y lingüísticas de la poesía popular:

Ay, mi guacamaya,
dónde te has metido.
Si una viuda se desmaya
es que ya busca marido.

Un pajarito en la noche
se quiso pasar de listo.
Se puso a picar el broche
que nomás yo te había visto.

Un tranquilo jaranero
se volvió muy perdulario.
—Nunca me dirás “te quiero”
porque no soy millonario. (p. 497)

CONCLUSIONES

La propuesta poética de Francisco Hernández —con la creación de su heterónimo Mardonio Sinta— nos permite acercarnos a la cultura y literatura popular, bastante desatendidas por los críticos y creadores contemporáneos, quienes olvidan la indiscutible influencia de las formas y motivos de las composiciones orales en la constitución de la tradición culta y escrita. A su vez, demuestra que la parodia no atiende solamente a la adaptación y transformación de algunos géneros, temas y estructuras de la tradición anterior para desestimarlas o burlarse de ellas, pues la relación entre el texto parodiado y el parodiante también puede reconocer y enaltecer una práctica literaria en desuso, mediante un proceso de reproducción y actualización de sus características principales. Precisamente, el segundo caso se presenta en *¿Quién me quita lo cantado?*, donde las coplas de Mardonio Sinta demuestran la natura-



leza activa y provocadora de la poesía popular, que con sus formas humorística nos permite participar en la crítica a una sociedad que destaca por sus vicios, más que por sus virtudes. En este sentido, como señala Henri Bergson:

[...] el arte del poeta cómico consiste en darnos a conocer tan bien el vicio, en introducirnos a los espectadores hasta tal punto en su intimidad, que terminamos obteniendo de él algunos hilos de la marioneta con la que juega; y entonces nosotros jugamos con ella; una parte de nuestro placer viene de ahí. O sea que, en este caso, también es una especie de automatismo lo que nos hace reír. Un automatismo muy próximo a la simple distracción.³⁴

En los sones jarochos de Mardonio Sinta el amor y la sexualidad se liberan de las ataduras morales de la sociedad tradicional, para explorar mediante las diferentes manifestaciones del humor (burla, ironía, absurdo, comparación, doble sentido, entre otras) los deseos carnales del hombre común, y el gran relajamiento de las normas y costumbres aceptadas que ocurren, de manera velada y oculta, en la cotidianidad costera veracruzana. Mediante el uso del humor el compositor y cantante puede descubrir, sin ser juzgado o perseguido, las apetencias, vicios y perversiones de su prójimo. La construcción del *ethos* cómico se construye y potencia en la poesía popular por el conocimiento que el espectador o, en este caso, el lector, tiene de los elementos situacionales y contextuales que se incluyen en la composición. La intención cómica, entonces, no se completa con la construcción verbal de las coplas, sino que requiere del acto de interpretación donde el receptor reconoce los juegos del lenguaje, así como la inversión de situaciones, costumbres y valores en la canción.

Para concluir, vale recordar que “la risa es el lenguaje con el que hombres inteligentes se dirigen a sus iguales. La risa hace reír porque es ingeniosa, creativa, porque es capaz de sorprendernos con lo inesperado. El chiste (el humor) es un tropo, como la metáfora, o mejor aún, es una tropología, un universo de tropos que se concatenan unos con otros, que se recombinan de

34. *Op. cit.*, p. 17.



todas las formas posibles".³⁵ Las canciones de Mardonio Sinta son claro ejemplo de sabiduría y creatividad, que no proviene del aprendizaje en las aulas universitarias o en las reuniones entre críticos y escritores (tertulias que en algunos casos pueden resultar francamente insufribles), sino de la agudeza y talento del hombre de pueblo, quien reconoce en la diaria tragedia de la existencia, gestos de alegría, reposo y desenfado que hacen posible y querible nuestra vida.

35. Sánchez, *op. cit.*, 114.



BIBLIOGRAFÍA

- Bergson Henri, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, trad. Rafael Blanco, Godot, Buenos Aires, 2011.
- Beristain Díaz, Helena, “El albur”, en *Retórica, política e ideología. Desde la antigüedad hasta nuestros días*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997, pp. 33-47.
- Cardona, Isthaz, “Identidad, tradición y folclore: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural”, en *Compartir el Patrimonio Cultural Inmaterial: narrativas y representaciones*, coord. Lourdes Arizpe, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2011, pp. 231-247.
- Caso González, José, “Mester de juglaría / Mester de clerecía, ¿dos mesteres o dos formas de hacer literatura?”, *Berceo*, 94-95 (1978), 255-264.
- Díaz Roig, Mercedes, “Panorama de la lírica popular mexicana”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 48 (1987), 27-36.
- Dorra, Raúl, “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral”, *Dispositio*, 18, 45 (1993), 195-209.
- Eraso Belalcázar, Mario, “Cantos de seducción. Interrogaciones a Francisco Hernández sobre su escritura”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 18 (2016), 257-268.
- Frenk, Margit *et al.* (comps.), *Cancionero folklórico de México. Coplas del amor feliz*, t.1, El Colegio de México, México, 1975.
- Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna: desde Baudelaire hasta nuestros días*, trad. Juan Petit, Seix Barral, Barcelona, 1959.
- González, Aurelio, “Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México”, *Caravelle*, 65 (1988), 143-157.
- González, Raúl Eduardo, “Escritura y escritos en el *Cancionero folklórico de México*”, *Acta poética*, 26 (2005), 351-372.
- Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 173-193.



- Jakobson, Roman, *Ensayos de poética*, trad. Juan Almela, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1977.
- Jiménez de Báez, Yvette, “Y otra vez lo popular”, *Diálogos: Artes, letras, ciencias humanas*, 19 (1983), 40-48.
- Lara, Luis Fernando, “Hacia una tipología de las tradiciones verbales populares”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 60 (2012), 51-60.
- Portilla, Jorge, *Fenomenología del relajo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- Reuter, Jas, “El son jarocho”, *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 5 (1968), 33-34.
- Rodríguez Rivera, Virginia, “La copla en México”, *Revista Hispánica Moderna*, 1-2 (1944), 161-174.
- Sánchez Álvarez, Alberto, “Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con lo social”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 723 (2007), 103-121.
- Sinta, Mardonio, *¿Quién me quita lo cantado? Coplas casi completas y autobiografía*, en Francisco Hernández, *En grado de tentativa. Poesía reunida*, vol. 2, Fondo de Cultura Económica, Almadía, México, 2016, pp. 437-554.
- Velásquez, Mónica, “Bajo el signo de géminis: Francisco Hernández y Mardonio Sinta”, en *Entre la tradición y el canon: Homenaje a Yvette Jiménez de Báez*, eds. Ana Rosa Domenella, Luz Elena Gutiérrez de Velasco y Edith Negrín, El Colegio de México, México, 2009, pp. 283-292.



EL MUNDO DEFORME: SÁTIRA Y CARNAVAL EN
EL MIEDO A LOS ANIMALES DE ENRIQUE SERNA

Elsa López Arriaga
Universidad de Guanajuato

Se me ha perdido el mundo
y no sé cuándo
comienza el tiempo
de empezar de nuevo.
Vamos a ciegas en la oscuridad
Caminamos a oscuras
en el fuego.

José Emilio Pacheco

Con su conferencia “Algunas dificultades para escribir novela policiaca en México y algunas recetas para conseguirlo” de 1987, Vicente Leñero dirigió las miradas hacia la difícil tarea de la escritura del género en un país cuya realidad de desencanto, violencia y desasosiego se antoja de por sí inverosímil. Como lo hicieron los maestros del género, S.S. Van Dine, Raymond Chandler, G. K. Chesterton o Patricia Highsmith, y después escritores mexicanos, como Paco Ignacio Taibo II o Élmer Mendoza, Leñero propuso una suerte de breve metodología de escritura más allá de las reglas ortodoxas de la configuración genérica.

Para Leñero, preocupado siempre por las complejidades de la fabulación, la narrativa policiaca mexicana exigía tomar distancia de las composiciones tradicionales de la novela de enigma y de sus detectives protagonistas, porque la descomposición del sistema social del país, de sus instituciones y miembros, encubren una manera corrupta de operar. No en vano el autor mantiene la nota irónica en su conferencia, pues a su “receta” de escritura subyace el pábulo de la novela negra latinoamericana:¹ visibilizar, a través del crimen, la

1. En el presente estudio utilizo los términos novela policiaca y novela negra como sinónimos porque no es, por ahora, mi intención discutir cada uno de ellos. Sin embargo, considero



realidad de una sociedad, así como sus inflexiones éticas y morales. Leñero sugiere renunciar a la idea de la presencia de un detective, investigador o policía como personaje de una larga serie (a la manera de Holmes, Poirot o Dupin), anular la premisa moral del triunfo del bien sobre el mal y, sobre todo, descartar la posible solución del crimen, un caso poco frecuente en la realidad mexicana. En su breve texto, el autor sugiere, ante la posible insistencia de un escritor en búsqueda de modelar un protagonista-investigador, una lista de consideraciones que encubre, con un guiño humorístico, una doble crítica: al artificio del género y al sistema policiaco mexicano:

- No lo haga honrado e insobornable, por favor.
- No lo haga inteligente.
- Hágalo corrupto, como cualquiera.
- Hágalo maldito, tonto, tramposo y, sobre todo, errático.
- Será entonces, quizá, sólo así: un personaje verosímil.²

En esa línea donde el crimen es punto de partida para hacer converger las perspectivas críticas de la naturaleza humana y su contexto, se encuentra en continuidad la primera obra de corte policiaco de Enrique Serna (Ciudad de México, 1959), *El miedo a los animales* (1995). Quizá el escritor más celebrado de su generación, se sitúa como una voz definitiva en el contexto de la literatura mexicana contemporánea, sobre todo, porque su escritura ágil, sin

necesario apuntar brevemente que la narrativa latinoamericana es heredera de la novela negra estadounidense, una narrativa que adquirió con el tiempo un fuerte compromiso político con la realidad. Se trata de historias que se tejen a partir de la anomalía, un asesinato, e involucran elementos de las problemáticas sociales, como la corrupción, los vicios, la violencia, lo marginal. Los autores hispanoamericanos, en especial en los años setenta y ochenta, dejan traslucir ese contexto en su narrativa del género. La complejidad de la realidad latinoamericana es un seguro asidero para los escritores latinoamericanos contemporáneos porque sus complejidades permiten una práctica sólida en el arte de narrar, por ejemplo, de frente a los regímenes totalitaristas.

2. Vicente Leñero, "Algunas dificultades para escribir novela policiaca en México y algunas recetas para conseguirlo", compilado en Fritz Glocker, "Escribir novela policiaca en México. Vicente Leñero/Paco Ignacio Taibo II", *Revista de pensamiento y cultura de la BUAP*, 24 (2016), 30.



tropiezos, produce siempre fuertes reacciones, desde la risa al desasosiego. Si, en general, la narrativa del mexicano se teje desde su fascinación por desfigurar la realidad, por presentar personajes grotescos de tan humanos y situaciones tragicómicas que infunden una plasticidad particular a los hábitos comunes, su tercera novela confirma estos gestos poéticos con la fuerza de la parodia del género negro.

Según Serna, su apuesta es una llamada a subvertir las directrices de lectura de la novela policiaca a partir de la compleja risa del divertimento: “Quise hacer un híbrido, porque no es una novela policiaca convencional, sino que es una parodia. Una parodia con ciertos límites [...] Yo quería que mi *thriller* sí respetara todas las reglas del género, solo que con una muy evidente intención satírica hacia el medio intelectual mexicano”.³ La intención del autor es clara de inicio, pues con la parodia promueve la percepción desautomatizada, trastoca las normas genéricas, descubre los recursos literarios familiares y atribuye nuevos valores a una forma gastada.

El valor estético-literario de esta novela, coloca a Serna dentro de la tradición hispanoamericana de narradores de novela negra, quienes, atina a decir Elzbieta Sklodowska, cambian la noción de “subliteratura” —como se consideró mucho tiempo al género— para reelaborarla con planteamientos que, en su sencillez, exigen un lector atento y sofisticado. Estos escritores (entre ellos podrían mencionarse tanto a Mempo Giardinelli, Osvaldo Soriano y Paco Ignacio Taibo II, como a Jorge Ibarguengoitia, Ricardo Piglia, Manuel Puig y los autores del boom), como Serna, lograron apoderarse del canon literario a través de parodiar las fórmulas populares, atribuyéndoles significaciones muy diversas, según asegura Sklodowska: “La presencia del *pre-texto* de la fórmula policial es esencial para la poética del conjunto; pero al mismo tiempo, éste sirve tan solo como *pretexto* para perseguir objetivos estéticos e ideológicos que sobrepasan el marco de la fórmula”.⁴

3. Mauricio Carrera y Betina Keyzman, “Enrique Serna: Prefecto del Instituto Patria”, en *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, Lectorum, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, p. 24.

4. Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 1991, p. 113.



Incluso si a la novela negra se le asocia con la rigidez de sus modelos, los autores hispanoamericanos encontraron en esa cualidad un amplio potencial artificioso, más proteico si se inserta en un específico marco ideológico. Así, el manejo ingenioso de los estereotipos y esquemas de estas novelas puede desembocar en productos artísticos de gran calidad, transformadores y hasta subversivos, “capaces incluso de otra originalidad artística, la de la obra que se aparta de la copia más o menos literal de variaciones anteriores y, al tiempo que respeta al máximo las convenciones del subgénero, explora con la máxima libertad las posibilidades de su repertorio y su combinatoria”.⁵ La obra de Serna transita por las variadas plegaduras de una postura insurrecta y desafiante para combatir sistemas canónicos, entonces, poco tiene de azaroso emplear como recurso la parodia de un género en estrecho vínculo con las problemáticas sociales, las desconfianzas de un sistema, la inconformidad de los grupos marginados y el resentimiento hacia los “defensores” del *statu quo*.

Es cierto que la tercera novela del escritor mexicano se erige como una parodia del género negro con la determinación de respetar y trastocar en la misma medida sus convenciones; sin embargo, es cierto también que dicho recurso es el *pretexto*, mencionado por Sklodowska, para explorar su habilidad en el trazo dosificado de agridulces invectivas y de escepticismo, haciéndolos converger en su interés por llevar a cabo, con gusto beligerante, “una crítica de conductas”.⁶ En mucho, de ahí se alimenta su remarcada vocación humorística, uno de los aspectos de su escritura que más ha merecido la atención de la crítica especializada.

En la larga tradición de la literatura mexicana de humor, la producción ingeniosa de los escritores de finales del siglo XX e inicios del XXI coincide en su propósito: exhibir, criticar, censurar y burlarse de la realidad donde se encuentran inmersos. Dentro de esta apuesta literaria, donde la mirada del escritor, antes de dejarse intimidar, anula la solemnidad, el engolamiento y el respeto a toda investidura, la propuesta artística de Serna se muestra por medio del empleo audaz de ironía, parodia, sátira y humor negro o cruel, perfec-

5. Desiderio Navarro, “La novela policial y la literatura artística”, *Texto Crítico*, 16-17 (1980), 142.

6. Carrera y Keyzman, *op. cit.*, p. 26.



tos mecanismos para hacer “más persuasiva la ilusión realista”.⁷ Por lo mismo, en sus mundos habitan personajes alienados, decadentes y grotescos, cuya naturaleza atroz responde a los móviles del comportamiento humano y al oscuro ejercicio del poder.

Según la pauta establecida por Serna, su manera de narrar “sirve para mostrar la realidad actual mexicana; la única manera de acercarse a lo que está ocurriendo es ese tono: lo grotesco que es horroroso y produce risa”.⁸ Por lo mismo, para el autor, la literatura realista contemporánea parece caer inevitablemente en lo absurdo, pues pesa sobre sí misma una sensación de ironía que obliga tanto a críticos como a lectores a encontrar los nuevos valores éticos y estéticos de un mundo narrativo que se moviliza por la visión de la realidad en una constante desfiguración. Leer a Serna en esta lógica consciente la permeabilidad contextual de sus obras, más si se piensa en su posicionamiento ante los cotos de poder político y cultural, y fortalece sus estrategias humorísticas de imágenes en contraposición constante para matizar la certeza o falsedad absolutas de una realidad “real”. Con todo, conviene ensayar una lectura de *El miedo a los animales* trascendiendo la búsqueda de sus referentes o la multicitada línea temática de equiparar el mundo intelectual con el policiaco. Sugiero un acercamiento al sórdido humor de la novela, que poco tiene de ligero o condescendiente, donde impera la estética de lo grotesco carnavalizado y la risa de la mano del espanto; un mundo narrado, sí, con modulaciones de sátira, parodia y caricatura sicalíptica, pero en el cual se formula el afán primordial del autor por desvelar las perversidades del mundo. Los presupuestos estéticos del carnaval y su propiedad de tiempo suspendido legitiman en la novela el enfoque distorsionado de ser y vivir en la realidad mexicana, volcándola en sí misma a tal grado que en lo grotesco de su artificio deviene “más real”.

Por la línea anecdótica de esta peculiar novela negra que satiriza a la comunidad intelectual mexicana —en concordancia con su posterior ensayo

7. Ignacio Solares, “Enrique Serna. Una agridulce perversidad”, *Revista de la Universidad de México*, 36 (2007), 92.

8. Francisco Torres, “Enrique Serna: sarcasmo y vitriolo”, en *Esta narrativa mexicana*, Universidad Autónoma Metropolitana, Eón, México, 2007, p. 403.



Genealogía de la soberbia intelectual (2013)—, desde su primera edición (a pocos años de la declarada descentralización cultural como intento de Carlos Salinas de Gortari para congraciarse con la *intelligentsia* mexicana, y de la conformación de Conaculta) conmocionó a buena parte de los grupos intelectuales: algunos, aplaudieron con entusiasmo la osadía de la escritura poco solemne y provocadora de Serna; en otros, los mismos atributos motivaron comentarios insidiosos y afrentas, casi siempre, con poco rigor crítico.⁹ En cualquier caso, no puede negarse la importancia de esta novela, pues su discreción formal, en contraposición con las complicadas estructuras de sus primeras obras, perfila el modo de fabular en la narrativa posterior de Serna: una técnica que pueda pasar desapercibida al lector para poner ante sus ojos la sordidez de lo cotidiano, el “grotesco malentendido”¹⁰ que es la vida.

LA SÁTIRA AMARGA: EXHIBIR LA DEFORMACIÓN

La novela se urde a partir de la historia del judicial Evaristo Reyes, antiguo reportero policiaco y frustrado escritor, quien intenta resolver el asesinato de Roberto Lima, un periodista marginado. En el transcurrir de la investigación, Reyes se enfrenta con las cofradías de escritores y miembros de la alta

9. De todas las acusaciones, quizá la más visceral y agresiva provino de la pluma de Christopher Domínguez Michael. En una reseña multicitada, el crítico, con comentarios y actitudes de intelectual prestigioso, vivificó la ficción de Serna. El crítico acusa a la novela de “oportunista y cobarde”, de “novela de tesis” y de “gracejada cantinera”. Christopher Domínguez Michael, “*El miedo a los animales* de Enrique Serna”, *Vuelta*, 229 (1995), 44 y 45. Por último, la reseña intenta un último ataque crítico a la novela, que termina por volcarse irónicamente hacia el propio crítico: “*El miedo a los animales* es el puchero del niño mimado que patea el pesebre cuidándose de no dañar sus regalos de navidad”, *Ibid.*, p. 45. Serna percibe la gracia en el comentario del “niño mimado de la cultura que se atrevió a hacer escarnio del medio que tan bien lo había tratado” y la aprovechó ficcionalmente en su siguiente novela, de nota autobiográfica, *Fruta verde* (2006), Martha Elena Munguía Zatarain, “El humor sombrío en una novela policiaca: *El miedo a los animales*”, *Texto Crítico*, 36 (2014), 174.

10. Enrique Serna, *El miedo a los animales*, Joaquín Mortiz, México, 1995, p. 200. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición, por lo tanto, en adelante sólo consignaré el número de página.



esfera cultural, descubre ahí un ambiente competitivo, hostil y fariseo; al mismo tiempo, debe lidiar con un modo de proceder muy parecido dentro de las estructuras de la Judicial. Con lo frontal de esas equivalencias y la crítica feroz de fondo —tanto como las alusiones a figuras importantes de la literatura mexicana, cuya clave referencial se busca constantemente—, la novela recaló en las esferas culturales, como el autor anunció con un símil, que bien sirve para explicar el dinamismo de su escritura:

Mi propósito no fue criticar personas, sino exhibir conductas que he detectado en distintos estratos de la llamada República literaria. Juan Bautista Morales, el famoso *Gallo Pitagórico*, comparaba la sátira con el tiro al pichón, donde el cazador apunta a la parvada pero siempre derriba un pájaro. Quizá me suceda lo mismo y alguna persona se reconozca en la galería de *freaks*, cosa que no lamentaría, pues mi propósito fue herir el mayor número posible de susceptibilidades.¹¹

En esta medida, Serna acude a la construcción de una novela negra como el espacio perfecto para montar la articulación equilibrada entre varios modos del humor vía el distanciamiento crítico propio del género. En dicha coyuntura se implica una propuesta muy específica de la sátira, que opera en *El miedo a los animales* al incluir en su conformación discursiva su objeto, esos puntos de vista, debilidades y defectos en los cuales pone su atención. El mecanismo satírico de la novela dista de la escritura aleccionadora y sólo roza tangencialmente la perspectiva de la sátira clásica, desdeñosa y reformativa.

De acuerdo con Linda Hutcheon, la sátira “tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano”,¹² lo cual supone, para su eficacia correctiva, el apego del satirista a una estructura moral, fundamento de una evaluación negativa, despectiva y, algunas veces, colérica. Las implicaciones del fundamento ético de un autor

11. Enrique Serna, “Historia de una novela”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996, p. 208.

12. Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, p. 178.



satírico alcanzan, como es inevitable, la imposición de una virtud sobre un vicio. Aunque Serna ataca, incluso con risa desdeñosa, los vicios de la sociedad, de la cultura, de los cotos de poder y denuncia que “la gente del medio literario es muy corrupta” (p. 53) y que no “acostumbraba guardar lealtades” (p. 64), así como su pedantería, arrogancia y falsedad, la ofensiva carece de una intención moralizante; se trata, más bien, de una sátira capaz de enunciar y exhibir las deformidades de la realidad, ratifica Serna: “En *El miedo a los animales* someto estas actitudes a una crítica sanguinaria que en realidad es una autocrítica sanitaria”.¹³

Si Hutcheon considera la sátira como una “irrisión ridiculizante con fines reformadores”,¹⁴ Serna contiene su propuesta estética en el patetismo, irrisorio y ridiculizante, de situaciones y de actitudes humanas. A propósito de *El miedo a los animales*, Serna deja en claro la insuficiencia de una jerarquía moral si se trata de ver un mundo grotesco en sí mismo:

Yo creo que hay ciertos ejercicios de relativismo moral dentro de la novela. Bajo determinadas circunstancias, un judicial puede ser más noble que un literato [...] Lo que a mí me disgusta muchísimo del medio literario es su autocomplacencia. Más que nada la idea de que el escritor se presente como figura de autoridad moral. Es algo que ha pasado mucho en México, tal vez porque estábamos luchando contra un régimen dictatorial, esto obligaba a muchos escritores a que hicieran un compromiso social. Creo que se exageró mucho con esto. Mucha gente confunde la calidad literaria con el mérito real o ficticio de un escritor. También quería mostrar una aberración que ocurrió con la política cultural salinista [...] Un estado que abandona por completo la educación pública, de pronto quiere tener una política cultural de primer mundo, con una abundancia de becas, de premios, con unas instituciones realmente flamantes, cuando de pronto ya no hay público para los libros porque ya no hay lectores. Los libros se tienen que quedar amontonados en las bodegas. Estás viviendo una gran farsota en la que gran parte del medio intelectual ha participado.¹⁵

13. Serna, “Historia de una novela”, *op. cit.*, p. 210.

14. Hutcheon, *op. cit.*, p. 181.

15. Carrera y Keyzman, *op. cit.*, pp. 24-25.



En estas palabras del autor se vislumbra su matiz satírico. Si bien Serna no se desprende de la actitud despreciativa ni de la reflexión crítica de las conductas, corrobora el espíritu lúdico de su escritura, medio posible para puntuar la presencia de antivalores sin forzar siquiera los acontecimientos, ridículos tal como se presentan en la realidad. Así, la sátira serniana cumple con los dos presupuestos marcados por Northrop Frye, “una es el ingenio o humor basado en la fantasía o en un sentido de lo grotesco o de lo absurdo; la otra es un objeto que atacar”.¹⁶ Aunque sin el fin reformador parezca tocar los límites de mera reprobación, la deformación realista de *El miedo a los animales* va más allá de una crueldad innecesaria, se proyecta en una función escéptica y enérgica que reúne contrarios y disonancias en las dimensiones de los trazos más oscuros de la conciencia humana. Por ello, el autor no se reconoce como autor satírico, sino como agente con la función de mostrar el mundo y la humanidad en ruinas. Desde ahí, su embestida a la comunidad intelectual desemboca en el efecto melodramático ambivalente y subversivo, en la sonrisa perversa y amarga, pues preserva su propio antídoto en el sufrimiento de Evaristo Reyes, puesto en marcha en un aparente distanciamiento emocional:

Sin proponérselo, por los avatares de una accidentada investigación policiaca, le había tocado conocer por dentro el mundillo literario de su país, más pestilente aún que el de París en tiempos de Balzac, y mientras iba de un sospechoso a otro siguiendo pistas equivocadas había sufrido una larga cadena de decepciones,

16. Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1991, p. 295. Según Frye, el riesgo de la sátira es dejar en el vacío de sentido la reprobación y el ataque, aunque se encubran con el humor, pues una invectiva, dice él, tiende a mover a risa y a crear una alianza, aun cuando sea temporal, entre escritor y lector, lo cual, afirma, “significa que gran parte de la sátira que se basa en odios nacionales, en esnobismos, en prejuicios y en piques personales pasa de moda con gran rapidez”, *Idem*. Desde esa reprobación provisional se ha leído continuamente *El miedo a los animales* con un evidente equívoco: si bien a la novela le subyace un referente muy notorio, la distorsión retratada tiene la finalidad estética de provocar emociones encontradas al exhibir una realidad de naturaleza bufonesca y de drama insignificante, tal como lo deja ver el autor: “Es una mezcla de ridiculez y situaciones aterradoras en las que una postura de denuncia simplemente política no daría una imagen cabal de esa revuelta de sentimientos que hay en la realidad”, Torres, *op. cit.*, p. 403.



hasta perder la fe en los escritores. En particular detestaba a los paladines de la sociedad civil en lucha permanente por las cámaras y los micrófonos. El trato con ellos lo había obligado a ver su vida desde otra perspectiva. ¿Qué había buscado en realidad cuando entró a la Judicial con la idea de narrar sus experiencias en un reportaje? ¿Denunciar la corrupción o ingresar al círculo de buitres humanitarios encabezado por Palmira Jackson? Antes le dolía no haber realizado sus sueños. Ahora le horrorizaba haber soñado con algo tan vil (p. 256).

Con una configuración satírica responsable de poner ante el espejo una imagen alterada, los personajes se presentan como un recuento de antivillanos, voces de la mediocridad, la traición o la amargura: Reyes siempre “en desacuerdo consigo mismo” (p. 16), volcando su “autodesprecio hacia afuera, extendiéndolo al género humano” (p. 30); Maytorena, abyecto y retorcido; El Chamula, a quien su “benefactor le había robado la dignidad y el alma” (p. 200). Ninguno de ellos escapa a su condición de criaturas rencorosas y frustradas, confirmaciones de la fragilidad de las verdades absolutas e inamovibles. Toda realidad frente a los ojos de los personajes se encuentra envuelta en una atmósfera sombría, en un despliegue de contradicciones éticas imposibles de zanjar, según confirma Evaristo: “La perfección moral no existe. No hay absolutos en el bien ni en el mal. Si condenas en masa a toda la gente del bando gris, te estás condenando a ti mismo. Todos en esta vida, óyelo bien, todos en esta vida somos capaces de hacer una gran chingadera” (p. 132). Esta reflexión se repite en el universo de la ficción cuando las situaciones narradas ponen en escena el vacío de un imperativo ético.

El impacto de la presencia impedida de la dualidad correcto/incorrecto en tanto confrontación, yace en la continua tirantez entre los lindes de estas categorías, con la consecuente dificultad de percibir la postura clara desde la cual se filtran las acciones de los personajes. Posiblemente, Maytorena es el personaje más honesto en sus intereses (a excepción de sus gustos sexuales: buscar travestis en bares y prostíbulos sin aceptarlo abiertamente, para no lastimar su masculinidad), porque, según se describe desde las primeras páginas de la novela, reconoce con cierto orgullo su carácter violento, su capacidad de conseguir lo que quiere a cualquier precio, sus torcidos planes burocráticos, su corrupción, y demás vicios. Por el contrario, los cla-



nes de intelectuales, seres de la peor calaña, antes de aceptar sus comportamientos reprobables, presumen de una entereza moral, que sin duda se disiparía fuera del ambiente al cual pertenecen. En esta medida, a juicio de Evaristo Reyes, la hipocresía y la traición ponen en desventaja a las “mafias” de escritores, dueños de la cultura, ante los hampones de la Judicial, salvajes, asesinos y degenerados, pero, al menos, más leales. Reyes, entonces, intenta fungir como un dispositivo articulador entre esos dos universos semejantes y el plano de la rectitud; sin embargo, resultan vacíos sus esfuerzos por integrar una pauta fiable desde la cual puedan sancionarse las conductas del resto de los personajes, pues él mismo franquea los límites que se impuso. Si al principio asume una suficiencia moral porque su ansiada carrera de escritor lo llevó a formar parte del cuerpo policiaco, pero no se identifica con los demás miembros, con el correr de la historia, esa seguridad se va desvaneciendo para dejar a la vista “su gradual hundimiento en la podredumbre” (p. 15).

La fluctuación de Evaristo entre su ilusoria entereza ética, la compulsión enfermiza y cruel de ejercer el poder de su cargo, y anhelo por formar parte del mundo literario con sus avatares de reconocimiento y espectáculo, terminan por convertirlo en una burla de sí mismo: Evaristo es actor y sensor de sus emociones. Así, el protagonista es el estímulo para activar el humor amargo de la sátira serniana sin actitud reformativa de por medio.

Por lo mismo, la futilidad de los principios morales y éticos de Reyes deja de ser un juicio emitido con el afán, más claro e ingenioso, de exponer la naturaleza del hombre en su grotesca deformación. La posibilidad de esta apertura se define por los recovecos y opacidades de los valores puestos en escena. El texto redefine las nociones bien/mal, bueno/malo, movilizándolas indistintamente entre lo sombrío y retorcido de las situaciones de los intelectuales y los judiciales. Con el efecto narrativo de parodiar la novela negra, el carácter moral que exhibe la sátira de *El miedo a los animales* parece adecuarse convenientemente en uno u otro momento a la farsa montada por los personajes, como queda claro en una justificación enunciada desde la corrompida manera de entender el bien y que persigue dar fiabilidad al juego de refracciones impulsado, precisamente, por esa visión: “La crueldad gratuita podía ser enfermiza, pero golpear en nombre del bien, refocilado en la propia virtud,



dejaba una sensación de poderío angélico, como si fuera el brazo ejecutor de un mandato divino” (p. 151).

EL CARNAVAL GROTESCO: UNA PERMANENTE MASCARADA

Una de las constantes temáticas en la narrativa de Serna es la actitud de los intelectuales en búsqueda de un prestigio vacío, por resultar de la autopromoción, del nepotismo o la presencia en los medios masivos de comunicación. Su posicionamiento crítico respecto al campo intelectual se percibe claramente en la codificación textual, espacio privilegiado para poner en duda el valor de la calidad artística, el reconocimiento literario y la función decorativa de la cultura —título de un punzante ensayo a propósito del prestigio literario ramplón y su influencia en el comercio cultural—. Al respecto, Elba Sánchez Rolón puntualiza: “La pluma de Serna no se detiene ante el cuestionamiento mismo del valor del objeto artístico —la literatura incluida— y los absurdos derroteros de autores y críticos para participar de diversas estrategias de *legitimación*, *conservación* y pretendida *consagración* dentro del campo cultural”.¹⁷ En efecto, la mirada de Serna sobre el ámbito cultural no da tregua a la mordacidad de su crítica, a tal grado que exige a lectores y críticos replantear sus propios paradigmas al poner sobre la mesa, continúa Sánchez Rolón, “los absurdos del reconocimiento público, el juego de las apariencias y las corrupciones del poder abarcan diversos espacios, instituciones y actores”.¹⁸

En *El miedo a los animales*, la crítica dirigida hacia el universo y los miembros de la intelectualidad mexicana tiene una fuerza capaz de trascender la simple degradación de los personajes a través de una sátira áspera, su funcionalidad alcanza la conformación humorística del texto, no supeditada a la esfera de lo ridículo o caricaturesco —cuyo rasgo principal sería el trazo magnificando elementos específicos de la imagen—, sino en su correspondencia con lo grotesco, en tanto posibilidad de “criticar y desenmascarar la-

17. Elba Sánchez Rolón, “Campo intelectual y torre de marfil: acerca de cuatro cuentos de Enrique Serna”, *Literatura Mexicana*, 24 (2013), 108.

18. *Ibid.*, 120.



cras sociales, explotando el lado terrorífico o asqueroso de la vida de los personajes que encarnan un poder corrompido”.¹⁹ Sin cuestionar el matiz crítico de lo grotesco en la novela, es importante considerar también el papel del humor. Éste se ejecuta a partir de una operación lúdica de una suerte de mascarada. Desde ahí, la farsa se construye en el principio articulador de la diversión y lo estremecedor, para descubrir tras la máscara una realidad deformada y un mundo invertido.

Raquel Mosqueda considera la obra de Serna a la luz de la estética del esperpento, inaugurada por Ramón del Valle-Inclán, la cual consiste en “*mirar al mundo como la suma de una serie de deformaciones, de tergiversaciones*”.²⁰ Con razón, Mosqueda encuentra en lo esperpéntico el eje de la interpretación artística de un mundo llevado hasta sus últimas consecuencias con tal ímpetu que termina por volverse hacia su propio enfoque distorsionado. Esta perspectiva responde al más delineado puente tendido con la tradición de lo grotesco y del carnaval, pues el esperpento lleva al extremo esa imagen ambivalente y contradictoria que parece deforme y horrible en la lógica de la vida cotidiana. Me parece, junto con Mosqueda, que la narrativa serniana no pretende deformar la realidad, “los personajes de Serna se acercan al espejo *ya deformados* y éste, aunque pareciera que sólo imita, intensifica la fealdad en una especie de doble distorsión”.²¹ Así, el proceso de esperpentización que me interesa seguir, antes de poner atención a lo trágico de las situaciones, destaca lo más risible y absurdo de los personajes, porque no pueden verse en el reflejo especular, sino desfigurados.

La realidad enrarecida de *El miedo a los animales* pone en funcionamiento el poderoso elemento del juego en una lógica muy cercana al espectáculo teatral, situándolo, de acuerdo con Bajtin, entre el arte y la vida, es más, dice el teórico, es *la vida misma*, “los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra

19. Martha Elena Munguía Zatarain, *La risa en la literatura mexicana. Apuntes de poética*, Bonilla Artigas Editores, México, 2012, p. 92.

20. Raquel Mosqueda, “Los muchos modos del esperpento: la narrativa de Enrique Serna”, *Literatura Mexicana*, 12 (2001), 119.

