



UAEM

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA



FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

TESIS

Risa cómica y libertad en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas

Que para obtener el título de:
Licenciada en Letras Latinoamericanas

Presenta:
Sandra Erika Carmona Esquivel

Asesor de Tesis:
Dra. María del Carmen Álvarez Lobato

Toluca, Estado México, junio de 2018

Al universo

Agradecimientos

A mi mamá, por la paciencia.

A Elisa Méndez, por la hermandad.

A Denise Ocaranza, por las risas.

A Laura Sánchez, por los viajes.

A Michel Carmona, por estar siempre para mí.

A mis amigos, por las aventuras.

A mi familia, por ser diferente.

A mis malas decisiones, por llevarme hasta este punto.

A los viajes, por ayudarme a ver la vida con otros ojos.

A Carmen Álvarez Lobato, porque más que asesoría ofreció auxilio espiritual.

A Reinaldo Arenas, por su magia.

A Fray Servando, por su rebeldía.

A la Historia, por hacernos coincidir.

*La risa, ella sola ha cavado más túneles
útiles que todas las lágrimas de la tierra.*

JULIO CORTÁZAR

*Porque la maldad no se cura sino con decirla,
y hay mucha maldad que decir.*

FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS

*Podrán cortar las flores,
pero no detendrán la primavera.*

PABLO NERUDA

Índice

Introducción.....	6
1. Antecedentes de <i>El mundo alucinante</i>	12
1.1 Fray Servando Teresa de Mier en la historia.....	14
1.2 Una configuración alucinante	17
1.3 <i>El mundo alucinante</i> en diálogo con la crítica	20
2. La configuración cómica de fray Servando	33
2.1 Risa cómica.....	33
2.2 Producción de la risa cómica.....	36
2.2.1 Comicidad de las formas	37
2.2.2 Comicidad de las situaciones	41
2.2.3 Comicidad del carácter.....	46
2.2.4 Comicidad del lenguaje	58
2.3 Servando y el tipo cómico	61
3. Risa cómica y libertad	67
3.1 Risa revolucionaria.....	68
3.2 Denuncia cómica.....	73
3.3 Apología de la libertad.....	80
Conclusiones.....	88
Fuentes de consulta	92
Anexo	95

Introducción

No sería una mentira afirmar que la tiranía encontró un lugar predilecto para desarrollarse en América Latina; de ello dan abundantes pruebas las historias de cómo se han forjado las naciones que la componen. La libertad ha sido una búsqueda constante del hombre latinoamericano, la cual se ha alcanzado en cierta medida y no siempre en la práctica; sin embargo, el anhelo de obtenerla ha sido permanente y muchos son los que, desde sus particulares trincheras, han abonado a esta lucha. Uno de estos personajes es el fraile dominico Servando Teresa de Mier, intelectual y político mexicano quien fue caudillo intelectual en la batalla por la Independencia de México, pues en 1794 proclamó un sermón en el que cuestionaba la pertinencia de la conquista española en el continente y afirmaba que la evangelización había comenzado con la visita de santo Tomás a tierras americanas.

Una parte de su historia la compiló el propio fraile en diversos escritos; sus *Memorias* resulta un documento interesante porque en ellas expone las peripecias que experimentó al perseguir la independencia de la nación. Tomando como base este texto, el cubano Reinaldo Arenas compuso un palimpsesto en su novela *El mundo alucinante* (1969), en la que hiperbolizó distintos rasgos de la escritura del padre Mier y creó una novela, como su nombre lo dice, alucinante.

Hay entre ambos textos un hilo conductor: lo cómico; rasgo más casual que causal en la escritura del dominico, mientras que en la de Arenas es volitivo; en la presente tesis se analizará un elemento que compone dicha categoría estética: la risa, pero se estudiará un tipo particular: la risa cómica, entendida como aquella que se deriva de un proceso cómico. Cabe esta aclaración porque la multiplicidad de

elementos que rodean y producen la risa son hasta la fecha innumerables, por ello la teoría de Henri Bergson realizó en *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, escrito en 1899, es una de las teorías sobre la que se fundamenta mi interpretación, ya que este filósofo analizó y tipificó algunos mecanismos que producen dicho efecto cómico.

Otras posturas revisadas son las de Mijail Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, redactada en 1941, y la de Umberto Eco en *Los marcos de la libertad cómica*, inédita hasta 1983, las cuales divergen y convergen con la de Bergson en ciertos puntos. Por ejemplo, Bajtin enfatiza las cualidades positivas y renovadoras de la risa, mientras que para Eco la risa *moderna* tiende a ser más alienante que regeneradora, pero agrega que en el humor aún se conserva el poder revolucionario de la misma.

La hipótesis de mi análisis es que la risa cómica tiene una función liberadora en *El mundo alucinante* y que esta liberación se manifiesta por medio de la denuncia cómica. Lo anterior se fundamenta en los postulados de los teóricos mencionados, cuyos estudios sirven para analizar desde distintos puntos dicho fenómeno, por lo que la metodología utilizada consiste en la exposición de sus postulados y el análisis conjunto de la novela, método que sirve para apuntalar la relación existente entre las teorías y la obra del escritor cubano, y sustenta tal hipótesis.

La postura desde la que se analiza la risa en *El mundo alucinante* resulta innovadora porque la crítica precedente, en su mayoría, le ha adjudicado a dicho fenómeno connotaciones negativas, por lo que mi objetivo general es proponer desde nuevas bases teóricas que ésta tiene connotaciones positivas en la novela, ya que los estudios anteriores se han centrado en su aspecto desolador y satírico y

pocos han profundizado en las propiedades renovadoras que componen a este fenómeno ambivalente. El análisis de este texto desde los postulados de Bergson, Bajtin y Eco sirve para abonar a las interpretaciones positivas de la risa en esta obra de Reinaldo Arenas, y tal vez a toda su narrativa, ya que esta investigación retoma la posición del autor ante el humor y la risa, perspectiva localizada en el documento *Humor e irreverencia: Reinaldo Arenas*, inédito hasta el año 2001.

Para lograr lo anterior, el presente estudio se divide en tres capítulos; en el primero, después de exponer brevemente los elementos contextuales de la novela, del autor y de su personaje, fray Servando Teresa de Mier, se revisa la estructura narrativa de la obra y posteriormente los estudios relacionados con las tres categorías operativas que rigen este análisis: risa cómica, denuncia y libertad. En este apartado también justifico mi posición respecto al problema de las voces narrativas, ya que me decanto por la existencia de un narrador omnisciente que rige a todas las voces.

En el segundo capítulo propongo una configuración cómica del personaje fray Servando con base en los postulados de la risa cómica hechos por Henri Bergson en *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (1973). En realidad, son pocos los estudios que ahondan en el tema de la risa en *El mundo alucinante*, los que lo hacen, salvo algunas excepciones, coinciden en que ésta tiene connotaciones negativas, y son correctos: existen abundantes evidencias para interpretar la novela de esta manera; sin embargo, como mencioné, el objetivo de este documento es proponer una lectura positiva de la risa.

Bergson considera que la risa cómica tiene primordialmente una función punitiva, pero también insiste en que dicho castigo tiene como fin ayudar al hombre

a modularse y a reflexionar sobre sí y sobre el mundo. Su estudio se divide en tres categorías o mecanismos que generan el efecto cómico, es decir, la risa: comicidad de las formas, comicidad de las situaciones y comicidad del carácter, las cuales, a su vez, se conforman de otras categorías; sin embargo, en este estudio se pone énfasis en la tercera, ya que en ella se desarrolla el concepto de tipo cómico, personaje que posee un vicio que es tratado de forma cómica. En el caso de *El mundo alucinante*, propongo que el vicio cómico del personaje fray Servando es el narcisismo y esta tipificación sienta las bases para hablar de la función liberadora de la risa, la cual se logra mediante la denuncia cómica. Si bien este término se desarrolla en el tercer capítulo, se fundamenta en la teoría de Bergson, quien en la comicidad de las situaciones plantea los elementos cómicos del lenguaje.

Finalmente, el último capítulo analiza las ideas sobre la risa que Mijail Bajtin escribió en *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento* (1970) y Umberto Eco en *Los marcos de la libertad cómica* (1990). Del primero retomo el papel del bufón en el mundo antiguo, de connotaciones casi míticas, cuya función durante el carnaval era ridiculizar los poderes y los miedos que regían los corazones medievales con la finalidad de ofrecer un sosiego momentáneo al temor cósmico que dominaba a las sociedades el resto del año, cuyo discurso necesariamente estaba impregnado de denuncias y críticas sociales. Del segundo estudio considero sus argumentos sobre el papel de la risa y la revolución del humor en el mundo moderno. Eco estima que la risa cómica ha perdido en la actualidad su poder revolucionario y que ha degenerado en la tontería, pero, agrega, dicho poder se conserva aún en el humor. Para este autor el héroe cómico es un personaje animalesco de la comedia y se vuelve revolucionario en la medida que logra romper

ciertas leyes impuestas por la sociedad, lo que le proporciona al espectador una sensación de liberación derivada de sus acciones, las cuales lo vengan momentáneamente de la opresión de las normas; además asegura que las características excéntricas del héroe cómico sirven para disociar la realidad de la comedia, punto en el que también convergen los tres teóricos, pues para Bergson el tipo cómico es necesariamente extravagante y para Bajtin el bufón es el representante del mundo al revés.

Además, como se mencionó, en este capítulo se desarrolla el concepto de denuncia cómica, la cual se concibe como el resultado de una red metafórica desplegada por Arenas a lo largo de la novela; para explicar esta terminología se recurre al estudio *Metáfora y referencia* de Paul Ricoeur, el cual considera que la metáfora “muestra la relación entre una referencia suspendida y una desplegada” (Ricoeur: 1980:31). A partir de esto se construye el término metáfora cómica, entendida como un enunciado metafórico que presenta una doble referencia, una de las cuales tiene un sentido crítico.

La última parte de este capítulo revisa algunos de los documentos preliminares de la novela, específicamente la “Introducción” y la “Carta”, en los cuales Reinaldo Arenas justificó la elección del personaje y compartió su postura ante la historia, el tiempo y la libertad. Con base en sus reflexiones, tanto las asentadas en los textos mencionados como las expuestas en *Humor e irreverencia: Reinaldo Arenas*, concluyo que la risa cómica sirve para denunciar, que eso la vuelve liberadora y que por lo tanto debe considerarse válida una interpretación positiva de ésta en *El mundo alucinante*.

Esta novela es la más estudiada del corpus areniano, por lo que se ha revisado previamente su laberíntica estructura narrativa, lo alegórico, lo grotesco, lo intertextual y extratextual; mucho también se ha escrito sobre la postura autobiográfica del autor y sobre cómo Arenas puso en jaque las reglas de la novela histórica. Lo cierto es que *El mundo alucinante*, hasta la fecha, suscita estudios gracias a la vigencia que presentan sus lucubraciones, la cual, en gran parte, se debe tanto a la majestuosidad de la construcción narrativa como a la prevalencia de la opresión y la corrupción ideológicas en todas las épocas, pero sobre todo a la naturaleza del ser humano, que insiste en buscar siempre la libertad, la cual puede encontrar, aunque momentáneamente, mediante la risa.

1. Antecedentes de *El mundo alucinante*

Reinaldo Arenas nació en Aguas Claras, provincia de Holguín, Cuba, el 16 de julio de 1943 y murió el 7 de diciembre de 1990 en Nueva York, Estados Unidos; tanto su vida como su obra representan el drama de un escritor que fue reprimido y desterrado. Arenas nunca llegó a resignarse a la separación de su patria, mucho menos a las condiciones en las que se dio su exilio y en las que sigue su patria. Su homosexualidad y rebeldía lo hicieron acreedor a la censura sexual e intelectual por parte del gobierno cubano; se contagió de sida y en 1990, con 47 años, se suicidó (El País, 1990).

Arenas fue un niño precoz; consideró su etapa infantil “el momento más literario” de su vida. Cuando tenía 14 años, se afilió a la ideología de la Revolución cubana y “luchó” junto a Fidel Castro para combatir la dictadura de Fulgencio Batista en 1959. Años más tarde, ya institucionalizada la dictadura, fue encarcelado debido a su conducta disidente; el gobierno alegó que se debía a su “escandalosa vida sexual”, aunque este encierro se suscitó porque sus ideales contravenían los objetivos de la revolución de Castro, es decir, era contrarrevolucionario, y según la máxima castrista: “Dentro de la revolución todo, contra la revolución nada” (Almendros y Jiménez, 1984; Arenas, 2009; Amara, 2017).

El contexto de Reinaldo Arenas, y en general el de la historia cubana, es el de un país en el que parece perpetuarse la dictadura. La llegada oficial de Fulgencio Batista a la presidencia de Cuba se dio en 1952, después del golpe de Estado que éste lideró contra el gobierno de Carlos Prío Socarrás. Cuando comenzó la dictadura de Batista, Reinaldo Arenas tenía tan sólo nueve años, y con ella

comenzaron a asentarse las bases para la institucionalización de la opresión. El movimiento revolucionario comandado por Fidel Castro representó, en su momento, una esperanza para la liberación del pueblo cubano, pues prometía la igualdad y el progreso. Sin embargo, el tiempo revelaría que los ideales de la Revolución cubana de 1959 nunca llegarían a concretarse y que con ella comenzaría una de las dictaduras militares más prolongadas de la historia moderna (Amara, 2017 y El País, 2011).

Es en este contexto en el que, a la edad de 22 años, Reinaldo Arenas escribió *El mundo alucinante*, postulada para el Concurso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en 1966 (Cfr. Arenas, 2009: 101). La obra no ganó ningún lugar dentro del certamen debido a sus alusiones contra la revolución; el primer lugar se proclamó vacío y a la novela se le concedió una mención honorífica. *El mundo alucinante* nunca fue publicado en Cuba, pero Arenas logró su primera edición en México por medio de la editorial Diógenes (Cfr. Silva, 2011).

La obra está inspirada en la autobiografía de fray Servando Teresa de Mier, dominico mexicano que más que sus *Memorias* redactó una apología personal. La relevancia de este documento no es sólo histórica –recordemos que este personaje fue uno de los precursores ideológicos de la Independencia de México–, sino también literaria, pues la historia del fraile, citando sus palabras, “es más verdadera que verosímil” (Mier, 1946: 54); en ellas narra sus andanzas por el mundo, por el que deambuló siempre huyendo y siempre buscando la libertad de su tierra.

Reinaldo Arenas retomó la pasión del fraile por la libertad y también su tono locuaz y soberbio; además, la reescritura de las *Memorias* le sirvió para proyectar su vida, pues utilizó la historia del dominico como máscara para criticar la historia,

al régimen y a la sociedad; la genialidad de su proyecto deriva de que lo hizo desde el mundo de la risa. Para entender la interpretación cómica del personaje que se propone en este análisis, es primordial realizar una semblanza sobre fray Servando Teresa de Mier, ya que es el referente utilizado por Arenas para la construcción de su personaje y su novela.

1.1 Fray Servando Teresa de Mier en la historia

José Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra nació en Monterrey en 1763 y se enroló como fraile dominico a los 17 años; gracias a su elocuencia se destacó como orador y se le llegó a conocer como “el fraile de la voz de plata” (Cfr. O’Gorman, 1978). A los 27 años recibió el título de doctor en Teología; debido a ello fue elegido para proferir el discurso que habría de llevarlo al destierro durante 23 años. Este discurso es famoso porque en él fray Servando cuestionó la veracidad de los hechos que rodean la aparición de la virgen de Guadalupe al indígena Juan Diego en el cerro del Tepeyac; afirmó que dicha imagen fue en realidad pintada en la capa de santo Tomás, lo cual desarticulaba el proceso evangelizador que abanderó la intromisión de los conquistadores españoles en tierras americanas (Cfr. Reyes, 1917).¹

Con buenos argumentos y amplísima documentación sustentó sus ideas; no obstante, el arzobispo de México en esa época, Alonso Núñez de Haro y Peralta, lo acusó de herejía y lo condenó a 10 años de reclusión en Las Caldas, España (Cfr.

¹ Si bien la justificación la desarrolló por su cuenta, ésta se basó en la *Clave historial* redactada por un abogado novohispano de nombre José Ignacio Borunda (véase Suárez, 2009).

Mier, 1946). Logró escapar y fue perseguido durante varios años; deambuló por España, Francia, Italia, Portugal e Inglaterra, así como por Cuba y Estados Unidos, entrando y saliendo de cárceles y realizando aventuras inverosímiles: escapó nueve veces de prisión, presenció la batalla de Trafalgar en 1805 y, en 1807, el papa Pío VII lo nombró su prelado doméstico por la asombrosa hazaña de haber convertido a dos rabinos al catolicismo, por mencionar algunas (Cfr. O'Gorman, 1978).

Durante su recorrido, fray Servando encontró a otros personajes que buscaban, como él, la independencia de las colonias americanas; uno de ellos fue Simón Rodríguez, tutor de Simón Bolívar, y otro Javier Mina, empresario español al que convenció de realizar una intervención en México con tales fines.

Mina y Mier desembarcaron en el puerto de Soto la Marina, Tampico, en 1817; allí el fraile fue aprehendido por los realistas y conducido a la cárcel de la Inquisición; nuevamente se le envió prisionero a España, pero se fugó en la Habana y se refugió en Estados Unidos hasta la consumación de la Independencia en 1822. Ese mismo año regresó a México y volvió a ser encarcelado en San Juan de Ulúa, de donde fue liberado por el primer Congreso Constituyente y nombrado diputado por Monterrey. Mier manifestó públicamente su repudio ante la forma de gobierno adoptada por Agustín de Iturbide, por lo que éste lo encarceló junto a varios diputados y lo acusó de traición a la patria. En 1823, el movimiento republicano, representado por el primer presidente de México, Guadalupe Victoria, lo sacó de la cárcel y lo llevó a vivir al Palacio Nacional, en donde permaneció hasta su muerte en 1827. En sus últimos días, fray Servando organizó una ceremonia con motivo de recibir el Viático, la cual estuvo colmada de honores militares, religiosos y civiles, durante la que no perdió oportunidad para realizar otro sermón reivindicatorio a su

persona, pues en palabras de Alfonso Reyes, hombres como Mier “en quienes –en una u otra forma– se opera la crisis de las nuevas ideas, escriben siempre apologías de su vida, y mueren con la implacable angustia de no haber sido bien comprendidos” (1917: XI).