21. *Ibid.*, 120. El subrayado es de la autora.



vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial* en el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes *de la libertad*.²² Así, durante el carnaval la vida se interpreta y se juega a sí misma fuera de los valores oficiales conformando una especie de *dualidad del mundo*, en términos bajtinianos. En la novela de Serna, esa sensación de espectáculo escénico sí posee un tablado, actores y espectadores: el sector literario. El primer planteamiento de la novela alude, en un sueño, al reconocimiento a Evaristo por su trabajo literario, el acto se enmarca en un espectáculo ceremonioso y adulador, rebotante de elementos de la farsa:

En un auditorio lleno de bote en bote, la comunidad cultural se había congregado para rendirle un merecido homenaje. Inseguro de su valía a pesar de la fama y los premios, no podía evitar sonrojarse al oír la carretada de elogios que le prodigaba la plana mayor de la intelectualidad: “maestro de la prosa combativa”, “valor indiscutible que ha destacado en todos los géneros”, “ejemplo de vocación y amor a las letras”, “extraordinario fabulador de lo cotidiano”. Terminadas las alocuciones en su honor, que agradecía con comentarios jocosos para aligerar la carga emotiva del acto, los periodistas de radio, prensa y televisión lo acorralaban en el estrado, disputándose una entrevista (p. 9).

El acto, aquí en la ensoñación, se replica en los mismos términos en varios pasajes: las reuniones de jóvenes escritores, la presentación del libro de la autoridad cultural Perla Tinoco, la ceremonia de reconocimiento de la escritora y luchadora social Palmira Jackson, y termina por concretarse en la realidad en la última estampa de la novela, cuando Evaristo Reyes, gozando ya de fama y renombre tras la publicación de su novela, “vivió unos meses de coctel en coctel, se hizo amigo de escritores importantes que lo elogiaban en público y concedió entrevistas en radio, prensa y televisión” (p. 169). El gesto de apariencia circular recurre a la singularidad de confundir, para relativizarlos, distintos tiempos y espacios de la realidad, ambos existentes sin una definición específica. Se refleja, entonces, esa visión de un entorno que, como se

22. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 12. El subrayado es del autor.



verá más adelante, carece de principio y de fin por *ser* la suspensión del flujo temporal carnavalesco, signado por el carácter renovador consecuente a la vivencia de la desfiguración de la realidad cotidiana. La teatralización pone en relieve, pues, la imposibilidad de hacer a un lado la constitución esperpéntica de aquella sordidez tan habitual que ya no se percibe como extraordinaria. Es ahí, además, donde lo cómico encuentra espacio para gestarse. Para dar cabal sentido al ademán humorístico de este aspecto de la novela, bastaría con tomar en cuenta la experiencia de Juan José Arreola, a quien el tribunal de intelectuales juzgó de bufón por su presencia en los medios masivos de comunicación. Serna recupera la anécdota para clarificar dos aspectos importantes, que se corresponden con la crítica general en su novela: “El gremio intelectual mexicano ha hecho hasta lo imposible por dibujar su propia caricatura, de manera que Arreola difícilmente puede desprestigiarlo más [...] [y] para competir con series policiacas o telenovelas, el intelectual está obligado a montar un espectáculo para no hablar en el vacío”.²³

La teatralización de toda la novela connota las implicaciones de los rostros múltiples e inagotables de la vida, metaforizadas en la máscara carnavalesca, que alcanzan a concentrarse en una galería de escenarios y personajes grotescos. A cambio de los bufones y payasos del carnaval popular, la novela tiene una compleja y muy variada pasarela de intelectuales, todos enmascarados por sus propias concepciones de la cultura y el arte, ya el estereotipo del escritor marginado, ya el comprometido con las causas justas, ya el ataviado con la *haute culture*. Entre muchos, podría mencionarse el ejemplo de Fabiola Nava, escritora en ciernes a quien se presta atención por su belleza, su opción es usarla a su favor, con hombres poderosos y escritoras influyentes, para conseguir posicionarse en el mundo cultural, en este caso, como en tantos otros, lo grotesco salta a la vista: “Todo parecía indicar que la cultura en ella no era un alimento sino un vestido. Quizá fuera una de esas niñas bien [...] que adoptaban el disfraz intelectual como una segunda personalidad, como un perfume volátil que se les quedaba en la superficie del alma” (p. 92). A la manera del carnaval, la vida de los personajes de la novela se interpreta en lo

23. Enrique Serna, “La función decorativa de la cultura”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996, p. 137.



festivo del atavío esperpéntico, pero con una significativa inflexión: el tiempo suspendido propio de la vida durante el carnaval extiende su acaecer hasta sembrar la duda de las fronteras entre la realidad carnavalesca y la real. De tal manera, la mascarada de la que son partícipes los personajes se muestra como absoluta. El sentido emblemático de la máscara del carnaval de dar cuenta de un mundo distorsionado, de un orden invertido y de la suspensión de los valores tradicionales pervive como única:

¿Pero de qué te sorprendes si en este país cualquiera se cree intelectual? En el taller literario donde yo me inscribí, todos los dizque escritores eran unos nacos que no habían pasado de José Agustín. Les hablabas de Klossowsky, de Michel Tournier, de Thomas Bernhard y se quedaban viendo visiones. No saben ni pedir la hora en inglés, pero eso sí, hasta el más bruto se ha ganado algún premio en Cuautitlán o Celaya (p. 116).

La carnavalización, en estos términos, aunque construye un tiempo, un espacio y un lenguaje alternativos a los oficiales, anula la validez de los elementos de renacimiento, de los agentes propiciatorios que reinician el ciclo del orden. Toda renovación comporta la marca intrínseca de la ambivalencia, de ser negación y afirmación a la vez, de refutar los absolutos de disolución y de destrucción, sin embargo, para efectuar el renacimiento, sostiene Bajtin, hace falta la inmersión en lo inferior productivo, porque en su contacto con la tierra anuncia siempre el comienzo. De ahí la importancia de la degradación y de las imágenes de lo inferior corporal.

Con todo, en el universo de *El miedo a los animales*, según ha quedado claro, la degradación carece de su contraparte dignificadora, y no sólo porque en las imágenes de lo inferior corporal, casi siempre con la impronta sicálptica, predomine una fuerza abyecta, humillante y decrepita, sino porque al ser reflejos de las raíces profundas de lo esperpéntico reafirman el carácter demasiado humano de los personajes fracasados, delirantes y distorsionados. Un pasaje muestra con nitidez el asunto. Después de renunciar a la Judicial y de terminar su relación con Dora Elsa, Reyes se abandona a una infame degradación autocompasiva. Un *shock* hipoglucémico expone su cuerpo al mundo exterior:



Con gran dificultad se arrastró hacia la puerta del cuarto, que estaba a tres metros de la cama, muy cerca y a la vez muy lejos para un inválido con las piernas engarrotadas. A medio camino se detuvo a tomar oxígeno y descubrió con horror que una cucaracha se había posado en los nudillos de su mano izquierda [...] El engendro Maytorena-Tinoco ya bordeaba su boca. Apretó los labios para impedirle la entrada, y haciendo un esfuerzo descomunal, como si alcanzara un peso de trescientos kilos logró llevarse una mano a la cara y darle un golpecito que la derribó en el suelo. Parecía fuera de peligro, pero apenas reemprendió el camino a la puerta, salió por detrás del servibar, donde tal vez había estado mordisqueando restos de papas, una rata gorda y peluda que tenía el rostro abotagado de Maytorena y la voz cantarina de Perla Tinoco (pp. 164-165).

La escena es perturbadora porque sugiere, por un lado, la degeneración corporal de Evaristo, la disgregación de sus propios límites, agitando sus aspectos más repugnantes; por otro lado, porque la imagen lastimosa, decadente, prolonga la desfiguración de la conciencia del personaje, quien ya no ve su imagen alterada por un espejo, sino en su realidad más cruel y aterradora de la cual no hay escapatoria (un ejemplo: Reyes intenta dispararse en la sien justo después de gastar su última bala). El vínculo estrecho entre cuerpo y carnaval también es transgresor, pues no tendrán en la renovación su punto de encuentro.

Ahora bien, sigo a Bajtin cuando acota que “el aspecto esencial del grotesco es la deformidad. La estética del grotesco es en gran parte la estética de la deformidad”;²⁴ como tal, desmitifica y transforma la vida en un *espantapájaros* cómico. Conviene destacar, entonces, el tipo de deformidad al que recurre la novela; si bien es posible encontrar algunos cuidadosos rasgos de los personajes en cuanto a anomalías físicas, como la animalización o la caricatura, la principal deformidad de las creaturas serbianas es, a todas luces, de carácter moral. Tal sinuosidad, cubierta por máscaras, impele a pensar *El miedo a los animales* como un carnaval permanente.

Por un momento, Evaristo cree estar liberado de la carga ambivalente de sus vilezas: “Sentía que la humanidad acababa de dar un paso enorme junto con él, y aunque todavía respiraba el aire malsano de los separos, en espíritu

24. Bajtin, *op. cit.*, p. 44.



ya se había remontado al séptimo cielo, a un satélite lunar desde donde la Judicial se veía como un infiernito de pasarela, como un chancro en la piel del globo terráqueo” (p. 154). Cuando siente caer la máscara, ésta vuelve a posarse, pesada, sobre él a la manera del mecanismo interminable de un bucle: renuncia a la Judicial para ser perseguido como chivo expiatorio, se libera de Maytorena y de inmediato lo acusan por los asesinatos que no cometió, en cuanto lo liberan de prisión se introduce en las altas esferas intelectuales, que abandona finalmente para volver a integrarse a la Judicial. Su respuesta al cuestionamiento de por qué volver a la policía es una frase sencilla: “necesitaba respirar aire puro” (p. 169). La declaración final de Evaristo, ese último golpe de humor de Serna, condensa el artificio y el juego estético de la novela. En ese comentario encuentra eco el epígrafe de Pacheco que presenta este texto: “no sé cuándo / comienza el tiempo / de empezar de nuevo”. Y es que en la lógica del carnaval de la novela no hay cabida para un flujo temporal de muerte y renacimiento, sólo se mantiene abierto el espacio de la progresiva deformación de los personajes, orillándola, sugiere atinadamente Mosqueda, hacia “sus últimas consecuencias y con esto a su *vuelta* a lo humano”.²⁵

El humor de Enrique Serna, tan reconocido como difícil de catalogar, tiene su principio en la crítica, a veces cruel, de una sociedad en crisis. Posiblemente por su interés en una realidad ruinosa, la cual no puede percibirse sino en esa deformidad en que se ha convertido, la construcción del espacio textual del autor mexicano privilegia recursos capaces de mostrar la rejilla que define su visión del mundo, por ello, pervive en su narrativa la sátira, la parodia, el carnaval y el grotesco. La propuesta estética de *El miedo a los animales* recalca en el lector en múltiples reacciones que oscilan desde la risa, amarga o divertida, hasta la extrañeza y la repulsión, mas su fuerza descansa en convidar a la reflexión con la exigencia de reformular los paradigmas de la conciencia humana y de la realidad que nos rodea.

25. Mosqueda, *op. cit.*, p. 119.



BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- Carrera, Mauricio y Betina Keyzman, “Enrique Serna: Prefecto del Instituto Patria”, en *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, Lectorum, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, pp. 13-33.
- Conde Romero, Carlos Roberto, *Sátira sonriente y ficcionalización de la historia en El seductor de la patria de Enrique Serna*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2013.
- Díaz y Morales, Magda y Norma Angélica Cuevas Velasco (coords.), *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, Universidad Veracruzana, México, 2017.
- Domínguez Michael, Christopher, “El miedo a los animales de Enrique Serna”, *Vuelta*, 229 (1995), 44 y 45.
- Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, Caracas, 1991.
- Glocker, Fritz, “Escribir novela policiaca en México. Vicente Leñero/ Paco Ignacio Taibo II”, *Unidiversidad. Revista de pensamiento y cultura de la BUAP*, 24 (2016), 28-37.
- Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 173-193.
- Mosqueda, Raquel, “Los muchos modos del esperpento: la narrativa de Enrique Serna”, *Literatura Mexicana*, 12 (2001), 115-139.
- Munguía Zatarain, Martha Elena, “El humor sombrío en una novela policiaca: *El miedo a los animales*”, *Texto Crítico*, 36 (2014), 173-187.
- , *La risa en la literatura mexicana. Apuntes de poética*, Bonilla Artigas Editores, México, 2012.
- Navarro, Desiderio, “La novela policial y la literatura artística”, *Texto Crítico*, 16-17 (1980), 135-148.



- Sánchez Rolón, Elba, “Campo intelectual y torre de marfil: acerca de cuatro cuentos de Enrique Serna”, *Literatura Mexicana*, 24 (2013), 103-122.
- Serna, Enrique, *El miedo a los animales*, Joaquín Mortiz, México, 1995.
- _____ “Historia de una novela”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996, pp. 205-210.
- _____ “La función decorativa de la cultura”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996, pp. 131-140.
- Sklodowska, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 1991.
- Solares, Ignacio, “Enrique Serna. Una agridulce perversidad”, *Revista de la Universidad de México*, 36 (2007), 92-94.
- Torres, Francisco, “Enrique Serna: sarcasmo y vitriolo”, en *Esta narrativa mexicana*, Universidad Autónoma Metropolitana, Eón, México, 2007, pp. 391-406.



SEGUNDA PARTE



LA CRÍTICA IRÓNICA

HUMANO, DEMASIADO HUMANO: LA CONFIGURACIÓN IRÓNICA DEL AUTOR FICTICIO EN “PIERRE MENARD, AUTOR DEL QUIJOTE”

Jesús Dávila

Universidad Nacional Autónoma de México

“Pierre Menard, autor del *Quijote*” (“Pierre Menard”, en lo sucesivo) se publicó originalmente en el número 56 de la revista *Sur* (mayo de 1939).¹ Por primera vez se concedía a un trabajo de Borges el honor de abrir un número de la legendaria publicación que Victoria Ocampo fundó en 1931. Al respecto, Daniel Balderston comenta:

José Bianco, quien había ocupado en 1937 el cargo de editor en *Sur* y quien fue quizás el primer lector del relato, cuenta que, cuando Borges le trajo “Pierre Menard”, decidió publicarlo como el texto que abriría el siguiente número. Hasta ese entonces Borges había sido relegado a la última parte de la revista, donde publicaba reseñas de libros, noticias culturales y ocasionalmente críticas de cine.²

Además de ilustrar la gran sagacidad de Bianco como lector y editor, la anécdota nos recuerda que, al principio de su carrera, Borges estaba muy lejos de ser un referente de primer orden en el canon argentino. Si bien contaba con el reconocimiento de algunas personalidades y grupos, aún lo esperaba un duro periplo antes de alcanzar el éxito mundial que disfrutó en su vejez. Es muy probable que Jorge Guillermo Borges —su padre— haya muerto, en febrero de 1938, con la idea de que su hijo era un escritor fracasado.³ A prin-

1. “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Sur*, 56 (1939), 7-16.

2. “Fácil y Breve: cómo enseñar ‘Pierre Menard’”, en *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*, Universidad del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2009, p. 79.

3. Edwin Williamson propone esta conjetura en su exhaustiva y polémica biografía *Borges. A Life* (2004). A decir de Williamson, la apoplejía que Jorge Guillermo Borges sufrió hacia finales de 1937 orilló a su hijo a buscar un trabajo de tiempo completo por primera vez en su vida,



cipios de la década siguiente, incluso el panorama empeoraría: en 1942, Borges concursó por el Premio Nacional de Literatura con su libro de cuentos *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941; *El jardín...*, en adelante),⁴ pero su trabajo no figuró entre los tres primeros lugares, que, respectivamente, fueron concedidos a la novela *Cancha larga* (de Eduardo Acevedo Díaz), la “crónica novelada” *Un lancero de Facundo* (de César Carrizo) y el libro de cuentos *El patio de la noche* (de Pablo Rojas Paz). A la luz de las repercusiones de cada obra, en la actualidad ese fallo sería insostenible: mientras los textos ganadores son prácticamente desconocidos —e inconseguibles— fuera de Argentina, varios cuentos de *El jardín...* se han vuelto esenciales para el canon de Hispanoamérica y, aun, para el de la narrativa mundial del siglo XX.

En el número 94 de *Sur* (julio de 1942), se hizo un “Desagravio a Borges” en el que colaboraron, entre otros autores, Pedro Henríquez Ureña, Adolfo Bioy Casares, José Bianco y Ernesto Sábato. Poco después, hubo una respuesta contundente mediante una nota, sin autor, en la revista *Nosotros* titulada “Los Pre-

el cual obtuvo en una biblioteca de los suburbios bonaerenses llamada Miguel Cané: “Ninguno de los dos había encontrado mucho éxito en el mundo: el padre no había cumplido su aspiración de ser escritor y ahora estaba ciego y paralizado, mientras el hijo había malogrado su promesa temprana como poeta y se había elevado a las alturas vertiginosas de ‘auxiliar primero’ de una biblioteca municipal en algún rincón de Buenos Aires perdido de la mano de Dios,” *Borges. Una vida*, trad. Elvio E. Gandolfo, Seix Barral, Barcelona, 2007, p. 263.

4. Cabe aclarar que originalmente *El jardín...* contenía un total de ocho cuentos, en el orden siguiente: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (*Sur*, 1940), “El acercamiento a Almotásim” (*Historia de la eternidad*, 1936), “Pierre Menard” (*Sur*, 1939), “Las ruinas circulares” (*Sur*, 1940), “La lotería en Babilonia” (*Sur*, 1941), “Examen de la obra de Herbert Quain” (*Sur*, 1941), “La biblioteca de Babel” y “El jardín de senderos que se bifurcan”. Únicamente los dos últimos aparecieron por primera vez en *El jardín...*, que en 1944 se convirtió en la primera sección de *Ficciones* —la otra es *Artificios*—. Al preparar sus *Obras completas* de 1974 (reunidas en un solo volumen), Borges decidió suprimir “El acercamiento a Almotásim” de *Ficciones* para que sólo apareciera en *Historia de la eternidad*, Nicolás Helft, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997, p. 262. Hasta donde tengo noticia, la crítica borgeana no ha prestado atención suficiente a esta supresión, que altera la lectura del cuento y de *El jardín...*: no es lo mismo hallar “El acercamiento a Almotásim” entre “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Pierre Menard”, que en la sección final de un libro de ensayos.



mios Nacionales de Literatura”.⁵ En ésta, se hace público el desdén oficial hacia la narrativa borgeana:

Alguna explicación tendrá el hecho que siendo indudablemente conocida y respetada la personalidad literaria de Borges por los miembros del jurado, su último libro de cuentos, con ser muy ingenioso y estar escrito con admirable pericia artística en una prosa de notable precisión y elegancia, no haya obtenido más que un voto, y para el segundo premio, sobre quince que se emitieron. Se nos ocurre que quizá quienes se decidan a leer el libro hallen esa explicación en su carácter de literatura deshumanizada, de alambique; más aún de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con las combinaciones del ajedrez, porque éstas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho que a veces confina con la *fumisterie*.⁶

En *La poética estructuralista*, Jonathan Culler señala: “Cualquier obra puede volverse inteligible, si inventamos convenciones apropiadas [...] si una obra difícil pasa a ser inteligible posteriormente es porque se han desarrollado nuevas formas de leer que satisfacen la exigencia fundamental del sistema: la exigencia del sentido”.⁷ Se necesitaron varias décadas y la intervención de lectores como Michel Foucault, Hans-Robert Jauss y Gérard Genette para que los trabajos más arriesgados y complejos de Borges empezaran a ser leídos mediante convenciones más propicias. A decir de Jorge Luis Castillo, una de las principales aportaciones de la obra borgeana consiste en pasar de un significado fijo, ya dado y orientado hacia el autor (“fixed, ready made, and author-oriented”) a un significado transitorio, inestable y orientado hacia el lector (“transient, ever-changing, and reader-oriented”).⁸ “Pierre Menard”

5. Reproducida en *Antiborges*, comp. y coms. Martín Lafforgue, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1999, pp. 43-45 [*Nosotros*, 76-78 (1942)].

6. *Ibid.*, p. 45.

7. *La poética estructuralista*, trad. Carlos Manzano, Anagrama, Barcelona, 1978.

8. Jorge Luis Castillo, “Pierre Menard and the School of Skeptics”, *Hispanic Review*, 71 (2003), 415.



sería un ejemplo emblemático de ese cambio. No debería sorprendernos que los primeros lectores de este cuento no hayan logrado, por lo menos, intuir la magnitud de su propuesta literaria y estética. A partir de convenciones de interpretación demasiado conservadoras, provenientes del siglo XIX argentino,⁹ la sola idea de que un personaje se haya propuesto escribir el Quijote de nuevo —letra por letra, sin copiarlo— no podía pasar de un juego ingenioso pero oscuro y arbitrario, próximo a la charlatanería (*fumisterie*).

El problema del género en “Pierre Menard” puede ser otro obstáculo para los hábitos de lectura demasiado tradicionales: no estamos ante un relato convencional.¹⁰ En sentido estricto, no hay un narrador que cuente a alguien una historia. Sin embargo, paulatinamente se configura un mundo ficcional. A muy grandes rasgos, se ha dicho que en este texto Borges combina cuento y

9. La nota publicada en *Nosotros* contiene una breve descripción de *Cancha larga* que permite hacernos una idea de las virtudes premiadas por aquel jurado: “es una amplia evocación de la evolución de la campaña en tres cuartos de siglo, obra de construcción sólida, virtud tan rara en nuestra literatura novelesca, no carente de defectos, entre ellos cierta propensión del autor al didactismo pero rica de pinceladas diestras y coloridas que ‘hacen ver’ a tipos, escenas y ambientes. Cuando se la juzgue con la mayor severidad no podrá negársele que es un documento valioso sobre nuestras cosas, escrito por un observador de talento, ya acreditado por otros libros de enjundia, una obra indiscutiblemente argentina”, “Los Premios...”, p. 44. Los méritos consignados —evocación de la campaña, pinceladas diestras y coloridas de tipos, escenas y ambientes, lo documental— se asientan en discusiones añejas en torno al carácter nacional argentino, la figura del gaucho, el rechazo y la asimilación del inmigrante, entre otros asuntos afines. Para un análisis detenido de tales cuestiones, véase el trabajo de Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

10. En un trabajo anterior, intenté discutir con la mayor minuciosidad posible, para mí, esta cuestión. A la distancia, me parece que incurrí en algunos excesos teóricos y metodológicos, sobre todo por el afán de establecer límites precisos entre las vertientes ensayística y narrativa de “Pierre Menard”. Por ejemplo, en mi análisis, evité sistemáticamente el término “narrador” para designar al sujeto de enunciación del cuento; opté, en cambio, por el término “voz”, que ahora considero demasiado neutro e incómodo para hablar de aquel personaje. En el presente trabajo lo llamaré “autor ficticio”, “personaje” e, incluso, “narrador”, teniendo en mente que se trata de un narrador *sui generis* —de un relato, también, *sui generis*—. A pesar de sus inconvenientes, me atrevo a pensar que el lector interesado aún puede hallar algo de utilidad en aquellas páginas, Jesús Dávila, *La ironía en “Pierre Menard, autor del Quijote” de Jorge Luis Borges: problemas y análisis*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014.



ensayo.¹¹ Para comenzar, sería conveniente advertir que el género básico de “Pierre Menard” es la necrología: un personaje escribe un texto elegíaco y encomiástico sobre otro, recientemente fallecido. Pero el autor —ficticio— de ese texto no se conforma con lamentar la muerte de su amigo y honrar su memoria; desde el principio, insinúa a sus lectores los dos motivos esenciales de su escrito:

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario cuya tendencia *protestante* no es un secreto ha tenido la desconsideración de inferir a sus deplorables lectores —si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos.¹²

Por una parte, el autor de la necrología se dará a la tarea de impugnar el catálogo y la legitimidad de Madame Henri Bachelier, quien será caracterizada por aquel personaje como alguien tonto y sin escrúpulos. Por otra, intentará demostrar que su amigo dejó una obra invisible e inconclusa: algunos capítulos del *Quijote*. Éstos son, en suma, los dos objetivos centrales de la necrología, cuyo autor echa mano de estrategias más cercanas al ensayo que al cuento; por ejemplo: la refutación, la argumentación y la interpretación. No obstante, estas herramientas discursivas permiten que, de a poco, se configure el universo ficcional de “Pierre Menard”: hay trama, personajes y conflictos entre éstos. Por esta razón, podemos decir que estamos ante un cuento y que el autor ficticio desempeña funciones narrativas. En el pasaje citado, el lector puede establecer algunos hechos: un escritor murió y dejó una obra que sería sencilla de catalogar; sin embargo, otro personaje acaba de publicar un catálogo erróneo en un periódico de escasa reputación moral e intelectual.

11. Al respecto hay una serie de testimonios que, hasta donde pude indagar, empiezan en un comentario de Bioy Casares (1940), pasan por Borges mismo (1970) y desembocan en un lugar común de la crítica borgeana a partir de la década de 1980, Dávila, *op. cit.*, pp. 14-37.

12. “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones, Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 444. Las cursivas provienen del original. En adelante, las referencias a esta edición del cuento se harán en el cuerpo del texto, entre paréntesis.



Yo diría que el uso permanente de la ironía añade al relato una complejidad aún mayor: no hay un solo pasaje que esté libre de la influencia de este fenómeno discursivo, en su carácter de tropo y de figura. En *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Pere Ballart defiende el tratamiento de la ironía como figura, más que como tropo. Desde su perspectiva, la diferencia central entre éste y aquélla radica en sus alcances: en calidad de tropo, la ironía no podría influir en unidades superiores a la oración, lo que reduciría ostensiblemente su ámbito de acción. En cambio, como figura, la ironía presentaría, a decir de Ballart, la capacidad de afectar todo un discurso. Asimismo, este autor considera que al tratar la ironía como tropo, se corre el riesgo de asimilarla a la antífrasis y, por lo tanto, de reducir drásticamente su capacidad de modificar el significado literal de los discursos: “la literatura tendría en la ironía a un aliado más bien pobre si ésta no contemplara más sutilezas que la de decir únicamente lo contrario de aquello que es notorio”.¹³ Para mi análisis, consideraré ambas perspectivas, en función de las necesidades del relato y, sobre todo, a partir de la caracterización del “narrador”. Por este motivo, conviene matizar los argumentos de Ballart contra el tratamiento de la ironía como tropo.

Efectivamente, en el estudio tropológico de la ironía, se corre el riesgo de asimilarla a la antífrasis. A decir de Catherine Kerbrat Orecchioni, destacada especialista en ese ámbito, la ironía “consiste à attacher à une séquence signifiante deux niveaux sémantiques plus ou moins antinomiques”.¹⁴ Emma Sopena comenta que “la noción de antífrasis se ve así ligada a la de ironía: se enuncia algo para hacer entender lo contrario”.¹⁵ Sin embargo, Sopena misma advierte que no se debe confundir una con otra: en el caso de la ironía, “no se trata de transformar una frase en su contrario, sino un acto verbal en otro opuesto o contradictorio. Y puesto que todo acto verbal posee una plu-

13. *Quaderns Crema*, Barcelona, 1994, p. 91.

14. Citada por Emma Sopena Balordi, “El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa”, en *Homenaje al Profesor J. Cantera*, coord. Juan Carlos Galende, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1997, p. 452.

15. Sopena, *op. cit.*, p. 452.



ralidad de realizaciones lingüísticas posibles, la descodificación de la ironía por medio de una transposición frase a frase es imposible”.¹⁶ Por ejemplo, si al denunciar y criticar un vicio o defecto, se recurre a términos y expresiones elogiosos, no basta, y tal vez no es conveniente, con sustituir las palabras usadas por sus antónimos. La inversión del significado afecta, más bien, la finalidad de las expresiones empleadas: en vez de elogiar, en realidad, se está atacando o denigrando a alguien.

A partir del párrafo inicial del texto, varios críticos han juzgado con dureza al autor ficticio de “Pierre Menard”. Para Ezequiel de Olaso, este personaje es un “antisemita [...] católico ultramontano y devoto de la nobleza”.¹⁷ A decir de René de Costa, se trata de “un admirador a ultranza de Pierre Menard, un personaje afectado, un cursi y un católico ultramilitante”.¹⁸ Sergio Pastormerlo lo considera un “narrador crédulo [y un] personaje ridículo, ofuscado por su propio entusiasmo”.¹⁹ Conviene recordar que uno de los objetivos fundamentales de la necrología ficticia radica en deslegitimar a Madame Henri Bachelier, a quien el “narrador” ataca desde varios frentes. Primero pone en tela de juicio su inteligencia y su probidad: por un lado, niega cualquier mérito a la tarea de catalogar la “obra visible” de Menard, ya que ésta es breve, pero Bachelier fracasó en semejante “empresa”. Por otro lado, el autor ficticio sugiere que, en los errores de aquel catálogo, hubo dolo: si Bachelier “perpetró” las omisiones y adiciones en que su trabajo incurre, podría pensarse que estaba consciente de lo que hacía, que actuó de un modo deliberado y deshonesto.

Tras el ataque a la inteligencia y la probidad de su enemiga, el autor ficticio descalifica a los lectores de esta última. Esas agresiones ocasionaron que De Olaso y De Costa, respectivamente, lo llamaran católico “ultramontano” y “ultramilitante”. Aquel personaje observa que el “catálogo falaz” de Bachelier apareció “en cierto diario cuya tendencia *protestante* no es un se-

16. *Ibid.*, pp. 453-454.

17. *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, Paidós, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, p. 79.

18. *El humor en Borges*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 51.

19. *Borges crítico*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007, pp. 100-101.



creto” (las cursivas provienen del original), a cuyos “deplorables lectores” denigra asegurando que “son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos” (p. 444). Cabe aclarar que el último adjetivo alude a una práctica específica de los judíos, quienes, según Edgar Royston Pike, “creen que [el rito de la circuncisión] fue instituido por Yavé como signo visible de su Alianza con Abraham [...] Los judíos circuncidaban a todos los varones de su casa y hasta hoy todos los niños judíos son circuncidados al octavo día de su nacimiento”.²⁰

Si se aplica rigurosamente el término “protestante”, sólo el calvinismo se adecua a tal categoría.²¹ Podríamos suponer que, desde una perspectiva católica muy conservadora, para el autor ficticio merecen el mismo calificativo los calvinistas, los masones y los judíos, dado que la ortodoxia católica los reprueba.²² No obstante, se debe aclarar que los lectores de aquel diario

20. *Diccionario de religiones*, adapt. Elsa Cecilia Frost, trad. Mateo Hernández Barroso, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 104.

21. Pike define el protestantismo como “la doctrina y práctica de los cristianos que pertenecen a Iglesias que se apartaron de la comunión romana en el siglo XVI [...] Los principales tipos de protestantismo son el luterano, el calvinista, el anglicano, el metodista, el bautista, el congregacional y el presbiteriano”, *ibid.*, pp. 382-383.

22. En cuanto al calvinismo, “los doctores de la Iglesia católica han rechazado siempre la doctrina de la predestinación” (*ibid.*, p. 86), fundamento de aquel credo; para los calvinistas, toda persona se encuentra predestinada ya sea a la salvación o a la condenación. La desaprobación católica de la masonería data del siglo XVIII, sin que se haya atenuado en la actualidad: “[En] 1738, el papa Clemente XII promulga la bula *In eminenti apostolatus specula*, en virtud de la cual se excomulga a los masones. El 15 de junio de 1751, el papa Benedicto XIV renovó en otra bula la pena de excomunión. Más recientemente, Juan Pablo II renovó la condena de la francmasonería,” César Vidal, *Enciclopedia de las religiones. Un recorrido por la historia de la espiritualidad humana*, Planeta, Barcelona, 1997, pp. 263-264. Finalmente, desde sus orígenes, el cristianismo manifestó una tendencia al antisemitismo: “La conversión del cristianismo en la religión primero protegida y luego oficial durante el s. IV y la helenización del pensamiento cristiano, que implicó la recepción de buen número de los argumentos antisemitas de la Antigüedad clásica, rompió con la visión neotestamentaria y fue adentrando progresivamente al cristianismo por la senda del antisemitismo,” *ibid.*, p. 63. Según Pike, en el antisemitismo cristiano había una vertiente “punitiva (se castigaba a los judíos como culpables de la muerte de Cristo)” y otra “preventiva (de esta forma el cristianismo quedaría libre de contaminación),” *op. cit.*, p. 28.



son un objetivo secundario; se los descalifica para mostrar que Madame Henri Bachelier tiene un prestigio y una autoridad escasos: escribe para minorías en una publicación de poca importancia. El autor ficticio no volverá a acudir a argumentos religiosos. Por esta razón, me parece que debemos matizar la idea de que el personaje en cuestión está caracterizado como un católico radical. Sobre todo, le preocupa continuar desprestigiando a Bachelier: “Los amigos auténticos de Menard han visto con alarma ese catálogo y aun con cierta tristeza. Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria... Decididamente, una breve rectificación es inevitable” (p. 444). El “narrador” propone una división tajante entre los amigos del difunto: unos han sido auténticos y otros no lo han sido. Entre estos últimos, se encuentra, desde luego, Bachelier, quien habría buscado la amistad de Menard por mera conveniencia y vanidad.

Al concluir la rectificación de aquel catálogo “falaz”, el autor ficticio reconoce que ha decidido excluir de la obra visible de Menard “unos vagos sonetos circunstanciales [escritos] para el hospitalario, o ávido, álbum de Madame Henri Bachelier” (p. 446). Ésta habría incurrido en una falta de pudor oportunista y flagrante: incluyó aquellos sonetos en su catálogo no por su valor poético —que sería escaso—, sino porque Menard se los dedicó. Los adjetivos “hospitalario” y “ávido” prácticamente aniquilan la validez del álbum de Bachelier: cualquier clase de texto dedicado a ella tiene cabida ahí.

Como se ve, en el autor ficticio hay una tendencia constante a la denuncia y el castigo. Linda Hutcheon explica los vínculos frecuentes entre ironía, sátira y parodia.²³ A partir de los intereses de mi trabajo, me enfocaré en las dos primeras. En calidad de tropo, la ironía puede formar parte del género llamado sátira. Ésta “tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas extratextuales en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias”.²⁴ Por su parte, Ba-

23. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 173-193.

24. *Ibid.*, p. 178.



llart identifica una serie de rasgos del escritor satírico: este último defiende un “programa moral inequívoco, de una obvia intención reformadora”, “se cree superior a sus víctimas” y procura transmitir una “moraleja”.²⁵ Para lograr sus fines, el autor satírico puede echar mano de la ironía, que, en ese caso, tiende a volverse agresiva y desempeñar funciones punitivas.

Aunque no me atreveré a decir que “Pierre Menard” es una sátira, ya que este concepto no basta para tratar una obra tan compleja, sí me parece que el “narrador” de este relato se comporta, en gran parte del texto, como un autor satírico: se considera ampliamente superior a Bachelier en lo intelectual y, por supuesto, en lo moral. No desaprovecha la menor ocasión para fustigar tanto la ineptitud como la inmoralidad de su enemiga; sin embargo, no se anima a llamarla tonta, inepta u oportunista, insinúa o disimula sus acusaciones. Dispone los indicios necesarios para que el lector concluya que Bachelier no pudo llevar a buen término una labor intelectualmente simple, debido a su escasa capacidad y carencia de escrúpulos. Ya hemos visto que aquélla incurrió en el impudor de catalogar “unos vagos sonetos circunstanciales” sólo porque el difunto los compuso para ella. Otra adición “imperdonable” del catálogo falaz es la siguiente: “Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de San Francisco de Sales. En la biblioteca de Pierre Menard no hay rastros de tal obra. Debe tratarse de una broma de nuestro amigo, mal escuchada” (p. 446, nota 1). Al no hallar, en el archivo del difunto, ningún indicio de la obra enlistada por Bachelier, el autor ficticio decide desecharla del catálogo que él propone. Habría que deducir, de aquella adición, la candidez de Bachelier y la perspicacia del “narrador”. Mientras la primera habría sido víctima del humor de Menard, el segundo sería tan sagaz y tan buen amigo del difunto, que sin dificultad alguna podría saber cuándo hablaba en serio y cuándo se limitaba a bromear.

Hacia el final del texto, Bachelier recibe un golpe que se podría considerar definitivo. El autor ficticio advierte en el *Quijote* de su amigo una técnica que revolucionaría la manera de leer:

25. *Op. cit.*, pp. 418-421.



Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventuras los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (p. 450).

La técnica en cuestión constaría de dos procedimientos: el anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas. Leer la *Odisea* como si se hubiera escrito después de la *Eneida* ejemplificaría la primera posibilidad. Leer la *Imitación de Cristo* —atribuida a Tomás de Kempis (1380-1471)— como si fuera obra de Céline o de Joyce sería un ejemplo de atribución errónea e, incluso, de anacronismo deliberado. Asimismo, sería errónea la atribución de *Le jardin du Centaure* a Madame Bachelier.