La vida de este personaje histórico estuvo llena de peripecias; fue un hombre egocéntrico, insurgente, político y religioso; escribió vehementemente en defensa de su país y de sí mismo. Varios escritores coinciden en la extravagancia y relevancia de este personaje para la historia latinoamericana, de entre ellos se puede mencionar a José Lezama Lima, quien, en su libro *La expresión americana*, lo considera un “lector de destinos” de la realidad latinoamericana (1993: 112) y a Alfonso Reyes, quien lo concibe como “padrino de la libertad y abuelo del pueblo” (1917: XXI). Asimismo, cabe recuperar una cita del historiador Edmundo O’Gorman, quien dice del dominico:

Vagamundos, aventureros, excéntricos los ha habido muchos; pocos, sin embargo, han sido los que, como el padre Mier, ejercieron en su día una influencia tan preponderante en la fijación del destino de su patria; pocos los que, como él, han tenido una visión tan clara y penetrante en momentos de confusión y desorden como fueron aquellos años inmediatos siguientes a la consumación de la independencia política de México (O’Gorman, 1978: IX).

Las líneas anteriores resumen idílicamente la personalidad de fray Servando; la relevancia de esta información radica en que Reinaldo Arenas extrajo datos históricos y etológicos de los escritos del fraile para configurar su novela. En el siguiente capítulo se examina la configuración del personaje desde la teoría de la risa cómica de Henri Bergson, para lo cual era necesario enfatizar las cualidades alucinantes que vienen de origen y en las que coinciden varios estudiosos de las letras y la historia latinoamericanas.

1.2 Una configuración alucinante

Antes de comenzar con el análisis del personaje y adentrarse en los postulados de la risa cómica, es necesario exponer la estructura de la novela. *El mundo alucinante* está dividido en seis partes: una dedicatoria, un epígrafe, una introducción, una carta, 35 capítulos y un epílogo.² Los capítulos a su vez se separan según los países por los que deambuló fray Servando; así, los capítulos I al IX corresponden a su infancia y juventud en México; del X al XVII a sus aventuras por España; del XVIII al XXI a su paso por Francia; el XXII a Italia; del XXIII al XXV nuevamente a España; el XXVI a Portugal; el XXVII a Inglaterra; el XXVIII a Estados Unidos; el XXIX a México; el XXX a Cuba; nuevamente el XXXI a Estados Unidos y, por último, del XXXII al XXXV a México. Este recorrido cronológico comienza con su infancia en Monterrey y culmina con su muerte en el Palacio Nacional.

Cabe destacar que los capítulos 1, 2, 3 y 27 se repiten tres veces; cada uno cuenta la misma historia desde diferentes perspectivas; sin embargo, este fenómeno no es exclusivo de estos capítulos, ya que el cambio de focalización puede encontrarse entre párrafos u oraciones. Con base en lo anterior, y siguiendo la terminología de Gerard Genette, es posible identificar un enfoque narrativo múltiple; es decir, diversas posturas desde las que se narra la misma situación. De hecho, existen tanto narradores heterodiegéticos, narrador omnisciente en tercera persona (él), como homodiegéticos, que se expresan desde la primera (autodiegético) y segunda persona (testigo). Desde mi punto de vista, todas estas

² La "Introducción" y la "Carta" serán revisadas en el apartado 3.3. Apología de la libertad.

voces complementan la diégesis, ya que existen rasgos discursivos que sirven para afirmar que todas las posturas pertenecen a una consciencia omnisciente.³ Lo anterior se sustenta en el estudio de Víctor Hugo Cortés López, *La configuración de un discurso en El mundo alucinante* (2004), cuya disertación considera que

la aparición de tres voces narrativas que se alternan el acto de contar la historia, y que con sus concordancias y discrepancias hacen surgir, en su conjunto, una especie de voz que se caracteriza por ser, precisamente, la forma en la que se desmentía el discurso oficial, ya fuera en los ámbitos político, social o cultural, de la época en la que Arenas escribió *El mundo alucinante* (Cortés, 2004: 5).

Para él, aunque la crítica había abordado desde distintos enfoques la novela, no había considerado la importancia que estas tres entidades narrativas aportan a una interpretación global de la obra de Arenas, pues estas tres visiones en conjunto reflejan “lo que él percibía –como ciudadano cubano– en la isla, bajo el poder autoritario y opresor de la Revolución” (Cortés, 2004).

Se retoma su estudio para sustentar mi postura ante el problema de las voces narrativas, pues Cortés considera que existe un único narrador, cuya absoluta omnisciencia se refleja en el cambio de focalización, que fragmenta la realidad en tres perspectivas diferentes; la finalidad de esta fragmentación es presentar todas las posibilidades de la realidad, lo que vuelve polisémica a la novela. Esto a su vez

³ En este punto existe controversia entre varios críticos de la novela; algunos fundamentan que la presencia de todas las voces escinde el relato y hay quienes consideran que más que fragmentar la historia, la complementan. Estudios previos, como el de Alicia Borinsky (1975) y Emir Rodríguez Monegal (1985), apuntan que las repeticiones de un mismo hecho sólo tienen la finalidad de eliminar toda posibilidad de establecer la preminencia de un discurso central. Borinsky afirma que la estructura de la novela intenta “negar la posibilidad de distinguir un solo productor del texto”, puesto que hay una intención de producir una ilusión de la predominancia de una voz sobre las otras, pero que cada voz al intercambiar posiciones sustenta la preminencia de su discurso sobre el de los otros destruyéndolo y remplazándolo (Cfr. Borinsky, 1975: 614), lo cual, según la autora, produce un vacío. Por su parte, Monegal es más categórico al afirmar que “los textos dentro de los textos [...] borran y cancelan su propia validez” (1985: 23).

concuera con el propósito enunciado por Arenas en el prólogo de *El mundo alucinante*, fechado en 1980, 15 años después de haberla escrito, en el cual afirma que con su novela intentó “reflejar, no una realidad, sino todas las realidades, o al menos algunas” (Cfr. Arenas, 2003: 21).

El análisis que se desarrolla en este documento no se enfocará en el problema de la enunciación que presenta *El mundo alucinante*, sino en la información que las tres voces aportan para el estudio del personaje. Por ello, concuerdo con el autor citado en que la (des)estructura narrativa no es un punto irreconciliable entre las historias, sino que, más bien, es la clave para descifrar a Servando,⁴ y que, por ello, cada voz aporta información para completar el rompecabezas narrativo.

La problemática discursiva no es la única que representa grandes retos para la interpretación del texto, pues otro de los elementos que lo vuelven laberíntico es el tiempo narrativo, que podría parecer lineal, pues comienza narrando la infancia del personaje en Monterrey y su juventud en la Ciudad de México, sigue con su etapa adulta y culmina con su vejez en el Palacio Nacional mexicano, sin embargo, cuando muere, la mente del fraile vuelve a su infancia en Monterrey, lo que la vuelve cíclica. El tiempo de la novela también está truqueado, pues, aunque se ambienta entre los siglos XVIII y principios del XIX, tomando datos directamente de las *Memorias* y de otros textos históricos, Arenas introduce personajes históricos y

⁴ Con la finalidad de evitar confusiones, Servando alude al personaje de la novela y fray Servando al personaje histórico.

literarios de otras épocas, como Orlando de Virginia Woolf o José María Heredia, por mencionar aquellos a los que refiere directamente.

Algunos críticos, como Francisco Porrata, Carlos A. Castrillón y María Begoña Pulido, coinciden en que, en su novela, Arenas critica severamente a instituciones sociales, eclesiásticas y gubernamentales, tanto de la época de fray Servando como de la suya; también reprocha a los historiadores, quienes estandarizan la información basándose en un supuesto criterio de objetividad, aunque, por otro lado, el ser humano no suele ser imparcial, ya que parte de su visión del mundo para considerar qué es relevante y que no. Es por ello que Arenas rescató a fray Servando, personaje histórico marginado cuando se estudia la independencia mexicana; mediante él, Arenas da voz a su voz y denuncia al régimen, a la sociedad y a la historia desde el mundo de la risa.

Para finalizar este apartado, me gustaría hacer una observación un tanto fantasiosa, pues considero que no sólo la novela presenta una estructura cíclica, sino también las circunstancias del personaje parecen tenerla, pues ¿no es una ironía que fray Servando haya sido desterrado por cuestionar la aparición de la virgen de Guadalupe y que haya sido un presidente de nombre Guadalupe el que consagró su papel e importancia como liberador de la patria al haberlo acogido en el Palacio Nacional hasta su muerte?

1.3 *El mundo alucinante* en diálogo con la crítica

Es bien sabido que la crítica literaria hace uso de infinidad de recursos para justificar sus postulados y que, debido a la naturaleza multisignificativa de los materiales con

los que se trabaja, es posible arrojar hipótesis de toda índole, desde las más lógicas hasta las más fantasiosas. Para George Lukács, crítico y filósofo húngaro, la crítica literaria, más que una ciencia, es un arte; por ello, si el estudioso capta la realidad que el texto expresa y descifra los contenidos presentes, aporta una nueva visión del tema. El filósofo también considera que, si el crítico enlaza artísticamente formas y contenidos, producirá un texto único, el cual no perderá su valor con el paso del tiempo ni será desechado por nuevos estudios (Cfr. Lukács, 1975). En este sentido, en este apartado se revisan postulados previos sobre la novela en los cuales se apoya la presente investigación. Debido a la diversidad de temas desde los que se ha analizado *El mundo alucinante*, la revisión crítica se hará de acuerdo con tres categorías operativas: risa cómica, denuncia y libertad.

Uno de los primeros estudios sobre *El mundo alucinante* fue el de Alicia Borinsky (1975), titulado *Re-Escribir y Escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando*;⁵ en él, Borinsky asienta que la novela de Arenas es una reescritura de las *Memorias* de fray Servando, de las que rescata la personalidad del fraile; de éste dice que “se ve a sí mismo como una figura construida por el prejuicio y la falta de lecturas” y que “sus enemigos lo son por ignorancia” (Borinsky, 1975: 615). Se destaca esta información porque su postura con respecto a fray Servando encaja con la configuración cómica del personaje que se defiende en esta tesis.

Con respecto al problema de los narradores, la posición de Borinsky es que el cambio de focalización condena al texto; para ella, la carencia de un discurso

⁵ La autora analiza también la obra *Pier Menard, autor del Quijote* de Jorge Luis Borges, y saca las mismas conclusiones para ambos textos; sin embargo, en este documento se considera únicamente la novela de Arenas.

central produce un vacío hermenéutico; también considera que la reescritura de las *Memorias* esconde un segundo discurso: el del autor. Esto podría parecer muy obvio para los estudios actuales, sin embargo, si se toma en cuenta que su análisis fue escrito en 1975, cinco años antes de que Reinaldo Arenas saliera de Cuba durante el Éxodo de Mariel y pudiera hablar abiertamente de la represión que sufría el pueblo cubano, se podrá entender la importancia de sus postulados.

Otro de los primeros críticos de la novela es Emil Volek; su escrito, fechado en 1985 y titulado *La carnavalización y la alegoría en "El mundo alucinante" de Reinaldo Arenas*, se enfoca en las marcas discursivas de las voces que narran la historia; concluye que prevalece una ideología sobre todas, por lo que el texto muestra una única voz multiplicada que, más que fragmentar el relato, lo complementa. En este punto, su estudio se opone al de Borinsky y formula un nuevo paradigma para la interpretación.

Además, Volek inscribe la novela dentro de la sátira menipea y considera que el proyecto narrativo de Arenas no cumple con todos los requisitos para entrar de lleno en la categoría carnavalesca, pues carece del elemento regenerador que Bajtin enfatiza de la novela carnavalesca. Esto se debe a que interpreta como un recurso *deus ex machina* la sensatez final de Servando, debido a que la personalidad febril del fraile domina casi todo el relato.

No estoy de acuerdo con su lectura porque, aunque es verdad que no existe una relación puntual entre los postulados del carnaval y las escenas creadas por Arenas, se cae en la paradoja que Bajtin reprendió en los estudios hechos sobre la obra de Rabelais, la cual consiste en interpretar la novela desde la realidad del crítico y no del autor, quien, en el caso de Arenas, se encontraba sumido en el

socialismo cubano al momento de redactar su obra, régimen político caracterizado por la represión y unilateralidad ideológica.

Antes de continuar con la revisión de la crítica literaria, cabe hacer una aclaración; en el año 1989, Reinaldo Arenas participó en el Congreso Anual de la Modern Language Association en Washington. En la sección “Reading Arenas with Arenas” habló sobre su obra y estilo; su participación también abordó el tema del humor; de éste dijo que tiene un papel fundamental en sus obras, pues permite denunciar una realidad de una manera tan insensata que pierde su efectividad al ser contada. Para Arenas la risa fue un mecanismo de defensa ante la adversidad, por lo que le otorgó una función revolucionaria y liberadora (Cfr. Arenas en Ette, 2001: 61).⁶

Esta aclaración se deriva de que son pocos los críticos que profundizan el tema de la risa en *El mundo alucinante*. Uno de ellos es Nicasio Urbina, quien, en *La risa como representación del horror en la obra de Reinaldo Arenas* (1992), realiza un estudio semiótico de la risa en la narrativa areniana, principalmente en *El mundo alucinante* y en *Celestino antes del alba*. Urbina considera que ésta tiene la intención de emitir un mensaje de agresión, y que, más que un signo positivo con connotaciones amistosas y valor lúdico

es una señal negativa, cargada de elementos agresivos y burlescos, es un signo de rechazo más que de aceptación, su presencia no denota la satisfacción ante un sentimiento de placer producido por algo chistoso o cómico, ni la expresión de alegría o júbilo que generalmente asociamos con la risa, sino más bien el placer

⁶ Ottmar Ette publicó en 2001 el artículo *Humor e irreverencia: Reinaldo Arenas*, el cual contiene la participación de Reinaldo Arenas (1989) dentro del Congreso Anual de la Modern Language Association. El texto está disponible en el anexo del presente documento.

causado por la desgracia del otro y la satisfacción experimentada ante la tragedia ajena (Urbina, 1992).

Para su interpretación, Urbina retoma distintas concepciones de la risa, que van desde el valor positivo y curativo adjudicado por autores como Platón y Bertrand Miller, hasta las connotaciones negativas signadas por Baudelaire, quien afirma que está ligada con la caída original, que puede ser satánica –pues revela la creencia de la superioridad del hombre sobre el mundo–, y que contiene tanto elementos de júbilo como de pena (Cfr. Urbina, 1992).

Su estudio sienta un precedente en el que se inscribe la mayoría de críticos con respecto a la risa en *El mundo alucinante*, la cual busca castigar más que regenerar, pero, como se anticipó en la introducción de este documento, el objetivo del presente análisis es demostrar lo contrario: que tiene connotaciones positivas y una función liberadora, lo cual se apoya en la postura asentada por el autor en el documento previamente mencionado.

Por otra parte, en *El humor alucinante de Reinaldo Arenas*, Carlos A. Castrillón (1999) establece que la novela recoge lo más crudo del humor areniano en su vertiente grotesca. La tesis fundamental de Castrillón es que Arenas a través del humor une el plano ficcional y el histórico, y que las tres narraciones alucinantes destruyen toda forma de verosimilitud, por lo que el texto se vuelve incompatible con la realidad.

Su planteamiento fue relevante para mi investigación porque, aunque contempla el valor negativo de la risa, considera que:

Toda la obra de Arenas está puesta al servicio de la imaginación, el humor y la divergencia, que sitúan al hombre, a los personajes en una dimensión agónica, de constante lucha y tragedia. Esgrimió siempre la divergencia como arma ante todos

los ataques, y el humor como sustento durante los infiernos que debió sufrir (Castrillón, 1999: 8).

Su lectura aborda la risa y la denuncia; de la primera dice que el lector la percibirá como una mueca vaciada de humor; sobre la segunda, coincide con Roberto Valero, quien, en *El desamparado humor de Reinaldo Arenas* (1991), señala que “lo carnavalesco esconde una verdad terrible, una denuncia”. (Castrillón, 1999: 3). Para el crítico, con su novela, Arenas logró exponer el acoso permanente que el poder tiene reservado para toda voz divergente.

Por otra parte, Francisco E. Porrata, en *Rasgos definitorios de la novela histórica latinoamericana en “El mundo alucinante” y “Los perros del Paraíso”* (2000), considera que, mediante la carnavalización, el dialogismo y la intertextualidad, el novelista muestra una visión distorsionada del discurso oficial. Para él, la carnavalización se logra en tres planos: el narrativo, con el uso de distintos géneros literarios, el dialógico, con otros textos y con la historia, y el alegórico, con comentarios irónicos y abuso de la hipérbole, cuya función es ridiculizar el discurso histórico mediante la escritura carnavalesca (Cfr. Porrata, 2000: 19).

La tesis de Porrata es que *El mundo alucinante* recurre a la escritura paródica y a la superposición de tiempos históricos diferentes, crea falsas crónicas disfrazadas de historicismo y glosas de textos auténticos en contextos hiperbólicos y grotescos para dar una relectura distorsionada y acrónica de la historia. Para este crítico, la grandeza de la obra radica en que se vale de textos oficiales, como las *Memorias* de fray Servando, para dialogar con ellos y parodiarlos; también afirma que esta parodia no es sólo histórica, sino también sociológica. Además, enfatiza la

intertextualidad de la novela porque cree que éste es el elemento que le proporciona un carácter polifónico, con lo cual ofrece “una opinión pluridiscursiva sobre el mundo”, misma que se ve reflejada en el uso de tres diferentes narradores; coincide con Volek y Castrillón en que ello no fragmenta la obra, sino que complementa la personalidad del fraile.

Porrata concluye que la parodia y la sátira tienen como fin transgredir la historiografía canónica, que los recursos polifónicos y el dialogismo ayudan a las voces a expresarse sin subordinarse a la voluntad del autor y que las transgresiones jerárquicas y la inversión de la autoridad son los elementos que acercan a la novela al carnaval, según los fundamentos teóricos de Bajtin, en lo que su tesis se opone a la de Volek.

Por otro lado, Cláudia Heloisa I. Luna F. Silva en su análisis, titulado *A sorridente máscara do horror: texto histórico e discurso ficcional em “El mundo alucinante”* (2000), encuentra puntos de unión entre la historia y la ficción del personaje; su hipótesis es que la reescritura de las *Memorias* esconde una serie de situaciones trágicas que Arenas trata de disfrazar: “sob a máscara sorridente do personagem Servando Teresa de Mier, o perseguido frei mexicano cuja biografia Arenas recria, há uma face horrorífica, que perturba e provoca o leitor, insinuando outras vozes” (Luna, 2000).⁷ Para ella, las historias de Arenas y de Servando son dos biografías superpuestas; sostiene que uno de los narradores es *alter ego* del

⁷ “Bajo la máscara sonriente del personaje Servando Teresa de Mier, el perseguido fraile mexicano cuya biografía Arenas recrea, hay una cara de horror que perturba y provoca al lector, insinuando otras voces” [traducción personal].

autor, por lo que la reescritura puede interpretarse en dos direcciones: la de Servando y la de Arenas.

El estudio busca en lo histórico y lo ficcional un punto de unión que va más allá de marcar la tendencia a utilizar las *Memorias* de fray Servando para la construcción de la novela; se basa en las cuestiones alegóricas del texto y desentraña elementos que considera demuestran la risa oculta un mensaje terrible: la denuncia de la situación real del autor. Además, en su análisis afirma que “Além do tema clássico da viagem, presente tanto no relato do mexicano como no de Arenas, há outro a destacar: a fé. Não a fé com estrito sentido religioso, mas a crença em algum ideal, que faz o que o ser humano resista às piores agruras, sem desistir de seus intentos. ‘Frei Servando, como um Cândido *criollo*, teima em suas esperanças de liberdade” (Luna, 2000: 104);⁸ idea que apoya la hipótesis de mi investigación.

En este mismo tenor, Carolina Abello en *Desolación, carnaval y resistencia: la presencia neobarroca en “El mundo alucinante” de Reinaldo Arenas* (2001), postula que la novela proyecta un mensaje desolador que se esconde detrás del humor, la ironía, la parodia y la hipérbole. Para Abello, el texto cuestiona la omnipotencia de las versiones históricas oficiales, lo que el autor logra llevando un hecho real al plano de la imaginación (Cfr. 2001: 3).

⁸ Además del tema clásico del viaje, presente tanto en el relato del mexicano como en el de Arenas, se destaca otro: el de la fe. No la fe en el estricto sentido religioso, sino en el de la creencia en algún ideal, que hace que el ser humano resista los peores infortunios, sin desistir de sus intentos: “fray Servando, como un Cândido *criollo*, insiste en su esperanza de libertad” [traducción personal].

Su tesis es que mediante el surrealismo, cifrado en las hipérboles, Arenas humaniza a fray Servando, lo desmitifica, y que esta novelización del personaje histórico “permite constatar que lo real es sólo una de las tantas versiones posibles, ya que se abren puertas a otras realidades que subyacen a los hechos históricos y unívocos” (Abello, 2001: 3).

Coincido con su análisis en que a) “Reinaldo Arenas, al igual que fray Servando, crea un contradiscurso para rebatir las ideologías hegemónicas que por siglos nos han alienado”, b) que el escritor cubano se enfrenta a la razón totalizante que “no permite espacio a la irreverencia y al derecho a discernir, a cuestionar los discursos provenientes de las élites de poder” y c) que “la búsqueda de la libertad es eterna, viene y va, como las olas del mar” (Abello, 2001: 7). No obstante, su postura tampoco rehabilita el polo positivo de la risa en la novela, pues, al igual que Claudia Luna, concibe que el humor enmascara un mensaje desolador; sin embargo, resalta la desmitificación que hace Arenas del personaje histórico y considera que la historia del fraile encierra el arquetipo del hombre en constante búsqueda de la libertad, que infelizmente no llega a ningún lado, porque su movimiento no es lineal, sino cíclico.

En esta línea se inscribe también María de Lourdes Peguero Mills, quien en su estudio *Dos perspectivas posmodernas ante historicidad: “El mundo alucinante y Maluco”* (2003), de Reinaldo Arenas y Napoleón Baccino Ponce de León, respectivamente, contempla que ambos autores ofrecen una “reflexión posmoderna sobre una cuestión histórica”. Argumenta que ambos se valen de la historia como intertexto y cambian el punto de vista de la historia oficial y que mediante sus obras enuncian una visión que no está dicha: la de los personajes. Para ella, estas novelas

tienen un tono reivindicatorio para las figuras históricas, pues los autores les dan voz para que puedan emitir juicios y opiniones.

Peguro retoma de Linda Hutcheon el concepto *metaficción historiográfica*,⁹ según el cual los textos no sólo entablan diálogos con el pasado histórico de los personajes, sino que también los parodian y hacen una reflexión sobre la historia y sobre su propia naturaleza (Peguro, 2003). Considera que la novela es autorreferencial y autorreflexiva, pues no sólo está inscrita en ella la historia del personaje Servando, sino que el autor proyecta su vida, utilizando como esqueleto la vida del fraile dominico, con el cual se siente identificado.

Por otra parte, el estudio de María Begoña Pulido Hernández, titulado “*El mundo alucinante*” de fray Servando Teresa de Mier y la caricatura fantástica de la historia (2004), sostiene que “el signo de Servando es el de la persecución y la búsqueda de la libertad” (Pulido, 2004: 91). Para ella, el móvil de Arenas para elegir a fray Servando como el protagonista de su historia es la “imagen monumentalizada” del yo que se encuentra en sus *Memorias*, la cual es parodiada por el autor en la novela.

Su propuesta plantea que Arenas desmitifica al personaje y a la historia mediante el lenguaje popular y la estilización paródica. Su estudio es uno de los pocos que dota de cualidades positivas a la risa, y lo hace a partir de la definición que Linda Hutcheon hace de parodia: “Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which

⁹ Véase Hutcheon (2004).

marks difference rather than similarity”¹⁰ (Hutcheon en Pulido, 2004: 96); resalta que, aunque la parodia ha sido entendida como la imitación ridiculizante, la censura no necesariamente debe aparecer mediante la ridiculización.

La lectura de Pulido coincide con la postura previa en que *El mundo alucinante* proporciona una doble lectura; agrega que los procedimientos narrativos que usa Reinaldo Arenas lo inscriben dentro de la tradición literaria de los géneros populares bajos o del “realismo crítico, caricaturesco” y sirven para hacer una crítica feroz a la historia y la sociedad por medio de la alegoría (Cfr. Pulido, 2004: 100).

Otra postura es la de María Guadalupe Silva, quien, en “*El mundo alucinante*” *construcción de la disidencia* (2011), revisa la vida de Reinaldo Arenas y la del fray Servando y estipula que la novela “debate con nociones y presupuestos articuladores de la ideología revolucionaria, y en esta confrontación no solamente define posturas, ideas o valoraciones, sino que a su vez se proporciona un lugar de enunciación cuya legitimidad emana precisamente de la independencia respecto al poder” (Silva, 2011: 65).

Al igual que otros críticos, como Castrillón, basa su tesis en la carta-prólogo con la que Reinaldo Arenas presenta su obra. Su análisis considera que “el modo deformante, manierista y amargamente cómico” de la novela desarticula cualquier pretensión de verosimilitud mimética, al mismo tiempo que fragua una imagen arquetípica de fray Servando: la del “héroe que lucha contra la omnipresencia del

¹⁰ “La parodia, por lo tanto, es una forma de imitación, pero imitación caracterizada por inversión irónica, no siempre a expensas del texto parodiado [...] La parodia es, en otras palabras, repetición con distancia crítica, que marca diferencias más que similitudes” [traducción personal].

poder, el mal de la historia” (Silva, 2011: 77), postulado que coincide con el de Carolina Abello.

Para la crítica mexicana: “fray Servando no come, no duerme, no descansa, no goza sino a través de lo que produce a todo trance: discursos, palabras, ideas. Allí está su deseo, en el acto de hablar, escribir y manifestarse por la voz” (Silva, 2011: 77). El fragmento anterior toca un tema que no se había hecho anteriormente, el de la denuncia liberadora; su postura fue relevante para mi investigación porque considera la manifestación de la voz como una forma de liberación ante la opresión, en lo cual se basa mi hipótesis.

En esta vertiente también se encuentra la propuesta de Lionel Souquet, titulada *Reinaldo Arenas: Simulacros e imagen “alucinante” contra la falsedad del realismo socialista* (2011). Su tesis es que Arenas rompe los cánones literarios en los que debía basarse la narrativa cubana y presenta al escritor como un fiel representante de la literatura popular cubana de los años 60. Para él, “Arenas quiere denunciar claramente una realidad –la del régimen castrista– que no le parece ni maravillosa ni mágica sino monstruosa. Pero también quiere preservar su propia estética anti-realista, impregnada por lo absurdo y lo fantástico” (2011: 9).

Esta lectura reivindica el fantástico estilo de Reinaldo Arenas, ya que considera que la grandeza de la narrativa areniana es que consiguió atacar y socavar la realidad de la dictadura castrista desde el mundo de la imaginación. No podría estar más de acuerdo con este postulado, pues es otro de los pocos que otorga una visión positiva al mundo delirante de Arenas.

Finalmente, uno de los análisis más recientes sobre la novela es el de Gabriel Linares, titulado *La revolución es un sueño Guajiro* (2014), el cual se centra en la

imaginación desbordaba del fraile, tanto del histórico como del ficticio. La interpretación que Linares hace de la personalidad de fray Servando fue relevante para mi investigación porque considera que los mecanismos principales del personaje son “la magnificación propia y la degradación ajena” y que este rasgo afea y ensalza al protagonista.

La tesis de su estudio es que la imaginación funge como valor en la visión del mundo del fray Servando ficticio, y que ésta es el eje que rige su personalidad, ya que no sólo lo dota de vías de escape, sino que además le permite más consciencia (Cfr. 2014: 202-207); asimismo, estima que la cualidad ensoñadora del personaje se configura como un *leitmotiv* en la imagen del hombre latinoamericano. Para él, Arenas logra concretar el arquetipo que José Lezama Lima urge para explicar la cultura latinoamericana a las generaciones futuras (Cfr. Linares, 2014: 207), lectura que coincide con las de Abello y Silva.

La intención de revisar los análisis precedentes fue exponer las ideas que me ayudaron a perfilar mi hipótesis; considero que el valor de esta tesis recae no sólo en la propuesta analítica de la obra desde nuevas bases teóricas, sino en que también recupera la actitud favorable del autor ante el humor y la risa; juzgo de suma importancia retomarla ya que rehabilitar el polo positivo de la risa en *El mundo alucinante* corroborará su ambivalencia y servirá incluso para debatir con postulados precedentes –como el de Volek– que, como se evidenció, no han ahondado en la vertiente regeneradora de la risa, a la cual la presente investigación pretende realizar una aportación.

2. La configuración cómica de fray Servando

El objetivo de este capítulo es exponer cuáles son los elementos que configuran al personaje Servando como un tipo cómico y cómo dicha tipificación sirve para conjeturar una apología de la libertad y una denuncia cómica. Para sustentar lo anterior, primero es necesario explicar el proceso mediante el cual se genera un tipo cómico y la función que tiene su presencia en *El mundo alucinante*; por ello, a la par de los teoremas que propuso Henri Bergson en su obra *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, se analizarán escenas de la novela que comprueban dicha teoría.

2.1 Risa cómica

El *Diccionario de la Lengua Española* (2017) tiene tres acepciones para risa:

De riso.

1. f. Movimiento de la boca y otras partes del rostro, que demuestra alegría.
2. f. Voz o sonido que acompaña a la risa.
3. f. Lo que mueve a reír.

La risa, además de su articulación corporal, involucra procesos culturales y funciones evolutivas; debido a esto, asentar una conclusión absoluta sobre sus orígenes, funciones y mecanismos de producción sería una ilusión. No obstante, diversos estudios han abordado las implicaciones de ésta en ámbitos como ciencia, medicina, sociología, estética e incluso antropología.¹¹ Subyace en todos, su

¹¹ Véase Jaques Mutsch (2017).

universalidad, pues “a pesar de la barrera del idioma, de las responsabilidades y de las diferencias culturales y de signo político, nada parece unirnos tanto como la risa” (Mutsch, 2017). Debido a la amplitud de ámbitos desde los que puede explicarse dicho fenómeno, es necesario asentar que este capítulo considerará únicamente la risa cómica; es decir, aquella que se deriva de un proceso cómico.

Mucho de lo que se considera cómico depende de factores tanto idiomáticos como cognitivos, pues el tipo de comicidad que produce está relacionada con la inteligencia (Cfr. Bergson, 1973: 16). En este sentido, Etienne Soriau, en el *Diccionario Akal de Estética*, lo define así: “lo cómico es algo risible que, en cierto modo, ha sido sublimado, revisado y rehabilitado por el arte” (1998: 320).

Por ello, si la risa “interesa a la estética como reacción que pretende provocar lo cómico y las categorías estéticas próximas” (Soriau, 1998: 954), el estudio de Henri Bergson se vuelve imprescindible para explicar algunas estrategias que usa la narrativa para producir la risa cómica, ya que para este filósofo:

No hay nada cómico fuera de lo que es propiamente humano. [...] Muchos han definido al hombre como “animal que ríe”. Del mismo modo habrían podido definirlo como “animal que hace reír”, pues si algún otro animal o algún objeto inanimado lo consiguen es por algún parecido con el hombre, por el sello que el hombre les imprime o por el uso que el hombre hace de ellos (Bergson, 1973:14-15).

Su análisis se centra en la comedia, que considera el género que guarda más estrecha relación con la vida, de lo cual se deriva su uso correctivo, porque “la risa es un gesto social que subraya y reprime una determinada distracción especial de los hombres y de los acontecimientos” (Bergson, 1973: 77).

Cabe en este punto aclarar que el objetivo de Bergson no fue realizar una definición puntual de lo cómico y sí apuntar los lugares donde debe buscarse, ya

que, si se analiza aquello que genera risa, se produce una reflexión sobre sí y sobre el mundo. A pesar de que su teoría enfatiza que la función social de la risa es esencialmente punitiva, en última instancia el castigo sirve para renovar al pretender hacer más sociable al individuo; es decir, busca incluir más que excluir, por lo que se entiende que Bergson contempla la ambivalencia de este fenómeno:

La risa es ante todo una corrección. Hecha para humillar, debe comunicar una impresión penosa a la persona que es objeto de ella. La sociedad se venga así de las libertades que uno se ha tomado con ella. No alcanzaría su fin si llevara el sello de la simpatía y la bondad. Se dirá que la intención al menos puede ser buena, que a menudo se castiga porque se ama, y que la risa, al reprimir las manifestaciones exteriores de algunos defectos, nos invita, para nuestro bien a corregir esos mismos defectos y a mejorarlos interiormente (Bergson, 1973: 159).

Por otra parte, Umberto Eco considera que lo cómico es un término sombrilla, dentro del cual se insertan fenómenos como el humor, la comedia, la parodia y el ingenio, los cuales guardan una estrecha relación con la risa y sus mecanismos de producción (Cfr. Eco, 1990: 9); por tanto, se entiende como risa cómica el efecto producido por la disposición de ciertos elementos en un texto. En la literatura es posible lograr dicho efecto mediante recursos como repetición, trasposición, interferencia de series o mediante la creación de personajes cómicos; estos mecanismos fueron expuestos por Bergson en el ensayo citado y pueden identificarse en la novela de Reinaldo Arenas, pues es posible explicar un juego narrativo en *El mundo alucinante* siguiendo las fórmulas de la teoría bergsoniana para la producción de la risa cómica.¹²

¹² Para la configuración de Fray Servando desde el mundo risa, se dividió la novela en tres partes: infancia, adolescencia y vida adulta. La primera va de los capítulos 1 al 2; la segunda de los capítulos 3 al 6 y la tercera de los capítulos 7 al 35. En este capítulo sólo se retoman ejemplos de los periodos

2.2 Producción de la risa cómica

La risa puede producirse artificialmente si una escena reúne ciertos requisitos, pero, debido a que sus mecanismos obedecen a situaciones tanto socioculturales como idiomáticas, no es posible presentar una lista definitiva de ellos. No es posible hacerlo ahora y tal vez no lo será nunca; Bergson, consciente de estas limitaciones, intentó reducir los estímulos cómicos a sus manifestaciones más contundentes.

En este sentido, y siguiendo a Soriau, se entiende la risa cómica como un resultado de lo cómico que ha sido sublimado por el arte y, para explicar la producción del efecto cómico, Bergson pone como ejemplo una caída, la cual evidencia la mecanización del individuo y revela que éste es imperfecto; luego, algunas fallas producen risa. Dicho fenómeno se presenta generalmente como un “accidente”, producto de una distracción momentánea; la mente de una persona va más rápido que sus movimientos y es incapaz de seguir el ritmo que su cuerpo le impone a su espíritu (Cfr. Bergson, 1973: 19). En esta idea, Bergson sustenta las leyes que rigen la producción de la risa cómica y la función social que ésta tiene en distintas culturas: el castigo.¹³

Se castiga y se corrige por medio de la risa. Las sociedades se han encargado de fijar estándares y asentar reglas con la finalidad de lograr la cohesión social; gracias a estas reglas es posible definir lo normal y diferenciarlo de lo excéntrico, lo cual será siempre considerado peligroso por ser incomprendido, es

infancia y adolescencia para ilustrar los postulados de Bergson en la configuración cómica del personaje; el periodo vida adulta se revisará en el siguiente capítulo.

¹³ La risa como castigo ha sido un tema planteado por varios autores, con diferentes gradaciones en cuanto a su alcance y áreas en las que se manifiesta; un resumen sobre las posturas que revisan este tema desde la perspectiva artística se encuentra en Soriau (1998: 954-955).

decir, por ser insociable; los excéntricos no comulgan con la norma y deben ser señalados, muchas veces ridiculizados, y mediante la prospectiva de una humillación, ya sea pública o privada, se intenta neutralizar cualquier situación que los hace insociables.

Esta postura, de la cual Bergson es militante, es toral para el presente estudio porque, teniendo todas las sociedades instituciones dedicadas a castigar los desvíos de la norma, tales como las cárceles o los manicomios, no existe ninguna que castigue a aquellos cuyo desvío sea social; para ellos existe la risa. Debido a que dichas distracciones morales tienen una amplia gama de representaciones, tanto físicas como etológicas, la teoría bergsoniana dividió en tres categorías los mecanismos de producción de la risa cómica: comicidad de las formas, comicidad de las situaciones y comicidad del carácter; cada una tiene sus propias leyes y elementos constitutivos, los cuales se revisan a continuación. Cabe enfatizar que el tipo de risa que se está analizando es la que proviene de lo cómico como categoría estética, ya que sus implicaciones artísticas hacen posible explicar la estructura que la compone.

2.2.1 Comicidad de las formas

Si bien Bergson parte de los conceptos de deformidad risible y fealdad cómica de una fisionomía para exponer sus teoremas sobre la comicidad de las formas, su análisis se concentra en la rigidez corporal del ser humano, que puede manifestarse por medio de formas materiales, las cuales adquieren comicidad porque se vuelven un símbolo de rigidez del carácter. Por ejemplo, algunas prendas de vestir

representan la adscripción a algún grupo, como los uniformes en futbolistas o soldados, pero otras, como los sombreros o los disfraces, hablan más de la personalidad de los seres humanos. En el caso de la novela de Arenas, el hábito que usa el fraile puede ser interpretado como un símbolo de rigidez específica: la religiosa, si se profundiza en ello y recordamos que fray Servando pertenecía a la orden de los dominicos, encontraríamos, además, rigidez económica y dogmática.

Por otra parte, lo cómico de las formas produce risa cuando presenta escenas en las que el cuerpo parece anteponerse a la agilidad que el alma inyecta a un organismo, la cual se sirve de éste para materializarse. Según Bergson, el efecto cómico se produce por la imposibilidad motriz para seguir el movimiento continuo del alma en constante renovación; por un momento, el cuerpo se antepone al espíritu y le impone cierta rigidez al ser humano; si además este efecto es reiterativo, debido a la personalidad del individuo, el efecto resulta más cómico (Cfr. Bergson, 1973: 29-34).