No parecería necesario incluir entre ejemplos y autores tan ilustres, a Bachelier y “su” *Le jardin du Centaure*. No se trata de un acto inocente o de una rectificación en favor de la vilipendiada autora, sino de una denuncia: o bien Bachelier perpetró un plagio, o bien hizo que alguien escribiera aquel libro para que ella se lo adjudicara. Hacia el final del relato, la legitimidad de este personaje se encuentra tan minada, que el lector no tendría problemas para considerarla capaz de incurrir en esa clase de fraudes. El autor ficticio la ha caracterizado como alguien tonto, simple y proclive a la deshonestidad.

A pesar de la sagacidad y malicia con que el “narrador” ataca a Bachelier, incurre en una serie de contradicciones y deslices que también ponen en tela de juicio su superioridad moral e intelectual. Hay un conflicto entre la imagen que el autor ficticio intenta transmitir de sí mismo, y la que sutilmente construye el texto. Tras los ataques iniciales contra Bachelier, el “narrador” reconoce la insuficiencia de su prestigio: “Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad” (p. 444). Acepta su vulnerabilidad y sabe que debe legitimarse ante sus lectores. Su actitud arrogante se atenúa hasta volverse ceremoniosa e, incluso, servil para presentar a quienes avalan su testimonio:



Espero, sin embargo, que no me prohibirán mencionar dos altos testimonios. La baronesa de Bacourt (en cuyos *vendredis* inolvidables tuve el honor de conocer al llorado poeta) ha tenido a bien aprobar las líneas que siguen. La condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco (y ahora de Pittsburg, Pennsylvania, después de su reciente boda con el filántropo internacional Simón Kautzsch, tan calumniado, ¡ay!, por las víctimas de sus desinteresadas maniobras) ha sacrificado a la “veracidad y a la muerte” (tales son sus palabras) la señorial reserva que la distingue y en una carta abierta publicada en la revista *Luxe* me concede asimismo su beneplácito (p. 444).

Mediante la palabra *vendredis*, el “narrador” alude a las reuniones organizadas por la baronesa de Bacourt.²⁶ Parecería que ahí conoció a Menard y comenzó la amistad entre ambos personajes. El autor ficticio elogia las reuniones organizadas por la baronesa: en éstas se podían conocer personalidades tan importantes como Menard. En cuanto a la condesa, el “narrador” exalta su condición de aristócrata (por esta razón, De Olaso lo considera un “devoto de la nobleza”). La condesa brinda públicamente su aval al autor ficticio, movida por “la veracidad y la muerte”. Así, el autor ficticio quedaría autorizado como portador de la verdad. La condesa habría quebrantado su “señorial reserva” porque este personaje reivindicaría la memoria del difunto denunciando la mentira y mostrando la verdad. Tal gesto de aprobación apareció en una carta divulgada en un medio, al parecer, de importancia: la revista *Luxe*. Este nombre deja una impresión de prestigio aristocrático y, además, contrasta con el anónimo diario donde se dio a conocer el catálogo falaz de Bachelier.

De Olaso y De Costa han notado que los apellidos aristocráticos empleados en “Pierre Menard” son bastante engañosos. El primero observa: “Los nombres de las mujeres Mme. Henri Bachelier, la baronesa de Bacourt y la condesa de Bagnoregio (BaBaBa) sugieren un efecto cómico (‘Bagnoregio’

26. Para Ezequiel de Olaso, *vendredis* indica la existencia de un cenáculo literario: “Sentimos que sólo los miembros del cenáculo llamaban [*vendredis*] a sus reuniones. También nos recuerda los ‘*samedis*’ de Mlle. de Scudéry donde nació la literatura de los preciosos y las preciosas,” *op. cit.*, p. 79.



parece reunir en un solo nombre ocio, confort y poder. Seguramente algo más, que se me escapa)²⁷. Por su parte, De Costa comenta:

Borges juega con las palabras, transmitiéndonos la falacia de los aristocráticos apellidos, siendo uno de los cuales la baronesa de Bacourt, o sea “bas-court”, de los retretes públicos [...] cuando revisa este relato para la segunda edición de 1956, Borges añade un dato al argumento de autoridad para hacerlo más grotesco, adornando a la condesa de Bagnoregio (“bagno regio”=baño real), “uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco”, ya afincado en Pittsburgh, después de su matrimonio de conveniencia con un nuevo rico americano, el “filántropo internacional” Simón Kautzsch ([...] “Kautzsch”= Kautz/Kautschuk=el búho del caucho), haciendo que el necrólogo alabe al magnate con el siguiente suspiro de exasperación: “tan calumniado, ¡ay!, por las víctimas de sus desinteresadas maniobras”²⁸.

Además de lo anterior, el autor ficticio incurre en un par de indiscreciones con respecto a la condesa de Bagnoregio, a quien presenta como una dama respetable y refinada; sin embargo, parece que su nombre suele estar asociado a escándalos. Al catalogar la obra visible de Menard, en el inciso *q*, el autor ficticio recoge una “definición” de la condesa; ese texto apareció “en el ‘victorioso volumen’ [...] que anualmente publica esta dama para rectificar los inevitables falseos del periodismo y presentar ‘al mundo y a Italia’ una auténtica efigie de su persona, tan expuesta (en razón misma de su belleza y de su actuación) a interpretaciones erróneas o apresuradas” (pp. 445-446). Por lo menos, una vez al año, la condesa se encuentra obligada a refutar o desmentir una serie de “inevitables” difamaciones referentes a su persona. Éstas no responden a causas intelectuales o artísticas, sino que se deben a “su belleza y [a] su actuación”. Cabe plantearse algunos interrogantes: ¿a qué clase de “interpretaciones erróneas o apresuradas” da lugar la belleza? ¿Qué tipo de acciones pudo realizar la condesa para convertirse en

27. *Ibid.*, p. 78.

28. *Op. cit.*, p. 53. Cabe aclarar que no he podido esclarecer la derivación de “bas-court” a “retretes públicos”.



tema recurrente de un periodismo interesado más en la belleza física que en otros aspectos? El texto se limita a sembrar la duda; no ofrece mayores datos para aclarar esa clase de cuestiones. Sin embargo, ocasiona que el “narrador” mismo ponga en entredicho a una de sus avales, la condesa de Bagnoregio, cuya celebridad se debe menos a razones intelectuales o aristocráticas, que a escándalos y rumores.

La ostensible parcialidad de este personaje en favor de sus dos protectoras lo conduce a contradicciones fragrantas. Como hemos visto, desechó, por circunstanciales, unos sonetos que Menard escribió para el álbum de Bachelier. Aquella “definición” de la condesa no parece menos circunstancial que los desairados sonetos. El volumen con que esta dama se defiende de sus detractores debe aparecer una vez cada año. Con esa periodicidad, cabe pensar que, en algún momento, el citado compendio se tuvo que volver hospitalario, o ávido. A lo anterior, añádase que los colaboradores tienen la consigna de vindicar a la condesa. Las restricciones temporales y temáticas bajo las que Menard compuso esa “definición” nos permiten pensar en un texto por encargo y tan circunstancial como los sonetos para Bachelier.

En el inciso *r* de su catálogo, el “narrador” registra “un ciclo de admirables sonetos para la baronesa de Bacourt” (p. 445). Esta ocasión, el personaje omite los motivos por los que Menard compuso dichos poemas; tampoco nos explica por qué son admirables. En sus preferencias, supuestamente libres de las limitaciones de Bachelier, el autor ficticio se centra menos en la calidad de los textos, que en la calidad de las personas a quienes estos últimos están dedicados. Si se trata de Bachelier, el narrador los desdeña y excluye, pero si atañen a sus benefactoras, los exalta y registra en la obra visible de Menard.

Para concluir mi análisis, me centraré en el objetivo más importante de la necrología: defender la existencia de un *Quijote* escrito por Menard. Ciertamente, el argumento con que el autor ficticio desecha la “versión literal de la versión literal [...] de la *Introduction à la vie dévote*” consignada en el catálogo de Bachelier es discutible. Una búsqueda que no fue más allá de los archivos personales del autor no parece exhaustiva ni suficiente para descartar aquel trabajo. Podría pensarse que Bachelier efectuó pesquisas más minuciosas; quizá tiene a la mano algún borrador. Pero sólo podemos especular respecto de estas cuestiones. De lo que sí podemos estar seguros es de que el



“narrador” realizó una indagación mínima y que resultan apresuradas y debatibles sus conclusiones sobre el tema.

Al desairar esa traducción, el autor ficticio propicia las condiciones para convertirse en víctima de sus dudosos argumentos. Tampoco hay evidencias físicas del *Quijote* de Menard: “no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años” (p. 447), afirma el “narrador”, quien cita, como testimonio, una carta que el difunto le escribió en 1934. Podríamos pensar que ahí también hubo una broma mal escuchada. Por lo tanto, la supresión de la traducción que Madame Bachelier reporta en su catálogo se vuelve intransigente e injusta; parecería que se trata, más bien, de un capricho o de una maniobra desleal del autor ficticio.

En su estudio, Ballart indica que la ironía nació del encuentro entre dos clases de personaje: “un falso ‘sabio’ y un falso ‘tonto’”.²⁹ Por una parte, tenemos un “personaje fatuo que está alardeando de su valentía, sus amores o sus conocimientos”; por otra, hay un personaje que “no perderá la oportunidad de ridiculizar” a aquél.³⁰ Ballart recuerda que los griegos llamaban *alazon* al primero y *eiron* al segundo. De esa “pareja arquetípica”, se derivaron los términos *alazoneia* y *eironeia*. Aunque en “Pierre Menard” no ocurre un encuentro de esa índole, sí podemos afirmar que paulatinamente el texto caracteriza al “narrador” como un *alazon*. Se trata de un falso sabio y de un falso paladín de la verdad y la justicia, cegado por pasiones sumamente mundanas —envidia, rencor, pedantería, intransigencia, servilismo, entre otras—. A decir verdad, conforme los estudios de la obra borgeana han ido progresando, se ha vuelto menos sostenible la idea de que en Borges prevalece un juego puramente cerebral e inhumano. Las ideas más deslumbrantes de textos como “Pierre Menard”, que siguen atrayendo a lectores de latitudes diversas, conviven con testimonios discretos pero muy elocuentes de las debilidades más humanas.

29. *Op. cit.*, p. 40.

30. *Ibid.*, pp. 39-40.



BIBLIOGRAFÍA

- Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns Crema, Barcelona, 1994.
- Balderston, Daniel, “Fácil y Breve: cómo enseñar ‘Pierre Menard’”, en *Innumerable relaciones: cómo leer con Borges*. Universidad del Litoral, Santa Fe, Argentina, 2010, pp. 78-88.
- Borges, Jorge Luis, “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones, Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, pp. 444-450.
- _____, “Pierre Menard, autor del Quijote”, *Sur*, 56 (1939), 7-16.
- Castillo, Jorge Luis, “Pierre Menard and the School of Skeptics”, *Hispanic Review*, 71 (2003), 415-428.
- Culler, Jonathan, *La poética estructuralista*, trad. Carlos Manzano, Anagrama, Barcelona, 1978.
- Dávila, Jesús, *La ironía en “Pierre Menard, autor del Quijote” de Jorge Luis Borges: problemas y análisis*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014.
- De Costa, René, *El humor en Borges*, Cátedra, Madrid, 1999.
- De Olaso, Ezequiel, *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, Paidós, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999.
- Helft, Nicolás, *Jorge Luis Borges: bibliografía completa*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1997.
- Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación a la pragmática de la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 173-193.
- “Los Premios Nacionales de Literatura”, en *Antiborges*, comp. y coms. Martín Lafforgue, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1999, pp. 43-45 [*Nosotros*, 76-78 (1942)].
- Olea Franco, Rafael, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Pastormerlo, Sergio, *Borges crítico*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.



- Pike, Edgar Royston, *Diccionario de religiones*, adapt. Elsa Cecilia Frost, trad. Mateo Hernández Barroso, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Sopeña Balordi, Emma, “El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa”, en *Homenaje al Profesor J. Cantera*, coord. Juan Carlos Galende, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid, 1997, pp. 451-460.
- Vidal, César, *Enciclopedia de las religiones. Un recorrido por la historia de la espiritualidad humana*, Planeta, Barcelona, 1997.
- Williamson, Edwin, *Borges. Una vida*, trad. Elvio E. Gandolfo, Seix Barral, Barcelona, 2007.



LA CAÍDA DE LA HISTORIA EN LA NARRATIVA DE FERNANDO DEL PASO: LA CONTRADICCIÓN IRÓNICA

Carmen Álvarez Lobato

Universidad Autónoma del Estado de México

Sin duda una caída siempre es una caída, pero no es lo mismo
caer en un pozo porque se está mirando a otra parte
que hacerlo porque se contempla una estrella.
Eso es lo que contempla Don Quijote, una estrella.

Henri Bergson

Un rasgo distintivo de la narrativa del autor mexicano Fernando del Paso es la reescritura de la historia. Esta inquietud es, evidentemente, compartida por una multiplicidad de escritores latinoamericanos en diversos grados de apego o alejamiento de los hechos históricos; reescrituras que van desde un cuestionamiento hacia la objetividad histórica pasando por la simple mención de un acontecimiento histórico o una reflexión más o menos general sobre la disciplina, hasta un arduo trabajo de búsqueda documental. Algunas de estas narrativas son novelas oficialistas “a modo” para celebrar centenarios o bicentenarios, otras siguen con rigor los lineamientos de la novela histórica; lo cierto es que los escritores de ficción se sienten atraídos por un hecho histórico o por unos personajes fascinantes que piden ser reescritos por la literatura.

En el caso de Fernando del Paso sus reflexiones sobre la historia o sobre ciertos personajes históricos llegan al extremo de la obsesión, permean toda su obra narrativa y ensayística y son parte esencial de su poética. Se trata de un escritor híbrido que no puede escapar de la historia cuando escribe ficción, ni puede evadir la literatura cuando escribe historia. Del Paso sabe, además, de las posibilidades críticas y estéticas que habitan en la reescritura de estos hechos.

Los episodios de la historia a los que se refiere este autor mexicano en su narrativa son significativos. Las dos primeras novelas de Fernando del Paso,



José Trigo (1966) y *Palinuro de México* (1975), novelas complejas y totales, reescriben hechos de la historia reciente del autor, casi paralelos a la escritura de las novelas: el movimiento ferrocarrilero de fines de los años cincuenta del siglo XX, en la primera, pero también el movimiento cristero, ocurrido entre 1926 y 1929, la Revolución mexicana iniciada en 1910 y prácticamente toda la historia de México. Por su parte, *Palinuro de México* actualiza el movimiento estudiantil de 1968 y en segundo plano la Primera Guerra Mundial, clave para entender la génesis de la estirpe palinuresca. Ninguna de estas dos novelas es una novela histórica: no aparecen personajes históricos en ellas, más allá de que algunos críticos hayan querido ver en el líder ferrocarrilero Luciano de *José Trigo* las huellas del líder obrero Demetrio Vallejo y de que en *Palinuro de México* se acuse de la matanza de los estudiantes a la Muerte-Presidente (Gustavo Díaz Ordaz en los hechos reales, presidente de 1964 a 1970). En estas novelas Luciano es un discutible líder ferrocarrilero que es asesinado y Palinuro un estudiante de veinte años que muere a consecuencia de la represión estudiantil en el Zócalo de la ciudad de México; con ambas muertes Del Paso construye una memoria colectiva y, fundamental, un símbolo.

Noticias del Imperio (1987) por su parte, podría ser catalogada como una novela histórica: por la naturaleza del hecho histórico narrado (fundación y caída del breve Segundo Imperio, 1864-1867), por los personajes históricos que participan en éste (Maximiliano, Carlota, Benito Juárez y Napoleón III, entre los más relevantes), una cronología específica y una investigación documental que incluye cientos de fuentes de diversos archivos mexicanos, estadounidenses y europeos. No obstante, afirma Del Paso que a él no le gusta pensar en *Noticias del imperio* como una novela histórica, sino que prefiere crear su propio modelo, el de la “novela que olvide”, que sea a ratos historia novelada y a ratos novela histórica. Dice el autor en su ensayo “La novela que no olvide” que ésta debe ser “una suma histórica del continente que forme un mural de la historia de Latinoamérica vista por sus novelistas y lanza una propuesta:

Propongo el asalto de los novelistas latinoamericanos a la historia oficial. Propongo que no dejemos a unos cuantos historiadores independientes la tarea de



contar la historia de nuestras enfermedades. Propongo que el nuevo novelista latinoamericano conozca a fondo nuestra historia y que después no la olvide.¹

El autor reitera en sus ensayos esta guerra al olvido como su tarea fundamental; para él, asaltar la historia no es inventar sucesos, ni siquiera transgredir la historia, sino interpretarla, clarificarla y llenarla de poesía. Del Paso, en el mismo ensayo, parafrasea al importante teórico Lukács, quien en su célebre libro *La novela histórica* insiste en que la tarea de la novela histórica, al menos la que sigue el modelo decimonónico de Walter Scott, es difundir y actualizar: “a un público mucho más amplio, realidades de nuestra historia que serán nuevas nada más porque son viejas y han permanecido ocultas, y cuya ignorancia se traduce en una identidad mutilada”.²

Pero Del Paso, en su obra, trasciende estas tareas de actualizar y difundir a un público más amplio, que no suele leer historia, ciertos hechos históricos. Si esto fuera así el autor habría fallado en su tarea; exceptuando la excelente recepción de *Noticias del Imperio*, *José Trigo* y *Palinuro de México* son libros poco leídos por un público no especializado. Esto es así porque la trilogía delpasiana no resume ni facilita la historia, sino que la amplifica y la problematiza en cada uno de sus gruesos volúmenes.

Si, en efecto, la tarea del novelista es partir de un conocimiento profundo de su historia y reescribirla, transformarla en material novelado, para Del Paso, al menos, este conocimiento se traduciría en una infatigable búsqueda de fuentes relacionadas con el hecho histórico a narrar y que en sus novelas se percibe en investigaciones sobre el mundo ferrocarrilero, historia de los trenes, la Revolución, la guerra cristera, y textos sobre mitología nahua y cristiana en *José Trigo* o el mundo de la medicina, de la ciencia y del arte en *Palinuro de México*.³ *Noticias del Imperio*, por su parte, no narra hechos recién aconte-

1. Fernando del Paso, “La novela que no olvide”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 961.

2. *Ibid.*, p. 959.

3. La bibliografía histórica sobre el movimiento ferrocarrilero y el movimiento del 68 era, en el momento de la escritura de estas novelas, escasa y poco confiable; ésta es una de las razones por las que el autor decide reescribir precisamente estos hechos.



cidos y con escasa información documental; la caída del Segundo Imperio es una historia sumamente documentada e interesantísima, dice el autor, por lo “absurdo, grotesco y truculento”⁴ de los hechos. Todo este material, sin embargo, debe ser trascendido por el novelista, quien no puede estancarse en lo anecdótico; las tres novelas delpasianas desbordan datos, erudición, guiños, alusiones y múltiples juegos para sus lectores, pero no radica en ello su importancia sino en la visión que ofrecen de la historia de México y que está lejos de ser complaciente. Nuestra historia es absurda, repetitiva y desesperanzadora.

En varias entrevistas y ensayos Del Paso reflexiona sobre la relación de la historia con la literatura y argumenta que “La historia no se repite, pero a veces se parodia a sí misma”.⁵ Es cierto que la imitación paródica de la historia no es un recurso nuevo, como ha dejado consignada la historia de la literatura; de manera más reciente desde la teoría de la nueva novela histórica, caracterizada, entre otros elementos, por dotar a la novela de “la creación de efectos de inverosimilitud; el uso de la ironía, la parodia y lo burlesco, y el empleo de una variedad de estrategias y formas autorreflexivas que llaman la atención sobre el carácter ficcional de los textos y la reconstrucción de los hechos representados”.⁶ Es frecuente ver, en esta nueva novela histórica, cómo los grandes héroes históricos, y los grandes hechos de la Historia —independencias, revoluciones, dictaduras— son degradados y ridiculizados.

Linda Hutcheon plantea adecuadamente dos significados casi contradictorios de la parodia:

La raíz *odos* del término griego *parodia*, significa “canto”; de donde estaría implícita en el término una intención que apunta a la forma estética más que a la sociedad. El prefijo *para* tiene dos significados casi contradictorios. Es tal vez por eso que uno de los dos ha sido descuidado por la crítica. A partir del sentido

4. *Ibid.*, p. 958.

5. Fernando del Paso, “Un siglo y dos imperios”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 1019.

6. María Cristina Pons, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México, 1996, p. 17.



más común —el de *para* como “frente a” o “contra”—, la parodia se define como “contra-canto”, como oposición o contraste entre dos textos. En el significado evocado a fin de poner el acento sobre la intención paródica tradicional a nivel pragmático, a saber, sobre el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo o denigrante. Ahora bien, en griego, *para* quiere también decir “al lado de”, lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste.⁷

Pero, en ambos casos, continúa la autora, tanto en la parodia reverencial como en la peyorativa, debe ponerse la atención en la diferencia, no tanto en la semejanza, entre el texto parodiado y el texto parodiante: “apunta siempre a indicar una diferencia entre dos textos, aun ahí donde el ‘blanco’ está desplazado”.⁸

En sus novelas, Fernando del Paso marca la diferencia entre el gran texto con el que dialoga, el histórico, de manera evidente; me he referido antes a los hechos históricos seleccionados por el autor, todos ellos teñidos de un carácter trágico moderno: todos terminan en fracaso, incluso del éxito de la Reforma liberal de Benito Juárez, Del Paso muestra la contracara, la caída de los emperadores Maximiliano y Carlota. La historia fracasa y cae, sus protagonistas terminan muertos o enloquecidos, las utopías son canceladas. Pero la caída de la historia se hace desde el humor: el hecho trágico no sólo desciende al drama, sino a la comedia; el carácter serio de la historia se desplaza al mundo de la risa. El autor se sirve de recursos paródicos para afirmar la profunda ironía que subyace en la historia de México; las tres novelas de Fernando del Paso no sólo ridiculizan personajes, históricos o no, sino que ponen en entredicho la seriedad del discurso histórico, muestran las fisuras del modelo histórico concebido como progreso y cuestionan también las bases de la identidad nacional.

De manera concreta, en *José Trigo*, la historia va “al lado” de la literatura, para usar una de las acepciones de Hutcheon; al lado, también, van el mito nahua y el cristiano. En la primera novela delpasiana se observa la pobreza del México urbano, la migración rural, la corrupción sindical y la traición de los

7. Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, p. 178.

8. *Ibid.*, p. 182.



propios líderes ferrocarrileros a su causa. Cuando surge un líder, como Luciano, con un atisbo de conciencia, dispuesto a luchar por la clase obrera, éste es asesinado y los habitantes de los llanos de Nonoalco-Tlatelolco, los marginados de siempre, reprimidos y expulsados para poder dar paso al México moderno e industrializado. Queda sólo un testigo, el narrador, de cómo se construye la memoria colectiva, al menos momentáneamente, del pequeño mundo de los ferrocarrileros aglutinados en un personaje colectivo: José Trigo: “este pequeño mundo de José Trigo” (p. 500),⁹ le llama el narrador.

Cada personaje de la novela encuentra un referente en la mitología nahua y en la tradición judeocristiana: el líder ferrocarrilero Luciano es al tiempo Quetzalcóatl y Jesucristo; el traidor del movimiento ferrocarrilero, Manuel Ángel, es, por tanto, Tezcatlipoca y Judas, la madrecita Buenaventura, memoria histórica de los llanos ferrocarrileros, funge como Tonantzin/Virgen de Guadalupe.¹⁰

Pero el autor no sólo dialoga con la historia y con el mito, también con obras literarias específicas o con una tradición literaria: el modelo utilizado por Del Paso es el del *Ulises* de Joyce, a su vez esta novela transformación de la obra homérica. De igual manera, los capítulos dedicados a la guerra cristera dialogan con la literatura cristera y los apartados que reescriben la Revolución Mexicana lo hacen con corridos y otras canciones populares. Son todos estos grandes textos, siguiendo a Ballart, de los que nadie puede sentirse desvinculado y que constituyen la historia oficial mexicana, la religión oficial, la tradición literaria moderna y la identidad nacional.¹¹ Éstos son copiados, transformados e invertidos desde la parodia y, también, contrastados desde la ironía.

9. Cito por *José Trigo*, Siglo XXI, México, 1966.

10. Cito aquí solo estos ejemplos; el entramado intertextual que fundamenta la novela *José Trigo* es sumamente complejo y ya me he referido a éste en un trabajo anterior. Cfr. Carmen Álvarez Lobato, *La voz poética de Fernando del Paso. José Trigo desde la oralidad*, El Colegio de México, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2009.

11. “Ironizar sobre un detalle intrascendente no depara otra satisfacción que la de poner en movimiento una cierta dosis de gracejo; someter en cambio a la acción de la ironía un asunto del que nadie pueda sentirse desvinculado asegura, como es lógico, una implicación también estética”, Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Sirmio, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 411.



El procedimiento esencial que utiliza Del Paso es el del rebajamiento de los personajes: los “héroes” históricos son sometidos a constantes inversiones y ridiculizaciones; así, la traición al movimiento ferrocarrilero sucede en medio de un ambiente carnalesco en múltiples espacios festivos:¹² una ostionería, un burdel, un billar, una carpa o una feria. El honesto líder Luciano es embriagado por Manuel Ángel —siguiendo el modelo de la trampa de la que es víctima Quetzalcóatl por parte de Tezcatlipoca— y se presenta como un personaje ridículo, enfermo y distraído, lo cual crea diversos efectos cómicos. Afirma Bergson, desde su análisis de Baudelaire, que siempre reímos de la persona que cae, la caída resulta humorística en tanto que lo que causa risa:

[...] no es el cambio brusco en su actitud, sino lo que ese cambio tiene de involuntario; lo que hace reír es la torpeza del que cae. Quizás había una piedra en el camino. Habría sido necesario cambiar el paso o rodear el obstáculo. Pero por falta de agilidad, por distracción o por obstinación del cuerpo, *por efecto de la rigidez o de la velocidad adquirida*, los músculos continuaron realizando el mismo movimiento cuando las circunstancias exigían un cambio.¹³

La caída final del movimiento obrero, cuando los traidores queman los talleres y provocan, con esto, la intromisión militar en los campamentos ferrocarrileros que acallará las peticiones laborales legítimas, sucede mientras Luciano está enfermo y acabado. Mientras defeca, el líder escucha una explosión; este momento coincide con el descenso final de la lucha ferrocarrilera, con esto la huelga es declarada inexistente; la degradación de la historia, del mito y del líder corren paralelas:

Aguanta, aguanta, espera a que pase un tren expreso, a que alguien grite, algo [...] Allí viene. Ni modo. Sale. ¡Puuuuuum! ¿Qué fue eso? Una explosión, cercana y roja. Tembló la tierra [...] Antes, un resplandor sonoro [...] —¡Fuego, fuego en los Talleres! (p. 349).

12. Me refiero a la teoría propuesta por Mijail Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1998.

13. Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 19. Las cursivas son del autor.



Hay también en *José Trigo* una marcada ironía en la reescritura de la guerra cristera; todos los personajes que participan en estos episodios son degradados por un narrador ironista que muestra el evidente abismo entre una supuesta lucha sagrada y la total ausencia de valores religiosos:

Quien estaba por Dios no se detendría en matar a su hermano, su amigo y su pariente: negarse a ello hubiera sido pecado indispensable para el cual no habría compunción posible (p. 93. Las cursivas son del autor).

El final de *José Trigo*, sin embargo, dista de ser humorístico: el narrador, con una estrella en sus manos, encarnación de la esperanza que radica en la poesía, es testigo de la represión de los habitantes de los campamentos ferrocarrileros y de su posterior éxodo; aunque también atestigua el nacimiento de la ciudad moderna y de un nuevo hombre que deberá construir, a su vez, su propia memoria colectiva. El modelo que presenta Del Paso es el siguiente: conflicto trágico, caída humorística y ascenso mítico; volveré más adelante sobre este tema.

La caída de la tragedia a la comedia es también evidente en la segunda novela delpasiana, *Palinuro de México*, ya que el título de ésta remite de manera específica a un importante personaje de la *Eneida* de Virgilio, retomado después por múltiples escritores, siendo la reescritura más relevante la de *The Unquiet Grave*, del escritor inglés Cyrill Connolly. *Palinuro de México* es una novela desenfadada que narra el amor de Palinuro hacia su prima y amante Estefanía, por el arte y por el mundo de la medicina. Novela que explora todas las posibilidades del cuerpo y del lenguaje, de la fealdad y de la belleza, de la vida y de la muerte. Pero Palinuro, con su amor y sus veinte años, azarosamente se encuentra en la manifestación estudiantil del zócalo en agosto del 68. Idealista, se enfrenta a los tanques y a los militares y sale malherido con apenas fuerzas suficientes para volver a su edificio y remontar los cuatro pisos; en cada peldaño que conquista denuncia la violencia del gobierno, la parálisis de la sociedad, la hipocresía de los poderosos, y con cada peldaño agoniza para finalmente morir en lo alto del edificio. Queda al final como símbolo vivo de la represión estudiantil: memoria viva una vez más.



El indudable carácter trágico del Palinuro de la *Eneida* es llevado al terreno de la comicidad en *Palinuro de México*. Si bien el personaje de la *Eneida* parecería menor no lo es su importancia: se trata del más hábil de los pilotos de la flota de Eneas, víctima propiciatoria que debe pagar los excesos del héroe. Mientras Palinuro se encuentra ante el timón una noche de tormenta es tentado por el dios del Sueño, quien agita delante de él una rama mojada en las aguas del Leteo; a pesar del embate el piloto resiste y clava la vista en las estrellas. Ocurre una nueva embestida del dios y Palinuro cae a las aguas llevándose con él el timón y parte de la proa, ante la furia de Eneas. El piloto es arrastrado por la corriente hasta que encalla en el puerto de Velia —el que sería el destino final de Eneas—; los habitantes lo despojan de sus pocas pertenencias y lo asesinan, su cadáver queda insepulto (de allí el nombre que retomará después Cyrill Connolly para referirse al conflicto de Palinuro: la tumba sin sosiego). Cuando Eneas desciende a los infiernos escucha las súplicas de Palinuro: no puede hallar el reposo final ya que no ha sido sepultado; el héroe lo ignora, es la Sibila quien interviene y vaticina su inhumación y la perennidad de su memoria.¹⁴ Este mismo personaje es llevado al drama por Connolly en su libro mencionado —escrito desde el fracaso histórico de la Segunda Guerra Mundial—; para el ensayista inglés, Palinuro es el representante de:

Una cierta voluntad de fracaso o de repugnancia por el éxito, un deseo de renunciar a última hora, un apremio de soledad, de aislamiento y de oscuridad. Palinuro, pese a su gran destreza y a su conspicua posición pública, desertó de su puesto en el instante de la victoria y optó por la ribera incógnita.¹⁵

Del Paso aún hace caer a este personaje un escalón más al ridiculizarlo. Lo convierte en un joven estudiante de medicina, idealista, enamorado y distraído, sometido al enunciado materno: “Nunca terminarás nada en tu vida’, le dijo Mamá Clementina” (p. 357). Él incluso posee un nombre que

14. Cfr. Virgilio, *Eneida*, trad. E. Poblete, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1994.

15. Cyrill Connolly, *La tumba sin sosiego*, trad. R. Baeza, Premiá, México, 1981, p. 194.



no le pertenece: lleva el nombre de su hermano muerto, Palinuro I, refleja el fracaso de su padre, Eduardo, y se desdobra en sus amigos Molkas y Fabricio, en su primo Walter y en su prima Estefanía. El carácter fragmentado del personaje rompe y transgrede la tradición literaria y la historia oficial. *Palinuro de México* deja claro que no existen las verdades absolutas sino imágenes aproximadas y perspectivas individuales; la novela es una suma de fragmentos y, la fragmentación, la inversión y la ambivalencia son los recursos fundamentales de lo humorístico. Así, Palinuro, sus primos y sus amigos realizan múltiples acciones cómicas que inciden en acciones y lenguajes; repunta el lenguaje carnavalesco, se presentan todo tipo de bromas, escatologías, juegos y disfraces: “Palinuro eructó y después alzó la pierna izquierda, dijo ‘Con tu permiso, manito’, y se tiró un pedo. / Yo, que no quería creer a mis oídos, le pregunté con toda ingenuidad: ‘¿Te tiraste un pedo?’ / ‘No: solamente la mitad [...] La otra mitad se me quedó atorada” (p. 687). La historia se carnavaliza, al menos de manera momentánea, y se cuestiona la seriedad que le es inherente.

El capítulo fundamental de la novela, “Palinuro en la escalera”, sin embargo, destaca el carácter tragicómico del movimiento estudiantil del 68. En dicho apartado, el malogrado personaje virgiliano representa un famoso papel cómico, el de Arlequín: la tragedia se disfraza de comedia. Del Paso yuxtapone dos géneros, dos registros, dos épocas y dos visiones aparentemente irreconciliables con un resultado contundente: la visión crítica dual de la pugna entre criados y poderosos, *zanni* y magníficos, *iron* y *alazon*¹⁶ propia de la Comedia del Arte, escinde el carácter unitario de la tragedia y de todos

16. Dualidad establecida desde el diálogo socrático: “Al poner de manifiesto las contradicciones de su adversario, los asistentes al debate rompen a reír al observar la distancia que media entre la cordura aparente del sofista y su ineptitud real. Quien finge saber, no sabe, y quien finge no saber, sabe”, Ballart, *op. cit.*, p. 41. A la función de Palinuro como *iron*, quien da cuenta de la represión estudiantil, se opone la de il Dottore, il Capitano maldito y Pantalone, *alazon* representantes del poder intelectual, la milicia y el mundo del comercio, respectivamente, y quienes muestran su total desconocimiento de los hechos. Esta dualidad es también evidente en los capítulos de la *Cristiada* de José Trigo, donde el sector eclesial se muestra torpe y absurdo y el narrador expone su ingenio. Asimismo, en *Noticias del Imperio*, Carlota lleva el papel de *iron*, discurso confrontado contra el *alazon* de la historia oficial.



los discursos absolutos. Escribiré sólo un ejemplo, el de la golpiza final de la que es víctima Palinuro el estudiante:

(Del techo, colgado de una cuerda, baja Arlequín, disfrazado de piñata gorda, con su traje de rombos de papel de china. Entran Colombina y Pierrot en fila india, cada quien con una vela encendida. Scaramouche sostiene la suya con las manos a la altura del pubis, como si fuera su miembro encendido, apuntando hacia el trasero de Colombina [...])

Al fin, Arlequín revienta y se le sale todo el relleno: bombas Molotov, resorteras, piedras, palos, cohetes, más piedras y más palos. La cuerda se revienta y Arlequín cae) (pp. 733-734. Las cursivas son del autor).¹⁷

Puede verse en este ejemplo la degradación sucesiva del Palinuro virgiliano, del Palinuro de Connolly, del Palinuro de Del Paso, de Arlequín, del estudiante del movimiento del 68... todos golpeados y rotos, convertidos en tradicional piñata mexicana, aplastados por el Poder. El resultado, más que cómico, es inquietante.¹⁸

Está, por último, la caída del Segundo Imperio, narrada magistralmente en *Noticias del Imperio*. Esta novela, si bien cuenta con detalle el triunfo de la República liberal juarista, se centra en el fracaso del Imperio, sobre todo en el ascenso y fuerte caída de los emperadores Maximiliano y Carlota. Caída que expone las intrigas y traiciones que permitieron el establecimiento de una Monarquía en México y de las que participaron por igual europeos, estadounidenses y mexicanos conservadores y liberales. Maximiliano termina fusilado y Carlota encerrada y enloquecida hasta su muerte en el Castillo de Bouchout ya entrado el siglo XX. Este acontecimiento exitoso para la vida de México, de los pocos triunfos que pueden escribirse en nuestra historia, sirve a Del Paso para exhibir las tristes constantes de la historia de México: la mi-

17. Cito por *Palinuro de México*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999.

18. "Arlequín, Scaramouche, *il dottore*, Colombina, quienes de pronto se me aparecieron en la novela y se instalaron en ella para subrayar todo lo que de absurdo, grotesco, improvisado y tragicómico tuvo el movimiento estudiantil del 68 en México", Del Paso, "Un siglo y dos imperios", p. 1022.



seria, la corrupción, la acinesia... y le permite una actualización: “como si el tiempo no hubiera transcurrido, como si la corrupción y la miseria se hubieran quedado congeladas [...] describir los pies de barro de nuestros héroes y en pocas palabras descubrir cómo ha sido pervertida la historia”.¹⁹

El humorismo se da desde los ya tradicionales rebajamientos de los personajes: la tragedia de los emperadores es desplazada al mundo de lo cómico y lo absurdo. Carlota, desde la locura, representa el papel del bufón de la Corte, aquel que puede ir en contra de los comportamientos y discursos oficiales. Constantemente se refiere a su marido, el gran Emperador Maximiliano, ya muerto, como tonto y distraído: “por tonto y por débil, por crédulo, por cándido, por confiado, por arrogante y holgazán, por temerario y por falso, por imbécil, dime, por qué no te condecoraste tú mismo con el gran collar de la Orden Suprema del Gran Pendejo?” (p. 735).²⁰

En la novela son múltiples los rebajamientos (incluso de los grandes personajes como Benito Juárez y Napoleón III), las ironías, las carnavalesaciones y las parodias. Se observa literalmente la caída del Segundo Imperio, y la de todos sus actores; de nuevo, Bergson indica que el origen de la risa se da en el carácter inhumano, mecánico de la torpeza y su inminente caída: “Lo que causa risa es la transfiguración momentánea de una persona en cosa [...] *Nos reímos siempre que una persona nos da la impresión de una cosa*”.²¹ Maximiliano y Carlota actúan como autómatas, como simples marionetas de distintos actores: de la Monarquía europea, de los intereses estadounidenses y de los titubeos del Vaticano. El humor en esta novela, como en las anteriores, libera el discurso histórico de su natural seriedad, pero es también sumamente crítico con ese discurso, que no es, al fin, sino una forma de Poder. Del Paso también libera a sus personajes del peso de la historia: Maximiliano muere como un nuevo mesías y Carlota expía sus culpas desde su mexicanización vía Tonantzin; el mote satírico otorgado por el liberal Riva Palacio a la Em-

19. Del Paso, “La novela que no olvide”, p. 959.

20. Cito por *Noticias del Imperio*, en *Obras II. Noticias del Imperio y Linda 67*, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

21. Bergson, *op. cit.*, p. 55. Las cursivas son del autor.



peratriz, “Mamá Carlota”, se convierte en esta novela en la mitificación, vía el sacrificio y la locura, de la madre de los mexicanos.

Puede verse, entonces, cómo en estas tres novelas delpasianas se repite el tópico humorístico de la caída y posterior ascenso mítico; a pesar de todas las parodias y juegos ningún final es humorístico pues insisten en mostrar el conflicto trágico de la historia. En efecto, la historia de México es paródica, porque se repite continuamente, porque copia, degradándolo, un modelo ya de por sí ridículo, porque los personajes de la historia se disfrazan, ya de víctimas, ya de victimarios: en última instancia siempre se trata de la lucha de los poderosos contra los desprotegidos. Pero además de proponer una parodia de los acontecimientos Del Paso subraya la desgarradora ironía que habita en nuestra historia.

La reescritura de estos sucesos históricos permite a Del Paso reflexionar sobre las fisuras y contradicciones de la historia y encuentra unos pavorosos lugares comunes: la historia de México está signada por la traición, la corrupción y el ejercicio desorbitante del Poder. *José Trigo* se detiene en el movimiento ferrocarrilero de 1958 y 1959 pero narra de hecho seis siglos de historia de México marcados por la injusticia y el hambre, así cita el autor, en diálogo con una canción infantil:

Había una vez un barco chiquito...
Y los víveres comenzaron a escasear
para volver siempre a la misma historia: el hambre.
(*Y si esta historia no les parece larga...*) (p. 463).

En su primera novela el autor asocia la historia de México con *La Leyenda de los soles* nahuas: Del Paso propone un tiempo cíclico en el que cada acontecimiento histórico lleva en sí, como cada sol nahua, el germen de su propia destrucción. Así, cada inicio, cada nueva etapa histórica, está condenada a su fracaso; de cada catástrofe surge una nueva esperanza, con sus nuevos héroes y traidores, nueva traición, nuevo fracaso, incesantemente. La historia de Palinuro también está marcada por la derrota; para Del Paso el movimiento del 68 es otro fracaso de la vida de México: otra vez la fuerza, la represión y la muerte y un éxito fugaz en la construcción de la memoria: “¡Nos cubrimos de gloria, hermano! ¡Y ellos se cubrieron de mierda para



siempre! [...] ¡Fue la resurrección del sacrificio: nos arrancaron el corazón, hermano, y ya nunca más seremos los mismos! (p. 783).

Carlota denuncia constantemente la Nada mexicana: “Pero en un país donde podía pasar todo, como en México, no se podía hacer nada [...] así lo expresaría Carlota: en México, además del caos, se veneraba a la *nada*, una *nada* de piedra, ‘inamovible, tan antigua como las pirámides’” (p. 343. Las cursivas son del autor). En efecto, insisten los personajes de la novela, la historia de México se mueve, pero no avanza. Del Paso en un ensayo refuerza esta idea:

[...] tanto *José Trigo* como *Palinuro de México* giran alrededor de dos acontecimientos que pusieron en evidencia una vez más la inutilidad, en México, de los intentos por efectuar cambios profundos [...] “un punto culminante de la historia en el que la historia no pudo culminar” [...] En México no pasa nada, salvo la desaparición de aquellos a los que una muerte oportuna, los salvó de sobrevivir a sus ideales y de olvidarlos o traicionarlos.²²

La historia de México, repetición paródica, no avanza o, si lo hace, también avanzan con ella todos sus vicios e incertidumbres; el autor reitera en su ensayo: “de nuevo llegamos a la conclusión de que todo ha cambiado, pero nada ha cambiado”.²³

Y esto resulta aún más desolador porque todos sus personajes tienen una fuerte carga histórica: son líderes o protagonistas principales, cada uno, del hecho histórico; están conscientes de su papel como agentes de la historia. Sin embargo, en todos ellos hay también una fuerte carga simbólica; me referí antes a cómo los personajes de estas novelas se convierten en símbolos de la memoria colectiva: desde lo histórico construyen una memoria de lo acontecido a Luciano, Palinuro y Carlota. Conforme avanzan los relatos todos los personajes pierden paulatinamente sus características históricas para adquirir distintivos míticos. Es significativo cómo los ferrocarrileros, desde el recuerdo, reconstruyen a Luciano y éste resucita, como Jesucristo, para salvarlos, al menos por un instante:

22. Del Paso, “Un siglo y dos imperios”, p. 1022.

23. *Ibid.*, p. 1025.



Y todos fueron hablando así, uno por uno. No hubo una sola vez que una voz se mezclara con otra. Lo fueron haciendo por turno, como si se hubieran puesto de acuerdo, sin moverse. Entonces fue cuando apareció Luciano. Cuando cada quien fue poniendo el pedazo que había guardado (p. 513).

Palinuro sólo es un estudiante de medicina más, no es un gran líder, a él le interesa más el arte, el amor o el conocimiento (en la novela, incluso, sólo un par de capítulos están dedicados al movimiento del 68) pero se convierte en el representante de los estudiantes muertos. Este Palinuro es producto del fracaso, pero con su muerte construye la memoria y otorga identidad a los demás y a sí mismo; al final de la novela y en lo alto del edificio, la cúspide del mito, alcanza la estrella de la esperanza y se convierte en Palinuro *de México*.

Maximiliano y Carlota son mitificados y mexicanizados en *Noticias del Imperio*. Maximiliano, a su muerte, es visto como Jesucristo por el soldado encargado de darle el tiro de gracia:

Cuando vi que Maximiliano en el Cerro de las Campanas era otro Cristo Crucificado, no lo vi. Cuando comprendí que no sólo Él había elegido la hora, el día y el lugar de su sacrificio, sino que también me había elegido a mí para que lo consumara, no lo comprendí. Tuvieron que pasar muchos años. Y cuando estaba yo rezando, frente a él (p. 691).

y Carlota se reinventa como Tonantzin, la madre de todos los mexicanos:

Yo soy Mamá Carlota. Madre de Cuauhtémoc y La Malinche, del Cura Hidalgo y Benito Juárez, de Sor Juana y Emiliano Zapata. Porque soy tan mexicana, ya te lo dije, Maximiliano, como todos ellos. Yo no soy francesa, ni belga, ni italiana: soy mexicana porque me cambiaron la sangre en México [...] soy la madre de todos ellos (p. 797).

Estos personajes, conscientes de la historia, agentes del cambio, actores en un escenario horizontal, son objeto de diversas caídas humorísticas y elevados en la última etapa al escenario vertical, al mito. Todos mueren para la



historia, pero sobreviven desde lo simbólico precisamente porque el cambio no es posible.

Es oportuno citar aquí la interpretación que hace Octavio Paz de los grandes recursos de la modernidad, analogía e ironía:

Ironía y analogía son irreconciliables. La primera es la hija del tiempo lineal sucesivo e irrepetible; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogía se inserta en el tiempo del mito, y más: es su fundamento; la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia [...] La ironía es la herida por la que se desangra la analogía; es la excepción, el accidente fatal, en el doble sentido del término: lo necesario y lo infausto.²⁴

Ambas, analogía e ironía, encuentran cabida en las representaciones históricas de las novelas delpasianas. Del Paso ofrece un gran marco analógico, ya que, si bien narra la historia, ésta queda siempre atada al mito: no hay total libertad de los personajes históricos, ya que están prefigurados como númenes nahuas o cristianos, como algún personaje célebre de la literatura o atados a su biografía histórica; el autor los moderniza, los actualiza, incluso los mexicaniza, pero están ligados a su destino. Luciano, Palinuro y Maximiliano sólo tienen una opción: convertirse en víctimas propiciatorias y morir. Ahí radica también la parodia a la que se refiere Del Paso: en la repetición; la historia no es libre porque está sujeta a un modelo mítico, los protagonistas de la historia también. Al respecto afirma Frye: “cuando el esquema de un historiador alcanza un cierto punto de comprensibilidad, adquiere una forma mítica y por lo tanto se aproxima a lo poético en su estructura”.²⁵ Esto otorga a las novelas delpasianas su carácter poético y simbólico.

Pero, el gran marco de las novelas de Fernando del Paso es el irónico; en efecto, como afirma Paz, la ironía es hija del tiempo histórico y el autor, aunque reto-

24. Octavio Paz, “Los hijos del limo”, en *Obras completas I: Poesía e historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, p. 363.

25. Citado por Livia Soto. “Tres aproximaciones a José Trigo”, *Revista Chilena de Literatura*, 30 (1987), 144 y 145.



ma el modelo mítico, quiere narrar la historia moderna, no una historia sagrada: “La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad”.²⁶ De ahí todas las fragmentaciones de sus novelas, sus desdoblamientos, caídas, ambigüedades y derrotas. La analogía está roída por la ironía: el tiempo sagrado ya no existe, pero el tiempo histórico, aquel que afirma la evolución y el progreso, se desdibuja.

La ironía está abocada a marcar las contradicciones: “sólo a partir de ese rasgo esencial podremos entender en cada caso qué instancias en choque son las que desencadenan la contradicción irónica [...] los mecanismos de la figuración [...] no vendrían a ser en definitiva más que la oposición, a muy distintos niveles, de dos entidades a la vez contiguas y disonantes”.²⁷ Así sucede en la narrativa delpasiana, la cual ofrece una lectura irónica por sus evidentes contrastes entre el mito y la historia, la poesía y la realidad. La analogía une, la ironía separa; la poética de Fernando del Paso marca el vaivén constante entre una y otra, sus novelas son puro movimiento: unión/separación, ascenso/descenso, pasado/presente. El resultado puede ser ambiguo, tragicómico y desconcertante.

Del Paso, entonces, integra en sus novelas la estructura simbólica con la histórica; una no es la negación de la otra, ambas narran las vicisitudes del hombre. El autor abunda sobre esto en su tercera novela en palabras de uno de sus narradores cuando éste se pregunta qué hacer para no eludir la historia y alcanzar la poesía; la propuesta es la siguiente:

[...] en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado, también, de la fantasía desbocada [...] marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le advertimos nosotros al lector —le advierto yo—, no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera la simbólica.

Se subraya entonces este marchar a la par de la “recreación poética” y la “exactitud histórica” para garantizar una autenticidad simbólica.

26. Paz, *op. cit.*, p. 340.

27. Ballart, *op. cit.*, p. 325.



Estas tres novelas construyen, con retazos, sus respectivas memorias colectivas; ante el fracaso de la historia de México se busca una sutura simbólica, analógica, pero las cosas están lejos de ser tersas. Esta simbolización trae consigo una conciencia irónica y con ésta una fuerte crítica: a la Historia misma como portadora de progreso, al discurso histórico como objetivo y neutro, a las taras que persiguen a nuestra historia: corrupción, violencia, acinesia, traición, pobreza, injusticia... no sin mencionar también sus aciertos: valor, belleza, unión, amor, poesía.

La lectura no es feliz: sí hay humor, sobre todo desde la parodia, la inversión de los absolutos y la degradación de los personajes, pero el resultado no es cómico, desestructura para después recomponer y marcar la contradicción irónica. Visto así, los recursos humorísticos que utiliza el autor no son sólo una burla o gracejo, sino que están al servicio de una función crítica, moderna, alejada de la risa liberadora y carnavalesca propuesta por Bajtin para el mundo medieval y renacentista.

Se busca la síntesis analógica, pero ésta no se concreta; Del Paso sabe que esto es imposible, introduce la ironía y muestra las fisuras: hay una sutura simbólica pero la herida permanece. No creo que el autor logre una reconciliación con el pasado; la mitificación de la que son objeto Maximiliano y Carlota no los salva de su trágico destino, pero sí los hace mexicanos de muerte y de locura. El funesto fin del estudiante Palinuro nos pide no olvidar la brutalidad del Poder, el recordatorio es bello, pero sumamente doloroso. *José Trigo* expone la miseria que no cesa e indica que posiblemente nuestra salvación contra la nada, aquello que nos impide caer en la desesperanza sea el recuerdo y la palabra, la poesía, esa estrella que ilumina, aunque sea precariamente, las sombras de la historia. La estrella que no dejan de mirar ni el Quijote ni el malogrado Palinuro de la *Eneida*, esa que los hace caer pero que finalmente alcanzan. Es significativo que las dos primeras novelas de Fernando del Paso concluyan con sus narradores o protagonistas con una estrella en sus manos. Carlota, la protagonista de la tercera, finaliza su monólogo ante un inminente vuelo en avión que sí, también la acerca a las estrellas. Las novelas delpasianas, irónicas, se acercan al claroscuro; la pregunta es si estamos dispuestos a ver lo que la luz alumbra.



BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Lobato, Carmen, *La voz poética de Fernando del Paso*. José Trigo desde la oralidad, El Colegio de México, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2009.
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1998.
- Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Sirmio, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.
- Connolly, Cyrill, *La tumba sin sosiego*, trad. R. Baeza, Premiá, México, 1981.
- Del Paso, Fernando, *José Trigo*, Siglo XXI, México, 1966.
- _____ *Palinuro de México*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999 [1ª ed. 1977].
- _____ *Noticias del Imperio*, en *Obras II. Noticias del Imperio y Linda 67*, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2000 [1ª ed. 1987].
- _____ “Un siglo y dos imperios”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 1017-1028.
- _____ “La novela que no olvide”, en *Obras III. Ensayo y obra periodística*, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 956-961.
- Hutcheon, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 173-193.
- Paz, Octavio, “Los hijos del limo”, en *Obras completas I: Poesía e historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, pp. 299-442.
- Pons, María Cristina, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Siglo XXI, México, 1996.



Soto, Lilvia, “Tres aproximaciones a *José Trigo*”, *Revista Chilena de Literatura*, 30 (1987), 125-154.

Virgilio, *Eneida*, trad. E. Poblete, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1994.



TERCERA PARTE



LA AMBIGÜEDAD DEL GROTESCO

MONSTRUOS GROTESCOS EN *EL OBSCENO PÁJARO DE LA NOCHE* DE JOSÉ DONOSO: LA CARCAJADA TRAGICÓMICA

Laura Judith Becerril Nava

Universidad Autónoma del Estado de México

Uno de los escritores más importantes de Hispanoamérica en el siglo XX es José Donoso (1924-1996), novelista y periodista chileno destacado, sobre todo, por ser el creador de una narrativa innovadora y de gran calidad estética y literaria.¹ Ejemplo de estas cualidades artísticas es su novela más compleja y reconocida *El obsceno pájaro de la noche*,² obra publicada en 1970, después de un amplio proceso creativo que persistió, de forma intermitente, durante varios años.

El obsceno pájaro de la noche es una novela total, abierta e inagotable que ha generado estudios críticos desde su publicación a la fecha; uno de ellos es el tema del monstruo mediante la perspectiva del carnaval y lo grotesco, ambos puntos de vista para reconocer a personajes deformes, heterogéneos, anormales y marginales que dan cuenta de una narrativa poco convencional y subversiva.

Si bien el tema del monstruo ha sido trabajado ampliamente por la crítica donosiana,³ el objetivo de este capítulo es retomar algunas de las directrices de

1. *Poemas de un novelista* (1981) es el único libro de poemas que escribió José Donoso. En el *Prólogo* a la primera edición el autor afirma su gusto por la narrativa; consideraba la poesía como un complemento de su novelística.

2. *El lugar sin límites* (1966) es una de las novelas más estudiadas de Donoso; sin embargo, la crítica especializada resalta la complejidad estética, narrativa y literaria de *El obsceno pájaro de la noche*.

3. Cfr. Rodrigo Arriagada Zubieta, “El motivo de la máscara en *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Proyecto Patrimonio*, [en línea: <http://letras.mysite.com/jd010908.html>]. Jannette González Pulgar, *El obsceno pájaro de la noche: identidad y cuerpo*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2005. Sebastián Urli, *El obsceno pájaro narrativo. Lo monstruoso y su representación en Borges y Donoso*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2012. Santiago Juan Navarro, “Locura, monstruosidad y escritura: Hacia un análisis genealógico de *El obs-*



lo grotesco en función de los monstruos de la novela de Donoso y, de esta forma, configurar al personaje principal como un monstruo creador, que, mediante la risa hipertrofiada, resalta el carácter tragicómico de esta estética. En este sentido, las propuestas de Mijail Bajtin y Wolfgang Kayser, principalmente, serán el soporte teórico para el presente estudio; dos autores con concepciones diferentes de lo grotesco, pero con puntos de encuentro respecto a dicha estética.

Para Bajtin, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, el realismo grotesco surge en el carnaval y en el sistema de imágenes del mundo popular, mismo que se rige por un principio material y corporal; es decir, por las imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual, que son exageradas e hipertrofiadas para destacar la libertad que produce esta estética. Para el teórico ruso, uno de los rasgos más importantes de lo grotesco es la degradación, que indica el rebajamiento, mediante la risa, de ciertos objetos sacralizados al plano de lo corporal o vulgar.⁴

Por su parte, Kayser, teórico de la modernidad, establece que más que un estilo, lo grotesco trasciende el arte, y simbólicamente representa el sentir del hombre de esta época, que se caracteriza por la desolación, la pérdida de referentes, la muerte de Dios y la anulación de la Historia; así como el horror y lo siniestro ante aquello que domina al mundo y a los hombres. Además, para Kayser, el efecto de lo grotesco es inquietante al contemplar imágenes heterogéneas, la mezcla de animales, plantas y humanos, la asimetría y la desproporción. Lo grotesco “no sólo [es] el juego alegre y lo fantástico libre de despreocupación, sino [...] al mismo tiempo, un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad”.⁵

ceno pájaro de la noche”, *Acta Poética*, 37 (2016). María Emilia Egas Salgado, *Los elementos carnales en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2015. Carmen Martín, “Monstruos y poder en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, en *Catedral Tomada*, 1 (2013).

4. Cfr. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1987.

5. Cfr. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964, pp. 7-20.



Ambas aportaciones teóricas en *El obsceno pájaro de la noche* se complementan para el estudio de lo monstruoso: Bajtin, desde la alegría, la festividad y la libertad que se manifiestan en el carnaval, hablará de la deformidad; mientras que Kayser dará importancia, sí al plano plástico, pero también al sentir del hombre moderno en tanto es, sobre todo, ambiguo e inquietante.

Así, para efectos de este capítulo, la estética de lo grotesco se comprende como la transgresión del canon de lo “normal” o bello, mediante imágenes tanto de la cultura popular —gigantes, enanos, jorobados, así como el disfraz y la máscara—; como de la época moderna, en la que resalta la fragmentación, lo heterogéneo, la disolución y el desorden.

En cuanto al sentido tragicómico de lo grotesco, para Kayser éste se manifiesta por un “contraste estridente” e inquietante:

[...] la tragedia presupone la culpa, la miseria, la mesura, la visión conjunta, la responsabilidad. Mas ya no hay culpables ni tampoco responsables en el chapuceo de nuestra centuria [...] A nosotros nos puede abordar sólo la comedia [...] lo grotesco no es sino una expresión sensible, una paradoja sensible, a saber, la figura de una no-figura, el rostro de un mundo carente de rostro.⁶

Lo tragicómico es la unión de visiones contradictorias, como la risa con el temor, lo siniestro con lo cómico o la sorpresa con la perturbación:

El mundo grotesco es nuestro mundo... y no lo es. El estremecimiento mezclado con la sonrisa tiene su base justamente en la experiencia de que nuestro mundo familiar —que aparentemente descansa en un orden fijo— se está distanciando por la irrupción de poderes abismales y se desarticula renunciando a sus formas, mientras se van disolviendo sus ordenaciones.⁷

Dicho lo anterior, y antes de adentrarme en el estudio de la novela —ubicada en el Chile de los años cincuenta—, hago notar que el personaje principal

6. *Ibid.*, p. 9.

7. *Ibid.*, p. 40.



y narrador de *El obsceno pájaro de la noche* es el Mudio, cuyo nombre de pila es Humberto Peñaloza. Este carácter es un joven, de edad indefinida, que vive en la Casa de la Chimba con algunas viejas sirvientas y unas cuantas niñas huérfanas. En este “lugar inservible”, el Mudio no tiene una tarea en específico, principal motivo por el que constantemente crea mundos posibles —desde la ensoñación—⁸ en los que, mediante desdoblamiento, él mismo se configura como un hombre completamente opuesto a lo que en realidad es.

Ejemplo de lo antes mencionado es el mundo de la Crónica de la Rinconada, como se denomina la historia de Boy, el hijo monstruo de los jóvenes aristócratas Jerónimo de Azcoitia e Inés Santillana. Dicha crónica debe ser escrita por Humberto Peñaloza, configurado por el Mudio como un gran intelectual de la época. Don Jerónimo afirma: “Humberto es un escritor de gran talento que no ha tenido la paz ni la oportunidad para desplegar totalmente sus posibilidades creativas. Le he encomendado hacer la crónica del mundo de Boy, la historia de mi audacia al colocar a mi hijo fuera del contexto corriente de la vida”.⁹ En este sentido, el Mudio crea un universo independiente, coherente y organizado en el que Humberto Peñaloza —su doble— se enfrenta a un mundo monstruoso.

De esta manera, en *El obsceno pájaro de la noche* la figura del monstruo es constantemente evocada tanto en el protagonista como en los demás personajes, ya sea mediante la deformidad, la degradación o la animalización, rasgos que se visualizan, sobre todo, en la Rinconada, de la cual Humberto Peñaloza es el “gobernador”.

8. Me refiero a la ensoñación poética que, en diálogo con Gaston Bachelard, es el estado de conciencia en el que se crean “hipótesis de vidas”, mediante la imaginación, como “huida fuera de lo real”. La ensoñación se produce en el estado de reposo, reflexión, ocio o descanso del poeta, y una de las principales finalidades es revivirla con la escritura: “Esta ensoñación es una ensoñación que se escribe o que, al menos, promete escribirse. Ya está ante ese gran universo que es la página blanca, en el cual las imágenes se componen y se ordenan. El soñador escucha ya los sonidos de la palabra escrita”, Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 17.

9. José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1970, p. 208. En adelante anotaré el número de páginas en el cuerpo del texto.



La construcción de dicho paraíso monstruoso inicia con el nacimiento de Boy, que en la novela se describe de la siguiente manera:

Pero cuando Jerónimo entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar al vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte (pp. 203-204).

Este párrafo, que María Laura Bocaz Leiva ha llamado “trampolín”,¹⁰ se repite en tres ocasiones en el texto, y es, de acuerdo con José Donoso, el que impulsa la escritura de la novela; tanto así que uno de sus títulos tentativos, y casi definitivo, fue “El último Azcoitía”:

Para trazar la biografía de *El obsceno pájaro de la noche* tengo que remontarme a ciertas épocas y momentos de mi propia vida y de la vida de otros [...] Ahí estaba yo una mañana con mi viejo compañero de colegio Fernando Rivas [...] frente a mí, en la calle, a unos metros de distancia, se había detenido un gran automóvil negro [...] pero lo que vi en el asiento de atrás [...] fue un muchacho de edad indefinida, aunque ya pasada la adolescencia, magníficamente vestido —camisa de seda, traje de franela listado—, pero *totalmente deforme*. Era un enano, un gnomo, una criatura de feria [...] todos los accidentes e irregularidades que puede tener un rostro [...] El cuerpo era igualmente deforme [...] escribí lo que sería el párrafo inicial de *El obsceno pájaro de la noche...*¹¹

El título adquiere relevancia porque Boy es el último heredero de la familia aristócrata, motivo por el cual, a pesar de sus malformaciones grotescas, Jerónimo no lo desconoce como hijo; hacerlo sería, simbólicamente, terminar con la novela:

10. Véase María Laura Bocaz Leiva, *José Donoso, el Boom y El obsceno pájaro de la noche*, Universidad de Iowa, Iowa, 2010.

11. José Donoso, *Claves de un delirio: los trazos de la memoria en la gestación de El obsceno pájaro de la noche*, Alfaguara, Santiago de Chile, 1970, pp. 563-573. Las cursivas son mías.



[Boy] es fuerte y lo probará, probará que *hay otra dimensión, otros cánones, otros modos de apreciar el bien y el mal, el placer y el dolor, lo feo y lo bello*. El niño monstruo que pataleaba llorando en su cuna porque tenía hambre era un engendro que le proporcionaría no sólo los medios para prevalecer, sino para probar que él, Jerónimo de Azcoitia, era el más grande y el más audaz de todos los Azcoitia de todos los tiempos... (pp. 165-166. Las cursivas son mías).

Boy es un niño contrahecho y deforme, como ya se ha expuesto, y es justamente por su fisionomía imperfecta, que se crea un nuevo mundo en el que se altera la dicotomía normal-anormal —“él era principio y fin y centro de esa cosmogonía creada especialmente para él” (p. 206)—. El requisito esencial para pertenecer al universo boyceano será lo monstruoso, mismo que en la novela se percibe como alejado de lo “feo, lo mezquino y lo innoble” (p. 204); es, simplemente, la inversión de la belleza sin perder los valores de la alta cultura. Así, “la monstruosidad iba a ser lo único que, desde su nacimiento, don Jerónimo de Azcoitia iba a proponer a su hijo” (p. 204).

En el mundo monstruoso —“en donde la deformidad no iba a ser anomalía, sino regla” (p. 205)—, habita toda clase de seres “dignos” de estar allí: jorobados, enanos, entes sin extremidades, gigantes, personajes extraordinarios que se encontraban en prostíbulos, circos, ferias o en escondrijos para no ser humillados, seres que ascendieron “a la categoría noble de lo monstruoso” (p. 205); entre ellos los más sobresalientes por su deformidad son Basilio “el cabezón acromegálico de fuerza descomunal” (p. 208), el ciclope doctor Azula “con su único ojo brillante de satisfacción casi en el medio de su frente y sus manos de pájaro de rapiña” (p. 209), y Melchor, quien “era una sola mancha color frambuesa cuyos grumos le borroneaban las facciones” (p. 205); sin pasar por alto a Miss Dolly, Emperatriz y Bertha:

Miss Dolly, una *mujer más gorda del mundo* y de mucho renombre, hembra mostrenca de obesidad espectacular y andar bamboleante que se exhibía ataviada con un bikini de lentejuelas, bailando sobre el aserrín de la pista de un circo [...] Berta [...] con toda la parte inferior del cuerpo inutilizada, arrastrándola como cola de lagarto por el suelo con el esfuerzo de sus manos y sus brazos hipertrofiados [...] Emperatriz [...] estatura de Pulgarcito y su cabeza y jeta



babienta y colmillos y chalchas de *bull-dog...* (pp. 205-207. Las cursivas son del autor).

Todos los habitantes de la ciudad se caracterizan por “lo monstruoso que ha surgido justamente de la confusión de los dominios, y junto con ello, lo desordenado y lo desproporcionado...”;¹² es decir, una naturaleza inarmónica que, orgullosamente, ellos lucen en un espacio igualmente modificado de acuerdo con el canon de lo grotesco. La ciudad, entonces, se construye como un entorno ambiguo, con un “ambientito tan sospechosamente griego” (p. 215), que conjuga la degradación, la inversión y la hiperbolización del arte clásico:

[...] a la cabeza de este estanque rectangular erigió una Diana Cazadora, de piedra gris tallada según sus estipulaciones: la mandíbula acromegálica, las piernas torcidas, luciendo el carcaj sobre su giba y la luna nueva sobre su frente rugosa. Adornó los demás patios con otros monstruos de piedra: el Apolo desnudo fue concebido como retrato del cuerpo jorobado y las facciones del futuro Boy adolescente, la nariz y la mandíbula de gárgola, las orejas asimétricas, el labio leporino, los brazos contrahechos y el descomunal sexo colgante que desde la cuna arrancó ohs y ahs de admiración de las enfermeras. Boy, al crecer, debía reconocer su perfección en la de ese Apolo, y sus instintos sexuales, al despertar, se encontrarían con la figura de la Diana Cazadora, con una Venus picada de viruela y con un trasero de proporciones fantásticas arruinado por la celulitis, que retozaba insinuante en una caverna de yedra (p. 204).

La correspondencia de Boy con el Apolo grotesco da cuenta de las deformidades físicas del personaje, pero resalta, además, la carga simbólica del niño monstruo como un dios sexual e inigualable; este cuerpo, siguiendo a Bajtin, es ambivalente, ya que exhibe la monstruosidad de una divinidad perfecta por naturaleza. En esta cita se invierte “*el orden de lo alto y lo bajo*, arrojar lo elevado y lo antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo ‘inferior’ material y corporal, donde moría y volvía a renacer”.¹³

12. Kayser, *op. cit.*, p. 24.

13. Bajtin, *op. cit.*, p. 78. Las cursivas son del autor.



“El niño gárgola” (p. 209) se convierte, con el paso del tiempo, en el mandatario de la ciudad, sustituyendo a Humberto Peñaloza en esta tarea que le ha otorgado el padre aristócrata.¹⁴ Se destaca, de esta manera, la configuración de lo que alegóricamente es nuestro mundo deforme, gobernado por un ser monstruoso —social y moralmente— con leyes mal organizadas y jerarquías sociales muy marcadas:

[...] los exhortaba don Jerónimo [a los monstruos] además de sus emolumentos recibirían todo el resto de la Rinconada para organizar un mundo propio, con la moral y la política y la economía y las costumbres que quisieran, con las trabas y las libertades que se les antojaran, con los goces y los dolores que se les ocurrieran, les daba plena libertad para que se inventaran un orden o un desorden propios, tal como él inventaba un orden para su hijo (p. 207).

Boy es tan horroroso como su entorno, mismo que se ha caracterizado, además, por la desnudez. Su naturaleza grotesca deriva de los “caprichos anatómicos” (p. 210) con los que tuvo que nacer el hijo de Jerónimo e Inés, dos seres espectaculares en cuanto a estirpe y belleza se refiere; en este sentido, también se degrada a la familia Azcoitía, que tendrá como único heredero a un ser deforme, colérico —en tanto odia a su padre por mantenerlo excluido en la Rinconada— y vengativo —por provocar los malos tratos a Jerónimo, y su muerte.

Entre estos seres monstruosos transita, vigilante y sigiloso, Humberto Peñaloza. Él, por su configuración en la novela, es el personaje ambivalente por excelencia que en este contexto se ha planteado, ya que no presenta ninguna malformación física; aunque, justamente por ello, es monstruoso —diferente— ante los ojos de los habitantes de ese espacio. Emperatriz se manifiesta, iróni-

14. De acuerdo con Sebastián Urli, Boy es análogo a Asterión, en “La casa de Asterión” de Borges, ya que ambos salen del lugar en el que están confinados, pero regresan como huida de la realidad: el minotauro por no mezclarse con la plebe y por el miedo a los rostros; mientras que Boy lo hace porque adquiere conciencia de lo monstruoso y desea —con ayuda de la ciencia— olvidarla. Véase Sebastián Urli, “El obscuro pájaro narrativo. Lo monstruoso y su representación en Borges y Donoso”, en *Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Memoria Académica, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2012.



camente, en este sentido: “Humberto no es un monstruo. Es un ser normal, común y corriente, feíto y harto insignificante el pobre. Pero comprenderás que su posición entre nosotros es ambigua [...] Porque su presencia siempre nos recordará lo que no somos. Terminaremos por odiarlo” (p. 208).

La ambivalencia de Humberto tiene una intención, ya que, según afirma don Jerónimo: “el papel de Humberto entre ustedes es importante por lo menos por dos razones. Una, porque un único ser normal en un mundo de monstruos adquiere él la categoría de fenómeno al ser *anormal*, transformándolos a ustedes en normales. Para Boy, él encarnará la experiencia de lo monstruoso” (p. 208. Las cursivas son del autor).

Así, Peñaloza es usado como una marioneta. Jerónimo le prometió ser la máxima autoridad de la ciudad, aunque se esconde una intención igualmente monstruosa cuando se le degrada al nivel de un fenómeno: el escritor, intelectual y representante de la alta cultura y del conocimiento, se convierte en el gobernante de un mundo caótico en el que vive su tragedia, mientras que para los monstruos se representa, aparentemente, una comedia. En este sentido, Humberto se encuentra en lo que Henri Bergson, en *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, denominó:

[...] una zona neutra en la que el hombre simplemente se entrega al hombre como espectáculo, cierta rigidez corporal, mental y de carácter que la sociedad quiere eliminar para obtener de sus miembros la mayor elasticidad y la más alta sociabilidad posibles. Esa rigidez es la comedia; y la risa, su castigo [...] Entonces ya pensamos de un modo claro y concreto en los fantoches. Nos parecen que los hilos invisibles unen entre sí los brazos, las piernas y hasta los músculos de la cara de esas figuras; y la inflexibilidad de esa correlación hace que hasta la blandura de las formas se solidifique también a nuestros ojos y todo se endurezca hasta afectar la rigidez del mecanismo.¹⁵

En tanto marioneta o autómatas, Humberto es un ser monstruoso que más que temor, provoca risa, ya que no representa ningún tipo de autoridad

15. Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Lectorum, México, 2019, pp. 18-26.



en la Rinconada; él es, simplemente, el escriba de la ciudad, que, paradójicamente, no puede escribir. En un encuentro con Boy, éste manifiesta su desagrado ante la presencia de quien debería ser el encargado del orden, mientras los demás ríen ante la escena:

Humberto no pudo resistir el impulso de mirar su imagen en el agua del estanque, feo, mezquino, ni monstruoso ni bello, insignificante, por supuesto que todo es cuestión de proporciones, de armonía y yo le estoy creando a Boy un mundo que armonice con él, pero yo no armonizo, no soy monstruo, en este instante daría toda mi vida por serlo, feo, feo, repetía Boy desde los brazos de Miss Dolly, feo, feo, feo, feo, y Larry y Miss Dolly y Emperatriz se estaba riendo a carcajadas: los tres juntos (p. 217).