En este sentido, una personalidad puede inferirse observando las acciones o los rasgos físicos de una persona; esto es posible debido a que “automatismo, rigidez y hábito adquirido y conservado son rasgos por los que una fisonomía nos causa risa” (Bergson, 1978: 31); es decir, hay gestos que pueden cristalizar toda la vida moral de una persona.¹⁴ Un ejemplo ideal de lo anterior se encuentra en el “Capítulo III” de *El mundo alucinante*, que narra que, a la llegada de Servando a la Ciudad de México, éste se encuentra con innumerables hogueras en las que arden

¹⁴ Bergson entiende como gesto cualquier actitud, movimiento e incluso conversaciones (Cfr. 1973: 119).

víctimas de la Inquisición, y, al cuestionar a un anciano sobre la identidad de una mujer que llamó su atención, éste le dijo:

...que se trataba de una dama muy respetable que había ido a parar al horno por amor propio, pues no quiso sacarse un diente, como lo habían hecho todas las demás damas para igualar a la virreina, que había perdido una de esas piezas de la boca. Los comentarios en torno a la dama rebelde se desataron y empezaron a hacerse cada vez más violentos. Sobre todo cuando ésta se reía (Arenas, 2003: 46).

En el caso anterior, la mujer prefiere perecer en la hoguera antes que deformar su fisionomía para cumplir con ciertas exigencias estéticas que la época imponía, en este caso estar “chimuela”, y ese gesto cristaliza toda su personalidad; la forma en este caso es la sonrisa perfecta que escandaliza a todo el pueblo y que sugiere rebeldía e irreverencia y por eso es castigada con la pena máxima.

Otro tema que desarrolla Bergson en este apartado es la cosificación como estímulo cómico, definida ésta como la reducción de una persona a la condición de cosa; en la novela de Arenas una manifestación de este mecanismo se encuentra también en el “Capítulo III”; durante el recorrido por las calles de la ciudad, Servando visualiza que diversos personajes están siendo quemados: sacerdotes, mujeres e indios son enviados a las llamas, y son tantas las hogueras que al no alcanzar la madera, los indios se arrojan al fuego para avivarlas; se convierten en materia prima: se cosifican. Descrito así no parece clara su relación con lo cómico, por ello transcribiré el fragmento de la novela:¹⁵

¹⁵ Esta cita no es sólo importante porque ejemplifica lo estudiado, sino también porque hace alusión al documento a partir del cual se generó la novela: las *Memorias* de fray Servando Teresa de Mier, el cual en su *Apología* denuncia que en 1544 nada costaba edificar una iglesia, sólo se necesitaba ordenarlo pues: “los indios (como dice Torquemada) lo hacían todo de balde. Casas fue quien en 1542 sacó las primeras leyes para que se les pagase el trabajo” (Mier, 1946: 16).

También el mantenimiento de la hoguera era un gran problema y para ello se empleaba a un millar de indios que debían abastecer aquellas llamas día y noche, sacando leña de donde fuera, y en situaciones críticas servían ellos mismos de combustible. Pero algunos de ellos no esperaban a que se tomaran tales resoluciones y, cansados de tanta búsqueda, se lanzaban (con la poca leña que habían encontrado) a las llamas y de esta manera la iban atizando por un rato. Las llamas adquirían entonces colores amarillentos, azulosos, que semejaban fuegos artificiales (Arenas, 2003: 43).

Otro ejemplo de cosificación se encuentra en el mismo capítulo, cuando Servando escucha el estallido de una cabeza *achicharrada*: “De vez en cuando se escuchaba un gran estallido, tal como si fuera un huevo huero cuando se echa a las brasas. No era otra cosa que las cabezas de los achicharrados” (Arenas, 2003: 44). El significado de la frase es severo y crítico, pero Arenas logra neutralizarlo mediante la cosificación, la cual no lograría su efecto cómico en este caso particular sin la analogía que realiza con el huevo.

Por otro lado, hablar de rigidez de lo viviente (automatismo) también implica hablar de su contraparte: la vitalidad de la rigidez. En el primer caso, un individuo se comporta como máquina; en el segundo, parece que una máquina cobra vida, y el efecto cómico se produce debido a la conciencia de que detrás de ese ente mecanizado siempre se esconde una vida. Es por lo que entre más mecánica parezca una acción, más risible será el efecto que produzca la manifestación de su animismo. El ejemplo que cita Bergson es el de un orador que estornuda; explica que el gremio de la oratoria ha logrado mantenerse vigente y sin sufrir grandes alteraciones en sus representaciones, debido a que los oradores nos parecen maquinales y, en este sentido, el estornudo es la manifestación de su vitalidad. (Cfr. Bergson, 1973: 39-61). Una muestra de ello se encuentra en el “Capítulo XII” de la novela; en él, Servando narra su estadía en una parroquia en Valladolid, presidida

por un fraile americano que predicaba sus sermones y sus votos de una forma bastante excéntrica:

Y he aquí que estoy viendo al padre completamente desnudo y sudoroso, con el miembro más tieso que una piedra y apuntando como una vara, paseándose entre aquellas señoras arrodilladas en corro, y sin dejar de recitar sus prédicas en latín [...] Así que pude comprender que todo aquello no era más que los preparativos para lo que luego se desataría en ese lugar (Arenas, 2003: 113).

Se ilustra con esta escena la vitalidad de lo mecánico, porque, como se mencionó, el hábito de un fraile impone rigor en el cumplimiento de las reglas que rigen al clero; en este caso específico, el fraile está rompiendo su voto de castidad, pero al mismo tiempo está evangelizando a las mujeres, lo cual es relevante porque Arenas alude la impracticabilidad de los votos debido a que la sexualidad es algo inherente al ser humano.

Es evidente que los ejemplos citados no son abundantes, y esto se debe a que esta investigación no tiene como finalidad analizar exhaustivamente los componentes de la comicidad de las formas, y sí los de la comicidad del carácter; sin embargo, considero que era necesario ilustrar la presencia de formas y símbolos cómicos en la novela.

2.2.2 Comicidad de las situaciones

Se integra en esta categoría aquella combinación de circunstancias que manifiestan repetición, inversión o interferencia de series; Bergson relaciona estos mecanismos con juegos infantiles, tales como la caja de sorpresas, el teatro de títeres, entre otros. La caja de sorpresas consiste en un muñeco cuya base es un resorte encerrado en un cubo; es tanta la presión que cuando la tapa es removida el muñeco

sale disparado. El efecto sorpresa de dicho artefacto genera risa y es la analogía que Bergson recuperó para explicar la estructura de la repetición cómica, la cual se manifiesta por medio de ideas o acciones reiterativas de un personaje; es decir que el resorte es ideológico o actitudinal (Cfr. Bergson, 1973: 60-79).

La repetición puede darse de forma verbal o no verbal, puede incluso ser un gesto, lo importante es que capture la esencia de un personaje (Cfr. Bergson, 1973: 79). En este sentido, este mecanismo en *El mundo alucinante* se ilustra con un ejemplo extraído del “Capítulo II” (versión 3),¹⁶ en el cual Servando se ve obligado a hacer una escalera con botellas de alcohol vacías:

Ni la salida ni el camino fueron tan difíciles. Lo duro vino al tratar de escalar la ciudad, que está como a dos mil varas de altura. ¡A quién se le ocurrió formar un pueblo a tamaña elevación! Allí no llueve, pues las nubes se van por debajo. Y ya llegando y con las manos al rojo por el escalamiento, una lluvia de botellas se te viene encima. El alud no parece tener fin y entre canecas y frascos vacíos regresas hasta el mismo principio del promontorio.

— Habrase visto —dijo un cura que salió de entre el botellar, esa gente no piensa en otra cosa que en beber. Y la ciudad, abarrotada de botellas de pulque de chicha y de alcoholes de España, empieza a desmoronarse con todo su cargamento de vidrios. Ay, yo ya había llegado arriba de milagro, ahora cómo voy a subir (Arenas, 2003: 40).

Si bien esta escena por sí sola no cumpliría los requisitos indispensables para justificar la repetición, porque sólo ocurre una vez, la organización discursiva, propia del estilo de Arenas, da la idea de que es un fenómeno que otros personajes también experimentan, de ahí la relevancia del encuentro con el otro fraile y la construcción de la escalera de botellas. El efecto cómico se logra al final de la escena cuando ambos personajes llegan borrachos a la ciudad (efecto sorpresa).

¹⁶ Como se mencionó en el apartado 1.3, algunos capítulos tienen el mismo nombre, por lo que, para referenciar al que se alude se colocará la versión citada entre paréntesis.

Y llegaron a México Servando y el cura rodante muy mareados y tambaleándose, pues de algo tenían que alimentarse durante aquella prolongada subida, y no quedaba otra alternativa que hacer uso de las pocas gotas acumuladas en los fondos de los bloques de aquella improvisada escalera. Dando traspies y con dos botellas en cada mano, hicieron su entrada Servando y su acompañante (Arenas, 2003: 41).

Otro caso similar se encuentra en el “Capítulo III”, nuevamente con los condenados a la hoguera, quienes hacen gran revuelo porque algunos abusivos pretenden colarse en la fila de los condenados y eso causa indignación entre todos los participantes, al grado que “Algunos conseguían un tizón y comenzaban a quemarse por cuenta propia” (Arenas, 2003: 43). La repetición se ilustra en el primer caso por el constante trepar y caer de la montaña de botellas y en el segundo por las continuas intromisiones en las filas de la hoguera. Por su parte, el efecto sorpresa está representado por la llegada en estado de ebriedad de ambos frailes a la cima de la ciudad y por la autoinmolación de los condenados, respectivamente.

Por otra parte, el mecanismo de inversión consiste en el intercambio de circunstancias ante un acontecimiento determinado, en el cual usualmente se revierte la suerte de un personaje, debido a que sus decisiones están influidas por una voluntad ajena (Cfr. Bergson, 1973: 70-71). Este estímulo cómico se relaciona con el teatro de marionetas, en el que éstas carecen de libre albedrío, y es un ente externo el que gobierna sus voluntades.

Dentro de la novela, el ejemplo es el propio Servando, quien, seducido por la “elocuencia” del licenciado Borunda,¹⁷ se sirve de sus datos y reflexiones para elaborar el famoso sermón sobre la aparición de la virgen de Guadalupe. Esta idea

¹⁷ Históricamente, Ignacio Borunda fue quien introdujo a fray Servando en la teoría controversial sobre la aparición de la virgen de Guadalupe (Torres, 2005).

podría parecer forzada, pero la voz narrativa explica cómo el padre Terencio lleva a Servando hasta la cueva de Borunda, donde éste le habla sobre el tema y lo convence para modificar su discurso:

[Servando] —A la verdad que me queda muy poco tiempo para el sermón, sólo diez días. Así que no creo que pueda abordar un tema tan enorme como el que usted me acaba de descubrir.

[Borunda] —No digas eso —y dando un gran brinco me tomó por los pies y me paró sobre sus manos— en diez días te sobra tiempo para que prepares el sermón. No tienes que exponer todas las pruebas, basta con que plantees las más importantes y generales. Lo demás descansará en el mismo fondo de tu discurso, y la gente lo comprenderá. Esta es la mejor oportunidad que tienes para decir algo distinto, que a todos va a interesar. Aprovecha, pues diez días es tiempo más que suficiente, ¿acaso el mundo no se construyó en seis?, aunque también sobre eso tengo mi clave jeroglífica que lo contradice (Arenas, 2003: 61).

La escena ilustra lo expuesto previamente, pues dada la descripción que hace Arenas de Borunda —un gigante que vive en una cueva rodeado de murciélagos y de sus esqueletos—, éste resulta excéntrico, no obstante, logra manipular a Servando, pues al final del capítulo éste expresa: “ya no tenía nada que esperar: la idea estaba metida en mi cabeza”. Es este encuentro el que hace que Servando profiera el discurso que trae graves consecuencias para él; su suerte se invierte, y Servando pasa de ser el mejor orador de México al más perseguido por la Inquisición.

La interferencia de series es el tercer mecanismo que engloba Bergson dentro de la comicidad de las situaciones; compara su procedimiento con el efecto en cadena que se deriva de derribar una serie de cartas o fichas. La fórmula esencial es objeto + proceso = risa, que no debe confundirse con aquel que se deriva de causa = efecto, pues en la comicidad de las situaciones lo que genera el efecto cómico es el proceso mediante el cual un objeto interfiere en distintos

acontecimientos y mecaniza acciones o individuos. Si este mecanismo es detectado en la vida cotidiana, se genera un efecto aún más cómico en la medida que puede interpretarse como una distracción de la vida (Cfr. Bergson, 1973: 84-88).

Este proceso puede aparecer en forma rectilínea o circular, cuyo resultado resultaría más hilarante, pues evidencia que el esfuerzo aplicado en la consecución de un objetivo resulta nulo, debido a que se regresa al sitio de partida. Características de esta naturaleza se encuentran en una escena del “Capítulo III” de la novela, en la cual se narra cómo durante cierta época la ciudad estuvo inundada durante varios años y de manera intermitente, lo cual derivó en la adaptación de sus habitantes a tales condiciones: unos continuaron como humanos, otros se convirtieron en peces y hubo otros que se quedaron a la mitad: los medio peces:

Y por último me contó que lo que yo había visto era cierto, que hacía unos cuantos años había llegado un ingeniero famoso a la ciudad, dispuesto a desecar uno de los grandes lagos. El ingeniero empezó a hacer un túnel para que saliese el agua y mientras tanto cerró todos los desagües naturales, de modo que toda la ciudad quedó inundada, hasta que fue constituido el desagüe artificial. Pero al quedar terminado, al virrey no le gustó, pues el agua no se veía fluir ya que todo era subterráneo, y alegó que podría ser obra de brujería. El ingeniero se ofendió. Tapó el túnel. Y la ciudad se volvió a inundar hasta que el virrey accedió a reconocerle los méritos y la ciudad fue destaponada. Pero no se puso de acuerdo con el ingeniero en cuanto al precio a pagar. Y la ciudad volvió a ser taponada y el ingeniero acusado de hereje, motivo por el cual dicen que desapareció por el interior de los túneles, destruyendo todas las compuertas y llaves de paso. Y con este taponeo y destaponeo, la ciudad se vio inundada por dos veces al año y luego seca, y luego nuevamente inundada. De manera que a la gente no le quedó otra alternativa que adaptarse. Y muchos se volvieron peces. Y otros, que quedaron más en metamorfosearse, quedaron en medio del cambio: mitad peces y mitad hombres (Arenas, 2003: 45-46).

El ejemplo anterior, además de largo, es significativo porque incluye todos los mecanismos descritos por Bergson en la comicidad de las situaciones: el taponeo y destaponeo ilustra la repetición; la transformación de hombres a peces o

medio peces la interferencia de series y el cambio constante de seco a inundado la inversión.

Para finalizar este apartado, cabe aclarar que, dentro de esta categoría, Bergson engloba lo relacionado con la comicidad del lenguaje, es decir, la articulación de frases que generan efectos cómicos. Un ejemplo de este tipo de comicidad es el que produce un discurso expresado en contextos opuestos al que fue emitido inicialmente, como el caso de discursos cultos replicados en esferas populares. La comicidad del lenguaje no sólo se relaciona estrechamente con la comicidad de las formas, sino que además es parte fundamental de la comicidad del carácter y merece especial atención dentro del análisis que se realiza de *El mundo alucinante*, por ello será desarrollada su estructura en otro apartado y se retomará en el siguiente capítulo en el segmento titulado “Denuncia cómica”.

2.2.3 Comicidad del carácter

De acuerdo con los postulados de la teoría bergsoniana, las características que vuelven un carácter cómico devienen de la mecanización de algún gesto, pues esto revela una elección que se renueva sin cesar dentro de cada individuo (Cfr. Bergson, 1973: 136). La rigidez gestual engloba cualquier manifestación humana automatizada; en el caso de la comicidad del carácter, la risa la genera un vicio cómico. Un defecto leve resulta risible, pero trágico si es profundo, por ello un vicio se vuelve cómico si es presentado de forma que el espectador no logre identificarse con él; puede ser de casi cualquier índole, pero no debe justificar su presencia porque podría despertar la compasión del espectador y no produciría risa. Este vicio

debe hiperbolizarse y ridiculizarse a sí mismo para evidenciar la incongruencia del personaje con las normas establecidas.¹⁸

Resulta importante retomar estos términos para expresar en qué medida un defecto o una cualidad devienen en vicios cómicos; según Bergson, lo son en la medida que se alejan de los preceptos morales regentes en la sociedad en la que surgen. Cualquier inadaptado o excéntrico se considera sospechoso porque amenaza la armonía social (Cfr. Bergson, 1973: 115), ya que esta insociabilidad manifiesta insensibilidad a las necesidades comunales, es decir, no es capaz de compadecerse y ello representa una amenaza que debe corregirse, y como no existe una institución dedicada a castigar las desviaciones sociales, los individuos usan la risa.

La risa tiene una función correctiva en la sociedad y para ella; juzgamos las acciones de otros con base en las reglas que de ella emanan, por tanto, nos reímos de los vicios cómicos de las personas; la finalidad implícita es que, al sentirse humillado o rechazado, el individuo modifique su conducta en orden de hacerla compatible con la normal. Bergson lo expresa de esta manera:

El placer de la risa no es un placer puro, quiero decir un placer exclusivamente estético absolutamente desinteresado. Lleva consigo una segunda intención que la sociedad tiene para nosotros mismos. En ese placer entra la intención no confesada de humillar y, con ello, de corregir, al menos de modo exterior (1973:114).

¹⁸ Esta misma idea la asume Umberto Eco, quien considera que, para que la risa pueda permear en los espectadores, las acciones cómicas deben ser realizadas por personajes inferiores, animalescos (Cfr. Eco, 1990: 10-12).

Si bien la función social de la risa (el castigo) se analizará en el siguiente capítulo, por ahora, un ejemplo bastará para formar una idea de cómo ésta se manifiesta en la novela:

¡Condenado él [el profesor]!, que cogió la vara de membrillo y me la hizo astillas en la espalda nada más porque yo le hacía tres rabos a la “o” y él dice que no hay que hacerle a ninguno. Me cae a golpes y después quiere que yo no le haga lo mismo cuando lo puedo coger por sorpresa. Estamos en paz le dije y le soné la vara por todo el lomo al muy gachupín. [...] Entonces todos los muchachos empezaron a reírse a carcajadas sin que nadie los oyera más que yo, que oigo lo que no se oye (Arenas, 2003: 27).