Esta es la tragedia de Humberto, por un lado, la imposibilidad de su escritura y, por el otro, la destitución del poder por un monstruo; ahora, él, como bufón, provoca la risa de los otros: "...don Jerónimo y yo, sí, yo mismo inventé las reglas de este juego que me ha atrapado con un gancho que me está haciendo sangrar" (p. 218).

La estancia de Peñalosa en la Rinconada es grotesca, también, en tanto habita en la torre que se construyó para Boy; así, desde el inicio, él es el monstruo que se excluye de la normalidad. Además, su escritura debe conformarse como inarmónica en tanto se basará en lo desordenado, lo desproporcionado, lo anticanónico; motivo por el que no puede concretarse, ya que él no retrata la realidad, sino que la transgrede:

¡qué limitadas las aspiraciones de estos escritorzueros que creían en la existencia de una realidad que retratar!, ¡qué tediosos los pintorcillos de mentalidades competitivas y nacionales, qué toscos sus apetitos, qué literal la chismografía que les proporcionaba entretenimiento! Él, que antiguamente era la voz cantante de estas reuniones [las tertulias] comenzó a quedarse más y más callado, en la orilla. A los pocos que se interesaron por preguntarle por qué tanta reserva, les contestó que su nuevo trabajo le estaba absorbiendo no sólo todo su tiempo sino toda su imaginación (p. 211. Las cursivas son del autor).



De esta manera, Humberto cae de la torre —el mundo de lo alto es degradado—,¹⁶ y deja la Rinconada junto con la amistad de Jerónimo y el poco poder que tuvo; se convierte, así, en un vagabundo maltrecho de la ciudad, en un fantoche desolado, sin referentes, sin escritura y sin historia.

El monstruo escritor, que vive su tragedia, se constituye en objeto de burla, y se exilia de la ciudad monstruosa que le impide desarrollar su creatividad, debido a que “no sabía cuál era la realidad, la de adentro o la de afuera, si había inventado lo que pensaba o lo que pensaba había inventado lo que sus ojos veían” (p. 212).

[Humberto] oyó desde lejos cruzando hasta sus oídos desde el otro extremo del parque donde se alzaban los pabellones de los monstruos, el rumor de la música y de... sí, sí, *eran carcajadas* [...] esforzándose por descifrar en esas voces quizá su nombre ahorcado por una *carcajada en la frase que diera el pinchazo necesario para ultimarlo* [...] Las risas venían de todas partes. Eran, además, no sólo risas sino cuchicheos, murmuraciones [...] porque él, no Boy, era el prisionero (pp. 219-221. Las cursivas son mías).

Si bien Humberto provoca risa, es la risa de otros seres que viven en un mundo distópico,¹⁷ mismos que, sin darse cuenta, también padecen su tragedia, ya que el paraíso que habitan se desvanecerá irremediabilmente; en este sentido, la risa es ambivalente, es una risa grotesca que se muestra, igualmente, hipertrofiada en forma de carcajada.

De acuerdo con Bajtin, la risa pertenece a la vida cotidiana, alejada de las ceremonias oficiales en las que reina una seriedad exclusiva; así, muestra la “se-

16. La degradación, de acuerdo con Bajtin, es “el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal”. Bajtin, *op. cit.*, p. 334.

17. La utopía designa un mundo ideal donde todo es perfecto; por su parte, la distopía se refiere a una sociedad que, pretendiendo felicidad, hace sufrir sistemáticamente a sus ciudadanos o los degrada a un olvido irreversible. En la novela, los personajes de la Crónica de la Rinconada transitan entre estos dos mundos en la medida en que habitan un paraíso, y, a la vez, sufren por estar allí y saber que la vida de lujos terminará en algún momento.



gunda naturaleza humana”,¹⁸ esa que se caracteriza por la libertad, la alegría y el júbilo, y que guarda un sentido positivo en tanto es “regeneradora, creadora”:¹⁹ es la risa de la que habla Humberto, despreocupada, festiva, carnavalesca; misma que manifiesta, de forma velada, que “por un breve lapso de tiempo, la vida salía de sus carriles habituales y penetraba en los dominios de la libertad utópica”.²⁰

La carcajada detona la salida de Peñalozza del paraíso, y, a su vez, manifiesta el miedo de los seres sonrientes por ver su propio reflejo en el objeto de burla —Humberto—, ya que, así como él, se presentará el momento de su partida, aunado al retorno a una realidad que los seguirá ridiculizando. De acuerdo con Bajtin, “La risa [...] implica la superación del miedo. No impone ninguna prohibición. El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad”.²¹

Si bien esta carcajada monstruosa no “supera el miedo”, como menciona Bajtin, sí se puede hablar de ocultamiento, o fingimiento, pues su sentido cómico, positivo, es el que sobresale en el momento festivo en que se produce; por lo que respecta a lo trágico e inquietante, éste es velado para los que no ríen. La carcajada de los monstruos conjuga la alegría con el temor, la libertad con la condena; se trata de una sensación inquietante, ambigua, grotesca, que acentúa el carácter tragicómico de esta estética.

La historia, tanto de Humberto Peñalozza como de los monstruos, tiene un final desolador, mismo que el Mudito, personaje principal de *El obsceno pájaro de la noche*, ha configurado como tal. La Crónica de la Rinconada finaliza con la muerte de don Jerónimo, la dominación de Boy, la salida de los monstruos a una nueva vida y con un Humberto Peñalozza que no puede escribir y vaga por las calles de la ciudad:

Un mendigo estrafalario con los ojos relumbrantes y las manos elocuentes, los siguió tratando de hacerse comprender, sordomudo, dijo Emperatriz, dale una li-

18. Bajtin, *op. cit.*, p. 72.

19. *Ibid.*, p. 69.

20. *Ibid.*, p. 84.

21. *Ibid.*, p. 86.



mosna, Cris, qué asco cómo anda vestido, qué tipo tan insignificante, qué débil, quiere decirnos algo [...] qué quiere este hombrecito, por qué no se va y nos deja tranquilos [...] este mendigo debe tener hambre, mira lo zarrapastroso que anda, la cara transparente como un ánima, mira cómo le tiemblan las piernas (p. 347).

En *El obsceno pájaro de la noche* la carcajada tragicómica del paraíso monstruoso presenta a los personajes como construcciones que rebasan las deformidades físicas más evidentes; son, de esta manera, seres ambiguos en los que se conjuga el júbilo —como signo de libertad—, con el miedo ante lo conocido; es decir, temor ante un contexto en el que “los seres deformes” son el centro de atención y el mundo es un gran circo.

A las carcajadas de la Rinconada añadiré la carcajada de la Casa de la Chimba, espacio similar al paraíso de Boy, por estar habitado por seres monstruosos, las viejas y las huérfanas, y el Mudito, quien también es deforme tanto física como simbólicamente.

Como dije en un inicio, el Mudito vive en la Chimba y es el encargado del orden y limpieza de este lugar, mismo que se caracteriza por acumular los desechos, entre ellos personas, de otros conventos más recientes. Este personaje crea vidas hipotéticas en las que él es el protagonista; y mediante el recurso literario de la ensoñación, como el caso de la Crónica de la Rinconada, le es posible desdoblarse y acceder a mundos y circunstancias diferentes.

Sus probables vidas son intentos de fuga de la que en realidad le acontece, ya que él mismo manifiesta no tener familia, un nombre, un origen, una historia, un pasado; entonces, en cada una de ellas obtiene un rol y una categoría social que le permiten prescindir de su pseudónimo, “el Mudito”, que resalta, en este personaje, una identidad falsa, ya que irónicamente sí habla.

Físicamente, el Mudito es “como medio enano pero no enano y con el labio leporino mal cosido, y como gibado... una calamidad [...] si parece que este hombre amaneciera más encogido cada día, pobrecito” (p. 299). El protagonista de *El obsceno pájaro de la noche* es configurado como un ser grotesco a simple vista por sus deformidades corporales; él mismo se compara con una gárgola, una momia, un fantoche o un gigante, remitiendo constantemente a las imágenes del mundo popular de lo grotesco.



Aunado a lo antes mencionado, el Mudito simbólicamente se convierte en imbunche,²² —“déjame anularme, deja que las viejas bondadosas me fijen, quiero ser un imbunche metido adentro del saco de su propia piel, despojado de la capacidad de moverme y de desear y de oír y de leer y de escribir, o de recordar...” (p. 321)—. En tanto ser mitológico, el protagonista convive con las brujas: “Así es la única manera de criar a un niño para que sea santo [...] El imbunche. Todo cosido, los ojos, la boca, el culo, el sexo, las narices, los oídos, las manos, las piernas” (p. 110).

En la Casa, “jaula de alambres” (p. 95), las viejas deformes, mujeres “feas e indignas” (p. 111) morirán en paz, sus patronos las llevaron allí para que así sea; sin embargo, el protagonista afirma conocer el verdadero motivo, monstruoso, de su estancia en ese lugar:

Los patronos las mandan a encerrar aquí cuando se dan cuenta que les deben demasiado a estas viejas y sienten pavor porque estas miserables, un buen día, pueden revelar su poder y destruirlos. Los servidores acumulan los privilegios de la miseria. Las conmisericordias, las burlas, las limosnas, las ayuditas, las humillaciones que soportan los hacen poderosos (p. 111).

Las viejas son análogas a los monstruos de la Rinconada en tanto son excluidas del mundo social y encerradas en lo que, según los aristócratas, es el paraíso que les corresponde: una construcción vieja, con carencias y sólo ellas como compañía. Podría pensarse, entonces, en la infelicidad de estas mujeres; empero, “el poder de las viejas es inmenso” (p. 110) y es el que las mantiene más vivaces e interconectadas con el mundo grotesco del que fueron testi-

22. El *ivunche* es un ser mitológico representado en forma de niño hinchado, con una pierna adosada a la nuca y la cabeza vuelta hacia atrás. Camina en tres patas y con un bastón. *No habla, sólo emite sonidos guturales*. Los brujos lo utilizan para sus hechicerías. Los *ivunche* van desnudos y sólo salen de sus cuevas acompañados por los brujos. María Espósito, *Diccionario Mapuche, mapuche-español/español-mapuche*, Editorial Guadal, Buenos Aires, 2003, p. 292. Las cursivas son mías. Utilizo el término “imbunche” como aparece en la novela, aunque en el diccionario citado se lea como “ivunche”. Los mitos mapuches, de esta forma, constituyen uno de los intertextos más importantes de la novela, ya que se evocan leyendas, consejas, símbolos —como el chonchon, la perra amarilla, el tué tué—; todas figuras grotescas de la cultura chilena que se han transmitido desde la oralidad.



go. El Mudito afirma: “Ellas conservan los instrumentos de la venganza porque van acumulando en sus manos ásperas y verrugosas esa otra mitad de sus patronos, la mitad inútil, descartada, lo sucio y lo feo que ellos, confiados y sentimentales, les han ido entregando con el insulto de cada enagua gastada que les regalan...” (p. 111). Así es el mundo de la servidumbre en la Chimba, seres ambiguos en los que se conjuga la deformidad y el poder.

El Mudito, aunado a sus deformidades físicas, es simbólicamente un monstruo porque habita, como el Minotauro, su propio laberinto, que es la Casa de Ejercicios Espirituales de Encarnación de la Chimba, espacio complejo que conjuga diversos pasillos, patios, jardines, recámaras y sótanos que sólo él conoce. La Casa está constituida por:

[...] pasillos, una, otra pieza vacía, hileras de habitaciones huecas, más puertas abiertas o cerradas, porque da lo mismo que estén abiertas o cerradas, más piezas que vamos atravesando... Otro patio. El patio de lavado donde ya no se lava, el patio de las monjitas donde ya no vive ninguna monjita... el patio de la palmera, el patio del tilo, este patio sin nombre, el patio de la Ernestina Gómez, el patio del refectorio... patios y claustros infinitos conectados por pasadizos interminables, cuartos que ya nunca intentaremos limpiar... corredor que remata en otro patio más, en un nivel distinto, para cumplir con funciones olvidadas, abierto a habitaciones donde las telarañas ablandan las resonancias... entre las ruinas de una muralla que nadie terminó de demoler (p. 88).

En este espacio, el Mudito crea los diferentes mundos posibles, mismos que también tienen una construcción laberíntica en tanto transita, desde su imaginación, de uno a otro; él es el creador de sus laberintos. Su capacidad creativa proyecta los diferentes pasillos que, a su vez, derivan en otros más: cada camino es un universo ficcional construido por el protagonista.

Podría decirse, entonces, que el Mudito es el monstruo en el centro, el mismo que lo recorre, pero del que no puede salir; éste es “el laberinto de la vida”, del que sólo puede fugarse con su imaginación, sus mundos hipotéticos y la escritura:

Pero, sin duda que el laberinto más conocido en la historia de la cultura occidental es el mito del minotauro de Creta, oculto en el laberinto construido



por Dédalo quien había salido del laberinto volando. Símbolo, tal vez, que del laberinto de la vida salimos volando en alas de la imaginación, de la fantasía, de los sueños, o de la muerte representada por un ángel que lleva al hombre en sus brazos.²³

Se presenta, de esta forma, una escritura compleja que brota de la mente de un personaje soñador: cada episodio, ensueño, que ha sido escrito corresponde a un “querer ser”, que solamente se obtiene mediante la imaginación, y que se re-vive con la escritura. De acuerdo con Bachelard, “Un mundo se forma en nuestra ensoñación, un mundo que es nuestro mundo. Y ese mundo soñado nos enseña posibilidades de crecimiento de nuestro ser en este universo que es nuestro. En todo universo soñado hay *futurismo*”.²⁴

El personaje protagonista —aunque ensueña desde el ocio y la pasividad— potencia su imaginación para crear. A diferencia de su doble, Humberto Peñaloza escritor, el mundo grotesco en el que vive el Mudito activa su función creativa y puede configurar universos hipotéticos a su consideración, como la Crónica de la Rinconada, el Libro Verde,²⁵ el hijo de Iris, el retorno a la infancia, la estancia de Inés en la Casa, entre otros.

El Mudito, al ser un gran soñador, recurre constantemente a la mirada, sentido importante para este personaje en tanto se encuentra ensoñando. Tras quedarse sin voz, sin órganos y sin sexo, lo único que tiene es la capacidad de fijar la vista en un punto determinado, como busto de yeso, pero con vida. Así, la mirada y la imaginación se complementan para ejercer las funciones como testigo y vigilante, gárgola y estatua. Las viejas de la Casa afirman:

23. Augusto C. Sarrocchi Carreño, “El laberinto y la literatura”, *Revista Signos*, 31 (1998), 113-124.

24. Bachelard, *op. cit.*, p. 20. Las cursivas son del autor.

25. El Mudito es el autor del Libro Verde, o libro de pastas verdosas; un texto en el que narra la vida de Jerónimo de Azcoitia, promesa política del país, e Inés Santillana. En él, el Mudito presenta a su doble, Humberto Peñaloza, como el secretario particular del joven aristócrata y, además, como un gran intelectual de la época. Es importante hacer notar que la Crónica de la Rinconada, de la que he hablado en el cuerpo del texto, es metadiégesis del Libro Verde.



Mudito, Mudito, porque se olvidaron de reemplazar tu garganta por otra y has quedado mudo, tus oídos por otros y has quedado sordo, ven, te estamos esperando para acogerte [...] ya no importa que no tengas sexo [...] has sido despojado de todo y tienes el poder de los desposeídos y los miserables y los viejos y los olvidados (pp. 240-241).

Desde la contemplación, el Mudito mira aquello que llama su atención y cada elemento mirado será retomado en sus ensoñaciones; es decir, será el detonante para la construcción de un mundo posible. Según Bachelard:

[...] el ojo no es simplemente el centro de una perspectiva geométrica. Para el contemplador que “se ha hecho una mirada”, el ojo es el proyector de una fuerza humana. Una potencia aclaradora subjetiva realza las luces del mundo. Existe una ensoñación de la mirada viva, una ensoñación que se anima en un orgullo de ver, de ver claro, de ver bien, de ver lejos, y este orgullo de visión es quizás más accesible al poeta que al pintor: el pintor debe pintar esta visión realzada, mientras que el poeta sólo debe proclamarla.²⁶

El Mudito se constituye, de esta forma, en un gigante contemplador, como Argos.²⁷ Ya no es simplemente la botarga de cartón piedra;²⁸ sino que se convierte en un gran *voyeur* cuya mirada aprehende imágenes poéticas que puede plasmar, en parte, mediante la escritura. Se comprende, entonces, que uno de los muchos títulos que Donoso pensó para esta novela fuera *Gárgolas*, ya que el Mudito se posiciona en lo alto y se regodea en su mirada. El plural del título incluye, también, a las viejas de la Casa, quienes son análogas con estas

26. Bachelard, *op. cit.*, pp. 275-276.

27. En la mitología griega, Argos es el vigilante de mil ojos repartidos por todo el cuerpo, de tal manera que se convierte en un efectivo guardián. Por este simbolismo se comprende que otro de los títulos tentativos de la novela fuera *Bajo tantos párpados*, que hace referencia a la función de testigo y observador del Mudito.

28. En *El obsceno pájaro de la noche* el Gigante es una botarga que entrega volantes publicitarios en la calle. Este personaje, que pertenece a la cultura carnavalesca, le permite al Mudito tener encuentros sexuales con Iris, una niña huérfana que vive en la Casa.



figuras góticas en cuanto a la deformidad e inmovilidad, son seres inertes que parecen transitar entre la vida y la muerte.

El Mudito, así, se ha transformado en gigante, gárgola y rey. Ya no es el carcelero de la Casa, sino un ser primordial, poderoso, con virtudes únicas que lo convierten, de esta manera, en la “magnificación cuantitativa de lo ordinario”;²⁹ es decir, en un monstruo que es, por su simbolismo, “informe, caótico, tenebroso, abisal”.³⁰

Como gigante y gárgola, el Mudito responde a las leyes de lo grotesco, sobre todo por sus deformidades: por un lado, el gigante corresponde a imágenes de la cultura popular, la hipertrofia y la degradación carnavalesca; mientras que la gárgola es un referente del arte gótico que manifiesta la imperfección y lo siniestro. Aunado al aspecto físico, como rey, el Mudito destaca la soberbia del monarca, del monstruo que somete y devasta a un país³¹ —recuérdese, además, que en la Crónica de la Rinconada él vive en la torre.

Por su mirada, el Mudito adquiere poder —“me quedé con la mirada cargada de poder” (p. 122)—. Es un monstruo, pero también es un pájaro en lo alto, en pleno vuelo: “aves y pájaros, como los ángeles, son símbolos del pensamiento, de la imaginación y de la rapidez de las relaciones con el espíritu [...] El ‘pájaro gigante’ es siempre el símbolo de una deidad creadora”.³²

Así, una vez más, como creador, el Mudito hace sonar en la Chimba una carcajada, pero ésta es, sobre todo, blasfema. En esta escena, el Mudito está en la capilla y mira, a lo lejos, a la Madre Benita —monja que también vive en la Casa— quien, por su postura de ruego, aparenta estar rezando; pero que, en realidad, se ha quedado dormida. Entonces, el Mudito recrea el sueño de la religiosa que consiste en la caída del Padre Azócar —“hombre enorme, negro, reluciente” (p. 255)— cuando intentaba tomar, “robar”, una lámpara de gran valor: “Tiene que ser un sueño horroroso mío [...] ¡Es el señor Azócar que vino a robar la lámpara del Santísimo! ¡Qué pesadilla tan horrible, Señor

29. Véase Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 1969.

30. Véase Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 2003.

31. Véase Cirlot, *op. cit.*

32. *Idem.*



mío, soñar que el Padre Azócar viene a apagar la luz del Santísimo, a detener el corazón de la Casa!” (p. 253).

Derivado de movimientos mecánicos, similar a un títere, el Padre parece “el que baila en una cuerda en el circo” (p. 254) o una bailarina haciendo piruetas; resulta tan cómica su actuación, que ambos espectadores, el Mudito y la monja, no pueden mantener la seriedad que exige el espacio en el que se encuentran, porque presencian una escena graciosa, que se produce por la “mecanización de la vida”; es decir,

[...] la rigidez mecánica, donde hace falta destreza y atención, la flexibilidad vivaz de la persona [...] Nos parecen que los hilos invisibles unen entre sí los brazos, las piernas y hasta los músculos de la cara de esas figuras; y la inflexibilidad de esa correlación hace que hasta la blandura de las formas se solidifique también a nuestros ojos y todo se endurezca hasta afectar la rigidez del mecanismo.³³

Al final, la capilla es degradada a plaza pública en la que “[el Padre] se pone de pie y da brincos [...] y todas las sombras de la capilla, yo y él y el Mudito y los santos, todos bailamos” (p. 254). En este espacio, en el que se ha invertido la dicotomía sagrado-profano, la carcajada de la monja consolida el sacrilegio; y se une, además, a la reminiscencia escatológica del cura:

[...] y la madre Benita aprieta su puño para no llorar de miedo [...] Dios mío no puedo controlar esta marea, no me permitas hacerlo, Señor, no me dejes, y cuando el Padre Azócar está con el pie en punta en el aire listo para bajar, *la carcajada de la Madre Benita suena escandalosa en la capilla que ya nunca volverá a ser capilla* porque mi carcajada la excreó definitivamente... el prelado dio un traspies y cayó.

—*Mierda* (pp. 254-255. Las cursivas son mías).

El Mudito, como creador de esta carcajada, es dueño de la misma: él también se ha reído del Padre por su caída. Mediante la imaginación, el protagonista ha logrado castigar al cura, a los patronos y a Dios por el olvido y la mise-

33. Bergson, *op. cit.*, pp. 13 y 26.



ria de las viejas; y, ante ello, no debe haber condena. La Madre Benita afirma: “Mi carcajada me condenó. No. Estábamos condenados desde antes porque ustedes se habían olvidado de nosotros [...] casi no somos seres humanos, sino que desechos [...] nos desprecia como al resto de la mugre de la Casa y nuestro destino no tiene importancia” (p. 255).

La risa hipertrofiada tiene un trasfondo más allá de la venganza burlesca. Al llevarse el cura la hostia, símbolo de Dios encarnado, la esperanza sale también del convento; se desvanece, entonces, la fe de las mujeres en que algún día llegarán a la gloria. La carcajada blasfema oculta el miedo ante la pérdida de referentes, ya que la caída del Padre simboliza la caída satánica, el momento en que Luzbel es expulsado del cielo por sus pecados; en este sentido, y de forma analógica, el señor Azócar es un gran mentiroso, pues ha prometido comida, la remodelación de la Casa y mejores condiciones de vida que, tras mucho tiempo, no han llegado.

Siguiendo a Bergson:

De ahí el carácter ambiguo de lo cómico, que no pertenece por entero ni al arte ni a la vida. Por un lado, los personajes de la vida real no nos harían reír nunca si no fuéramos capaces de asistir a sus actos como un espectáculo visto desde lo alto del palco, es decir, que sólo nos parecen cómicos porque representan una comedia. Pero, por otro lado, en el teatro mismo, el placer de la risa no es un placer puro, un placer exclusivamente estético, absolutamente desinteresado, sino que lo acompaña siempre una segunda intención que, cuando no la tenemos nosotros mismos, la tiene la sociedad para con nosotros.³⁴

En la re-creación de un sueño, el Mudito da cuenta de la caída del hombre moderno, ya que la religión está vacía: “Queda sólo la lucecita colorada, viva aún, dolorosa como un muñón, colgada a un lado del altar. Es cuestión de apagarla y descolgar esa pieza de orfebrería, lo que contiene ya no significa nada porque el Padre Azócar se llevó la hostia [...] A pesar de que aún arde la llamita esto ha quedado convertido en otra habitación vacía de la Casa” (p. 256); así, en la Chimba ya no hay esperanza.

34. *Ibid.*, pp. 82-83.



En esta carcajada se “constituye el fondo oscuro y siniestro de un mundo más claro y rigurosamente ordenado...”;³⁵ el Mudito no sólo se ríe del Padre caído, sino, simbólicamente, de la religión, de su entorno, de sí mismo. Él ha caído, es consciente de que no hay un porvenir, no hay una creencia, no hay esperanza. La ambivalencia de esta carcajada radica en que el protagonista se ríe del otro, y, a la vez, de su propio sentir: se trata, pues, de “descubrir una parte muy recóndita de nosotros, aquello que podría llamarse el elemento trágico de nuestra personalidad”;³⁶ la risa hipertrofiada manifiesta, de forma velada, el vacío del hombre moderno por la desesperanza, la orfandad y la ruptura.

Las carcajadas analizadas de *El obsceno pájaro de la noche* muestran el carácter tragicómico de lo grotesco, ya que exponen la conjunción inquietante de perspectivas contradictorias: en la carcajada de la Rinconada se une la burla con el miedo, la libertad con la angustia, aunque se visualiza únicamente el carácter cómico sobre el trágico, pues éste es velado por el aparente júbilo de los habitantes de un mundo distópico. Por su parte, en la Chimba, la carcajada blasfema es también tragicómica en tanto presenta el sentir del hombre moderno: por un lado, se produce la burla por la automatización del Padre; y, por el otro, los personajes se ríen de sí mismos, de la desesperanza y de la pérdida de referentes que los mantenía de pie.

Donoso escribió una novela sobre y desde la deformidad, un texto en el que lo grotesco no sólo es una categoría estética, que muestra a personajes monstruosos físicamente; sino también una construcción simbólica que, mediante la unión estridente de perspectivas opuestas, exterioriza el sentir tragicómico del hombre desde su propia carcajada.

35. Kayser, *op. cit.*, p. 19.

36. Bergson, *op. cit.*, p. 96.



BIBLIOGRAFÍA

- Arriagada Zubieta, Rodrigo, “El motivo de la máscara en *El obsceno pájaro de la noche*”, en *Proyecto Patrimonio*, [en línea: <http://letras.mysite.com/jd010908.html>].
- Bachelard, Gaston, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid, 1987.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Lectorum, México, 2019.
- Bocaz Leiva, María Laura, *José Donoso, el Boom y El obsceno pájaro de la noche*, Universidad de Iowa, Iowa, 2010.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Herder, Barcelona, 2003.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 1969.
- Donoso, José, *El obsceno pájaro de la noche*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1970.
- . *Claves de un delirio: los trazos de la memoria en la gestación de El obsceno pájaro de la noche*, Alfaguara, Santiago de Chile, 1970.
- Egas Salgado, María Emilia, *Los elementos carnavalescos en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2015.
- Espósito, María, *Diccionario Mapuche, mapuche-español/español-mapuche*, Editorial Guadal, Buenos Aires, 2003.
- González Pulgar, Jannette, *El obsceno pájaro de la noche: identidad y cuerpo*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2005.
- Juan Navarro, Santiago, “Locura, monstruosidad y escritura: hacia un análisis genealógico de *El obsceno pájaro de la noche*”, *Acta Poética*, 37 (2016).
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964.
- Martin, Carmen, “Monstruos y poder en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso”, *Catedral Tomada*, 1 (2013).



Sarrocchi Carreño, Augusto C., “El laberinto y la literatura”, *Revista Signos*, 43-44 (1998).

Urli, Sebastián, “El obsceno pájaro narrativo. Lo monstruoso y su representación en Borges y Donoso”, en *Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Memoria Académica, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2012.



“ORFANDAD” DE INÉS ARREDONDO: UNA LECTURA DESDE LA ESTÉTICA DEL GROTESCO

Natali González Fernández

Universidad Autónoma del Estado de México

La narrativa mexicana del siglo XX se integra por una diversidad de escritores, los cuales son reconocidos tanto nacional como internacionalmente por su magnífica producción literaria. En este contexto, y relacionada íntimamente con la Generación de Medio Siglo,¹ se ubica la escritora sinaloense Inés Arredondo (1928-1989), quien se desarrolló extraordinariamente en el género narrativo, principalmente con la elaboración de cuentos cortos; además, escribió algunas autobiografías, reseñas, artículos, traducciones, ensayos y críticas literarias.

De espíritu perspicaz, intuitivo, intrépido desde su niñez, accedió al mundo de las letras con la publicación de sus cuentos en diversas revistas culturales de la época, los cuales posteriormente serían reunidos y presentados en su primera antología: *La señal* (1965), la cual consta de catorce relatos. Con su segunda compilación de cuentos, *Río subterráneo* (1979), se hizo acreedora al premio Xavier Villaurrutia en el mismo año de su publicación. Ésta se conforma de doce relatos, y fue el primer compendio que Arredondo escribió con ese fin (es decir, no fue una recopilación de cuentos aislados previamente publicados, como el caso de *La señal*). Finalmente, su última colección de textos se divulgó bajo el nombre de *Los espejos* (1988), la cual fue editada un año antes de su muerte. Cuenta con ocho relatos, en los que Arredondo plasmó los tópicos que la aquejaron los últimos días de su existencia.

Algunos temas que Arredondo plasmó en sus obras son lo sagrado y lo profano, la tragedia, la soledad, las enfermedades mentales, el incesto, la muerte, el sadomasoquismo, la homosexualidad, las relaciones extramaritales, entre

1. Arredondo se vinculó con la Generación del Medio Siglo, también llamada Grupo de la Casa del Lago o de la *Revista Mexicana de Literatura*. Los principales miembros con los cuales Arredondo dialogó fueron Tomás Segovia, Huberto Batis, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y Salvador Elizondo.



otros. En este sentido, en el cuento “Orfandad” es posible analizar algunos de estos temas y vincularlos con la estética del grotesco. Wolfgang Kayser en *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*² elabora un recorrido respecto a las características de esta categoría, desde la antigüedad hasta la época moderna. En una primera acepción, Kayser señala que *grotesco* es una palabra derivada del italiano *grotta* (gruta), la cual designaba cierta clase de ornamentos antiguos que en el siglo XV se hallaron en algunas zonas de Italia. Éstos se conformaban de tallos enredados con cabezas (u otras zonas corporales) de hombres o animales en sus extremos. La estética se difundió y presentó un gran auge entre pintores y escultores de la época, ya que les permitía anular el orden *natural* de los elementos a la par que creaban un mundo individual y fantástico/onírico. Posteriormente, el término se amplió y en él se englobaron otros ámbitos: mezcla de dominios, monstruosidad de los elementos, alteración de los órdenes/proporciones, pérdida de la identidad, anulación de la categoría de cosa, así como del concepto de personalidad y del tiempo histórico.

Kayser asevera que el mundo grotesco puede ser parte, o no, de nuestra realidad; el estremecimiento producido por el grotesco se produce por la irrupción de poderes; a su vez, también se revelan extrañas y siniestras las acciones/objetos que antes nos eran conocidos y familiares. En esta línea de ideas, el sentimiento que produce el grotesco no es de miedo hacia la muerte, sino de pánico y angustia ante la vida.

El crítico concluye que el término *grotesco* es una palabra significativa que se dirige hacia actitudes creadoras, contenidos, estructuras y efectos; por tanto, el grotesco se compone de tres dominios dentro de su estética: el proceso creador, la obra y la percepción que se tiene de ésta: “El hecho de que la palabra grotesco sea aplicada a tres ámbitos distintos —el proceso creativo, la obra de arte en sí misma, y su recepción— es significativo y anuncia que el concepto es susceptible de convertirse en categoría estética general. Este triple aspecto es único de la obra de arte, la cual es ‘creada’”.³

2. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Machado, Madrid, 2010. Las siguientes definiciones y caracterizaciones del grotesco se desprenden del estudio realizado por Kayser en el texto mencionado.

3. *Ibid.*, p. 302.



De acuerdo con las características mencionadas, es posible estudiar y proponer una lectura grotesca del relato arredondiano “Orfandad”. Éste es el quinto cuento de la segunda compilación de relatos, *Río subterráneo*. El relato está dedicado a Mario Camelo Arredondo, hermano de Inés. Es un cuento corto, de dos cuartillas aproximadamente, en el cual la protagonista narra de manera lineal lo que, aparentemente, se trata de un sueño, hasta que ella despierta y percibe que su realidad no dista del ámbito onírico.

Para analizar los elementos que integran el cuento objeto de estudio correspondiente a esta sección, estudio algunas citas representativas que posibilitarán su interpretación. El texto inicia de la siguiente manera:

Creí que todo era este sueño: sobre una cama dura, cubierta por una blanquísi-
ma sábana, estaba yo, pequeña, una niña con los brazos cortados arriba de los
codos y las piernas cercenadas por encima de las rodillas, vestida con un peque-
ño batoncillo que descubría los cuatro muñones.⁴

Con estas primeras líneas se destaca que la narradora relata un aparente sueño que ha tenido. En él, aparece sobre una cama, y se da cuenta de que tiene cuatro miembros corporales desmembrados, por lo cual se percibe incompleta y frágil (por su condición física, porque está sola y porque es una niña). Posteriormente, explica que se encuentra dentro de un consultorio, a orillas de una carretera de Estados Unidos, junto con un joven médico, alegre, perfectamente rasurado y limpio.

Después llega parte de su familia materna, a quienes les corresponden descripciones similares: “altos, hermosos, que llenaron el cuarto de sol y de bullicio” (p. 169). Entonces, el médico les explica que los padres de la protagonista fallecieron en un accidente cerca de ahí (no se aclara qué tipo de accidente); ambos murieron, pero a ella pudo salvarla. Los parientes, entonces, la llenan de halagos, y resaltan su hermosura:

4. Inés Arredondo, *Cuentos completos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 169. En adelante se citará esta edición respecto al cuento objeto de estudio en el cuerpo del texto.



Mi corazón palpité con alegría. Había llegado el momento de los parecidos, y en medio de aquella fiesta de alabanzas no hubo ni una sola mención a mis mutilaciones. Había llegado la hora de la aceptación: yo era parte de ellos.

Pero por alguna razón misteriosa, en medio de sus risas y parloteo, fueron saliendo alegremente y no volvieron la cabeza (p. 169).

Pese a que ella percibe una aceptación familiar, ésta es superficial, pues no hay correspondencia entre las palabras de los individuos y sus acciones; finalmente, la abandonan en la clínica. Es notable la tristeza que embarga a la protagonista del relato.

La acción final de los familiares también es importante; se remarca que ellos no “volvieron la cabeza”; es decir, la desdeñan, la ignoran y no la miran: “mirar algo o a alguien es elegirlo de entre la masa, dotarlo de existencia, sacarlo del caos; no mirarlo es matarlo o al menos negarle la existencia. Lo mirado adquiere belleza y lo desdeñado es grotesco”.⁵

Posteriormente acude su familia paterna; el doctor emite la misma explicación que al grupo anterior. Sin embargo, los parientes recién llegados no ocultan su desagrado por la niña:

—¿Para qué salvó eso?

— Es francamente inhumano.

— No, un fenómeno siempre tiene algo de sorprendente y hasta cierto punto chistoso (p. 170).

Además, alguien bajo de estatura la toma y juega con ella, como si fuera un objeto, una muñeca inerte con la cual es posible divertirse; no junto con ella, sino aprovechando su condición mutilada:

—Verá usted que se puede hacer algo más con ella.

Y me colocó sobre una especie de riel suspendido entre dos soportes.

—Uno, dos, uno, dos.

5. María Cristina Hernández Escobar, “‘Orfandad’ de Inés Arredondo: metáfora de la soledad”, *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 46 (2008), 178.



Iba adelantando por turnos los troncos de mis piernas en aquel apoyo de equilibrista, sosteniéndome por el cuello del camisoncillo como a una muñeca grotesca. Yo apretaba los ojos.

Todos rieron.

—¡Claro que se puede hacer algo más con ella!

—¡Resulta divertido!

Y entre carcajadas soeces salieron sin que yo los hubiera mirado (p. 170).

Si la primera familia puede ocultar su desagrado y percepción hacia la niña, los segundos no lo logran; se puede afirmar que ni siquiera lo intentan. Presentan una terrible y grotesca perspectiva respecto al personaje principal, en donde sentimientos ambivalentes se contraponen: por un lado, está la comedia, las risas que los familiares emiten ante el juego que ejecutan con la niña; por otro, está el horror y los sentimientos de desasosiego de la protagonista.