La cita previa confirma lo antes descrito, pues el profesor (figura de autoridad) castiga a Servando por querer modificar la forma universal de la grafía “o”. Posteriormente, Servando entra en combate y sale victorioso; esta acción es proseguida por las risas de sus compañeros, las cuales sólo Servando escucha. Es significativo este ejemplo porque el hecho de que los alumnos “hayan reído” y sólo Servando haya escuchado aquellas risas, esboza la personalidad que va a definir al personaje: rebelde, violenta y alucinada.

En resumen, un gesto en que “se manifiesta un estado de alma sin fin alguno, sin provecho, tan sólo por efecto de una especie de comezón interior” (Bergson, 1973: 119), y que además es incompatible con las normas de convivencia, puede considerarse vicio cómico, y un tipo cómico es cualquier individuo que manifiesta dicho gesto, sin embargo, debido a la cantidad y complejidad de virtudes y defectos existentes en el mundo, Bergson utilizó tres cualidades universales: distracción, vanidad y ensoñación, para explicar cómo se manifiesta un tipo cómico, las cuales se estudian a continuación.

a) Distracción

La literatura, principalmente el género de la comedia, presenta tipos cómicos similares interactuando entre sí; éstos son contradictorios, extravagantes, ridículos... los hay de todas las clases. Según Bergson, el objetivo que persigue el autor es evidenciar que esas personas existen, que convivimos con ellas y que incluso, en mayor o menor medida, somos así; es decir, presenta un marco cómico en el que es fácil identificar a alguien o a uno mismo.

Un personaje que parezca desconectado de la realidad resulta cómico porque su distracción no le permite respetar las normas sociales, y no es posible confiar en un individuo que no se esfuerza por conocer a los demás, a sí mismo y al mundo en el que vive. Además, éste es incapaz de ver contradicciones de su persona que son evidentes para otros, quienes al detectar la distracción la corrigen mediante la risa.

Los espectadores son los únicos capaces de detectar contradicción en un carácter gracias a que la convivencia humana ha marcado pautas y límites de coexistencia. Estas pautas definen las formas de interacción entre individuos y deben seguirse para mantener una convivencia pacífica. En este sentido, un personaje distraído da muestras de automatización y de rigidez de carácter, porque la ignorancia del individuo con respecto a lo que lo rodea genera el efecto cómico: nos reímos de lo que él no detecta (Cfr. Bergson, 1973:121-126). Por ello, la distracción crea un tipo cómico:

Sólo es esencialmente risible lo que se realiza de un modo automático. En un defecto e incluso en una cualidad, lo cómico está en aquello que el personaje se entrega sin saberlo, en el gesto involuntario, en la palabra inconsciente. Y cuanto más profunda es la distracción, más elevada es la comedia (Bergson, 1973: 121).

Con base en lo anterior, una escena del “Capítulo I” (versión 3) da un ejemplo de la distracción de Servando:

Solo, en medio de aquella enorme vegetación imaginaria (ya le habían hablado del mar, pero no se lo pudo imaginar), inventaba proyectos lentos que bajo el sol iba desmadejando (avance de su padre resucitado); y el brillo de las velas no tenía significación ante el desgarramiento de la luz que hacía surgir debajo de las piedras (Arenas, 2003: 34).

La cita anterior describe una personalidad ensoñadora –la cual se relaciona con el absurdo cómico que será abordado más adelante– y deja entrever la distracción del fraile, asumiéndolo como un niño que inventa historias inverosímiles para matar el tiempo. Un personaje que se encuentra ensimismado en un mundo más imaginativo que tangible no está interesado en presenciar la realidad que vive, la elude mediante los recursos de la imaginación, y por lo tanto es un distraído.

Otra muestra está en el “Capítulo II” (versión 2), en el que Servando es despojado de sus ropas y comienza a andar desnudo por la calle sin ningún tipo de recato o vergüenza. La escena es la siguiente:

Y así fue que después de echarse a dormir –alguien para cobrarle la venta– le quitó toda la ropa, pero el viajero siguió durmiendo muy ignorante, y a la mañana se levantó, estiró los brazos y echó a andar en cueros. Así caminó más de veinte leguas sin que nadie le interrumpiera. Hasta que un día una vieja extraviada lo miró a distancia, y salió corriendo rumbo a México a rogarle al arzobispo que le construyese una iglesia en el mismo sitio donde había visto a aquel “dios”, que desde lejos le echaba la bendición con un dedo extrañísimo y, por lo tanto, divino (Arenas, 2003: 38).

Un individuo con tanta seguridad en su proceder no es alguien que comparta códigos morales con muchos seres humanos; el efecto cómico se logra porque la distracción y despreocupación del fraile con respecto a su desnudez hacen que una mujer lo confunda con un dios y que, derivado de ello, le solicite al arzobispo construir una iglesia en el lugar donde tuvo la aparición; sin embargo, para ella las

dimensiones no correspondían con el modelo y “por éstas y otras protestillas, se achicharró en la infatigable hoguera de la venerable inquisición” (Arenas, 2003: 38). En este caso, el estímulo cómico lo genera la distracción del fraile y los sucesos desencadenados por ella; puede además inferirse un ejemplo de interferencia de series, cuyo efecto circular vuelve más risible la situación, esto porque la mujer pretendía construir un adoratorio a un dios y en nombre de éste fue aniquilada.

Los anteriores fueron ejemplos retomados de la infancia de Servando y resultaron útiles para evidenciar la distracción del personaje; sin embargo, considero que tres escenas del “Capítulo IV” la corroboran:

1. Y así ante la gran capilla y agachado para no romperse la cabeza (tan alto estaba el oratorio), empieza a pronunciar discursos en latín, que por ser el mejor alumno de la clase era también el único que podía extasiarse ante tan prolongado despilfarro de conjugaciones y casos (muchas veces traídos por los pelos) (Arenas, 2003: 51).
2. Y comenzó a parodiar un epigrama de Marcial –quién sabe si pensando que rezaba el padre nuestro–, tantas eran las lecturas que por aquellos tiempos tenía en su cabeza (Arenas, 2003: 52).
3. Y como las palabras me salieron muy fluidas y serenas, pues no pensaba en lo que decía, a todos les pareció muy excelente mi discurso, que no recuerdo en qué consistió, pero creo que giró alrededor de una crítica a la escasez de árboles con los que tienen despoblada La Alameda (Arenas, 2003: 54).

La distracción no es sólo consistente, sino que además va acompañada de vanidad –otro vicio cómico cuyo desarrollo se hará en el siguiente apartado–; Servando no sólo se distrae de las acciones sociales, sino que además lo hace con las letras; sus razonamientos tienen sólo sentido para él y se tiene en tan alta estima que cree que los demás también lo consideran grandioso. El discurso del tercer ejemplo resulta ridículo, no sólo por su contenido, sino por su organización discursiva, que da cuenta del ensimismamiento del que el fraile es ignorante.

En conclusión, la distracción es un vicio cómico y el distraído un tipo cómico, y, en concordancia con los postulados de Bergson, se puede afirmar que Servando presenta características que lo configuran como un distraído, pero también posee los otros vicios descritos por Bergson: vanidad y ensoñación, los cuales serán analizados a continuación.

b) Vanidad

Al hablar de tipos cómicos se busca encontrar en un individuo una disposición de carácter idealmente cómica, desde sus orígenes hasta sus manifestaciones; es decir, una personalidad persistente y superficial a la par para que se mantenga dentro de los límites de la comedia (Cfr. Bergson, 1973: 139-149). En este sentido, Bergson dice que la vanidad resulta:

invisible para quien la posee, ya que lo cómico es inconsciente; visible para los demás, para que provoque una risa universal; llena de indulgencia para consigo misma, a fin de que se ostente sin escrúpulo; fastidiosa para los demás, a fin de que la repriman sin piedad; corregible inmediatamente, para que la risa no resulte inútil; que renazca bajo nuevos aspectos, para que la risa encuentre motivos siempre; inseparable de la vida social, aunque insoportable a la sociedad [...].

En sí misma, casi no es vicio, y sin embargo todos los vicios gravitan a su alrededor y tienden, refinándose, a no ser más que medios para satisfacerla. La vanidad brota de la vida social, ya que es una admiración de sí mismo que se funda en la admiración que uno cree inspirar a los demás, y sin embargo es aún más natural, más universalmente innata que el egoísmo, pues la naturaleza triunfa muchas veces sobre el egoísmo mientras que sólo mediante la reflexión acabamos con la vanidad (1972: 140-141).

La risa, cuya función social no puede dejarse de lado en el análisis de la comicidad del carácter, cumple su función punitiva al evidenciar diversas manifestaciones de la vanidad, puesto que ésta molesta a la sociedad, y la risa, al humillar al individuo, neutraliza su distraído amor propio y lo coloca nuevamente en

el camino de la modestia, considerada para Bergson como una virtud adquirida, puesto que “la verdadera modestia no puede ser más que una meditación sobre la vanidad” (1973: 141-142); de hecho, buscamos la vanidad para reírnos de ella, pues nos permite situarnos por encima del otro en el nivel moral.

En el apartado anterior se mencionó que Servando da amplias muestras de vanidad y un ejemplo perteneciente al “Capítulo V” servirá para ilustrar tal aseveración:

Pero aconteció que hallándome en extremo perturbado, vino hasta mí en persona el arzobispo, y me rogó que pronunciase un sermón con motivo del traslado de los restos del Conquistador, pues ya era muy conocida mi fama de predicador. Y ese mismo día preparé el sermón, el cual por lo precipitado que lo hice, me quedó muy bien (Arenas, 2003: 54).

Es fácil afirmar que la risa es el remedio específico para la vanidad y que los tipos que se asocien con ella resultan cómicos; además esta cualidad es interesante porque puede ir acompañada de otras e insertarse en un sistema de imágenes más complejo, vinculados también con estímulos cómicos, que es lo que se propone en el apartado “Fray Servando y el tipo cómico” del presente análisis, y es debido a ello que escasean los ejemplos en este apartado. A continuación, se expone el último tipo cómico descrito por Bergson.

c) Absurdo cómico

Para entender el absurdo cómico, primero debe explicarse que éste tiene la misma estructura de la lógica del ensueño. A lo largo de los años, los sueños experimentados condicionan a la mente para que relacione la ausencia de leyes con mecanismos propios del absurdo. No obstante, el absurdo de los sueños es

especial, pues su extravagancia es verosímil sólo porque pertenece a la física de lo onírico. Esta misma estructura es la que se encuentra tras el absurdo cómico; ambos fenómenos se rigen mediante la demencia del ensueño, el cual “contiene contradicciones especiales, tan naturales en la imaginación del que sueña, y tan chocantes para la razón del que está despierto, que sería imposible dar una idea exacta y completa de ellas a quien no hubiera tenido esa experiencia” (Bergson, 1973: 154).

En este sentido, según Bergson, relajación de las reglas del razonamiento e inversión de la lógica son características que el ensueño comparte con el absurdo cómico; éste para provocar risa debe regirse por obsesiones que se manifiestan mediante un razonamiento cómico y extravagante que generalmente evoluciona a medida que avanza, y que culmina en un absurdo final. Para entender lo anterior, habrá primero que explicar que el *buen sentido* es la inteligencia ajustándose a la movilidad de la vida; de ahí que la mente referencia útilmente lo que vemos con lo que conocemos. Existe un tipo de recuerdos privilegiados que se instalan en la mente y buscan materializarse a la menor provocación; estos recuerdos son de diversa índole y están subordinados a la concepción del mundo y al espacio de experiencias de cada individuo (Cfr. Bergson, 1973: 125-154). En el caso del tipo cómico catalogado como soñador, aquellos recuerdos privilegiados guardan relación con la estructura onírica y los estímulos del exterior se suman a la configuración del personaje cómico. En ellos, la realidad cede a la imaginación y muestra una lógica que se entiende como verosímil por la relación que mantiene con el absurdo del ensueño, el cual describe de la siguiente manera Bergson:

Es una inversión muy especial del sentido común. Consiste en moldear las cosas de acuerdo con una idea que se tiene, en lugar de moldear las propias ideas de acuerdo con las cosas. Consiste en ver en nosotros aquello en que pensamos, en lugar de lo que vemos (1973: 149).

Para lograr el absurdo cómico, los escritores nos preparan para entender al personaje desde una “lógica extraña que en ciertos casos puede dejar lugar a lo absurdo” (Bergson: 1973: 147). Uno de los procedimientos para generar el absurdo cómico es la interferencia de series; esto se logra mediante contradicciones lógicas que se expresan por medio de gestos, entendidos éstos como palabras, acciones y movimientos. Estas contradicciones resultan lógicas porque respetan la ausencia de leyes propia de lo absurdo y son cómicas porque, mediante la contradicción, ilustran la interferencia de series que tiene lugar dentro de la mente del soñador.

Reinaldo Arenas induce al absurdo cómico en *El mundo alucinante* durante los tres capítulos correspondientes a la infancia de Servando (Cfr. Arenas, 2003: 27-41). El “Capítulo I” (versión 1) abre el mundo narrativo de la siguiente manera: “Vengo solo. No venimos del corojal. Yo y las dos Josefás venimos del corojal y ya casi se está haciendo de noche. Aquí se hace de noche antes de que amanezca. En todo Monterrey pasa así: se levanta uno y cuando viene a ver ya está oscureciendo. Por eso es mejor no levantarse” (Arenas, 2003: 27). El efecto cómico se logra mediante la yuxtaposición de elementos que acompañan toda la idea –desde venir y no venir del corojal (solo o acompañado)– y la frase con la que culmina: “Por eso es mejor no levantarse”.

Sin embargo, no es ésta la única escena que imprime el absurdo cómico en la novela; los ejemplos son abundantes, pero considero que los más significativos del “Capítulo I” en sus tres versiones son el profesor y la mata de corojos.

A lo largo de la escena con el profesor, ambos personajes aparecen en secuencias inverosímiles y en lugares muy diversos (escuela, baños, arenal); si a ello se le agrega la descripción del profesor –“lleno de muchas plumas raras como si fuera un zopilote”, el cual después posee “una mano llena de pelos”– y el rescate que la mata de corojos le ofrece a Servando –quien para darle las gracias por haberlo salvado le ofrece su mano y ésta le llena la mano de espinas–, se puede afirmar la presencia del absurdo cómico en la novela.

Lo cómico en la escena anterior se deriva de la personalización que Servando hace de la mata de corojos: “Mire usted: entonces quise darle las gracias a la mata de corojos por haberme salvado y le fui a pasar la mano por el tronco. Y la muy malagradecida: me agarra la mano y me la llena de espinas que salían ya por el otro lado” (Arenas, 2003, 29). Esta escena contiene además otra característica del ensueño: la sensación natural que se tiene al asumirse como otro ser –o narrar desde otra voz–, puesto que éste no es más que una nueva manifestación de uno mismo. Bergson lo expresa de la siguiente manera:

Aludimos aquí a la extraña fusión que el ensueño produce a menudo entre dos personas que sólo forman una y que, no obstante, siguen siendo distintas. De ordinario una de esas personas es el propio durmiente. Siente que no ha dejado de ser lo que es, y sin embargo, se ha convertido en otro. Es él y no es él. Se oye hablar y se ve actuar, pero siente que otro ha tomado su cuerpo y su voz. O también puede tener consciencia de hablar y de actuar como de ordinario, si bien hablará él como de un extraño con el que nada tiene ya en común, se habrá desprendido de sí mismo (1973: 154).

En este sentido, el ejemplo anterior engloba la configuración del absurdo (profesor), lo cómico (personificación de una mata de corojos) y la disociación entre

cuerpo y mente propios de la lógica del ensueño que caracteriza todas las manifestaciones del narrador en la novela.¹⁹

Asimismo, la escena del “Capítulo I” (versión 2), en la que los alacranes picotean a Servando, es un ejemplo ideal para ilustrar este proceso que comparten ambas categorías: “Has echado a correr y los alacranes han alzado el vuelo y ya te arrancan los tallos, ya te descapullan. Ya te desprenden las hojas. Ya bajan hasta las raíces. Mejor será que pienses en otra cosa” (Arenas, 2003, 33). Retomando la idea de que todas las manifestaciones del narrador reafirman la presencia del absurdo cómico, es significativa esta escena, porque durante la primera parte del capítulo, Servando se asume como ser humano, pero en algún punto se transforma en una planta, y todo esto es pronunciado por una voz ajena, que sin embargo da la idea de que está en la mente del personaje, pues conoce sus pensamientos.

Para concluir este apartado, me remitiré a la versión 3 del “Capítulo I”, en el cual el narrador niega los acontecimientos narrados por las otras voces.

De modo que no fue a la escuela ni siguió rastro de la única garzota que había cruzado sobre las tejas. Ni arrancó las matas de corojos que por otra parte nunca han existido. Ni vio a sus hermanas, pues aún no habían nacido. Ni presencié las necesidades de las manos cortadas. Inventos. Inventos... Y la casa se le llenó de voces. Y el arenal surgió reverdecido y poblado de árboles. Y el cielo fue un constante aletear de aves extrañas... Y se mantuvo en quietud durante siete años más sin moverse del arenal. Alimentándose del jugo de uñas. Hasta que fue descubierto por una campana, que a golpe de toques lo trasladó hasta el origen de los sonidos... Y viendo por allí la única posibilidad de escapar, se introdujo en su cuarto y esperó a que su madre hiciese la elección propicia.

Entro la madre. Pálida y con una piedra en la cabeza. Y él tomó la piedra con gran ceremonia y esa noche durmió sobre ella. Y al otro día aparejaron al mulo. Y se fue de forma definitiva (Arenas, 2003: 35).

¹⁹ Otros ejemplos los proporcionan imágenes como la hermana de dos cabezas, la madre con dedos de vela y la mata de manos que crece en el arenal (Cfr. Arenas, 2003: 29, 32). En el segundo capítulo el ejemplo más representativo es el mulo cantor.

Con esta escena no sólo culminan todas las versiones de dicho capítulo, sino también el periodo de infancia de Servando, incluso en ella se explicita el transcurrir del tiempo. Asimismo, sirve como evidencia rotunda de que el absurdo cómico y el tipo cómico soñador se encuentran presentes en la novela. La voz niega todos los acontecimientos, pero al mismo tiempo afirma que se narra desde una perspectiva propia de un carácter cómico, caracterizado por la mecanización de sus formas físicas (comicidad de las formas), pensamientos (comicidad del carácter) y acciones (comicidad de las situaciones), es decir, de sus gestos.

2.2.4 Comicidad del lenguaje

Si bien esta categoría se desarrolla dentro de la comicidad de las situaciones, la importancia del lenguaje en la configuración de un tipo cómico hace necesario su análisis por separado. Bergson afirma: “El lenguaje consigue sólo efectos risibles porque es una obra humana y está moldeado lo más exactamente posible según las formas del espíritu humano” (1973: 109). A partir de las frases se crean dos mecanismos de comicidad en el plano del lenguaje: lo cómico de las situaciones expresado mediante éste y la comicidad del carácter que revela un individuo mediante el uso que hace de las palabras, ya que “la conciencia es la manifestación lingüística del ser, la subjetividad está en el ejercicio de la lengua” (Rodríguez, 2015: 52).