Respecto al primer elemento: “Lo grotesco se arrastró por las estéticas como una subclase de lo cómico, como una comicidad burda, burlesca o incluso de mal gusto”,⁶ esto se evidencia en el relato, pues los familiares ríen a partir de una situación terrible. Lo cómico anula por un momento la tragedia del accidente de la niña, casi anuncia un reconocimiento, pero también se hace evidente la no aceptación y la protagonista pierde toda esperanza de ser amada por esos seres. Se apropian de ella en ese instante como de una muñeca, un títere que no se puede mover ni valerse por sí mismo; la risa de la familia es una risa terrible, destructiva, provista de un componente de amargura ante la situación que se presenta.

Después de la narración de estas acciones, la niña evade sus miradas, se desespera, cierra los ojos, pero cuando los abre, algo aterrador se revela al lector:

—Cuando abrí los ojos, desperté.

Un silencio de muerte reinaba en la habitación oscura y fría. No había médico ni consultorio ni carretera. Estaba aquí. ¿Por qué soñé en Estados Unidos? Estoy

6. Kayser, *op. cit.*, p. 22.



en el cuarto interior de un edificio. Nadie pasaba ni pasaría nunca. Quizá nadie pasó antes tampoco.

Los cuatro muñones y yo, tendidos en una cama sucia de excremento.

Mi rostro horrible, totalmente distinto al del sueño: las facciones son informes.

Lo sé. No puedo tener una cara porque nunca ninguno me reconoció ni lo hará jamás (p. 170).

La risa que los últimos visitantes emiten se esfuma; la descripción de la última escena pone en evidencia que la realidad se impone al sueño y el contexto en el que se encuentra la protagonista es desolador. Ella está postrada en la cama de la habitación, sola, sin que nadie le ayude a limpiarse (el excremento a su alrededor lo hace evidente); la belleza que los primeros familiares le reconocieron se ha perdido.

Inicialmente, el lector concibe el relato como un sueño; lo onírico permite que la niña esté mutilada, rota, pero no es relevante, porque al despertar todo estará en su sitio, en un orden natural. La sorpresa deviene hacia el lector cuando el elemento percibido como grotesco pertenece a nuestro mundo: “lo aparentemente razonable desvela su completa falta de sentido y lo que nos resultaba familiar se enajena. Se pretende asaltar al lector y arrebatarse su imagen segura y protectora del mundo, la protección que le brinda la tradición y la comunidad humana”.⁷

Lo onírico permite el surgimiento de criaturas siniestras, fantásticas, monstruosas; muestra una realidad distinta de la nuestra en la que, no obstante, al despertar, estaremos a salvo. Pero en el cuento no sucede así; el sueño irrumpe en la realidad, y la seguridad que el lector posee de que el estado de la protagonista retornará hacia una condición más favorable, se desvanece, lo cual produce un efecto grotesco. Como mencioné anteriormente, no sólo es grotesca la deformidad física de la narradora, sino también la deformidad moral de su familia:

Los grupos de parientes rechazan, cada cual en su estilo, a un ser vulnerable necesitado de reconocimiento y aceptación, cuyas características más determinantes son soslayadas, en un caso, o son objeto de burla, en el otro. La familia mater-

7. *Ibid.*, p. 107.



na destaca la belleza y no parece advertir las mutilaciones; la paterna es imagen del pensamiento masculino hegemónico, según el cual una mujer que rompe con las expectativas relativas a su género se convierte en algo inútil y grotesco. Sin embargo, el rechazo presentado en el texto corre en ambas direcciones.⁸

Finalmente, la recepción que el lector tiene al concluir el relato cierra el círculo con respecto al efecto grotesco generado de acuerdo con los tres elementos que integran la obra. Según Kayser, así como diversos autores relacionados con la teoría de la recepción (Jauss, por ejemplo), la interpretación de una obra no se limita solamente al texto en sí, sino también se relaciona con el efecto y la reconstrucción que el lector realiza al finalizar el texto.

Así, el lector arriba a un estado de sorpresa, horror, angustia y perplejidad con la revelación final; se enfrenta a un mundo en donde no es posible encontrar asidero alguno.⁹ El mundo creado por Arredondo corresponde a uno enajenado: “Porque por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Lo repentino y la sorpresa son términos que pertenecen a lo grotesco”.¹⁰

Entonces surge la duda: los hechos narrados, ¿en verdad se trataron de sueños? ¿O es posible que la protagonista estuviera soñando con elementos de su pasado, cuando tuvo las lesiones reales? Por la manera en que la narradora cierra el relato, el lector deduce que, efectivamente, ella está mutilada, y recuerda cómo fue que sus familiares recibieron la noticia.

Al final ella afirma que no tiene rostro, ni identidad (de hecho, desde un inicio no sabemos su nombre, ni su edad, es decir, si todavía es una niña o narra desde una perspectiva adulta). Es un ser que no puede reconocerse en el otro ni en sí misma. Tendría, entonces, un doble elemento grotesco: un cuerpo que parece muñeca/marioneta y un rostro congelado, sin forma.¹¹

8. Hernández Escobar, *op. cit.*, 178.

9. Cfr. Kayser, *op. cit.*, p. 50

10. *Ibid.*, p. 310.

11. Cfr. *Ibid.*, p. 309.



Aunado a lo anterior, es posible vincular esta lectura grotesca con otra interpretación del relato; por ejemplo, algunos autores han señalado la relación de este cuento con la biografía de la autora.¹² La escritora se enfrentó toda su vida a diversos conflictos: una familia disfuncional, incompreensión hacia sus intereses artísticos, problemas económicos, enfermedades físicas y mentales...¹³ Beatriz Espejo menciona que a Inés Arredondo la afectaron:

Los hospitales psiquiátricos a los que ingresó, esas pastillas de las que se volvió adicta y que tomaba a puños, las alucinaciones, los intentos de suicidio, las cinco cirugías de la columna, el corsé de yeso, la invalidez, los dictámenes médicos erróneos, las tendencias maniaco-depresivas la habían devastado. Las enfermedades reales o imaginarias le habían hinchado el vientre. Los dolores emocionales y físicos habían dejado su huella.¹⁴

De los diversos problemas que la autora padeció en su vida, tanto emocionales como físicos, nacieron varios de los cuentos que conforman su obra. Arredondo explica que la escritura de sus cuentos se derivó de la muerte de su segundo hijo, y muestra a la literatura como una especie de cura que le ayudaba a aliviar el dolor que sufría:

Creo que puedo precisar más o menos el momento en que comencé a escribir: mi segundo hijo había muerto, pequeñito, y por más que esto entristeciera a todos, mi dolor era mío únicamente. [...] Para abstraerme, que no para distraerme, me puse a traducir, con mucha dificultad, creo que un cuento de Flaubert, y de pronto me encontré a mí misma escribiendo otra cosa que no tenía que ver con la traducción. [...] El cuento se llama “El membrillo” y no tiene absolutamente nada que ver con

12. Claudia Albarrán, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, Juan Pablos, México, 2000 y Hernández Escobar, *op. cit.*, 171-183.

13. Cfr. Beatriz Espejo, “Inés Arredondo o las pasiones desesperadas”, en *Inés Arredondo, Cuentos completos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 15.

14. *Ibid.*, p. 16.



la circunstancia ni con el estado de ánimo en que me encontraba cuando surgió de mí. A mi modo de ver, el dios de los posesos se apiadó por esta vez de mí y buscó una salida para mi neurosis.¹⁵

En este sentido, Arredondo afirma la gran importancia que la literatura, y sobre todo la escritura, tenía en los conflictos emocionales de su día a día: “Como se comprenderá, yo había aprendido la lección: en cuanto se me presentaba un problema, acudía al papel y al lápiz no para solucionarlo, por supuesto, sino para exponérmelo claramente, desde otro punto de vista, y procurar que otros lo entendieran”.¹⁶ Puede ser que la representación onírico-grotesca del relato “Orfandad” le haya permitido mostrar artísticamente el dolor y la tristeza que la aquejaron durante su existencia:

En el mundo de Arredondo la elección es la norma y se asume con todos sus riesgos: orfandad, mutilación, soledad y rechazo son algunas de las consecuencias vividas por quienes deciden salirse de los cánones impuestos por una sociedad que es capaz de negar y marginar a sus miembros todas las veces que se desvían de los esquemas preestablecidos.¹⁷

La categoría del artista también se relaciona con el grotesco. Según Kayser, hay tres elementos definitorios de esta estética; en primer lugar, se encuentra la figura grotesca en su apariencia (aspectos y movimientos), en segundo lugar, ubica a los artistas, por último, menciona a los personajes demoniacos que conducen a la muerte y a la destrucción. El segundo elemento, el de los artistas, es el que resulta de interés para este apartado:

También ellos tienen una apariencia bizarra: extraña e incontrolable expresión facial y excéntricos movimientos. Todos ellos han contemplado la belleza

15. Inés Arredondo, *Ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pp. 41-42.

16. *Ibid.*, p. 42.

17. Hernández Escobar, *op. cit.*, 179.



sobrenatural y ahora, expuestos a su poder fatal, conjuran las fuerzas más hostiles. Todos ellos están amenazados por la locura.¹⁸

El impulso creador del artista se ve reflejado en su narración; confía su sentir en el arte, y a partir de los elementos oníricos muestra su visión de mundo. El encuentro con los conflictos que aquejan al hombre es una experiencia germinal del grotesco, una experiencia impuesta por la vida misma:¹⁹

Todos estos sentimientos experimentados por el artista frente al desconcierto de quien no comprende su vocación buscan su expresión de manera lúcida al percibirse como una experiencia de dimensión humana y encuentran una vía de comunicabilidad en el arte que, desde el punto de vista de Ricoeur, no es sentimiento o, mejor dicho, hay que entender por sentimiento algo muy distinto a lo que entendemos habitualmente: es una manera específica de encontrarse en el mundo, de orientarse en él, de comprenderlo e interpretarlo.²⁰

El grotesco se corresponde con la visión de mundo que genera el artista; gracias al ámbito onírico y a la representación metafórica creada es posible que Arredondo, en su papel artístico, represente aquellos sentimientos que la aquejaron desde su niñez; es evidente, entonces, la anulación de la identidad, la distorsión y disolución de las relaciones que tenía, la soledad que la acompañó toda su vida.

Inés Arredondo fue capaz de transmitir en la brevedad de un cuento el sentir interno que tuvo con respecto a su familia y el desarraigo en el que habitó desde su infancia; a su vez, también provoca en el lector un sentimiento de vacío y desasosiego, pues éste empatiza con el sueño de la niña, aquel que ha salido del mundo monstruoso de lo onírico y se ha insertado en nuestra realidad.

En relación con el cuento analizado, es notoria la presencia de la soledad como un *leitmotiv* que guía y define las acciones de los personajes arre-

18. Kayser, *op. cit.*, p. 179.

19. Cfr. *Ibid.*, p. 302.

20. Hernández Escobar, *op. cit.*, 181.



dondianos. Éstos son seres frágiles, deseosos de amar y de ser aceptados pero que no alcanzan su anhelo al saberse escindidos de un mundo que no los comprende.



BIBLIOGRAFÍA

- Albarrán, Claudia, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, Juan Pablos, México, 2000.
- Arredondo, Inés, *Cuentos completos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- *Ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012.
- Espejo, Beatriz, “Inés Arredondo o las pasiones desesperadas”, en *Inés Arredondo, Cuentos completos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- Hernández Escobar, María Cristina, “‘Orfandad’ de Inés Arredondo: metáfora de la soledad”, *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 46 (2008), 171-183.
- Jauss, Hans-Robert, “La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Machado, Madrid, 2010.



CUARTA PARTE



GÉNERO Y EROTISMO

PARODIA Y GÉNERO EN EL PENSAMIENTO DE JUDITH BUTLER. UN ACERCAMIENTO DESDE LA TEORÍA LITERARIA Y LA FILOSOFÍA

María Luisa Bacarlett Pérez
Universidad Autónoma del Estado de México

Por ello, hoy, llegado casi al extremo esfuerzo,
querría que este no fuese laborioso, sino alegre y juguetón
y que lograrse mostrar, más allá de toda duda,
no sólo que la comedia es más antigua y profunda que la tragedia
—sobre el que muchos ya concuerdan—, sino también
que es más próxima que ésta a la filosofía
—de tal proximidad que, en conclusión,
parece casi confundirse con ella—.

Giorgio Agamben, Polichinela o divertimento para los muchachos

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es una exploración sobre uno de los temas trabajados por Judith Butler en su filosofía política, la cual ha sido ubicada dentro del feminismo de *tercera ola* y la teoría *Queer*. Este acercamiento entre parodia y teoría política implica a su vez preguntarnos sobre la relación entre literatura y filosofía, entre teoría literaria y filosofía política. Cuando Butler define al género como una cuestión performativa y paródica, reconoce de alguna forma que la vida social y política de los sujetos, lejos de ser ese espacio solemne bien separado de lo privado, está poblado por una serie de caracterizaciones y hábitos donde lo privado y lo público se entremezclan, donde es difícil saber dónde termina uno y dónde comienza otro. Es en este punto donde la parodia juega para Butler un papel importante, pues en muchos sentidos su potencia radica en dar lugar a paradojas que cuestionan términos y polos que suponemos claros: lo femenino y lo masculino, el pasado y el presente, lo solemne y lo cómico, lo



político y lo teatral, lo público y lo privado. La potencia que abre la parodia sólo devela lo que de alguna forma sospechamos desde el principio: que nuestros términos y conceptos más solemnes tienen un rostro de Jano que siempre implica, de alguna forma, su contrario.

Cuando pensamos en la política tal parece que el juego paródico y la pasarela de dramatizaciones constituyen la médula de dicho teatro, su aspecto más visible, quizá porque la política ha sido tradicionalmente vista como el reino de las máscaras, es decir, de la postura correcta, de la buena fachada, aunque detrás de ella suponemos se cocinan las más oscuras y bajas conjuras. No es raro, pues, acercar parodia y política; pero las acercamos precisamente cuando hacemos énfasis en la impostura: la política es parodia porque es mentira, porque ahí se miente, se actúa, se dramatiza hasta el ridículo. La propuesta de Butler quiere enfatizar la relación entre parodia y política, pero en un sentido muy diferente. Pues sin duda, en su obra, la política es inseparable de la parodia, pero este solapamiento pierde su signo negativo; con Butler la parodia, y su carga de teatralidad, de impostura y de impropiedad, se convierte en una verdadera *máquina de guerra* que no está en exclusivo poder de los políticos y puede pasar a manos del ciudadano *cual sea*.

En este marco, la parodia pierde su carácter de engaño y su carga dolosa para dar lugar a una estrategia de resistencia política. El género se convierte, en la obra de esta filósofa estadounidense, en una arena de resistencia política y de lucha social, precisamente por su carácter paródico, en tanto *performance* y actuación repetida que permite matizar y relativizar la contundencia del binarismo genérico. Para Butler, la construcción del género es un hecho eminentemente político, y tal construcción adquiere su principal fuerza, contestataria y de resistencia, no ateniéndose a la concepción dualista del género, sino haciendo de este último un acontecimiento performativo, paródico y lúdico, donde la impropiedad y la incorrección —sin confundirse con el engaño doloso— serían su principal fuerza. Es decir, mientras que en la política cotidiana la impostura y la escenificación se vuelven artificios para ocultar el motor que mueve a los actores políticos, para ocultar el núcleo duro de la política, en la manera como Butler concibe a la parodia, ésta no esconde nada detrás, pues los sujetos se identifican con un determinado género de manera performativa y teatral, aún sin proponérselo conscientemente, y detrás de



esas escenificaciones no habría nada que ocultar o salvaguardar: el género es esa superficie, una parodia cuya razón de ser no se resolvería en ser vista como la copia degradada de un original. Por eso, desde esta perspectiva, la parodia se convierte en el motor de la política, pues lejos de hacer de ésta un espacio de acatamiento y apego solemne a lo establecido, se abre como una dinámica de constante escenificación y construcción de lo que cada quien interpreta y representa como *propio*, como lo *propio* de su género y de *su* lugar en la sociedad. Sin embargo, *lo propio de cada género* no puede más que llevarnos a una nueva paradoja: lo *propio* estaría hecho de lo más *impropio*, de aquellos *performances* que cada uno efectúa buscando realizar el modelo, el molde de lo que se toma como aceptado, original y natural.

En lo subsiguiente, trataremos de indagar sobre los diferentes modos de definir la parodia, para después acercarnos a la manera como Butler utiliza este concepto, llevándolo a la teoría política y a la cuestión de los géneros. En el intermedio, haremos uso de algunas herramientas deleuzianas para comprender la parodia como una forma de minorización.

¿QUÉ ES UNA PARODIA?

Definir la parodia no es tarea fácil, no porque escaseen definiciones, sino precisamente porque hay en exceso. Desde el mismo Aristóteles tenemos ya una acepción de ésta. En la *Poética*, Aristóteles la define como un género narrativo cuyos personajes son imitados “peor de lo que son”; es decir, toda parodia es una imitación, es una copia, una pseudocreación que se debe a la existencia de un original y que, además, muestra a las personas rebajadas y peores de lo que son en realidad. Desde tiempos del estagirita, la parodia se asocia con la copia y la degradación, se considera, así, un género secundario frente a otros de talante más serio.¹

Recordemos que, para Aristóteles, toda forma de arte es una imitación —y con este gesto, emula la posición platónico-socrática de la *República*, en donde sería necesario excluir a los poetas y a los pintores de la *polis*, pues ellos

1. Cfr. Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1974.



sólo duplican lo que de hecho ya es una copia: este mundo respecto al mundo de las ideas— (X, 605b). En concreto, para el estagirita, las artes se distinguen por sus modos de imitación. Hay diversas maneras de imitar, unas más fieles al original, otras que representan peor aquello que imitan. Esto se hace patente en un tipo de imitación para el cual Aristóteles, en su *Poética*, declara no tener un nombre en concreto y que identifica, sin embargo, con la prosa y el verso:

Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora.

No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos de Sofrón y de Jenarco y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetros o en versos elegiacos u otros semejantes (I, 1447b, 10).

Aristóteles reflexiona en el capítulo II de la *Poética* sobre las variantes en las formas de imitación, pero respecto al verso y a la prosa reconocerá que ahí la imitación transcurre por tres vías: o los personajes de la obra son mejores que nosotros, o son iguales, o son peores. La parodia entraría en este último rubro.

Pues también en la danza y en la música de flauta y en la de cítara pueden producirse estas desemejanzas [en las formas de imitar], así como en la prosa y en los versos solos por ejemplo, Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la *Diñada*, peores. Y lo mismo sucede con los ditirambos y con los nomos; pues uno podría hacer la imitación del mismo modo que Timoteo y Filóxeno compusieron sus *Cíclopes*.

Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que los hombres reales (II, 1448, 10-15).

La parodia es, entonces, una imitación que retrata a los personajes *peor de lo que somos*. Habría que interrogar qué entenderíamos en este contexto por *peor*. En la *Poética*, es prácticamente todo lo que Aristóteles dice sobre la



parodia, sin embargo, vuelve a hablar de imitaciones que *nos representan peores de lo que somos* en la comedia. Efectivamente, desde la Antigüedad, la parodia se acerca a la comedia a través de la burla y la ironía. Como lo expone Margaret A. Rose, en su expresión más temprana, la parodia se presentó como “un poema narrativo de extensión moderada, en metro épico, que usa lenguaje épico y que trata un tema ligero, satírico o burlesco-heroico”.² Sin embargo, es claro que el estagirita no está confundiendo comedia y parodia. La primera es un género teatral, mientras la segunda es una obra en verso o en prosa con carácter *imitativo* que —de acuerdo con Linda Hutcheon— no siempre implicará burla o comicidad. En términos actuales, diríamos que la parodia es un género siempre intertextual, la comedia no tiene por qué serlo. Así lo ve, por ejemplo, Jesús González Requena, para quien la comedia es originalmente la puesta en escena de situaciones cómicas que no tienen por qué ser conversiones o imitaciones de situaciones serias, mientras que la parodia implica un elemento de imitación o de repetición de textos o situaciones no cómicas.

De entrada, la parodia excluye a la comedia, pues si ésta se alimenta de “situaciones cómicas”, aquella, en cambio, trabaja sistemáticamente la conversión, vía parodización, de las situaciones convencionales de otros géneros en una suerte de “situaciones cómicas”. Pero nada excluye, sin embargo, la relación opuesta: una comedia puede integrar en su interior, sin problema alguno de continuidad, una secuencia de tipo paródico.³

Un filósofo importante de la tradición francesa del siglo XX (poco conocido, pero que destacará como mentor de Georges Canguilhem, Alain) hizo una distinción en el mismo sentido que la anterior, en su obra *Système des Beaux Arts*, de 1920. Ahí, Alain remarca que la parodia, a diferencia de la

2. Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge University Press, New York, 1993, p. 12.

3. Jesús González Requena, “Cómico, parodia, comedia: los géneros de la risa”, en *La comedia en el cine español*, Filmoteca de la Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1986, p. 30.



comedia, parte de algo serio de lo cual luego hacemos burla, es decir, nos lleva a admirar o a mofarnos de los otros, mientras que la comicidad de la comedia tendría un carácter inmanente, nos reímos con nosotros mismos, “salva al que ríe por la risa; así, la comedia no va contra el respeto, mientras que la parodia siempre”.⁴ Linda Hutcheon, cuya obra *A Theory of Parody* será un referente continuo en este trabajo, disientirá en este punto de Alain, pues para ella lo propio de la parodia es tomar como referente no personas o situaciones serias, sino otros textos u obras que son recreados con una distancia crítica. Por otra parte, para Hutcheon, la parodia no siempre usará como herramienta la burla o la comicidad.

Volvamos a Aristóteles. Está claro que el filósofo no confunde parodia y comedia, sin embargo, encuentra un elemento en común entre ambas: *representan a los personajes peor de lo que son*. ¿Qué significa aquí peor? En el capítulo V de la *Poética* dice, respecto a la comedia.

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor (V, 1449, 30).

Para el estagirita, sin confundirlas, la parodia comparte con la comedia el imitar a las personas peor de lo que son a través de la ridiculización, ocasionando una especie de traslape entre lo grotesco y lo cómico, pues *lo ridículo es una especie de lo feo*, pero sin que esta fealdad produzca daño, sino precisamente lo contrario, lo que produce es un efecto cómico, de risa. Así, la parodia es concebida desde entonces como el efecto de imitar un texto serio y volverlo algo cómico. Muchos elementos se conservan de la concepción aristotélica de la parodia. Si vamos a diccionarios tanto especializados como no especializados, la mayor parte de las definiciones hacen énfasis en los elementos de imitación y de comicidad. El diccionario *Le Grand Larousse* la define como “*Imitación* satírica de una obra seria donde se transponen *cómicamente*

4. Alain, *Système des Beaux Arts*, Gallimard, Paris, 1920, p. 168.



el sujeto o los procedimientos de expresión”.⁵ Para la enciclopedia francesa *Universalis*,⁶ designa una obra literaria o artística que *transforma* una obra preexistente de una manera *cómica, lúdica o satírica*. El *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*, hace énfasis en la: “*imitación burlesca* del estilo de uno o varios trabajos literarios ridiculizando los hábitos estilísticos de un autor o escuela a través del mimetismo exagerado”.⁷ El *Dictionary of Literary and Thematic Terms*, la establece como “*Imitación* de un estilo o género particular con el propósito de *satirizarlo*. El objeto de la sátira puede ser un AUTOR con un estilo distintivo”.⁸ Finalmente, *The Routledge Dictionary of Literary Terms* la define como:

Una de las técnicas literarias más calculadas y analíticas: busca, mediante el mimetismo subversivo, cualquier debilidad, pretensión o falta de autoconciencia en el original. Este “original” puede ser otro trabajo, o el estilo colectivo de un grupo de escritores, y aunque a menudo se habla de la parodia como una broma literaria muy inteligente y endogámica, cualquier uso distintivo y artístico del lenguaje —por ejemplo, de periodistas, políticos o sacerdotes— es susceptible de suplantación paródica. Aunque a menudo es deflacionaria y cómica, su característica distintiva no es la deflación, sino la imitación analítica.⁹

Podríamos seguir consultando diccionarios para establecer el sentido de la palabra *parodia*; sin embargo, nuestra intención es subrayar que casi todas las definiciones hacen énfasis en los elementos imitativo, satírico y cómico. Tales elementos están ya, de alguna forma, en la manera aristotélica de

5. *Le Grand Larousse*, Paris, 2019.

6. *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 2002

7. Chris Baldick (ed.), *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, New York, 2001.

8. Edward Quinn (ed.), *Dictionary of Literary and Thematic Terms*, Facts on File, New York, 2006.

9. Peter Childs y Roger Fowler (eds.), *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, New York, 2006.



definir la parodia. Sólo en dos casos encontramos una variante importante: la *Encyclopaedia Universalis* no habla de imitación, sino de transformación; mientras que *The Routledge Dictionary of Literary Terms* se extiende de manera más profunda sobre el tema, reconociendo un elemento subversivo en la parodia, sin ligarla de manera necesaria a la comicidad.

Nos interesan estas últimas variantes, pues apoyándonos en autores como Genette, Bajtin o Hutcheon, la parodia no tiene que ser por fuerza ni imitativa ni cómica. Por ejemplo, para Gérard Genette el problema es que casi todas las definiciones de la parodia la reducen a la imitación y, con ello, se termina confundiendo con otros géneros. De acuerdo con Genette, hay tres géneros que cumplen una *función satírica*, entendiendo ésta como cualquier forma de expresión que tiene una función crítica y de exposición hacia personas o hacia ideas en un sentido humorístico; éstas son: la parodia, el travestimiento y la imitación satírica. Como vemos, Genette reconoce que la parodia tiene una función satírica, pero no la hace sinónimo de sátira, pues mientras la parodia transforma el texto de referencia, la sátira tiene un carácter más imitativo: la parodia implica *la transformación lúdica de un texto singular*. El siguiente cuadro intenta dejar más claras tales relaciones.

Géneros con función satírica				Género con función no satírica
	Parodia	Travestimiento	Imitación satírica	Pastiche
Principal efecto	Transformación		Imitación	

Según el cuadro, la imitación satírica y el pastiche tenderían más a la imitación, por ende, serían más precarias a la hora de transformar el sentido del texto original y, así, crear uno nuevo; por su parte, la parodia y el travestimiento darían lugar a una transformación de los sentidos originales y abrirían la puerta a la recontextualización y a la creación de nuevos sentidos. La parodia y el travestimiento se encuentran, según Genette, demasiado cerca, pero bien podríamos diferenciarlos por un efecto de intensidad: el segundo



se suele mostrar más agresivo y satírico, mientras que la parodia es más lúdica y sofisticada. De igual forma, la mayoría de los teóricos verían en la parodia el intento de expresar en un estilo elevado un tema bajo o vulgar, mientras que el travestismo haría exactamente lo contrario, buscaría un tema elevado para recrearlo en un estilo bajo y vulgar. Con todo, estas diferencias no son definitivas y resulta problemático distinguir de manera tajante travestismo y parodia. Lo que nos interesa en este trabajo es, sobre todo, definir a la segunda, sabiendo que muchas veces se traslapa con otros géneros. Lo que nos interesa destacar es el carácter no meramente imitativo de la parodia, su capacidad de recontextualizar y de transformar el texto de referencia u “original”. En suma, la parodia no es mera imitación.

La parodia implica transtextualidad,¹⁰ pero esta última también está implicada en el travestimiento y el pastiche, es ahí donde convergen, pero la diferencia entre ellas radica en cómo se da la relación entre hipotexto e hipertexto. En la parodia, el hipotexto no sólo es imitado, algo se modifica, algo se transforma al repetirlo: “Sin embargo, esta convergencia funcional oculta una diferencia estructural mucho más significativa entre los modos transtextuales: la parodia y el travestismo proceden a través de una transformación del texto, y el pastiche satírico (como todo pastiche) a través de una imitación de estilo”.¹¹

Respecto a la relación entre sátira y parodia las cosas son más complejas. Sobre todo, porque tienden a confundirse. Genette hace énfasis en el carácter más imitativo de la sátira, mientras que la parodia tenderá a la transformación del texto original. ¿Ahí radica toda la diferencia? Claramente no. Tanto la sátira como la parodia cumplen una función satírica, ambas toman distancia frente al objeto representado a la vez que lo repiten, comparten así la imitación formal, pero no la llevan exactamente por la misma vía ni parten del mismo objeto. Para Hutcheon, a diferencia de Genette, la sátira no imitaría otros textos u obras, sino situaciones o personas. Comparte la idea de que

10. Gérard Genette utiliza el concepto de *transtextualidad* para definir la trascendencia de un texto en otros textos. Hay cinco tipos de transtextualidad: paratextualidad, metatextualidad, arquitectualidad, hipertextualidad e intertextualidad. Cfr. Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1997.

11. *Ibid.*, p. 25.



es más imitativa que transformativa, pues su principal objetivo no es redefinir o recontextualizar la situación o los personajes satirizados. Por su parte, la parodia tiene un carácter más sofisticado, pues no está interesada primordialmente en ridiculizar situaciones y personas, sino en confrontar dos textos, de ahí su carácter transtextual: “Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado [...] en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo”.¹² Es decir, su función es retomar e imitar un texto, a la vez que recontextualizarlo e introducirlo en un orden nuevo. En este talante, la sátira tiene una carga moralizante mayor, mientras que el contenido reflexivo y crítico de la parodia se hará evidente al tomar mayor distancia frente al hipotexto, sin tener pretensiones moralizadoras, además, no tiene que recurrir a la ridiculización o a la burla forzosamente.

En tanto es necesario expandir el concepto de parodia para incluir la “refuncionalización” (como los formalistas rusos le llamaban) que es característica del arte de nuestro tiempo, al mismo tiempo necesitamos restringir su foco en el sentido de que el objetivo del texto paródico es siempre otra obra de arte, o más generalmente, otra forma de discurso codificado.¹³

Sin embargo, tenemos que reconocer que frecuentemente se le ha definido así, como imitación de un texto original. Quizá ello se deba a la misma etimología de la palabra. Parodia viene de *oda*, es decir, *canto*, mientras que el prefijo *para* significa a la vez *contra* y *al lado*. Es decir, la parodia es a la vez un canto, un discurso contra o frente a otro más original, a la vez que va a su lado, lo acompaña, lo imita. Así, lo paródico confronta, recrea, transforma, transcontextualiza, a la vez que imita un texto de referencia; es decir, *introduce la diferencia en el corazón de la semejanza*. Para Hutcheon, una parodia es una

12. Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, p. 177.

13. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, University of Illinois Press, Chicago, 2000, p. 16.



repetición crítica que toma distancia del texto o la obra de referencia, que utiliza frecuentemente la repetición irónica, y con ello también busca subvertir el orden de las cosas, a través de un proceso de transcontextualización y reciclaje que da lugar a algo nuevo, a algo que no puede verse como mera imitación.

Por otro lado, Hutcheon no cree que la parodia tenga que recurrir por fuerza a la risa, a la burla o a la ironía; aunque reconoce, como también lo hace Bajtin, que estos elementos resultan de suma importancia, pues es a través de la risa que el hipertexto pone en entredicho la autoridad del hipotexto; así, la parodia tendría el poder, a través de la risa y la comicidad, de desacralizar y subvertir al texto de referencia. Diríamos, para usar un término agambeniano, que la parodia *profana* el hipotexto, *lo lleva a otros usos posibles*¹⁴ y, al hacerlo, relativiza, debilita, subvierte al hipotexto, muestra lo relativo de su autoridad, su no completud. Tanto como Hutcheon como Simon Dentith harán énfasis en que parodiar, si bien implica frecuentemente a la ironía, no es un elemento indispensable. Para Dentith, lo más interesante sería el movimiento de ir y venir (*to-and-fro*) que abre la parodia, de balanceo e indecisión entre respetar el hipotexto y profanarlo. De manera más general, este ir y venir hablaría del carácter plástico y polémico del lenguaje, el cual tiene que mediar los conflictos y traslapes entre géneros, entre lo viejo y lo nuevo, así como dar cuenta de la emergencia de nuevos sentidos y reacomodos que los cambios en la vida social demandan. La parodia sería la expresión más clara de estas maniobras inevitables que tiene que cumplir el lenguaje.

No se le puede asignar el valor de la risa por sí mismo, el cual frecuentemente la acompaña. La parodia y las formas paródicas son generalmente maniobras inevitables en el ir y venir del lenguaje, en la competencia entre géneros y en la incesante lucha entre sentidos y valores que conforman todo orden social.¹⁵

Que la parodia ha jugado históricamente un papel decisivo en el reacomodo y emergencia de nuevos estilos y cánones, que ha sido un instrumento fun-

14. Giorgio Agamben, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.

15. Simon Dentith, *Parody*, Routledge, New York, 2000, p. 188.



damental para facilitar el encuentro entre lo nuevo y lo viejo, es ya algo que Mijail Bajtin no sólo subrayaba, sino llevaba a un extremo radical. Sobre todo, en obras como *La poética de Dostoievski*,¹⁶ Bajtin hace de la parodia un instrumento subversivo, un discurso menor —trayendo a cuenta la minoridad de-leuziana—, que pretende minar la autoridad de los discursos mayores.

Localizada históricamente en el centro de conflictos lingüísticos-culturales, la parodia se alista incondicionalmente en las filas de los “discursos menores” (dominados). Bajtin parece desdeñar la posibilidad de que la parodia escriba en la lengua dominante. El objeto de su representación “subversiva” parece ser, *por naturaleza*, todo discurso capaz de hacer autoridad.¹⁷

Bajtin no excluye que sea la burla y la risa lo que saca al texto parodiado de su zona de confort, relativiza su autoridad y pone de manifiesto las limitaciones del mismo, es decir, cuestiona su carácter unilateral y hace evidente una incapacidad por agotar su objeto. Es fundamentalmente la burla lo que vuelve a la parodia subversiva, pues ésta instala una distancia respecto a un discurso de partida, esa distancia implica que el discurso parodiado no queda indemne en el discurso parodiante, no es una mera recontextualización, sino una forma de rechazo.

Toda parodia instituye, pues, esta distancia, en virtud de que se configura a partir de la representación de un discurso ajeno. Pero se ha visto que el discurso parodiado no se muestra intacto en el discurso parodiante; tal “representación” no supone una repetición, un mero cambio de “contexto”, sino la *acción* del discurso que representa sobre el representado, acción que, para Bajtin, lleva siempre el signo del rechazo.¹⁸

Así, para Bajtin, la parodia tiene un efecto antidogmático, pone en evidencia la incompletud —por utilizar un término de la lógica, es decir, trayendo a

16. Mijail Bajtin, *La poétique de Dostoievski*, Seuil, Paris, 1970.

17. Alan Pauls, “Tres aproximaciones al concepto de parodia”, *Lecturas críticas*, 1 (1980), 13.

18. *Ibid.*, 12.



cuenta a Gödel y su Teorema de la incompletud—¹⁹ del discurso parodiado, pone sobre la mesa lo que éste omite, lo que disimula y la parcialidad de lo que expone.²⁰ Podríamos decir que el discurso parodiante expone la no naturalidad del discurso parodiado, sus límites, sus paradojas y puntos no resueltos. En esos elementos, para el teórico ruso, consiste el carácter subversivo de la parodia, algo que no deja de ser paradójico, pues logra tal efecto a través de la repetición, pero obviamente, no a través de la repetición de *lo mismo*. Como lo señala Hutcheon: “Esta ambivalencia expuesta entre la repetición conservadora y la diferencia revolucionaria es parte de la esencia paradójica de la parodia”.²¹ En suma, la parodia cuestiona la autoridad, invierte sus valores con relación a las normas aceptadas, pero lo hace conservando algo de aquello que critica. Esto es precisamente lo que Hutcheon llama *la paradoja de la parodia*: a la vez que es conservadora y normativa, también es provocativa y revolucionaria.

La parodia invierte entonces la autoridad, la contradice, la rechaza —de ahí que en Bajtin exista una gran afinidad entre parodia y carnaval, tema que es desarrollado, entre otras obras, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*—,²² pero tales movimientos no son mera subversión, como decíamos antes, la parodia introduce la diferencia en la repetición, algo que filosóficamente nos acerca a Gilles Deleuze y a la minoridad. Habría que anotar que, en este punto, Hutcheon coincide a la vez que difiere de Deleuze

19. Aunque en realidad se trata de dos teoremas, en conjunto afirman que ningún sistema axiomático podrá probar de manera completa ninguna de las verdades que de él se deriven, es decir, siempre dará lugar a afirmaciones que el propio sistema no puede probar —frecuentemente porque se trata de proposiciones indecidibles—, por lo cual, la fundamentación del mismo quedará siempre incompleta. Kurt Gödel (1906-1978) fue un lógico-matemático de origen checo que pasó a la historia por sus dos Teoremas de la incompletud, demostrando con ello la imposibilidad de fundamentar las matemáticas de manera completa, Cfr. Gustavo Ernesto Piñero, *Gödel. Dos teoremas que revolucionaron las matemáticas*, RBA, Barcelona, 2017.

20. Bajtin, *La poétique...*, *op. cit.*

21. Hutcheon, *A Theory...*, *op. cit.*, p. 77.

22. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1998.



—y también de Bajtin—, pues para ella no habría que poner tanto énfasis en el carácter subversivo y transgresor de la parodia, sino también sería pertinente acentuar su lado conservador, para ella la parodia es siempre una *transgresión autorizada*.

La parodia puede ser ciertamente disruptiva y desestabilizante, este es el papel que los formalistas rusos le dieron como rol mayor en la evolución de las formas literarias. De acuerdo con Deleuze, la repetición es siempre transgresión, excepción, singularidad. Pero la parodia [...] no solamente puede ser expuesta en términos de *différance*, de diferir.²³

Veremos que Deleuze, cuando desarrolla el tema de la diferencia y la repetición, no enfatiza solamente la diferencia, pues ésta, de hecho, no podría aparecer sin la repetición. Antes bien, es la repetición de lo diferente lo que permite que una parodia dé lugar a algo nuevo, a un acontecimiento. Deleuze acentúa la diferencia, pero la acentúa porque concibe la repetición de otra manera. Para el filósofo francés, hay repetición porque de antemano hay diferencia; mientras que para la teórica literaria canadiense, hay diferencia porque de antemano hay repetición. Para Deleuze, la diferencia nunca responde a algo extrínseco, sino es inmanente, no hay un afuera que pudiera funcionar como modelo; la diferencia es anterior y ajena a todo “original”: “La diferencia ‘entre’ dos cosas es sólo empírica, y las determinaciones correspondientes son sólo extrínsecas. Sin embargo, en lugar de algo que se distinga de otra cosa, imagine algo que se distinga de sí mismo”.²⁴

A pesar de estas disparidades, ambos coinciden en que es la diferencia, que en este caso introduce la parodia, lo que nos permite poner límites al discurso parodiado, reparar en su carácter no ineluctable y convencional. Finalmente, lo que nos interesa destacar es el carácter productivo de la parodia, el no ser mera repetición o imitación, antes bien, introduce la diferencia en lo que se repite, marcando una distancia respecto al original, recontextualizando y

23. Hutcheon, *A Theory... op. cit.*, p. 101.

24. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Columbia University Press, New York, 1994, p. 28.



transformando el texto parodiado. Tomando en cuenta todos estos elementos, bien podríamos decir que la parodia introduce un efecto de *minoridad*.

PARODIA Y MINORIDAD

La parodia es un género menor, pero tal minoridad no responde a que sea secundaria o una imitación menos importante que el texto que se parodia, sino porque muestra precisamente la no naturalidad, la no fatalidad, o si se prefiere, el carácter de constructo del “original”. Hay, así, una relación intrínseca entre parodia y minoridad.

En la obra de Deleuze y Guattari, el devenir menor y la minoridad ocupan un lugar central. Con relación a la literatura, el filósofo francés reconocerá que hay literatura mayor y literatura menor. Por la primera deberíamos entender la literatura que responde a los parámetros del canon en una época dada, esa literatura escrita en el idioma imperante, respetuosa de la gramática y la sintaxis, que establece el estilo aceptado y las formas autorizadas de expresión. Sin duda, cada época determina cuáles son sus obras mayores y, sin duda, muchas obras marginales pueden terminar por convertirse en mayores. Sin embargo, lo que Deleuze y Guattari llaman *literatura menor*, no se explicaría por la mera marginalidad, sino por producir un sisma, una revolución y una discontinuidad en lo mayor. El ejemplo clásico al que recurren es a Kafka. El escritor checo escribe en un mal alemán, inventa neologismos, desterritorializa la lengua hegemónica —como lo hace el *spanglish*, por ejemplo—. Una literatura menor cuestiona la seriedad y la autoridad de la literatura mayor, de la lengua mayor, lo cual produce un efecto político —un lugar de resistencia frente al carácter dominante de cierta lengua, de ciertos discursos, de cierta identidad—, a la vez que permite reorganizar la asimilación colectiva de lo mayor —introduce ruido en la manera como la colectividad asume el canon mayor—: “Los tres caracteres de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la conexión entre lo individual y su inmediato político, el agenciamiento colectivo de enunciación”.²⁵

25. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975, p. 33.



Para Deleuze y Guattari, la desterritorialización de la lengua, y sus consecuencias políticas y colectivas, puede leerse como un poner en cuestión la autoridad de términos y formas que creemos sustanciales, perennes. Así Kafka cuando escribe en su mal alemán, a la vez cuestiona la autoridad de la lengua, la naturalidad de las expresiones y la asunción de que lo alemán representa la esencia de algo —de la raza, de la humanidad, del habla, etc.—. Lo menor, entonces, produce también un efecto de minorización dentro de lo mayor: muestra sus puntos débiles, su carácter no sustantivo, construido. Pone en entredicho su autoridad. La autoridad de lo mayor, de lo que creemos natural, ineluctable, intocable.

Por ejemplo, pasando al terreno político, lo mayor estaría representado por la figura del hombre *blanco, caucásico, europeo, racional, heterosexual y practicante de una religión judeocristiana*. Esta es la figura de lo mayor, la figura que estabiliza el concepto *hombre* y que establece una supuesta unidad a partir del cual pueden catalogarse todas las diferencias, es decir, *el resto*: mujeres, indígenas, negros, niños, animales, etc. Todo eso que no alcanza para encarnar lo mayor, pero que debe su lugar subordinado y su principio de inteligibilidad a lo mayor, es lo que Deleuze y Guattari identifican como minoridad. Ahora bien, lo menor, a diferencia de lo mayor, nunca puede constituir una sustancia o una esencia. Lo mayor es precisamente la figura del original, de la unidad que se toma como punto de partida, como principio de inteligibilidad del resto. Lo mayor es lo sólido, lo bien definido, lo estable. Sin embargo, como apuntábamos más arriba, lo menor no tiene por vocación formar nuevas sustancias, nuevos espacios de solidez y estabilidad. Es decir, no se trataría de voltear el panorama y hacer, por ejemplo, de la mujer o del indígena la nueva figura de lo mayor. Se trataría, más bien, de superar la lógica de lo mayor, evitar fijarse en una forma, en una sustancia, en un polo que creemos original y, por ende, dominante sobre el resto de las expresiones que no se ajustan al modelo. Lo que permite a Deleuze superar las lógicas dicotómicas y la tentación de encarnar lo mayor es el *devenir*, renunciar a fijarse en un origen o sustancia.

La minoridad y el devenir están estrechamente entrelazados, pues lo menor no puede nunca fijarse en una esencia o una forma sustancial, es, más bien, algo que se encuentra siempre a medio camino, en el *entre*, sin poder encarnar este u otro modelo, este u otro polo. Eso es precisamente lo que



sucede en *La metamorfosis* de Kafka. De acuerdo con Deleuze y Guattari, Gregorio Samsa se transforma en escarabajo, pero en realidad jamás llega a serlo cabalmente; en realidad, fracasa tanto como escarabajo, tanto como hombre. Gregorio, sin poder encarnar plenamente ni a uno ni a otro, se encuentra en un devenir, pero habitar ese *entre* nos revela lo relativo y débil de estos dos polos que creímos sustancialmente bien definidos y distintos: el hombre y el animal. La conversión de Gregorio Samsa en escarabajo dibuja lo que Deleuze llama *devenir animal*, una figura menor sin duda. En el devenir animal no encontramos al animal en sí, ni si quiera al animal teniendo una mera transformación: “es que la metamorfosis es como la conjunción de dos territorializaciones, esa que el hombre impone al animal forzándolo a huir o esclavizándolo, pero también esa que el animal propone al hombre, indicándole las salidas o los medios de huida en los cuales el hombre jamás había pensado por sí solo”.²⁶

Así, devenir no es sólo cambiar, significa más bien habitar un *entre*, una *zona de indiscernibilidad* en la cual no se puede encarnar ninguna esencia, no se puede adquirir la solidez de una sustancia. Por eso, el devenir es siempre un devenir menor, pues en lo mayor no hay pleno devenir, en tanto se supone fijo, acabado, completo, molar, sustancial, ya hecho. Los devenires son siempre menores, pues dibujan líneas de fuga, de separación y de profanación de lo que consideramos seguro y bien establecido: “no hay devenir hombre, porque el hombre es la entidad molar por excelencia, mientras que los devenires son moleculares”.²⁷ Lo menor no puede encarnar sustancia alguna, no puede fijarse en ninguna esencia, pero al mismo tiempo pone en entredicho el carácter necesario de toda categoría. Hay muchas formas de devenir menor: animal, mujer, niño, vegetal, imperceptible, etc. Todas son figuras de paso, zonas de indiscernibilidad, residencias efímeras en un *entre* que pone en jaque la solidez de dicotomías que creíamos claras: animal-hombre, mujer-hombre, por ejemplo.

26. Deleuze y Guattari, *Kafka...op. cit.*, p. 64.

27. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980, p. 358.



El devenir-animal no es más que un caso entre otros. Nosotros nos encontramos tomados en segmentos de devenir, entre los cuales podemos establecer una especie de orden o de progresión aparente: devenir-mujer, devenir-niño, devenir-animal, vegetal o mineral; devenires-moleculares de todas suertes, devenires-partículas. Las fibras llevan las unas a las otras, se transforman las unas en las otras, atravesando puertas y umbrales.²⁸

Podría pensarse que devenir es lograr encarnar el ideal o el modelo de animal, de mujer, de niño, etc. Pero no se trata de imitar. Deleuze piensa el devenir precisamente como lo contrario a la imitación, a cumplir el modelo. Antes bien, devenir sería no poder ajustarse a ningún modelo, o si se quiere —como lo hace Judith Butler—, que al intentar ajustarnos al modelo terminamos por inventar otra cosa, profanamos el molde y dejamos claro su carácter frágil y artificial.

Es en este punto donde Butler y Deleuze se acercan. Así como la filósofa estadounidense hace coincidir parodia y performance, el filósofo francés en algún momento de su obra hace coincidir minoridad, parodia y teatro. Para Deleuze —en un texto escrito junto con el director y actor Carmelo Bene (1937-2002) en 1979—, la política sólo puede convertirse en un campo de resistencia ante los poderes imperantes si se expresa como una forma de teatro, como la escenificación continua de parodias que tengan como fin minorizar, relativizar y debilitar los grandes discursos, los roles mayores y las representaciones grandilocuentes, a través de una variación constante de gestos, enunciaciones y caracteres. Como lo expone Laura Cull,²⁹ Deleuze trata de construir un teatro político, quiere alentar en sus lectores la emergencia de una *conciencia minoritaria*, animarlos a entrar en un devenir menor, introduciéndolos en una dinámica teatral y paródica que mantenga en constante variación los gestos, las expresiones, los performances, las figuras, los personajes, todo en constante diferenciación y autodiferenciación, para no poder hipostasiar ni fijar ninguna caracterización:

28. Deleuze y Guattari, *Capitalisme...op. cit.*, p. 333.

29. Laura Cull, *Theatres of Immanence. Deleuze and the Ethics of Performance*, Palgrave Macmillan, New York, 2013.



[...] minoría ya no designará un estado de hecho, sino un devenir en el cual uno se compromete. Devenir minoritario es un objetivo y un objetivo que concierne a todo el mundo, ya que todo el mundo entra en este objetivo y en este devenir, en la medida en que cada uno construye su variación en torno a la unidad de medida despótica, y escapa, por un costado o por el otro, al sistema de poder que hacía de él una parte de la mayoría. Según este sentido, es evidente que la minoría es más numerosa que la mayoría. [...] Devenir minoritario universal. Minoría designa aquí la potencia de un devenir, mientras que mayoría señala aquí el poder o la impotencia de un estado, de una situación. Es aquí donde el teatro o el arte pueden surgir con una función política específica. Con la condición de que minoría no represente nada de regionalista; ni tampoco de aristocrático, estético o místico.³⁰

La parodia no es sino esta variación continua de gestos y expresiones que, partiendo de un texto o de un molde “original”, cuestionan la autoridad, la seriedad y el carácter aparentemente ineluctable del mismo, dando lugar a algo nuevo que no se reduce ni a la imitación ni a la copia. Esta variación continua no tiene por qué ser cómica o irónica; es decir, la variación teatral de la que nos habla Deleuze tendría su principal fuerza de crítica y de resistencia en el hecho de multiplicar las diferencias al punto de que no sea posible saber dónde o cuál es el original, mostrando que éste es tan relativo y precario como todas las demás variaciones; lo cual llevaría a trascender la idea misma de original.

En este sentido, la parodia produce un efecto de minorización en tanto:

1. Introduce la diferencia en el seno mismo de la repetición, es decir, hace que la razón de ser de la repetición sea la multiplicación de diferencias.
2. Subvierte la autoridad y el sentido esperado —a través de la ironía, de la exageración o de la simple ambivalencia— de los discursos y figuras mayores. Así, hace visible los límites del discurso o modelo parodiado, sus insuficiencias, debilidades y paradojas.

30. Gilles Deleuze, “Un manifiesto menos”, en *Superposiciones*, Artes del Sur, Buenos Aires, 2003, p. 101.



3. Muestra la no naturalidad del “original”, dejando entrever su carácter de construcción, su pertenencia a la perspectiva de una época, de una lengua mayor o de una perspectiva social determinada.
4. Da lugar a una proliferación continua de variaciones que desdibujan la primacía y la autoridad del “original”, permitiendo ver en él una variación más.
5. Si todo es variación sin original, rechaza fundar nuevos modelos, nuevas categorías, nuevas sustancias o esencias.

Se dirá con razón, como bien lo exponía Deleuze, que siempre es posible que un discurso cualquiera, aunque sea una expresión paródica, que explota el humor, la ironía y la burla, pueda convertirse en mayor, pueda *molarizarse*, o tomar el lugar del modelo bien establecido. Eso es cierto, y ahí lo esperado es que vengan nuevas parodias, nuevas desterritorializaciones que muestren otra vez el carácter no ineluctable del nuevo discurso que se toma ahora como modelo. Este constante movimiento de territorialización y desterritorialización, esta interminable dinámica de variaciones tiene para Deleuze un contenido político, pues implica la posibilidad de saltar de un código a otro, soslayando la posibilidad de fijarse en un solo código, en un solo territorio. Este es precisamente el sentido que toma la parodia en la propuesta filosófico-política de Judith Butler en torno a la performatividad del género. Efectivamente, para Butler *el género es performativo* porque no remite a esencias o formas sustanciales, más bien nos remite a un hacer y un rehacer constantes. Así como en Deleuze la resistencia está en la variación teatral, para Butler se encuentra en la repetición paródica, en ambos casos encontramos una máquina de constante minorización. Para Butler esto tiene una importancia crucial en el tema de la construcción del género. Efectivamente, el género es una construcción paródica, una que se realiza a través de la repetición de un modelo que es inaccesible e imposible de encarnar, pero que al repetirlo queda a merced de sus repeticiones y variaciones.



GÉNERO, PARODIA Y PERFORMATIVIDAD EN BUTLER

Butler retoma de una manera particular el concepto de parodia. Podríamos aducir que mejor valdría hablar en su caso de *sátira*, pues lo que se parodia no es un texto o una obra, sino un conjunto de hábitos y comportamientos, los *proprios* de cada género. Sin embargo, para la filósofa estadounidense el género es un tipo de texto, una obra con un significado y una gramática corporal propia. El género, según un tópico ya común, es un *performance*, una puesta en escena, que los individuos realizan cotidianamente con miras a encarnar cierto ideal genérico, sea el de la mujer o el del hombre. Éstos se presentan como dos cabos ideales que nadie, en el sentido individual y concreto, realiza. El género es una construcción subjetiva que se hace, se actúa, se representa. Eso es lo que quiere decir, de manera muy resumida: *el género es performativo*. Pero es performativo porque en cada realización, en cada representación, algo se repite, sin lograr realizar cabalmente el modelo que se tiene como referente. Como lo exponía Hutcheon en términos de teoría literaria: en la parodia algo se conserva a costa de subvertirlo. Parodiar no es simplemente imitar, pues al repetir algo se transforma. En términos deleuzianos, cada sujeto repite el modelo sólo a través de la diferencia, de la parodia, de la minorización.

Cada *performance* muestra paródicamente el carácter irrealizable de lo femenino y lo masculino; es una suerte de devenir, de habitar un *entre* que muestra lo artificial, lo no natural y lo relativo de cada género. Con cada repetición paródica, “lo normal” baja de su pedestal y se muestra como una variante más sin original: “‘lo normal’, ‘lo original’, resulta ser una copia, y una copia inevitablemente fallida, un ideal que nadie puede personificar. En este sentido, la risa brota al percatarse de que todo el tiempo lo original era algo derivado”.³¹ Así, por ejemplo, ninguna mujer de carne y hueso encarnaría a la mujer en tanto polo ideal genérico. De ahí que, para Deleuze, antes que *preguntarnos qué es una mujer*, más bien tendríamos que cuestionar *qué puede*. Cuando hablamos del devenir mujer, nos preguntamos por los *performances*, por los actos paródicos, a través de los cuales cada mujer singular repite el modelo a través de la diferencia y la parodia.

31. Judith Butler, *El género en disputa*, Paidós, Buenos Aires, 2018, p. 270.



Saber qué puede una mujer no es ir en búsqueda de una esencia, es más bien una verdadera aventura de exploración, de búsqueda *de lo que se puede*, antes de querer saber *qué se es*. Explorar lo que puede una mujer es comenzar un trabajo de *profanación* frente a dicotomías que creemos esenciales, un trabajo de relativización de propiedades que creemos determinantes. Este trabajo de exploración y de profanación toma en Judith Butler la figura del *performance*. Butler no se pregunta qué es una mujer, ni qué es un género, sino *qué puede* cada individuo al tratar de caracterizar la idea de ser hombre o de ser mujer. Nadie encarna al género, nadie es la mujer o el hombre en el sentido ideal, todo individuo hace de su cuerpo y de sus actos una potencia, una posibilidad creativa que jamás encarnará al hombre o a la mujer como modelos. Respecto a la mujer, por ejemplo, lejos de contar con un *eterno femenino* como punto de partida, nos encontraríamos con que la mujer es: “de por sí un término en procedimiento, un convertirse, un construirse del que no se puede afirmar tajantemente que tenga un inicio o un final. Como práctica discursiva que está teniendo lugar, está abierta a la intervención y a la resignificación”.³²

Decir que el género es performativo conlleva otras consecuencias que es necesario exponer. En primer lugar, el género de cada sujeto no precedería a su hacer; en términos deleuzianos diríamos: el género es siempre un devenir. En segundo, sólo podemos tener una idea de *lo propio de cada género* —pensando en el esquema dualista donde sólo hay cabida para dos géneros— a partir de expresiones paródicas individuales y singulares, es decir, a partir de lo más impropio; así, lo propio de cada género sólo es pensable desde la impropiedad. Como tercer punto, cada repetición paródica abre una verdadera zona de indiscernibilidad entre el género como ideal y la manifestación individual performativa: en cada uno de nosotros se hace evidente la imposibilidad de encarnar a alguno de los dos géneros modelo, a la vez que cada uno de nosotros dice mucho sobre cuál es el contenido de esos géneros como ideales. Finalmente, tal concepción paródica nos indica que esos dos polos genéricos son en realidad construcciones artificiales, no naturales, sino social e históricamente construidas.

32. *Ibid*, p. 98.



Todo lo anterior se muestra como un gesto de minorización: la parodia nos introduce en un devenir menor que pone en cuestión la solidez y la ineluctabilidad del carácter binario de los géneros. Pero de igual forma, todo devenir menor, con sus *performances* y repeticiones paródicas, no implicarían volver a construir nuevas sustancias o formas esenciales. Por ejemplo, hacer una crítica al discurso político-ontológico que justifica la subordinación de la mujer, no implicaría hacer de ella una nueva sustancia, ni suponerla superior u original frente al varón, es decir, no es un intento de que las mujeres asuman la propiedad antes adjudicada a los hombres. Devenir-mujer no implicaría entonces dar lugar a una nueva sustancia, a un nuevo canon mayor: “la multiplicación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica conformar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas”.³³

Ahora bien, aquello que para Butler impediría la esencialización de cualquier *performance* sería su carácter de repetición paródica. Parodia, para Butler, significa *repetición*, repetición diferente, exagerada, burlesca, cómica, deformada, desplazada —por ende, subversiva— de un original que creemos natural y esencial. La cuestión que es necesario problematizar para Butler es saber cómo el mismo mecanismo que se ha mostrado eficiente para normalizar y extender la concepción binaria del género —y, por consiguiente, del canon patriarcal y heterosexual—, es decir, la repetición, es al mismo tiempo aquello que permite debilitar tal esquema y puede dar lugar a la diferencia. Butler se pregunta: “¿Existen formas de repetición que no sean la simple imitación, reproducción y, por consiguiente, consolidación de la ley?”³⁴ La respuesta es afirmativa. Más adelante se pregunta: “Si la repetición debe seguir siendo el mecanismo de la reproducción cultural de las identidades, entonces se plantea una pregunta fundamental: ¿qué tipo de repetición subversiva podría cuestionar la práctica reglamentadora de la identidad de sí?”³⁵ Obviamente existen formas de repetición de *lo mismo*, que parten de un original y que consideran toda diferencia como mera copia —aquí se encontraría, des-

33. *Ibid.*, p. 269.

34. *Ibid.*, p. 94.

35. *Ibid.*, p. 96.



de una perspectiva deleuziana, toda la herencia platónica y de buena parte de la imagen dogmática del pensamiento filosófico—; pero también existen formas de repetición que no parten de un original, sino que reconocen que lo único que puede repetirse es la diferencia, que sólo hay repetición de lo que difiere, sin necesidad de que exista un “original”. Por otra parte, eso que se repite no daría lugar a un sujeto sólido y ontológicamente fuerte, sino a un sujeto fantasmático...

[...] un sujeto que repite y parodia las normas de legitimidad mediante las cuales se lo ha degradado, un sujeto establecido en el proyecto de dominio que impulsa y desbarata todas sus repeticiones. Éste no es un sujeto que se aparta de sus identificaciones y decide instrumentalmente cómo elaborar cada una de las que elige en cada ocasión; por el contrario, el sujeto es la imbricación incoherente y movilizadora de varias identificaciones; está constituido en y a través de la iterabilidad de su actuación, una repetición que le sirve a la vez para legitimar e ilegitimar las normas de autenticidad que lo producen a él.³⁶

Así como con Hutcheon resaltábamos el carácter paradójico de la parodia, que a la vez conserva y subvierte, de igual forma, en Butler la potencia de la parodia residiría en abrir una zona de indiscernibilidad, a través de la repetición y la variación constante, entre la legitimación y la ilegitimación de las normas impuestas por el carácter binario del género. La parodia repite sólo en tanto variación, proliferación de diferencias: repetición, *pero no de lo mismo*. El género es una repetición paródica que se esfuerza por imitar un modelo o un original que, paradójicamente, sólo cobra existencia a través de la iteración de diferencias. Es decir, es solamente a través de la proliferación de diferencias que la parodia introduce a lo femenino y a lo masculino como modelos, es a través de actos contingentes que se crea la ilusión de naturalidad. Ni la mujer ni el hombre existen en sí, nadie realiza ninguno de estos polos de forma cabal, todo es parodia; en esa repetición paródica la artificialidad y la relatividad de los dos polos que creíamos esenciales se vuelve paten-

36. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires, 2002, p. 192.



te. Los “originales” terminan siendo una copia más, una copia sin original. En eso consiste entonces el carácter subversivo de la repetición paródica, en su efecto de minorización, pues es a través de tal tipo de repetición que se relativiza tanto la naturalidad de carácter binario de género como la idea de que en términos de género hay algo original.

La repetición de construcciones heterosexuales dentro de las culturas sexuales gay y hetero bien puede ser el punto de partida inevitable de la desnaturalización y la movilización de las categorías de género; la reproducción de estas construcciones en marcos no heterosexuales pone de manifiesto el carácter completamente construido del supuesto original heterosexual. Así pues, gay no es a hetero lo que copia a original, sino, más bien, lo que copia es a copia. La repetición paródica de “lo original” muestra que esto no es sino una parodia de la idea de lo natural y lo original.³⁷

Butler, en un sentido muy deleuziano, considera que hay un tipo de repetición que crea diferencias, que profana y relativiza categorías que creíamos naturales e inamovibles. Esta sería la repetición paródica, la cual debe su carácter subversivo a su impotencia, a su incapacidad de encarnar el original, pero también a su carácter paradójico, pues es inseparable de dos efectos contrarios: es una repetición que refuerza la creencia en la existencia de dos géneros natural y originalmente instituidos, a la vez que introduce la posibilidad de la proliferación, la variación y la profanación de ambos patrones.

No es que Butler niegue la existencia de los dos géneros. Definitivamente existen, pero lo hacen como modelos y como polos ideales que nadie logra encarnar. Así, los polos genéricos —hombre/mujer— sirven como referente constante de todo *performance*, pero siempre serán un referente incumplido e irrealizable. Como hemos visto, la repetición de dichos modelos da lugar a dos cosas que pueden parecer contradictorias —con lo cual la paradoja vuelve a aparecer en la construcción misma del género—: tanto refuerza y naturaliza lo que parece la existencia sustancial de los dos géneros, como introduce la posibilidad de la proliferación, la diferencia y la desnaturalización en el seno

37. Butler, *El género... op. cit.*, p. 95.



de los mismos: “El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas —dentro de un marco regulador muy estricto— que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser”.³⁸

Si pudiera existir algo como la esencia de lo femenino o de lo masculino, dicha esencia sólo se realizaría en los *performances* concretos que efectúa cada individuo en la búsqueda de encarnarlos (por ende, no hay esencias). Ahora bien, a ojos de Butler, el carácter menor de esas repeticiones paródicas radicaría en su imposibilidad de dar lugar a sustancia alguna. Lo que impide que dichos *performances* se conviertan en una nueva esencia, en nuevas identidades fijas, es su componente repetitivo-paródico: cada *performance* es la repetición exagerada, diferente, desplazada, subversiva, ridiculizada, lúdica, de una identidad (hombre o mujer) que se transforma y se rehace en cada nuevo *performance*. Por ende, nunca se repite lo mismo, sino lo único *mismo* es la proliferación de diferencias. Dicha repetición subvierte lo que creemos sustancial y natural.

La repetición paródica es subversiva porque jamás deja intacta las categorías oficiales, al contrario, las desplaza, las exagera, las reinventa e incluso las ridiculiza. La parodia se muestra como risa que nos dice: es imposible encarnar género alguno y, aún más, los géneros en sí mismos, lejos de ser entidades sustanciales, son ellos mismos efectos, construcciones, parodias.

Vista desde esta perspectiva, la parodia sería constitutiva de la política, pero no porque ésta sea el escenario del engaño y la simulación, sino porque no habría otra manera de interactuar y hacer dinámica la vida política y social que asumiendo el carácter performativo y paródico de nuestras identidades y nuestras posturas; es decir, rechazando asumir que nuestra identidad y afinidades políticas puedan encarnar esencias y sustancias inamovibles. La distancia entre la democracia y el autoritarismo comenzaría en el punto en que nos negamos a asumir que aquello que consideramos nuestra identidad corresponde a una esencia o forma sustancial fija. Este fracaso en poder encarnar al género en su forma sustancial, lejos de ser algo negativo, es precisamente lo que hace posible la vida política, es decir, la vida común poblada de

38. *Ibid.*, p. 98.



diferencias y posturas disímbolas. Para Butler, si dejamos de pensar que el sexo define sustancialmente al género y asumimos el carácter performativo de este último, entonces, la proliferación paródica sólo puede contribuir a una forma de vida democrática más plural.

Las prácticas de la parodia pueden servir para volver a mostrar y afianzar la distinción misma entre una configuración de género privilegiada y naturalizada y otra que se manifiesta como derivada, fantasmática y mimética: una copia fallida por así decirlo. Y seguramente la parodia se ha utilizado para fomentar una política de la desesperación, que confirma la exclusión supuestamente inevitable de los géneros marginales del territorio de lo material y lo real. No obstante, este fracaso por hacerse “real” y encarnar “lo natural”, en mi opinión, es un fracaso de todas las prácticas de género, debido a que estos sitios ontológicos son fundamentalmente inhabitables. Por consiguiente, hay una risa subversiva en el efecto de pastiche de las prácticas paródicas, en las que lo original, lo auténtico y lo real también están constituidos como efectos. La pérdida de las reglas de género multiplicaría diversas configuraciones de género, desestabilizaría la identidad sustantiva y privaría a las narraciones naturalizadoras de la heterosexualidad obligatoria de sus protagonistas esenciales: hombre y mujer.³⁹

La posibilidad de una vida verdaderamente democrática comenzaría por renunciar a encarnar esencias, por evitar todo intento de fijarnos en sustancias inamovibles. Así, una vida política medianamente sana implicaría la posibilidad de subvertir, de parodiar y de hacer variar los patrones y modelos a los cuales deberíamos “normalmente” ajustarnos. La cuestión del género es, en este sentido, una arena importante en la lucha y la resistencia contra esquemas totalizadores y autoritarios, pues la construcción del género, que frecuentemente hace de la repetición paródica el medio para acercarse a una cierta identidad, termina manifestando en este mismo movimiento la imposibilidad de realizar identidad alguna, la falta de toda base, de toda esencia, o al menos, mostrando su carácter contingente.

39. *Ibid.*, p. 284.



CODA

La parodia no sólo tiene consecuencias importantes para la teoría literaria, es también un concepto que ha permitido entender muchos de los cambios sociales y culturales de Occidente, a la vez que puede darnos pistas de la manera como políticamente pueden construirse nuevas formas de identificación y de resistencia en las dinámicas actuales de participación y lucha sociales. La problematización del género es una de estas arenas que ha retomado la proliferación paródica como una de las principales estrategias de resistencia frente a las concepciones totalizadoras y dualistas del género. Cerramos entonces con un conjunto de elementos a partir de los cuales trataríamos de concentrar los aspectos que hacen de la parodia un campo de resistencia político, un elemento subversivo y resignificador de la concepción binaria del género. Así, la repetición paródica:

1. Introduciría la diferencia en el seno mismo de la repetición —de la repetición de cada uno de los polos que integran el esquema dualista de los géneros—.
2. Desnaturalizaría los géneros mayores, haciendo evidente su carácter no ineluctable.
3. Mostraría que sólo a través de la repetición diferida y diferenciada puede crearse la ilusión de que existen dos géneros como origen y como dato natural. En otros términos, haría visible que lo propio de cada género sólo podría alcanzarse a través de lo más impropio.
4. Mostraría que cada género, aun los dos polos normalmente aceptados, es una parodia, una variación o una copia sin original.
5. Haría de la esencia —de lo propiamente femenino o de lo propiamente masculino— un lugar vacío, lugar que ningún *performance* concreto puede ocupar.
6. Abriría un espacio de resistencia que implicaría una resignificación; así, el género sería una forma de devenir, un constante hacer y rehacer, sin poder instalarse en una esencia fija.
7. Introduciría la proliferación de diferencias, impropiedades e incorrecciones en el ámbito de las expresiones de género, lo cual fortalecería la vida democrática y la discusión en la arena política.



BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005.
- *Polichinela o divertimento de los muchachos*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2019.
- Alain, *Système des Beaux Arts*, Gallimard, Paris, 1920.
- Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1974.
- Bajtín, Mijail, *La poétique de Dostoievski*, Seuil, Paris, 1970.
- *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1998.
- Baldick, Chris (ed.), *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, New York, 2001.
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- *El género en disputa*, Paidós, Buenos Aires, 2018.
- *Deshacer el género*, Paidós, Buenos Aires, 2018.
- Childs, Peter y Roger Fowler (eds.), *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, New York, 2006.
- Cull, Laura, *Theatres of Immanence. Deleuze and the Ethics of Performance*, Palgrave Macmillan, New York, 2013.
- Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, Columbia University Press. New York, 1994.
- “Un manifiesto menos”, en *Superposiciones*, Artes del Sur, Buenos Aires, 2003.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris, 1975.
- *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980.
- Dentith, Simon, *Parody*, Routledge, New York, 2000.
- Genette, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University Of Nebraska Press, Lincoln, 1997.
- González Requena, Jesús, “Cómico, parodia, comedia: los géneros de la risa”, en *La comedia en el cine español*, Filmoteca de la Dirección Gene-



- ral de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1986.
- Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 173-193.
- *A Theory of Parody*, University of Illinois Press, Chicago, 2000.
- Larousse, *Le Grand Larousse*, Paris, 2019.
- Pauls, Alan, "Tres aproximaciones al concepto de parodia", *Lecturas críticas*, 1 (1980), 13.
- Piñeiro, Gustavo Ernesto, *Gödel. Dos teoremas que revolucionaron las matemáticas*, RBA, Barcelona, 2017.
- Platón, *República*, Gredos, Madrid, 1998.
- Quinn, Edward (ed.), *Dictionary of Literary and Thematic Terms*, Facts on File, New York, 2006.
- Rose, Margaret A., *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge University Press, New York, 1993.
- Universalis, *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 2002.



RISA, EROTISMO Y MUERTE EN GEORGES BATAILLE

Esteban Sierra Montiel

Le danger du rire est la mort.
Le vent qui passe à travers les
dents et les yeux des
squelettes est risible.

Georges Bataille

INTRODUCCIÓN

La risa distingue al hombre de los demás animales. A pesar de ello, este fenómeno universal generalmente ha sido ignorado en el análisis del desarrollo y conformación del ser hombre. “Muchos han definido al hombre como ‘animal que ríe’”,¹ pero no se extraen las consecuencias de esta eventualidad; habría que preguntarse ¿Qué experiencias lo llevan a reír? ¿Qué conexión tiene este suceso con otros aspectos de la cultura?

Cuando se analiza al ser humano, habitualmente los antropólogos, filósofos y sociólogos estudian la característica que consideran más importante: la racionalidad. Esta capacidad se ha manifestado desde la prehistoria en la producción de útiles, así como en la facultad de desarrollar primeramente símbolos y posteriormente un lenguaje complejo. Por ello, frente a la razón la risa se presenta como un hecho marginal; comparada con la capacidad productiva de la inteligencia parece una anomalía e incluso un fenómeno ajeno a la racionalidad. Si lo pensamos más detenidamente, inclusive constituye una extravagancia frente al lenguaje, pero ¿qué relación tiene la risa con la razón?, ¿qué vínculos tiene con la productividad humana?

Para Georges Bataille la risa constituye un aspecto sumamente misterioso; le parecía que para conocer a fondo el ser del hombre habría que ahondar

1. Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 15.



en ese fenómeno tan cotidiano, pero tan ignorado por la filosofía académica. Ir a fondo implicaba analizar al hombre más allá de su conciencia, más allá de su mundo, hasta encontrar el trasfondo metafísico que lo constituye y del cual la risa sería manifestación.