Para analizar la comicidad de las frases primero debe entenderse que ésta se manifiesta por medio de dos funciones del lenguaje: una expresiva y una creativa. En la función expresiva, el lenguaje es sólo una herramienta para comunicar un mensaje o una idea que pueden traducirse de un idioma a otro. Por otra parte, la

función creativa es aquella que usa las características propias de cada lengua para generar un efecto cómico y es intraducible, porque en este proceso no sólo están involucradas estructuras gramaticales, sino también culturales. En este sentido, la comicidad del lenguaje lo que hace es apuntalar un tipo cómico que se esboza por medio de las palabras (Cfr. Bergson, 1973: 89-97).

Habría que hacer aquí una importante distinción entre lo ingenioso y lo cómico. Quizá hallaríamos que una frase se considera ingeniosa si hace que nos riamos de un tercero o de nosotros mismos. Pero lo más frecuente es que no podamos decidir si la frase es cómica o ingeniosa. Simplemente causa risa (Bergson, 1973: 90).

Es posible identificar el paso del ingenio a lo cómico de las frases retomando los mecanismos de la comicidad de las situaciones: repetición, inversión e interferencia de series. Para ello, primero habrá que perfilar las características del ingenio; según Bergson es “cierta disposición para esbozar al paso escenas cómicas, pero para esbozarlas de un modo tan severo, tan sutil y tan rápido, que todo haya terminado ya cuando comenzamos a percibirlo”, es decir, que puede definirse el ingenio como la transposición cómica de las situaciones usando el lenguaje como herramienta.

En este sentido, un tipo cómico se crea no sólo por sus formas físicas ni por sus acciones, sino también por el uso que hace de las palabras: “Éste se traduce más o menos detrás de lo que dice y de lo que hace. No queda absorbido por ello, porque en ello sólo pone su inteligencia”. El efecto cómico se produce debido a que la estructura de la frase y la elección de las palabras revelan distracciones tanto del lenguaje como del carácter, por lo tanto, se puede afirmar que el ingenioso es otro tipo cómico (Cfr. Bergson, 1973: 89-92).

Como se expresó, las manifestaciones de lo ingenioso se relacionan con lo cómico de las situaciones y se proyectan en un personaje por medio de las palabras (Cfr. Bergson, 1973: 95). Dichas manifestaciones producen risa cuando, al darle la vuelta a una frase, ésta expresa otro sentido (inversión), cuando pertenece a sistemas opuestos (interferencia de series) o cuando es trasladada a un tono diferente (repetición) (Cfr. Bergson, 1973: 96-103).

El mecanismo de inversión cómica del lenguaje se produce cuando se le encuentra un nuevo sentido a un discurso o frase enunciado previamente, y una escena de la novela que lo ilustra está en el “Capítulo III”: “Pero ya Servando no quedó asombrado, pues muy bien sabía él que lo más noble de la sociedad de México, no era más que una punta de arrastrados adulones y que, precisamente por eso, era posible que fueran ‘lo más noble de la sociedad’” (Arenas, 2003: 47). En este ejemplo, el narrador expresa su opinión sobre “lo más noble de la sociedad”, pero durante este discurso invierte el sentido usual del término para degradarlo y reafirmarlo al mismo tiempo; con sus palabras no sólo revela su inconformidad, sino que utiliza el ingenio para emitirla.

Finalmente, la ley que rige el mecanismo de trasposición cómica del lenguaje es: “Se obtendrá un efecto cómico trasladando la expresión natural de una idea a un tono diferente” (Bergson, 1973: 103). Para ilustrar esta regla, retomaré una escena del “Capítulo IV”, en la que Servando, ávido de nuevas lecturas, se lanza a la calle a leer anuncios que posteriormente murmura durante una misa:

De modo que había que darle el frente a todo lo que no marcha bien, se decía Servando cuando no encontraba ningún libro digno de ser devorado. Y entonces salía a las calles y se ponía a leer los anuncios (muchos con faltas de ortografía) y regresaba repitiéndolos por todos los sitios, de tal manera que el padre Terencio le

había tomado una alarmante antipatía desde que, en medio de la misa, lo oyó murmurar: “Tortas de maíz por un petate” (Arenas, 2003: 51).

En el ejemplo citado, la repetición del anuncio “Tortas de maíz por un petate” sustituye a las letanías en una ceremonia solemne, con lo que se da la trasposición de un lenguaje formal (misa) a uno familiar (anuncio). En resumen, se infiere que el ingenio es una manifestación volatilizada de lo cómico, la cual es asimilada de acuerdo con el uso que un personaje hace del lenguaje (Cfr. Bergson, 1973: 94-95).

En conclusión, el lenguaje no es sólo un medio por el cual se emite un mensaje, sino que también crea tipos cómicos; es un elemento necesario, pero no indispensable para producir la risa, puesto que la rigidez de las formas, las situaciones y el carácter de un individuo logran también constituir tipos cómicos, aunque las dos últimas dependen completamente del lenguaje para su realización. El efecto cómico de la novela *El mundo alucinante* proviene de la configuración que Arenas hace del personaje, la cual se puede afirmar como cómica porque la yuxtaposición de elementos propios de sus gestos inserta a Servando dentro de los marcos del carácter cómico expuestos por Henri Bergson. A continuación, y tomando como base lo anterior, se propone un nuevo tipo cómico en el que el personaje Servando de la novela *El mundo alucinante* puede inscribirse.

2.3 Servando y el tipo cómico

El propósito de haber dividido la novela en tres periodos (infancia, adolescencia y vida adulta) fue que, mediante ejemplos sucintos de los dos primeros periodos, se validara la configuración cómica del personaje Servando en concordancia con los

preceptos de Henri Bergson; esto para que posteriormente con el análisis de la vida adulta se propusiera uno que, en mi opinión, los reúne a todos (distráido, vanidoso, ensoñador e ingenioso): el narcisista.

El vicio cómico del fraile es el narcisismo. Comenzaré por la definición del término; el *DLE* (2017) en su segunda acepción lo define como la “Excesiva complacencia en la consideración de las propias facultades u obras”. Por otra parte, el *Diccionario Akal de Psicología* lo describe como “un conjunto de actitudes humanas dominadas por dos rasgos principales: el desinterés por el mundo exterior y una imagen de sí grandiosa” (Doron y Parot, 2008: 383). Una tercera definición se retoma de Erich Fromm:

Al individuo narcisista el único sector que le parece plenamente real es su propia persona; hombre o mujer, se ocupa solamente de sus sentimientos, pensamientos, ambiciones, deseos, cuerpo, familia; de todo lo que es, o de lo que es suyo. Lo que piensa es lo verdadero, porque es él quien lo piensa, y aún sus cualidades malas son bellas, porque son suyas. Todo lo que se refiere a él o a ella tiene colorido y realidad plena. Todas las personas y cosas externas son grises, feas, incoloras y apenas existen (Fromm, 2005: 66).

Un solo ejemplo bastará para confirmar que este exacerbado amor propio es característico de la personalidad del fraile:²⁰

El mejor predicador que había en México era yo. Por eso el arzobispo me rogó, de rodillas, que pronunciase un sermón sobre la Virgen de Guadalupe el 12 de diciembre. Yo, que ya había pertenecido a la Orden de los Predicadores, no sentí muchos deseos de pronunciar un sermón donde de seguro todo el mundo quedaría rendido luego de las primeras palabras (Arenas, 2003: 56).

²⁰ Esta idea se fundamenta en la opinión general de sus biógrafos; para muestra se retoma una cita del historiador Edmundo O’Gorman, quien dice del fraile: “El más superficial conocimiento de la obra del padre Mier servirá para abonar con exceso probatorio la afirmación de ser la egolatría su pasión dominante” (1978: X).

El discurso anterior evidencia la gran estima de Servando por sí y la confianza excesiva en sus propias facultades. Esta faceta de su personalidad es la que resume su actuar frente al mundo, pues su cabeza no concibe la equivocación en su proceder o la veracidad de sus acusadores, porque además cree tener pruebas fehacientes en las que basa sus disertaciones. Cabe aquí retomar una cita de la *Apología* de fray Servando antes de continuar con la configuración narcisista de Servando:

Si podemos escribir, podemos predicar, especialmente teniendo en nuestro apoyo autores respetables y gentes de verdadero juicio, y no dando nuestras opiniones por ciertas. No está prohibido predicar cosas probables. Casi todo lo que predicamos, fuera del dogma, ya no lo es más. Y pluguiese a Dios lo fuese las más de las veces la materia de las oraciones fúnebres, sobre cuyas adulaciones jamás se nos dice una palabra. Sobre todo cuando el orador advierte el pueblo, como yo, que no anuncia como maestro en Israel las verdades eternas de la ley, sino un discurso probable que se sujeta a la corrección de los sabios, no hay inconveniente, porque no puede haber seducción, no hay bajo esa protesta prohibición alguna pontificia, y el escándalo que resulte es puramente pasivo, recibido y no dado, o farisaico. Cuando de la verdad nace el escándalo –dice San Gregorio Magno sobre el Cap. IX de Ezequiel– es más útil dejar nacer el escándalo que abandonar la verdad (Mier, 1946: 54).

La intención de presentar el extracto es que ésta es la esencia que Arenas retomó de fray Servando y la hiperbolizó de manera que no perdiera la estructura del discurso original;²¹ en ella, además, fray Servando es contundente al decir que no lo sabe todo, pero que tiene fuentes fidedignas que justifican su razonamiento, y son tan fidedignas en cuanto a que son tomadas de los postulados oficiales de la Iglesia y de todo lo que ella ha aprobado como veraz. De ahí que se considere que el conocimiento, en el caso de Servando, es el ingrediente que funde todos los tipos cómicos de Bergson en el narcisista, no resaltando la parte estética que conlleva el

²¹ Véase Linares (2014).

mito, sino la cualidad idealista que tiene su proceder; es decir, el fraile no es narcisista por su apariencia, sino por sus ideales, los cuales reafirma a lo largo de toda la novela, y no considera adecuadas las resoluciones tomadas por otros porque no se ciñen a las ideas lideradas por él; a ello se le añade el ingenio que tiene para defenderse y librarse de cárceles y perseguidores y la alucinante personalidad bajo la que se cobija para hacerlo.

Después de lo anterior, servirá un ejemplo del "Capítulo IX" para ilustrar el narcisismo de Servando.

Miré a mi alrededor y me vi descubierto y desnudo, pero me había puesto tan oscuro por el sol que ni por un momento pensaron los de la tripulación que yo fuera uno de ellos. Entonces, yo que conocía las miserias de toda esa calaña y sus puntos débiles, fingí gran devoción. Me incliné ante ellos y, con gran humildad, prometí eterna fidelidad y obediencia. Y, como conocía sus costumbres tan bien (por ser las mías), me ofrecí de criado y me tomaron hasta cierto aprecio; aunque siempre me trataban con desdén, y por cualquier insignificancia, como servirles la comida y no traerles agua, me daban de trompadas y me decían: Negro salvaje, tienes que acostumbrarte a vivir como los humanos. Y hasta trataron de enseñarme español, que yo sin grandes dificultades, desde luego, fui comprendiendo. Al principio, y sabiendo el poco conocimiento que tenían los marineros y más si eran españoles, les hablaba en latín para que pensarán que era un dialecto africano (Arenas, 2003: 80).

En el ejemplo, el absurdo cómico se representa porque las hazañas que realiza el fraile resultan verosímiles debido a que la disposición de los elementos de la novela se ha asimilado como absurda y de esta relación se deriva también la distracción del personaje y su vanidad. Por otra parte, el ingenio del fraile se despliega cuando engaña a los marineros usando el idioma y revela su narcisismo a través de su discurso, pues las frases de Servando son cómicas debido a que el lenguaje se descodifica de distintas maneras para el fraile y para los marineros. Con base en el ejemplo anterior, considero que es posible afirmar que el conocimiento es el elemento que funde todas las categorías mencionadas y crea al narcisista.

Por último, analizaré un ejemplo de la vida adulta del personaje:

Oh, arúspice..., hay un gran respeto hacia ti por toda esa gente que solicita tus orientaciones, o que desea oír tus afiebradas palabras Y tú, con esa voz gastada, que tiene la gracia espontánea de lo que se repite, le dices que no puedes dar consejos, que el mejor modo de llegar a conocer es vivir. Pero vivir como lo has hecho tú y como casi no lo permiten estos tiempos...; porque es terrible vivir en el tiempo de las grandes oportunidades, ya que todo sacrificio queda restado en su valor. Y eso también tú lo sabes (Arenas, 2003: 308).

La asociación de los términos *afiebradas palabras* resume la esencia del narcisista que se está proponiendo, pues engloba la personalidad del fraile: da cuenta de su vanidad, pues coloca su historia como ejemplo de vida y también se posiciona como mártir de la Independencia. La distracción y el absurdo cómico se manifiestan mediante la palabra *arúspice*, cuya definición según el *DRAE* (2017) es: “Sacerdote que en la antigua Roma examinaba las entrañas de las víctimas para hacer presagios”, y el ingenio se deriva de que durante toda la novela se describe cómo Servando se considera gran conocedor de la lengua y del mundo, por lo que inventa palabras y crea nuevos significados –recuérdese el “despilfarro de conjugaciones traídas por los pelos” (Cfr. Arenas, 2003: 51)–. El ejemplo citado pertenece al último capítulo de la novela y sirve para reafirmar el narcisismo de Servando; considero que la grandeza de esta escena radica en que además de evidenciar la permanencia del tipo cómico durante toda la novela, resume la posición de Reinaldo Arenas frente al personaje histórico fray Servando Teresa de Mier, con quien se siente identificado no sólo con su constante búsqueda de la libertad, sino también con el acoso constante que los poderosos infligen sobre toda voz disidente.

Resumiendo, durante este capítulo se analizaron de manera aislada los mecanismos de producción de la risa cómica expuestos por Bergson y cada uno de los tipos cómicos fue ubicado en la novela; ello sirvió como base para proponer uno nuevo: el narcisista. La finalidad es demostrar que esta configuración cómica del personaje hecha por Reinaldo Arenas es un elemento que tiene como fin realizar una apología de la libertad y una denuncia a través de la risa, lo cual se hará en el siguiente capítulo.

3. Risa cómica y libertad

Pienso que la realidad, en general, siempre es tan desmesurada y tan cruel que, si perdiéramos la risa, lo perderíamos todo.

Reinaldo Arenas

Subyace en los estudios sobre la risa la idea de que ésta tiene una significación ambivalente y, debido a que sus mecanismos de producción obedecen a estímulos de diversa índole, no es posible catalogarla bajo un solo esquema, por ello, es evidente que los análisis que la aborden desde su polo negativo tendrán argumentos sólidos para corroborar sus interpretaciones, como se evidenció en el apartado “El mundo alucinante en diálogo con la crítica”, y viceversa: habrá innumerables ejemplos, tanto en la vida como en la literatura, para acentuar su polo positivo.

La risa ha sido portavoz de la revolución y está emparentada con la denuncia y la libertad; con la primera, porque expone abusos e injusticias; con la segunda porque dicha denuncia le sirve al hombre para liberarse, por lo menos, desde el plano de la consciencia. Sus primeros representantes se signaron bajo la figura del bufón, del tonto y del payaso, cuyos postulados eran fruto de la ignorancia y de la tartamudez de la conciencia, por lo que no debían tomarse seriamente (Cfr. Bajtin, 1970: 10-12).

“La verdad no puede estar en la boca de los tontos” es la consigna oficial del mundo serio; sin embargo, la historia nos da abundantes evidencias de que la realidad es completamente distinta; personajes, situaciones y teorías de diferentes épocas dan cuenta de que la crítica se permite desde el mundo de la risa, pues el tono cómico es “tolerado” por las autoridades porque se considera inofensiva, ya que “las dictaduras más represivas han censurado siempre las parodias y las

sátiras, pero no las payasadas... el humor es sospechoso, pero el circo es inocente” (Eco, 1990: 12); no obstante, la risa es el disfraz tras el que se escuda la denuncia.

Por lo anterior, el objetivo de este capítulo es explicar la función liberadora de la risa en *El mundo alucinante*, para lo cual se han dispuesto tres apartados que desarrollan las categorías operativas mencionadas en el primer capítulo de este documento: risa cómica, denuncia y libertad.

3.1 Risa revolucionaria

Uno de los múltiples objetivos que persiguen los estudios sobre la risa es encontrar la función que ésta desempeña en la sociedad; de hecho, muchos han sido los que le atribuyen una función correctiva, entre éstos se encuentra Henri Bergson; otros como Mijail Bajtin declaran que su función es liberadora, pues, en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1970), postuló que la risa, más que tener una función social, expresaba una concepción del mundo. Si bien el análisis del teórico ruso está enfocado en la obra de François Rabelais, el tratamiento que hace de la risa festiva, la que se deriva del carnaval, tiene relación con la risa cómica de Bergson. La relación es la siguiente: sus concepciones sobre el bufón y el tipo cómico tienen como común denominador la producción del efecto cómico: la risa. Además de ello, aunque la risa para la teoría bergsoniana es esencialmente correctiva, le reconoce en su estudio, aunque tangencialmente, su cualidad ambivalente.²²

²² Véase supra p. 35.

Es importante recordar que el estudio de Bajtin está situado en la transición que experimentó la literatura durante la Edad Media y el Renacimiento, periodos caracterizados por su cosmogonía antagónica. Durante siglos, el temor cósmico dominó los corazones de la sociedad y las personas encontraron un descanso periódico a sus tormentos mediante la risa festiva –la derivada de procesos carnavalescos—. El carnaval representaba el reino utópico de la abundancia, de la igualdad y de la libertad; la risa suspendía temporalmente el temor generado por las fuerzas dominantes: la religión y el gobierno.²³ Una de las figuras principales de la comicidad carnavalesca es el bufón, quien, además de sus deberes lúdicos, cumplía la función de revelar la verdad mediante la risa, por lo tanto, su función era liberadora.