El pensador francés asevera que las actividades del hombre se pueden dividir en dos grandes regiones temporales y antitéticas: el *tiempo profano* y el *tiempo sagrado*. Los actos sagrados ponen en cuestión, suspenden e incluso hacen peligrar las actividades que son producto del trabajo, mientras que el trabajo está vinculado a la racionalidad y la utilidad. Usando esta división Bataille crea una red de relaciones que vinculan la risa a actividades aparentemente ajenas a ella misma, pero cuya unión está establecida por la pertenencia de esas prácticas a una misma región temporal.

El *tiempo profano* crea homogeneidad por medio del trabajo. A través del concepto, del lenguaje y de la acción constructiva la actividad de la inteligencia separa los *objetos* de la continuidad de la naturaleza y los iguala al reducirlos al cálculo matemático. Sólo así el ser humano puede apropiarse sin peligro de las cosas, porque la medida y el aislamiento crean la identidad y la regularidad de los objetos. Al aislar los objetos se crean los entes, pues se anula la comunicación que éstos tienen en la continuidad; en consecuencia, resultan ignorados los aspectos ocultos de esa comunicación. Pero el uso de la razón no sólo crea homogeneidad en los objetos: mientras la eficacia de la inteligencia aumenta, también el ser humano se vuelve un ser mensurable, regular y cerrado a la continuidad y a los aspectos violentos de la misma, pues se crea en él una interioridad hecha a medida de los objetos, la subjetividad.

El *tiempo sagrado* está vinculado a la heterogeneidad, porque en este periodo se abre paso a los fenómenos no racionales. El trabajo es excluido de su ámbito y el lenguaje no tiene la eficacia utilitaria que le asigna la racionalidad. Las acciones ya no son guiadas por los conceptos de la inteligencia, sino que son las emociones y los sentimientos los que se apoderan del hombre; esto tiene como consecuencia que las acciones pierden su fundamento y su finalidad utilitaria. Entre los actos sagrados se encuentran el sacrificio, la muerte, el erotismo y la risa.



POESÍA Y ANIMALIDAD

Si comparamos la capacidad de reír frente a la habilidad lingüística, la primera parece ser un fenómeno no digno de atención, ya que el lenguaje no sólo es una de las características que identifican al hombre, sino que constituye el útil más importante que tiene la racionalidad a su disposición pues le sirve para establecer significados y brindar sentido al actuar del ser humano en el mundo.² Por el contrario, la risa no expresa ningún significado, ni es capaz de orientar al hombre en la construcción de su mundo. Si la racionalidad se caracteriza por crear útiles la risa frente a la inteligencia es inútil, pues no crea ningún objeto. Será que *la risa es la parodia de la razón*, afirma Bataille: “Está claro que el mundo es puramente paródico, es decir, que cada cosa que miramos es la parodia de otra, o incluso la misma cosa bajo una forma engañosa”.³

Si el hombre no fuera capaz de reír posiblemente sería un ser totalmente racional; estaría orientado de modo total al trabajo, a la creación de útiles y su lenguaje estaría depurado de remanentes poéticos e improductivos. Pero ¿acaso risa y poesía tienen alguna relación?, ¿el trabajo y la risa son antitéticos? Para Bataille, el pensamiento conceptual se expresa en la productividad de la razón y ésta se manifiesta a través de un lenguaje racional cuya coordinación entre sus elementos es perfecta; la significación de las palabras no es ambigua y las frases tienen sentido. Dicho lenguaje puede ser utilizado en el tiempo de trabajo, porque su uniformidad puede ser orientada a la eficacia productiva.

Por el contrario, la poesía tiende a la ambigüedad, a la a-significación, a la pérdida de sentido, lleva a la indistinción, es decir, a la muerte del pensamiento conceptual. Pero acaso la risa no tiene en común con la poesía esas mismas características. Poesía y risa tienden a destruir la homogeneidad de la palabra; si la primera lleva al lenguaje a su muerte de modo indirecto a través de la parodia, la risa realiza de modo más directo el sacrificio de la palabra, por tanto, en ambas resultan inmolados la razón y el sentido:

2. Cfr. Lewis Mumford, *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*, Pepitas de calabaza, La Rioja, 2010.

3. Georges Bataille, “El año solar”, en *El ojo pineal*, Pre-Textos, Valencia, 1997, p. 15.



La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es *la eternidad. Es la mar, que se fue con el sol.*⁴

En general, cuando los seres humanos trabajan no ríen, pues su mente está ocupada calculando, midiendo y conceptualizando, es decir, orientando su acción a un fin utilitario; así invierten su energía con vistas a un objetivo temporal ulterior. Si en el tiempo profano el trabajo parece orientarse a la eliminación de la risa, el tiempo sagrado es el tiempo del juego y de la risa; si ello es así, se puede inferir que el animal, al desconocer el trabajo, también ignora la risa.

No se puede atribuir al animal la seriedad que implica el trabajo, pues él no puede estallar en carcajadas. Si los humanos han considerado que ciertos animales trabajan, es porque antropomorfizan un acto meramente instintivo, de ello es prueba la fábula de Babrio: “La cigarra y la hormiga”.⁵ Algunos poetas han visto en algunos animales un ejemplo de previsión y racionalidad que se manifestaría en su *laboriosidad*. De igual manera, se llega a concebir que las llamadas *bestias de carga* trabajan; por ejemplo, al buey se le unce a la yunta y se le golpea para que *labore*. Pero, tanto las abejas, que *instintivamente trabajan*, como los animales que son sometidos, no conocen el tiempo de fiesta ni la risa.

4. Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, México, 2003, p. 30. Las cursivas son del autor.

5. “En el invierno una hormiga sacaba a airear de su hormiguero el grano que había amontonado durante el verano. Una cigarra hambrienta le suplicaba que le diese algo de comida para seguir viviendo. ‘¿Qué hacías tú el verano pasado?’, preguntó la hormiga. ‘No estuve haraganeando —dijo la cigarra— sino ocupada todo el tiempo en cantar’. Riéndose la hormiga y guardando el grano dijo: ‘Pues baila en invierno ya que en verano tocaste la flauta’”, Esopo, *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Gredos, Madrid, 1985, p. 379.



TRABAJO Y EXCESO

Los animales al no trabajar conscientemente no tienen ni tiempo profano ni tiempo sagrado. Para el ser humano, que labora de modo consciente y racional, el trabajo le ayuda a crear orden, y éste le sirve para oponerse a la desmesura de la naturaleza pues el exceso que la habita lo angustia terriblemente. Sólo creando su mundo es como la subjetividad puede mantener el exceso fuera de los límites de sí misma. Cabe mencionar que el mundo que construye con su trabajo también forma parte de la subjetividad. *El mundo es una subjetividad expandida y proyectada más allá de los confines del cuerpo humano*,⁶ por ello, crearse un mundo conlleva alejar o mantener afuera las energías caóticas de la naturaleza. Con la creación de objetos, de filosofías y de teorías científicas, el hombre concibe el universo como un cosmos, seguro y cómodo, para ser habitado.

Pero el exceso no sólo amenaza al ser humano desde el exterior, sino que principalmente lo hace desde su propio cuerpo, pues éste también pertenece a la naturaleza y está habitado por las mismas energías que existen en el universo y que se expresan de modo catastrófico. Si los volcanes durante las erupciones explotan violentamente y hacen temblar la tierra mientras expulsan lava y derrochan energía, así también el ser humano, cuando se estremece, excreta materias y energías que se dilapidan en el orgasmo o en la carcajada.

Georges Bataille, desde sus primeras novelas y escritos, se intrigió por develar el fenómeno de la risa. Sandrine Israël nos recuerda que una de las pretensiones en la juventud de nuestro autor fue: “Je me disais que si j’arrivais à savoir ce qu’était le rire, je saurais tout, j’aurais résolu le problème du rire et résoudre le problème philosophique était évidemment la même chose”.⁷

6. Hay que recordar que Bataille asume la filosofía de Hegel, por tanto, la idea de que el afuera (el mundo) está en conexión con el adentro (la inteligencia humana) es evidente para el pensador francés.

7. Sandrine Israël, “Un malentendu de trop: Esquisse pour una analyse de l’humour chez Bataille” en *Lignes*, Paris, Lignes & Manifestes, 2005, p. 110. “Pensé que, si llegaba a saber lo que era la risa, sabría todo, resolver el problema de la risa y el problema filosófico eran evidentemente la misma cosa”. La traducción es mía.



La voz surge de una de las cavernas del cuerpo humano, pero está mediada por la inteligencia, pues el lenguaje es expresión del elemento espiritual, así es como las expresiones lingüísticas adquieren sentido. Trabajar intelectualmente implica actuar mediante el concepto, el lenguaje y la acción negadora de lo dado. Si bien la labor debilita las energías del ser humano, lo hace a través de un gasto racional; pues la energía se consume de manera dosificada. El trabajo constituye un *gasto productivo*, pues las energías antes que dilapidarse se invierten en la consecución de un fin útil.

Pero la risa extrae su potencia solamente de las entrañas, de las profundidades abismales del cuerpo, sin ser mediada de la inteligencia. Por ello, la risa constituye un *gasto puro*; la energía no está arbitrada por el concepto, el lenguaje o la acción, sino que se derrocha de modo catastrófico sin buscar una finalidad posterior: reír a carcajadas puede llevar a la extenuación en corto tiempo. Una leyenda griega afirma que el filósofo Crisipo de Solos murió de un ataque de risa. Si un gasto excesivo de energía puede llevar a la muerte es porque existe un vínculo entre risa y muerte; tanto una como otra implican una pérdida excesiva de energía.

EROTISMO Y NEGATIVIDAD

Si el ser humano no fuera capaz de reír estaría incapacitado para vivir en el tiempo sagrado y no habría realizado holocaustos a sus dioses, porque sacrificar es un acto irracional; el rito sacrificial implica la pérdida de un animal o un ser humano que podría servir de modo útil a su sociedad. Si la energía vital del chivo expiatorio se derrama en forma de sangre bajo el cuchillo del hierofante, cuando el hombre ríe su energía se dilapida en forma de contracciones y ruidos: *la risa constituye un sacrificio de sí*: “Lorsque les éclats de rire se produisent, il faut donc admettre que la décharge nerveuse qui aurait pu normalement être libérée par l’anus (ou par les organes sexuels voisins) est libérée par l’orifice buccal”.⁸

8. Bataille, “La valeur d’usage de D.A.F. de Sade (2)”, en *Oeuvres Complètes II*, Gallimard, Paris, 1970, p. 71. “Cuando se producen estallidos de risa, hay que admitir que la descarga



De ahí que, también, exista una conexión entre el erotismo y la risa: la risa proviene de las profundidades del cuerpo, también la tensión libidinal procede de las cavernas de éste y se manifiesta como pérdida de energía orgásmica, pero estas energías son ajenas a la conciencia y a su negatividad dialéctica. Por el contrario, el poder negador de la consciencia cambia la naturaleza a partir del trabajo. En ese proceso el sujeto construye su mundo a partir de sus categorías lógicas y puede reconocerse plenamente en el afuera, ya que ese afuera es el adentro de la conciencia. Es decir, la interioridad de la conciencia y su negatividad no se sacrifican auténticamente, pues la alienación se recupera como mundo.

La négativité, entre les divers objets de la description hégélienne, demeure sans aucun doute une représentation à la fois riche, violente et chargée d'une grande valeur expressive, mais la négativité dont je parlerai est d'une autre nature. Je l'ai représentée tout d'abord projetant son interférence dans la rire ou dans l'activité sexuelle.⁹

La negatividad no dialectizable que concibió Bataille, de hecho, no debería llamarse propiamente así, porque en sentido hegeliano la negatividad también es conservación e implica el reconocimiento de la conciencia en su mundo. En este sentido no sólo es destrucción, sino también construcción. Por ejemplo, la acción humana destruye una piedra, pero a la vez elabora un cuchillo de obsidiana, así la pérdida de energía que conlleva la elaboración de un objeto no se dilapida, por tanto, el poder negador se conserva en los entes creados: *negatividad objetual*.

Pero en la negatividad que se manifiesta en la risa y el erotismo no se da un gasto dosificado de energía sino un gasto catastrófico; por ello, la cons-

nerviosa que normalmente habría podido ser liberada por el ano (o por los órganos sexuales vecinos) se liberan por el orificio bucal". La traducción es mía.

9. Bataille, "5 février 1938", en *Oeuvres Complètes II, op. cit.*, p. 324. "La negatividad, entre los diversos objetos de la descripción hegeliana, sigue siendo sin duda una representación a un tiempo rica, violenta y cargada de un gran valor expresivo, pero la negatividad de la que hablaré es de otra naturaleza. La he representado en primer lugar proyectando su interferencia en la risa o en la actividad sexual". La traducción es mía.



ciencia no puede reconocerse en su mundo, pues no se crea ningún objeto como producto de ese gasto de energía. Esas energías no construyen mundo, sino que se derrochan sin conservar nada. Bataille llamó a este gasto puro *la muerte*, pues las energías que se vierten en la risa se dilapidan sin posibilidad de ser usadas utilitariamente: *el gasto puro es un auténtico sacrificio*.

RISA E INTELIGENCIA

Imaginar a un ser humano sin la capacidad de reír nos parece espantoso, pero no es menos cierto que la risa resulta igualmente monstruosa, sobre todo cuando es el atributo de un ser racional. Por ello, nada nos parece más inhumano que una risa soberana —pues reír a carcajadas niega la racionalidad, el lenguaje y la acción.

La risa consiste en una serie de ruidos con ritmo irregular, ruidos producidos por gritos entrecortados graves o agudos que se producen cuando a través de la laringe se mete y se saca aire rápidamente. Cuando consideramos que es un ser inteligente el que produce ese tipo de resoplidos y silbidos extraños y aberrantes parece destruirse la homogeneidad de las personas.

Esta serie de ruidos pueden parecernos desde chocantes hasta ridículos. Cuando alguien ríe los que lo escuchan a veces parecen compartir la risa con él —pero muchas veces también se ríen de su risa—, pues ese ruido hecho de pequeños alaridos, de sonidos ininteligibles puede a su vez ser risible; parece como si aquel que ríe a carcajadas nos hubiera mostrado el talón de Aquiles de su razón. Heráclito ya afirmaba: “No conviene mover a risa hasta tal punto que parezcas ridículo tú mismo”.¹⁰

Si el uso sobresaliente de la inteligencia y el manejo especializado y abstracto del lenguaje nos puede llevar a admirar a un ser humano, la risa es capaz de destruir esta consideración. Si nos reímos de la forma de reír de otros, quizá es porque pensamos que tienen una risa que no se corresponde con su ser. Por ejemplo, si un hombre con una forma física imponente tiene una risa

10. Rodolfo Mondolfo, *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, Siglo XXI, México, 2007, p. 46.



demasiado aguda, ello lo hace ver frágil y ridículo. Por el contrario, si una mujer pequeña tiene una risa grave y extravagante que pareciera ahogarse, ello nos puede parecer grotesco. Quizá lo que se esconde detrás de estas apreciaciones es la idea de que la risa no sólo no corresponde a algunos seres humanos en particular, sino que la risa en general no se adecua a ningún hombre. A ningún *ser racional* le debiera pertenecer el caos y violencia que expresa la risa.

De tal manera, los militares, los mandatarios, los moralistas y los intelectuales pocas veces ríen a carcajadas, y sólo esbozan una sonrisa falsa, pero no se dejan llevar por sus impulsos; si así lo hicieran sus razones tácticas, sus explicaciones políticas, sus exégesis morales y sus argumentos lógicos parecerían insuficientes y ellos unos payasos.

Bataille, en su juventud, leyó el libro de Henri Bergson titulado *La risa*, pero le pareció insulso, ya que vinculaba la risa a lo cómico, y porque concibió que la risa expresaba las habilidades dialécticas de la inteligencia. Bajo esta perspectiva la risa era reducida a ser una forma de sancionar con la inteligencia a los que son moralmente reprobables: “Desde ahora diremos que es sobre todo en ese sentido en el que la risa ‘castiga las costumbres’”.¹¹ Por el contrario, Bataille pensó que la risa era ajena al raciocinio y que era capaz de comprometer la integridad del ser humano a través del gasto catastrófico de energía. Para él la risa estaría alejada tanto del ingenio de la inteligencia como de la risa amarga; la risa que defiende es transgresora, soberana y divina. Le parecía que sólo yendo más allá de la inteligencia y de los interdictos de la moral es cómo la *risa sagrada* surge manifestando la otredad radical, inhumana y amoral que habita al ser humano.

SUBJETIVIDAD E INTIMIDAD

La negatividad que se derrocha en la risa y en el erotismo está constituida de energías impersonales. La dilapidación se da porque *no toda la energía que habita el cuerpo humano puede ser controlada por la racionalidad*. Así, Batai-

11. Bergson, *op. cit.*, p. 25.



Lle usó el término intimidad no para referirse a la subjetividad, sino para apuntar a aquello que la supera y que pertenece al *afuera* de la consciencia: las energías de la naturaleza que residen en el cuerpo. No obstante, el ser del hombre está constituido de una subjetividad y de una intimidad al mismo tiempo. Mientras la subjetividad está fundada sobre categorías lógicas la intimidad es continuidad, caos y violencia. Bataille aseveró que no se puede conocer la totalidad del universo, ya que el hombre sólo puede conocer lo que ha elaborado, pero no, lo que no ha creado —las fuerzas cósmicas—, de estas no se puede dar cuenta ni razón y permanecerán incognoscibles, por ello nuestro autor llamó al afuera: lo imposible.

Cuando el ser humano trabaja mantiene su consciencia atenta para poder distinguir de modo claro y distinto lo que elabora; su mente está midiendo, calculando y conceptualizando. Por el contrario, cuando la subjetividad entra en contacto con las fuerzas impersonales del cuerpo, se debilita y cuando el sujeto entra en éxtasis, su consciencia muere. Cuando el hombre alcanza su totalidad una parte de sí tiene que ser sacrificada. “Cette totalité qu’avorte en nous le travail”.¹²

Las fuerzas impersonales se manifiestan también en la fiesta y el sacrificio, pues estos fenómenos implican el mismo proceso de pérdida de consciencia, de anulación de la distancia entre los entes y, a la vez, el inicio de una comunicación intensa. El gasto de bienes, de víctimas y de energías es siempre violento, pues los seres no pueden romper su aislamiento si no es a través de la violencia; así, la racionalidad durante el tiempo sagrado se suspende.

La intimidad anula la subjetividad, pues la primera al pertenecer al fondo primordial de la naturaleza está vinculada con las fuerzas cósmicas, pero esas fuerzas no están regidas por un *logos*, tal y como pensaba Heráclito. En general los filósofos presocráticos aseveraron que el universo era un *cosmos*, y esta palabra de origen griego significa orden. Por el contrario, para Bataille la única zona donde existe orden es en la consciencia humana y en el mundo que ella crea, pero la totalidad del universo es caos y violencia. Y el ser humano, al estar constituido por ese caos, no puede escapar de modo definitivo de él;

12. Bataille, “Sur Nietzsche. Volonté de chance”, en *Oeuvres Complètes VI, op. cit.*, p. 19. “Esta totalidad que aborta de nosotros el trabajo”. La traducción es mía.



puede oponérsele a través de las prohibiciones y el trabajo, pero no puede negarlo por siempre.

ARTE PREHISTÓRICO Y RISA

Georges Bataille pensó que desde la prehistoria se definieron las características que constituyen al ser humano; a diferencia de los antropólogos físicos él no puso el acento en los cambios biológicos que llevaron al hombre a superar su animalidad: tener un dedo oponible, mantener una posición erecta, una visión bifocal, etc. Por el contrario, él centró su atención en los cambios anímicos y morales que lo llevaron a constituirse como ser humano: la angustia ante la muerte y el horror ante la inmundicia; pero a su vez, también, la atracción por la violencia y la atrocidad. Pues el hombre es un ser paradójico, tejido con los hilos de la contradicción, desgarrado entre la noche de su intimidad y el día de su inteligencia.

De los cambios físicos y mentales que sufrió el cuerpo humano en la prehistoria, pueden encontrarse evidencias concretas debido a la elaboración de los objetos; pero de los cambios emocionales y morales es muy difícil hallar pruebas. Bataille se atrevió a postular que el ser humano, al salir de la continuidad del mundo, tuvo que sufrir cambios anímicos importantes, y ello repercutió en su ser y en la creación de su cultura. En primer lugar, la conciencia naciente se vio enfrentada a la violencia de la naturaleza creando angustia al hombre: esa violencia no podía ser aceptada por un ser racional.

Por el contrario, los animales viven en la violencia y la muerte de modo permanente, por ello, pueden devorar a otros seres de manera inmediata sin involucrarse emocionalmente. La muerte causada al devorar nos parece sumamente violenta, pero los animales carnívoros no tienen conciencia de que al alimentarse incorporan a su organismo el cuerpo sangrante, convulso y agonizante de otros seres; ellos no sienten angustia ante la muerte del otro. Por el contrario, el hombre sólo devora a los animales una vez que los ha matado, extraído su sangre, cortado y hervido, para tratar de convertirlos en un objeto inerte, pues no quiere que nada le recuerde la violencia que habita la vida.



En el terreno sexual, también el animal parece poder transgredir todas las prohibiciones morales, incluso la del incesto. Pero al ser humano el erotismo le provoca angustia, por ello ha creado los interdictos sexuales y los rituales de purificación. Debido a ello, intenta no entrar en contacto con la sangre menstrual —signo de violencia—, y a veces aparta la vista de la copulación, pues le parece horrenda, e incluso puede negarse a participar de modo definitivo del erotismo (místicos y sacerdotes).

Bataille analizó la caverna de Lascaux (Francia), que data del paleolítico superior, en ella existe una imagen humana bastante perturbadora que se encuentra en el llamado pozo. En la parte más inaccesible de la cueva se puede apreciar una pintura rupestre en donde aparece un hombre con una máscara de pájaro tirado de espaldas, frente a él se encuentra un bisonte. El bisonte parece que acaba de atacar al hombre, una flecha penetra el ano del animal y sale por su vientre, mientras sus pesadas vísceras tocan el suelo; pero el elemento inquietante es que la figura humana tiene el pene erecto, cuando precisamente la muerte parece sobrevenirle. En esa pintura la muerte aparece vinculada a la excitación erótica. Nuestro autor se muestra perspicaz cuando reflexiona que esa imagen fue pintada en los más profundo de la caverna para ocultarla; así, pensó que esa imagen revelaba la verdad profunda del ser humano.

Para Bataille era evidente que esa pintura itifálica fue escondida porque el erotismo y la muerte ya desconcertaban a la naciente racionalidad humana; pero también aseveró que el *homo sapiens* que vivió en el paleolítico superior y que nos legó esas pinturas seguramente ya reía. El hombre es el único animal capaz de reírse de sus órganos sexuales y de la misma muerte. Se podría especular que los antiguos quizá escondieron esa imagen inhumana porque revelaba la angustia y la risa que provocan tanto la muerte como el erotismo.

LA MUERTE Y LO SAGRADO

Desde la prehistoria el papel del trabajo fue sumamente importante para que el ser humano saliera de la noche animal; fue a partir de la creación de los objetos que surgieron los contenidos de su subjetividad. Trabajo y conciencia



se desarrollaron a la par; si la fabricación de los objetos fue adquiriendo poco a poco estabilidad y coherencia, también la conciencia humana fue consolidándose y su razón afianzándose a través de nuevas conexiones lógicas.

La intimidad del hombre lo vincula al fondo primordial del universo y ella demanda sus prerrogativas, pues sin esa piedra miliar no es posible ni siquiera la vida. Si bien el hombre parece enajenarse en el mundo del trabajo no es menos cierto que el trabajo sirve al caos que demanda la intimidad animal del hombre. Todo lo que se acumula en el tiempo de trabajo lo derrocha en el tiempo sagrado: la fiesta.

En la prehistoria el hombre de Neandertal empezó a fabricar los primeros útiles y ello le permitió salir de la animalidad. Al crear una distancia entre el objeto elaborado y su conciencia también creó un espacio entre su subjetividad y la continuidad de la naturaleza. La claridad que ganó su subjetividad, ocultó su noche animal; ahí empezaría uno de los mayores logros del ser humano, pero también su mayor tragedia.

Pero el hombre de Neandertal no sólo había empezado a elaborar útiles, también comenzó a enterrar a sus muertos, ¿para qué enterrar a los cadáveres? Para Bataille es claro que el entierro tiene que ver con el surgimiento del tabú de la muerte, pues el cadáver es una *materia inquietante*, ese cuerpo fue alcanzado por la violencia, tocarlo sería contaminarse; por ello, se convirtió en sagrado y fue objeto de prohibición.

En su momento crítico el cadáver es violentado aún más durante la putrefacción, y ello es capaz de llevar al ser humano hasta el horror. Aquí se muestra una de las reacciones emocionales que el hombre tuvo que experimentar para poder conformarse como tal: el horror a la inmundicia y a la muerte. El cadáver en proceso de putrefacción está plagado de líquidos densos y pegadizos que llevan al horror. Pero el erotismo es capaz de llevar al ser humano a las mismas reacciones: los genitales están habitados por fluidos viscosos, tibios e inmundos. De ahí que muerte y erotismo angustien al sujeto, pues ambos manifiestan el caos que se abre a través de la violencia. El juego erótico está hecho de acercamientos y retrocesos, de aproximaciones y evasivas alternadas: los participantes presienten que el horror está como trasfondo de esos movimientos de atracción y rechazo. El orgasmo o la *petit mort* es un adelanto en el cual los amantes se coparticipan su finitud de una mane-



ra brutal, pues comunican: *soy la muerte, estoy habitado de sustancias lívidas y corruptas*. Por ello, *Eros* es la realidad más sublime y tierna, pero también la más violenta y pavorosa que se puede compartir.

Por esto, la noche del mundo a la que perteneció originariamente el ser humano le estremecerá, pero a la vez lo atraerá poderosamente. En esa *locura de la noche* experimentará la intimidad del universo bajo el aspecto más horrendo: lo sagrado. Desde la prehistoria el hombre abrió un espacio para la religiosidad, para la muerte y para la risa, pues esta última manifiesta y confirma el caos sagrado que habita al hombre.

VIDA Y ECONOMÍA GENERAL

Para Bataille, la risa y las lágrimas surgen cuando al ser humano lo abandona su racionalidad y la violencia mortífera se hace presente; de la tal manera, no existe risa sin angustia. La racionalidad se esfuma cuando la consciencia se embota, y el sujeto ya no experimenta su afuera como parte de sí mismo, es decir, cuando el *yo* ya no encuentra el correlato de su inteligencia en los útiles.

Los útiles y el lenguaje pertenecen al ser del hombre, pues certifican su humanidad. Pero más allá del límite de su subjetividad y del mundo que ha creado con su razón está su intimidad animal, los subterráneos impersonales de su *ser total*. Su ser total es diabólico, ya que implica la muerte y la violencia. Y es en este límite donde una risa monstruosa y soberana surge antes de que el hombre se sumerja en la noche infernal que lo antecedió, así la risa afirma el valor de la vida, aunque ello implique decirle sí a la muerte.

A partir de su nacimiento todos los animales utilizan las energías que le proporcionan los alimentos para afianzar su individualidad, pero el crecimiento del animal tiene un límite y cuando éste es alcanzado la naturaleza tiene que encontrar la manera de expulsar el exceso de energía que se acumuló en él. Uno de los mecanismos de expulsión de esa energía es la sexualidad, a través de ella los seres agotan su energía vital, a la vez que sus células genésicas pueden seguir expandiendo la sobreabundancia de vida.

Pero esa sobreabundancia tiene un lado nefasto, los nuevos seres están destinados a morir. Si bien algunos animales para sobrevivir necesitan ali-



mentarse de plantas, en otro nivel los carnívoros se nutren de la substancia vital de esos animales. La vida en su despliegue necesita de la muerte de los individuos para seguirse expandiendo; por ello, la muerte está profundamente implicada en la reproducción sexuada, pues es ésta la que produce las nuevas vidas que serán sacrificadas.

La vida contemplada en su totalidad es trágica, necesita del sacrificio de los seres, a los animales esto no les causa conflicto, el problema es que entre los polos de la vida y de la muerte ha nacido un animal dotado de consciencia. Y es la consciencia la que siente horror y angustia ante los procesos violentos e impersonales de la vida.

La naturaleza se presenta cruel, soberana y libre; no está subordinada al principio de racionalidad que es propio del ser humano. Por el contrario, está regida por una *economía general*, es decir, no calcula ni se muestra avara con sus creaciones. La naturaleza es don y sacrificio; gasta improductivamente, derrocha. Mientras que la triste *economía restringida* y demasiado humana está basada en el principio del cálculo. El ser humano produce con la finalidad de sobrevivir, así, en el tiempo profano, gasta mesuradamente. Cuando ha producido más allá de lo que necesita para vivir, se ve compelido a imitar el derroche de la naturaleza, para ello desde la antigüedad ha abierto un espacio para la fiesta: “Le rire est ainsi pour Bataille la plus grande opposition à l’identité et au capital, parce que justement il est dépassement de toutes les possibilités dans l’impossibilité extrêmement réelle de la mort”.¹³

La fiesta constituye un intento del hombre por ponerse a la altura de los dioses. El hombre vive de modo racional en el tiempo profano, pero durante el festival su postura se invierte y es capaz de superar la angustia y asumir el gasto puro y la finitud de su ser. El miedo a la muerte desaparece, a fin de cuentas, sabe que por más racional que sea su comportamiento no logrará evitar la muerte; entonces se muestra dispuesto a dilapidar sus bienes y su vida. Le dice un sí a la vida y con su risa se une al derroche cósmico de energía.

13. Mario Perniola, *L’instant éternel. Bataille et la pensée de la marginalité*, Méridiens, Anthropos, Paris, 1982, p. 126. “La risa es para Bataille la mayor oposición a la identidad y al capital, porque justamente es la superación de todas las posibilidades en la imposibilidad extremadamente real de la muerte”. La traducción es mía.



CONCLUSIONES

En la prehistoria el hombre de Neandertal tuvo que elaborar objetos por miles de años; posteriormente la distancia creada entre su naciente subjetividad y los entes que iba desgajando de la continuidad le permitieron el desarrollo de su inteligencia. Con la elaboración de cada nuevo útil, se hizo evidente que esos objetos se insertaban en un proyecto futuro. A medida que la conciencia se desarrollaba, la subjetividad se enriquecía y ya no sólo ponía atención en el objeto trabajado, sino que la conciencia volteó a verse a sí misma y se estremeció: pudo percibir su finitud. Así pudo comprender que si los objetos estaban hechos para durar y ser útiles en un tiempo futuro su ser no duraba e irremediablemente moriría. Por ello, es muy probable que los enterramientos fueran posteriores al desarrollo técnico del ser humano.

El hombre de Cromagnon retomó la estafeta dejada por el hombre de Neandertal y —a las nacientes reacciones emocionales y morales— agregaría el arte parietal, que expresa esas reacciones anímicas. El naciente sentimiento de horror ante la muerte se extendió al erotismo y a los fenómenos que implicaban violencia y gasto puro. En consecuencia, el sentimiento de vergüenza se apoderó del ser humano; determinadas partes de su cuerpo se volvieron objeto de preocupación e inquietud. Surgieron dos actitudes ante la muerte, la primera parece obvia: la huida y el horror ante ella, pero la segunda es más inquietante, ir en busca de la propia muerte.

Surgió así el sacrificio como una actitud que afirma la inevitabilidad de la muerte. Las religiones arcaicas y antiguas mantuvieron esa disposición de ánimo ante la finitud. El sacrificio, sea animal o humano, a pesar de ser un rito solemne y aparentemente serio, en realidad revela una actitud de burla ante la muerte. A través del reconocimiento de la finitud, el ser humano se ríe de lo que más horror le causa. Posteriormente esa actitud ha sido extendida por el ser humano a otros fenómenos culturales donde se hace evidente la burla ante la preocupación por conservarse con vida; el hombre es el único animal capaz de reírse del futuro, futuro donde quizá el mismo ya no vivirá.

El hombre, si bien está constituido por una subjetividad que se opone a la naturaleza y a sus procesos destructores, también posee un cuerpo que pertenece a la naturaleza, por tanto, está atravesado por las mismas fuerzas cósmicas.



micas que constituyen el universo. El ser humano puede intentar oponerse a la naturaleza y a sus procesos de disipación de energía, pero no puede resistirse de modo definitivo al gasto puro. De ahí la actitud de ambivalencia del hombre ante la muerte y los fenómenos que implican la pérdida; el horror que causa la muerte es rechazado tanto de su *psique* como de la cultura, pero tanto una como otra también participan del tiempo sagrado para darle cabida a la dilapidación de energía.

Ya se afirmó que para analizar la risa no se le puede aislar de otros fenómenos pertenecientes al tiempo sagrado; pero tampoco se puede aislar del tiempo profano, pues de esa contraposición es de donde surge el sentido total de lo que constituye al ser humano. Las manifestaciones de lo profano expresan al yo, la voluntad, la racionalidad y sus categorías lógicas. Lo sagrado es manifestación de las energías caóticas que habitan el Uno-Todo y esas mismas energías son las que se expresan cuando el ser humano ríe. Por tanto, la risa desgarrar la personalidad del hombre y lo lleva a vivir en una permanente contradicción entre lo que quiere racionalmente y los deseos que se oponen a su inteligencia. La risa expresa el vínculo del hombre con lo inhumano, con lo imposible.




BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, Georges, *Oeuvres Complètes II*, Gallimard, Paris, 1970.
——— *Oeuvres Complètes VI*, Gallimard, Paris, 1970.
——— *El ojo pineal y otros escritos*, Pre-Textos, Valencia, 1997.
——— *El erotismo*, Tusquets, México, 2003.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Espasa Calpe, Madrid, 1973.
- Esopo, *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Gredos, Madrid, 1985.
- Mondolfo, Rodolfo, *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, Siglo XXI, México, 2007.
- Morey, Miguel, *Pequeñas doctrinas de la soledad*, Sexto Piso, Madrid, 2015.
- Mumford, Lewis, *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*, Pepitas de calabaza, La Rioja, 2010.
- Perniola, Mario, *L'instant éternel. Bataille et la pensée de la marginalité*, Méridiens, Anthropos, Paris, 1982.
- Surya, Michael, *Lignes, Lignes & Manifestes*, Paris, 2005.



Esta primera edición de *Ensayos sobre el humor y la crítica en la literatura y la filosofía modernas*, coordinado por Carmen Álvarez Lobato, se terminó de imprimir el 10 de septiembre de 2021. Este libro es una coedición entre Casa Aldo Manuzio y la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la Universidad Autónoma del Estado de México, a través de la Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados. Cuidado ortotipográfico: Piedad Liliana Rivera Cuevas. La impresión consta de 500 ejemplares.

A detail from Hieronymus Bosch's painting 'The Fight Between Carnival and Lent'. The scene depicts a group of figures in a landscape. In the upper right, a large, vibrant red strawberry is held by a hand. Below it, a figure is shown in a state of distress or being restrained. To the left, another figure stands with a large, spiky, golden object. The background features a dark, stylized tree and a green landscape. The overall style is characteristic of Bosch's intricate and often satirical depictions of human behavior.

Ensayos sobre el humor y la crítica en la literatura y la filosofía modernas es un libro colectivo que otorga un panorama profundo sobre un importante recurso de la modernidad: el humor como crítica. Los ensayos que lo integran se centran en el diálogo entre la filosofía contemporánea y la literatura hispanoamericana en torno a la función crítica del humor, o de géneros o tropos asociados con una función humorística, caso de la parodia o de la ironía, no necesariamente pertenecientes de manera estricta al mundo de la risa, pero sí al de la negación y la resistencia política. Estas lecturas abren la discusión a reflexiones de carácter teórico: la parodia no como un género exclusivamente lúdico, sino como copia que pone en duda el carácter absoluto de los discursos hegemónicos y de la ausencia de un original; la debilidad que habita en las definiciones tradicionales sobre el humor; la necesidad de estudiar géneros o tropos desde otros visores no necesariamente asociados con la comicidad y sí con la transgresión.

Colaboradores:

Carmen Álvarez Lobato, María Luisa Bacarlett Pérez,
Laura Judith Becerril Nava, Jesús Dávila,
Natali González Fernández, Óscar Javier González Molina,
Elsa López Arriaga y Esteban Sierra Montiel.