Bajtin expresó la relevancia del bufón de la siguiente manera: “La comicidad medieval, al desvelar el temor al misterio, al mundo y al poder, descubrió osadamente la verdad del mundo y del poder. Se opuso a la mentira, a la adulación y a la hipocresía. La concepción cómica destruyó el poder a través de la boca del bufón” (Bajtin, 1999: 87). Dentro de su análisis, el teórico ruso retoma de A. Vesslovski la importancia de este personaje:

En la Edad Media, el bufón es el portavoz privado de los derechos de la concepción abstracta objetiva. En una época en que la vida estaba reprimida en los marcos convencionales de los estados, de las prerrogativas, de la ciencia y de la jerarquía escolásticas, la concepción del mundo se adaptaba a las funciones de esa situación y era alternativamente feudal, escolar, etc.; expresaba su fuerza en uno u otro medio, que era a su vez producto de su capacidad vital. La concepción feudal

²³ “La idea de la fuerza creadora de la risa pertenecía también a las primeras épocas de la Antigüedad. En un papiro alquímico conservado en Leyden se lee un relato donde la creación y el nacimiento del mundo son atribuidos a la risa divina: ‘Al reír Dios, nacieron los siete dioses que gobiernan el mundo (...) Cuando la risa estalló, apareció la luz (...)... cuando volvió a reír por segunda vez, brotó el agua (...) la séptima vez que rió apareció el alma’” (Bajtin, 1970: 112).

consagra el derecho a oprimir al siervo, a despreciar su trabajo servil, consagra el derecho a guerrear, a perseguir a la gleba, etc.; la concepción escolar es el derecho a un conocimiento exclusivo fuera del cual nada merece la pena estudiarse, ya que podría perturbar el orden establecido, etc. Toda concepción que no coincidía con la de tal o cual estado o profesión determinada o derecho establecido era eliminada sin consideraciones, se la despreciaba y se la enviaba a la hoguera a la menor sospecha; se la admitía sólo cuando se presentaba con una forma anodina, cuando causaba risa sin pretender ningún derecho en el plano de la vida seria. De allí proviene la importancia social del bufón (Bajtin, 1999: 88).

Si bien Bajtin considera esta interpretación errónea en el análisis de la obra de Rabelais, por limitar la concepción del bufón a un representante de una forma objetiva y abstracta de la realidad, concuerda con Vesslovski en que el privilegio de la risa es la libertad. En la Edad Media, el bufón no era un personaje más del carnaval, su figura no desaparecía al terminar éste, su presencia era constante y fue una forma de vida más que un papel; se regía por las reglas y el lenguaje de la plaza pública, consideraba las groserías y las imprecaciones jocosas esenciales para la carnavalización de la vida. Su trabajo consistía en ridiculizarse a sí mismo, a los demás, al mundo y, sobre todo, en expresar la verdad mediante la risa. Los avances culturales fueron restringiendo su presencia, pero nunca la extinguieron, por ello logró establecerse como emblema del carnaval y de la risa (Cfr. Bajtin, 1999: 59-130). Su comportamiento se asimilaba al del tonto, por ello sus manifestaciones se consideraban inocuos; para Bajtin: “En el bufón, todos los atributos reales se hallan trastocados, invertidos, con la parte superior colocada en el lugar inferior: el bufón es el rey del ‘mundo al revés’” (1999: 322), lo que esencialmente le da libertad de palabra y acción.²⁴

²⁴ “La tontería es profundamente ambivalente: tiene un lado negativo: rebajamiento y aniquilación (que es lo único conservado en la injuria moderna de “imbécil”), y un lado positivo: renovación y verdad. La tontería es el reverso de la sabiduría, el reverso de la verdad. Es el reverso y lo bajo de la verdad oficial dominante; se manifiesta ante todo en una incompreensión de las leyes y

Hasta ahora se ha dicho que Bajtin considera que el privilegio de la risa es la libertad, sin embargo, Umberto Eco no está de acuerdo con esta postura, ya que, considera que la risa se ha convertido en un medio de manipulación; dice que ésta siempre ha sido sospechosa, pero la tontería inocente. De ahí que sea común que muchos medios de comunicación presenten programas televisivos cuyos contenidos carecen de calidad y son en muchas ocasiones enajenantes.

En *Los marcos de la libertad cómica*, Umberto Eco hace una distinción entre humor y comicidad; considera que el primero es el único capaz de germinar la crítica, pues la risa comenzó a volverse sospechosa y se fue marginando su presencia y sus marcos de acción en las sociedades, de ahí que, en la actualidad, el carnaval sea una festividad en la que la libertad se restringe a ciertos espacios y fechas. Para este autor, el carnaval perdió su fuerza revolucionaria cuando se institucionalizó y con ello la cultura popular y la risa festiva fueron degradándose hasta el punto de volverse ridículos. Para Eco, las verdaderas transgresiones festivas generalmente no son toleradas por las autoridades, pero, lo ridículo, el circo, es inocente y enajenante, por lo que su postura considera que la risa cómica ha perdido en la actualidad su poder revolucionario y ha degenerado en la tontería; agrega que lo cómico sólo es un instrumento de control social y nunca podrá ser una forma de crítica social” (1990: 17); en cambio, considera que la verdadera transgresión de la risa se conserva en el humor, el cual nos hace conscientes de la molestia de vivir bajo una ley, cualquiera que sea la naturaleza de ésta. En este

convenciones del mundo oficial y en su inobservancia. La tontería es la sabiduría licenciosa de la fiesta, liberada de todas las reglas y coacciones del mundo oficial, y también de sus preocupaciones y de su seriedad” (Bajtin, 1970: 214).

sentido, Eco considera que el humor es “el sentimiento de lo opuesto” y lo cómico “la percepción de lo opuesto”; la diferencia radica en que la percepción no hace reflexionar, mientras que al trasladar el sentido en sentimiento existe una valoración y una concientización de una realidad antes no percibida (Cfr. Eco, 1990: 11-14), pero agrega que si lo cómico en un texto se encuentra en el nivel narrativo, el humor se hallará en el plano discursivo del autor, pero ello se amplía en el siguiente apartado, pero agrega que si lo cómico en un texto se encuentra en el nivel narrativo, el humor se hallará en el plano discursivo del autor; motivo por el cual se recupera su postura.

Además, Eco afirmó que lo cómico, y lo que lo rodea, es un término sombrilla que engloba la risa, la cual es el elemento principal de la comedia: la semilla de lo cómico y de todas sus manifestaciones; de ahí que sea posible relacionar las teorías de Henri Bergson, Mijail Bajtin y de Umberto Eco, pues mientras el segundo y el tercero la consideran revolucionaria, porque enuncia una verdad o la denuncia, para el primero es un instrumento que sirve para corregir una desviación de la norma. Es en este sentido en el que se establece la relación entre el papel del bufón y el personaje Servando. Además, en el capítulo anterior se expuso cómo los postulados de Bergson sirven para definirlo como un tipo cómico (he ahí su primera semejanza con el bufón), y debido a que el héroe cómico al que alude Eco es “un personaje innoble, inferior, repulsivo (animalesco) [...] nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber transgredido la regla [...] nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo de la regla (lo cual no implica riesgo para nosotros, ya que sólo cometemos la violación indirectamente” (Eco, 1990: 10), es que se considera que también existe relación con sus postulados

y la tesis propuesta. Bajtin asoció la risa con la liberación del temor cósmico y posturas más modernas, como la de Eco, la asocian con una liberación mental, por lo que considero que el personaje cumple la función social del bufón y evidencia la presencia del héroe cómico.

Concluyendo, según Bergson la función social de la risa es castigar y según Bajtin y Eco liberar y denunciar; la relación que encuentro entre estas posturas es la siguiente: si la risa es el castigo, la denuncia es la liberación, y viceversa: si la risa es la liberación, el castigo es la denuncia, porque todo existe hasta que se nombra, puesto que “algo debe existir para que pueda ser identificado” (Ricoeur: 1980: 328); es por ello por lo que en la siguiente parte de este estudio se analizará cómo construye la denuncia cómica el personaje.

3.2 Denuncia cómica

Lo más odioso que se padece ahí es la impotencia ante la injusticia; no vamos a pensar que en cualquier país no hay injusticias, en cualquier lugar puede haberlas, pero la posibilidad de señalarlas ya es un consuelo.

Reinaldo Arenas

Esta sección tiene como finalidad explicitar la relación que existe entre la configuración discursiva de Servando y el tipo que se ha dominado narcisista y como ello se vincula con la denuncia cómica y la función liberadora de la risa. Para tal cometido, se retoma el concepto de metáfora empleado por Paul Ricoeur en *La metáfora viva*: “Es una transferencia que afecta a la posesión de los predicados por algo singular, más que la aplicación de estos predicados a algo. La metáfora, más

que encontrar y expresar semejanzas, las crea” (1980: 327). En su estudio, el teórico discute la presencia de una referencia desdoblada en el enunciado metafórico, el cual es un “discurso breve reducido lo más de las veces a una frase”; este enunciado, mediante distintas redes que tiende en la obra, crea un universo metafórico, el cual se explica a sí mismo y por lo tanto se vuelve verosímil (Cfr. Ricoeur, 1980: 327-328).

La explicación de Ricoeur es la siguiente:

Partamos de que el sentido de un enunciado metafórico se suscita por el fracaso de la interpretación literal del enunciado; para una interpretación literal, el sentido se destruye a sí mismo. Pero esta autodestrucción del sentido condiciona a su vez el derrumbamiento de la referencia primaria. Toda la estrategia del discurso poético se juega en ese punto: tiende a obtener la abolición de la referencia por la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos, autodestrucción que se hace manifiesta por una interpretación literal imposible. Pero esa es sólo la primera fase o, más bien, la contrapartida negativa de una estrategia positiva; la autodestrucción del sentido, por la acción de la impertinencia semántica, es sólo el reverso de una innovación del sentido a nivel de todo el enunciado, obtenida por la “distorsión” del sentido literal de las palabras. [...] Al sentido metafórico correspondería una referencia metafórica, de igual manera que al sentido literal imposible corresponde una referencia literal imposible (1980, 310).

La metáfora contiene información clave para descifrar el mensaje múltiple, pues “a un mensaje de doble sentido corresponde un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado y, además, una referencia desdoblada” (Ricoeur, 1980: 310); es decir, la organización del discurso metafórico proporciona la información necesaria para entender el desdoblamiento de la referencia.

Siguiendo con Ricoeur:

Se ha comparado la metáfora a un filtro, a una pantalla, a una lente, para indicar que sitúa las cosas bajo una perspectiva y enseña “a ver cómo...”; pero es también una máscara que disfraza. Se ha dicho que integra las diversidades; pero lleva también a la confusión categorial. Se ha dicho que es “puesta por...”; pero hay que decir también que es “tomada por...” (1980: 339).

Es en este punto en el que relaciono la teoría de Ricoeur en la configuración del personaje de Arenas y creo que las siguientes escenas de *El mundo alucinante* sirven para ejemplificar la doble referencia:

1. Y me desvalijaron. Y aquí voy a pie, aunque me dicen que ya casi voy llegando, pues aquellas humaredas no pueden indicar otra cosa que el virreinato (Arenas, 2003: 37).
2. Orlando, rara mujer, dio conmigo un día en que yo no había comido más que niebla (2003: 224).
3. Mire usted lo que hemos conseguido con tantas libertades –y señaló hacia un racimo de negros ahorcados en una sola palmera (2003: 241).

El primer ejemplo pertenece a la adolescencia de Servando, los otros dos a la vida adulta y pretenden ilustrar cómo se va creando el universo metafórico dentro de la novela. En los tres casos se presenta la doble referencia enunciada por Ricoeur, pues en ninguno es coherente una interpretación literal del discurso, pero una metafórica sí; además, la primera y la última metáfora manifiestan una denuncia histórica.

En el ejemplo número uno, *humaredas* y *virreinato* son términos que tienen una doble referencia porque aluden a un periodo específico de la historia de México, durante el cual la Iglesia católica y la monarquía impusieron castigos, ejecutados por la Inquisición, a cualquiera que se considerara hereje; uno de ellos era ser quemado vivo frente al pueblo, como medida de escarmiento social. Asimismo, en la tercera frase “racimo de negros” hace alusión al periodo de esclavitud que sufrió la raza negra en Estados Unidos durante los siglos XVIII y XIX. En ese sentido, la relación entre los términos que componen ambas metáforas sólo puede entenderse mediante una interpretación metafórica; es decir, una interpretación sensata sólo puede darse mediante la descodificación del referente desdoblado.

En el segundo ejemplo, *comer niebla* expresa una crítica social; además, la metáfora adquiere otro sentido cuando se asume su referente metafórico: el hambre; no es ésta la única referencia desdoblada del enunciado, pues Arenas refiere al personaje Orlando como *rara mujer*, con lo que hace un guiño intertextual al personaje de Virginia Woolf.

Los ejemplos anteriores sirven para confirmar la presencia de un universo metafórico, pero no son los únicos ni los más relevantes para este análisis, pues considero que es posible hablar de metáforas cómicas, las cuales no sólo cumplen con los postulados de Ricoeur, sino que además incluyen características cómicas. Los ejemplos son los siguientes:

1. En Madrid la gente se alimenta de gritos, pero aquí parece que ya la miseria no los deja ni gritar. Tanta es el hambre en este sitio que la persona que habla la consideran acaudalada (2003: 217).
2. Con aquellas barbas que me llegaban al pecho, y no pudiendo enseñar más que el esqueleto maltratado, creo que le hubiera inspirado lástima hasta al propio Satanás (2003: 200).
3. Y nos fuimos internando en el poblado de Soto la Marina, donde las mujeres nos miraban asombradas y los hombres (siempre más discretos) se iban para el patio o se refugiaban detrás de las lomas (Arenas, 2003: 249).

En los casos anteriores, las metáforas cómicas incluyen también una denuncia; además, considero que se relacionan con el tipo cómico narcisista. En el primer ejemplo el fraile se sirve del ingenio para hiperbolizar las condiciones paupérrimas en las consideraba se encontraba el pueblo español. El segundo no sólo se asocia con la vanidad, sino que su discurso expresa también ingenio; la vanidad lo vuelve ingenioso y absurdo. Finalmente, en la tercera frase, la distracción se manifiesta mediante la construcción de todo el enunciado, pues Servando narra las dificultades a las que se enfrenta la sociedad y cómo logra “afrontarlas”.

Por otra parte, en líneas anteriores se explicó que el uso de metáforas cómicas encierra un doble discurso; ahora se explicará cómo éstas, aunado al tipo narcisista, hace posible el uso del término denuncia cómica. Si bien ya se han revisado ejemplos cuya organización discursiva presenta un referente desdoblado y una denuncia indirecta, uno del “Capítulo XII” presenta abiertamente una crítica social:

Esta miseria es la causa de las ruindades, ya que la mala vida enseña todo tipo de artimañas para poder llenar el estómago. Existen por eso en España tan diversas clases de ladrones que para poder clasificarlos se necesitaría un diccionario aparte, pues cada ramo tiene un nombre diferente de acuerdo al objetivo que quiere robar (Arenas, 2003: 118).

En la escena citada, Servando critica la miseria en la que el gobierno tiene sumida a su población, justifica a los ladrones e hiperboliza la situación; ésta sería esencialmente la fórmula enunciada por Bajtin para la producción de la risa festiva, pues la cita ilustra el proceso de renovación cómica que el teórico ruso asoció con el carnaval, pues Servando no sólo realiza una denuncia, sino que usa la imagen de los ladrones y la resignifica: la vuelve cómica, pues el paso de lo serio a lo cómico se da mediante la hiperbolización (Cfr. Bajtin, 1999: 60-130).

El discurso de Servando es tan crítico como cómico; sin embargo, el fraile no se limita a hacer denuncias políticas y morales, también critica la religión y a la sociedad; los siguientes ejemplos lo corroboran:

1. Los vicios y los desenfadados de la moral no tienen límites, así como la corrupción de todo tipo, y la prostitución es tanta que a cada paso uno es acosado por una cuadrilla de mujeres que no cesan de hacernos proposiciones. El último censo sobre ese material arrojaba una cifra de más de cuarenta mil putas, solamente en la corte de Madrid, y esto sin contar las cortesanas, las damas nobles ni a la reina (Arenas, 2003: 118).

2. La religión nunca debe olvidarse, porque entonces los pecados perderían su gracia y dejarían de serlo. Ay, y que sería de nosotros si no existiese el pecado. Qué sería del mundo. Por eso su majestad pone, sobre cada árbol, un obispo, que no participa en ninguna de las ceremonias de cacería, y que solamente se mantiene allí arriba para recordarnos que estamos pecando, y prodigarnos ese goce (Arenas, 2003: 126).
3. Por eso todos los marineros morían en silencio, y cuando los tiburones les enfilaban sus bocas de mil hachas, no decían más que Dios sale al rey (que por otra parte no corría ningún peligro), y las fieras se encargaban de que ellos no se salvaran (Arenas, 2003: 214).

En el primer caso, la denuncia es a la inmoralidad de la sociedad y de sus gobernantes; en el segundo, Servando critica la religión, expone que el pecado y la Iglesia van de la mano, que generan una relación de reciprocidad y necesidad mutua, lo cual evidencia la eterna sinergia entre poder y religión como medios de opresión social; la denuncia viene de volverlos cómplices del pecado. Finalmente, en el tercer ejemplo, Servando critica el dogmatismo de los integrantes de la flota marina, quienes estaban tan alienados que hasta en el momento de su muerte dedicaron sus últimas palabras en favor del rey, quien nunca estaba realmente amenazado.

Para concluir este apartado, considero que el siguiente fragmento del “Capítulo IX” expone la denuncia cómica:

Ahora el barco, en medio de la oscuridad, se deslizaba sobre enormes bancos de sargazos que trataban de aprisionarlo. Luego se estancaría entre arenales bajos y, por último, tendría dificultades con dos embarcaciones piratas que se ofenderían al enterarse que, en vez de transportar joyas y alhajas, llevaba nada más que un insignificante fraile (que bien podrían haberlo lanzado al mar en el mismo momento de la partida), preso en el mismo fondo de la quilla, por el hecho absurdo de haber negado la aparición de una virgen que nunca nadie ha visto. La tripulación de los barcos piratas se reiría a carcajadas cuando se enteraran de los “delitos” del fraile, y todos los marineros coincidirían en que era muy difícil que por aquellos lugares de soles constantes y sudores voluptuosos, hiciera su aparición alguna virgen (Arenas, 2003: 77).

Son varios los factores a considerar del ejemplo anterior; en primer lugar, que resume breve y cómicamente la historia del dominico, pues considera que los delitos por lo que se encarceló a fray Servando son absurdos si se analizan desde la perspectiva, siempre más flexible que la de la Iglesia, de los marineros. Además, reúne los elementos abordados hasta este punto: la metáfora cómica se da por la asociación de los términos *sudores* y *voluptuosos*, que indudablemente tiene una alusión sexual, y la denuncia cómica que se produce de su asociación antagónica con la palabra *virgen*.

Lo anterior se vincula directamente con las teorías de Bergson y de Bajtin, con la primera porque reafirma que el lenguaje juega un papel importante en la producción de lo cómico. En ambas posturas, el ingenio y el lenguaje de la plaza pública, respectivamente, son mecanismos que usan la palabra como medio para estimular la risa, y en la novela, a través de lo que se denominó metáfora cómica, se produce la denuncia y la liberación que de ella deriva.

En resumen, la denuncia cómica en *El mundo alucinante* se genera mediante la tipificación de un personaje cómico y del tratamiento que éste hace del lenguaje; es por ello que se abordó el estudio de Paul Ricoeur, ya que, como se mencionó en el apartado “Comicidad del lenguaje”, el tipo cómico ingenioso se identifica según el uso que hace de las palabras y, creo que mediante la explicación del uso de metáforas cómicas Servando muestra su ingenio.

Por otra parte, dadas las condiciones sociales y políticas en las que se desarrolló la escritura del texto, esta denuncia tiene una función liberadora, pues “uno puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle [...] dignidad y autoridad” (Freud en Cándano, 2006); es decir, la humillación a la

que condena la denuncia permite que aquel que ríe se coloque en un plano superior al del humillado: lo castiga con su risa y al invertirse momentáneamente los papeles, se libera. Postulado que también se relaciona con lo enunciado por Eco, ya que para él “Sonreímos porque nos sentimos tristes de haber descubierto, aunque sólo por un momento, la verdad. Pero en ese momento nos hemos hecho demasiado sabios para creerla. Nos sentimos tranquilos y calmados, un poco enojados, con un matiz de amargura en la mente. El humor es un carnaval *frío* (Eco, 1990: 20)”.

Finalmente, la importancia de recuperar las ideas de Ricoeur proviene del énfasis que su estudio colocó sobre las posibilidades del referente metafórico desdoblado, a su vez relacionados con los postulados cómicos de Bergson, lo cual creo que se justifica con los ejemplos retomados de la novela. Si bien lo que se denominó metáfora cómica, sólo fue identificado en el ejemplo de los marineros en lo referente al término denuncia cómica, ello se debe a que como se mencionó en el apartado “2.2.4 Comicidad del lenguaje”, el uso que hace de las palabras un personaje lo vuelve ingenioso, luego cómico. Lo anterior, desde mi punto de vista reafirma que existe una configuración cómica del personaje Servando y que dicha configuración sirve para realizar una liberación a través de la denuncia cómica.

3.3 Apología de la libertad

Hasta ahora, los ejemplos usados han tenido la intención de ilustrar la relación existente entre los postulados sobre la risa de Bajtin y los de Bergson; en dicha relación se sustenta que la denuncia cómica reúne al tipo cómico, específicamente

al narcisista, a la risa festiva y a la metáfora cómica. A continuación, se desarrolla la tercera categoría operativa: la libertad.

Para ello, retomo nuevamente el ensayo de Umberto Eco, para quien, como se mencionó, el héroe cómico es un personaje animalesco de la comedia, el cual se vuelve revolucionario en la medida que logra romper leyes sociales, pues mediante sus transgresiones los espectadores se liberan, es decir, se sienten vengados de la existencia de una regla; además las características excéntricas del héroe cómico sirven para disociar la realidad de la comedia.

La relación que lo anterior guarda con la novela de Arenas se desprende de la revisión los documentos preliminares de la novela: “Dedicatoria” e “Introducción”.²⁵ El hecho de que se retomen al final de esta tesis obedece a que en ellos no aparece propiamente el personaje que se está analizando, sin embargo, en ellos el escritor asienta su postura ante la libertad. En la “Introducción”, Reinaldo Arenas justifica su novela como una posibilidad más de la realidad: lo que pudo haber sido fray Servando e identifica su figura como la del héroe latinoamericano que busca siempre la libertad y la verdad:²⁶

No aparecerás en este libro mío (y tuyo) como un hombre inmaculado, con los estándares característicos de la pureza evangélica, ni como el héroe intachable que sería capaz de equivocarse, o de sentir alguna vez deseos de morir. Estás, querido Servando, como lo eres: una de las figuras más importantes (y desgraciadamente casi desconocida de la historia literaria y política de América. Un hombre formidable. Y eso es suficiente para que algunos consideren que esta novela debe ser censurada (Arenas, 2003: 24).

²⁵ La introducción de *El mundo alucinante* forma parte de la antología narrativa de Reinaldo Arenas titulada *Necesidad de libertad* (2012: 112-117).

²⁶ Postura que retomó de José Lezama Lima (1993: 84-98), y que estudios como el de Abello, Silva y Linares reafirman.

La cita anterior pertenece a la “Dedicatoria” de la novela y, dado el contexto en el que se desarrolló su escritura, en ella Arenas alude a la represión intelectual de la que era víctima en la isla durante los años en los que la escribió. Por ello, considero que la búsqueda de la libertad aparece como un *leitmotiv*, tanto en la vida de fray Servando como en la de Reinaldo Arenas, ya que el escritor se identificó con su personaje en la “Presentación” y alertó sobre una doble lectura:

No obstante, la acumulación de datos sobre tu vida ha sido bastante voluminosa; pero lo que más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte, no fueron las abrumadoras enciclopedias, siempre demasiado exactas, ni de los terribles libros de ensayos, siempre demasiado inexactos. Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona, De aquí que toda referencia anterior hasta llegar a este descubrimientos formidable e insoportable sea innecesaria y casi la he desechado por completo (Arenas, 2003: 23).

Retomando la postura de Umberto Eco, considero que el personaje Servando ilustra al héroe cómico, pues es una figura emblemática para la Independencia mexicana, cuyas aportaciones se materializaron en el terreno de las ideas y se plasmaron en abundantes escritos,²⁷ en los cuales también nos legó su pintoresca visión del mundo y de sí mismo, lo cual sirvió a Reinaldo Arenas para “animalizarlo”, y restarle seriedad a sus palabras, pero mantuvo el tono libertario de fray Servando y su búsqueda constante por la libertad.

Por lo anterior, considero que existe una relación entre las teorías analizadas durante esta investigación, pues para Eco:

La realización del humor funciona como una forma de crítica social. El humor siempre es, si no metalingüístico, sí metasemiótico: a través del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos, pone en duda otros códigos culturales. Si hay una posibilidad de transgresión está más bien en el humor que en lo cómico. Hablando

²⁷ Hasta el momento se tienen documentadas 23 publicaciones realizadas por fray Servando (Cfr. O’Gorman, 1978: 433-437).

semióticamente, si lo cómico (en un texto) se da en el nivel de fábula o de estructuras narrativas, el humor funciona en los intersticios entre la estructura narrativa y la discursiva. El intento del héroe de cumplir con el marco o de violarlo se desarrolla en la fábula, mientras que la intervención del autor, quien explica la regla presupuesta, pertenece a la actividad discursiva y representa una serie metasemiótica de afirmaciones acerca de los antecedentes culturales de la fábula. [...] El humor no nos promete liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley (Eco, 1990: 19).

En este sentido, si lo cómico está en la configuración del personaje y de la novela, el humor se encuentra en el mensaje que proyecta el escritor detrás de dicha configuración, lo cual no sólo creo que se evidencia con el presente análisis, sino que también se sustenta con los estudios críticos revisados en el primer capítulo. Por tanto, en *El mundo alucinante* la risa tiene una función liberadora porque, en tiempos violentos y represivos, y en países en los que tales actos abundan, la denuncia sólo puede darse por medio de la risa, por lo que, en este sentido, se entiende que hay una liberación por medio de la denuncia y un castigo por medio de la risa, ya que

Es en la arena de la lucha social y política en donde el carácter de lo cómico enciende la conciencia histórica y la acción pública. Para estos efectos observamos el desapego de las estructuras paralizantes del estado absolutista, a las que el hombre puede resistirse. Sin trivializar el acto de la risa y de sus producciones, el ser dominado rompe sus cadenas al colaborar desde su esperanza en la configuración de un mejor mundo, en el que se forjaran más comunidades y menos pedestales y en que destacará la equidad entre los individuos y los grupos sociales y la tolerancia a la diferencia, en lugar de la supremacía de la unitariedad y la omnipotencia. La utopía, en este sentido, derroca a través de algunas manifestaciones de la cultura popular cualquier intento de dominio vertical o de ejercicio absoluto del poder (Arendt en Rodríguez, 2014: 39).

Se habla de una apología a la libertad porque ésta se manifiesta en el discurso de fray Servando, del personaje Servando y de Reinaldo Arenas, pues éste retomó el tono libertario del fraile, lo dotó de tono cómico y se proyectó tras él. Fray Servando intentó denunciar la opresión y la injusticia y Arenas también lo hizo, pero

desde el mundo de la risa; se escudó en la historia, la idiosincrasia y en la predilección por la hiperbolización del personaje histórico para expresar su descontento contra la autoridad –ya sean los dirigentes de la Iglesia o el régimen cubano–, incluso contra la “humanidad”, pues ambos tuvieron como común denominador el sueño de la libertad. Un par de ejemplos, extraídos de las *Memorias* y de *El mundo alucinante*, respectivamente, servirán para corroborar lo expuesto:

1. Forzado por la necesidad de defender mi honor, voy a exhibir estos argumentos, no todos, ni en toda la extensión de fuerza que admiten, porque esto sólo necesitaría un volumen, tantos son, sino cuantos baste para hacer conocer la dificultad que yo intentaba superar y no creo haber vencido (Mier, 1946: 54).
2. Nada puede demostrar más claramente mi inocencia que el hecho de que ustedes me declaren culpables... No voy a exponer a ustedes mi teoría sobre la aparición de la virgen de Guadalupe, porque bien sé que no van a entender. Ni voy a gastar un tiempo inútil tratando de convencer con observaciones razonables a quienes son pagados precisamente para castigar a los que participan de esas observaciones. Basta con decir que no he conspirado contra la vida de sus majestades, no porque no desee su muerte, que tanto bien le haría a los españoles, sino porque estimo que no valdría la pena conspirar contra la vida de ellos si se permite que continúen viviendo ustedes y todo ese aparato de aprovechadores y arrastrados que son, precisamente, los que la sostienen (Arenas, 2003: 203).

En este punto, cabe retomar las palabras que el cubano profirió en el Congreso de la *Modern Language Association*:

Vemos que ese sentido, tal vez del humor o de la exageración, forma parte de nuestra realidad y ayuda a comprender esa desmesura latinoamericana, esa especie de llevar las cosas a una situación tan tensa, tan explosiva, que causa casi un acto de liberación. Y esto es, tal vez, una de las características también de mis libros. Las situaciones de tan intolerables producen un estallido de libertad (Arenas en Ette, 2001: 61).²⁸

²⁸ Se cita el documento que permaneció inédito hasta el año 2001, en el que Ottmar Ette transcribe dicha presentación.

Arenas expuso la importancia del humor y la función liberadora de la risa, no sólo en *El mundo alucinante*, sino en toda su obra: “Creo que el humor tiene un papel fundamental porque es la única manera de decir una realidad en que su patetismo resulte tal que hasta cierto punto pierda efectividad al ser contada (Arenas en Ette, 2001: 61). Además, no es ninguna novedad que a Reinaldo Arenas se le consideró un escritor disidente, un rebelde e incluso un revolucionario,²⁹ quien usó la risa como herramienta de liberación, pues considera que sólo ella sirve para denunciar las trágicas situaciones por las que han pasado las sociedades latinoamericanas a lo largo del tiempo:

Creo que [la] sonrisa nos salva, creo que si no perderíamos el sentido de la burla, de la risa, del humor, no tendríamos escapatoria, porque la tragicidad de la realidad va más allá incluso que la misma imaginación con la que pudiéramos contar para describirla, y eso lo estamos viendo ahora mismo en lo que está pasando en el mundo (Arenas en Ette, 2001: 60).

La necesidad de retomar los fragmentos citados es reforzar la hipótesis de esta tesis, que es que la risa tiene una función liberadora en *El mundo alucinante*, pues la denuncia sirve como castigo moral momentáneo de la sociedad para sus opresores, y que, contrario a lo que la mayoría de la crítica sobre la novela ha considerado, eso dota a la risa de connotaciones positivas.

Finalmente, aunque fue un poco redundante hablar de la necesidad de libertad que tenía fray Servando, dado que fue un prófugo asiduo de cárceles,

²⁹ Se hace la distinción entre ambos términos tomando como referencia el ensayo de Octavio Paz titulado *Reuelta, Rebelión, Revolución*, para quien “rebelión es individualista; revolución es palabra intelectual y alude, más que a las gestas de un héroe rebelde, a los sacudimientos de los pueblos y a las leyes de la historia. Rebelión es voz militar; viene de *bellum* y evoca imágenes de la guerra civil. Las minorías son rebeldes; las mayorías revolucionarias (1984: 148).

considero que un fragmento del “Capítulo XXIV”, que narra el encadenamiento del fraile –tan minuciosamente que no es posible reproducirlo en su totalidad, baste decir que durante seis páginas Servando describe su situación– contiene la esencia de cómo se entiende la apología de la libertad en la novela:

De manera que aprendió a tomar el aire a través de la red de cadenas, y aprendió a succionar aquella agua podrida, que le lanzaban sobre el rollo metálico que le ocultaba la cara; de modo que la sopa que le servían un lunes (siempre por la tarde) humedecía su rostro el sábado ya bien de mañana. [...] Y de haberse prolongado aquel encierro, con los años, habría aprendido a traspasar con la vista el hierro y el techo, y ver el cielo, el sol y los buitres revoloteando por encima de la prisión [...]. Algo hacía que la prisión siempre fuera imperfecta, algo se estrellaba contra aquella red de cadenas y las hacía resultar mezquinas e inútiles. “Incapaces de aprisionar...” Y es que el pensamiento del fraile era libre. Y saltando las cadenas, salía, breve y sin traba, fuera de las paredes, y no dejaba ni un momento de maquinar escapes y de planear venganzas y liberaciones (Arenas, 2001: 209).

En el fragmento citado Reinaldo Arenas expone el sueño romántico de la libertad mental que puede traspasar muros y fronteras, que surge como mecanismo de defensa a un castigo injusto; la mente de Servando nunca dejó de maquinar planes de fugas porque se sabía inocente y usó todos los medios disponibles para hacer justicia. Sin embargo, el mensaje que Arenas escondió detrás de toda la novela fue una denuncia a las instituciones, a los gobiernos y a la humanidad, y lo hizo desde la ficción y desde la comedia, pues era consciente de que

A través de la risa, en la línea indivisible entre la vigilia y el sueño, se juega un modo diferente de develar la verdad, una posibilidad otra de alejarse a ese principio tan caro a los filósofos y que tal vez no sea más que una frontera infranqueable o un límite que pasamos a diario muchas más veces de lo que creemos, sin la necesidad de una lengua específica o un documento de acreditamiento más que el de nuestra propia humanidad (Rodríguez, 2014: 47).

En este sentido, la presencia de mecanismos cómicos en *El mundo alucinante*, comprobada mediante los postulados bergsonianos, y el humor que puede inferirse de ellos, atendiendo a la concepción del humor de Umberto Eco, sin

olvidar las características liberadoras y regeneradoras que le aporta la teoría carnavalesca de Bajtin, corrobora que tanto el humor como lo cómico están presentes en la novela, lo cual sirve para rehabilitar el plano positivo de la risa en la novela.

Considero que la novela de Reinaldo Arenas es fértil en ejemplos de ello, pues, como se vio, usa la risa para denunciar y liberarse, y ello lo hizo creando un personaje multifacético y locuaz, capaz de inspirar estudios de diversa índole; de ellos pocos los que se enfocan en el polo positivo de la risa en la novela. En este sentido, no niego que el texto puede ser desolador, pero he querido destacar el valor lúdico-liberador porque considero que está incluso más a tono con una cultura latinoamericana festiva, lo cual se corrobora con las palabras del mismo autor, por lo que el presente estudio sirve para abonar a estudios posteriores que busquen formas reivindicatorias más que satíricas o grotescas en la obra de *El mundo alucinante*.

Conclusiones

En esta disertación partí de la idea de que la risa cómica tiene una función liberadora y de que existe un proceso de denuncia por parte del autor, el cual es realizado mediante la tipificación cómica del personaje fray Servando. Se analizaron las tres categorías asentadas por Bergson: comicidad del carácter, comicidad de las formas y comicidad de las situaciones, aunque se puso énfasis en la primera, debido a que en ella se explica y desarrolla el vicio cómico. En el caso de la novela de Arenas, afirmo que el vicio cómico del personaje es el narcicismo y mediante el análisis conjunto de la teoría de Bergson y de *El mundo alucinante* considero que se demuestra la concordancia entre ambos.

Por otra parte, y partiendo de la configuración cómica del personaje, se analizó la teoría de la risa de Mijail Bajtin, la cual considera su función liberadora, que estuvo representada durante la Edad Media y el Renacimiento por la figura del bufón, entre cuyas funciones cómicas se encontraba la denuncia. En este sentido, considero que el bufón y el tipo cómico tienen la misma finalidad: presentar otra visión de la realidad, sacudir la cosmovisión de los espectadores, demostrarles que no hay una única, que hay muchas y que, en mayor o menor medida, no hay una verdadera. Tanto Bergson como Bajtin expresan que detrás de un tipo cómico o bufón existe una doble intención moral: la de corregir y la de renovar a la sociedad, respectivamente.

Asimismo, se expuso el papel que el lenguaje tiene en la configuración cómica del personaje Servando quien, mediante el uso de metáforas cómicas, realiza una crítica político-social e histórica; para explicar el uso de este término, se

retomaron algunas ideas de Paul Ricoeur sobre la metáfora y el problema de doble referencia que ésta engendra, con los cuales se explicó cómo Reinaldo Arenas creó una red metafórica que hace posible entender cómo funciona la denuncia cómica y reafirma la configuración cómica del personaje.

En el último capítulo se retomó la postura de Bergson ante lo cómico y el humor, y aunque él afirma que en la actualidad lo cómico ha perdido su poder revolucionario, el cual permanece en el humor, éste puede identificarse en la estructura narrativa de la novela en el discurso emitido por el autor.

La revisión de estas teorías y su relación con el personaje configurado por Reinaldo Arenas explica la vigencia de la novela, pues creo que fray Servando al entenderse como un tipo cómico construye una apología a la libertad, mediante la denuncia cómica. *El mundo alucinante* ha sido analizado desde muchas y muy diferentes posturas, sin embargo, lo que lo actualiza constantemente es que compendia la esencia de la historia latinoamericana: el abuso y el sometimiento de los poderosos sobre otros, la lucha por combatirlos y las historias que llegan a ser valiosas hasta después de haberse ejecutado. Esto es lo que hace que el mensaje de *El mundo alucinante* prevalezca hasta nuestro tiempo, pues su personaje, aún con su narcisismo, se inscribe en el mito del héroe, cuyo destino es arrostrar peligros en nombre de la verdad y la justicia y durante su desarrollo se lleva paralelamente un proceso de autoconocimiento.

La historia nos ha dado abundantes evidencias de que cuestionar autoridades trae consecuencias mortales para los insurrectos; no obstante, también han proliferado ejemplos que ilustran que la risa es un medio certero del cual se

vale el hombre para criticar y concientizar a otros sobre la auténtica situación del mundo; la risa crea puentes entre la realidad y la ficción.

Por otra parte, la imaginación es el primer, y tal vez el único, lugar en el que se gesta la libertad; la palabra la crea; sólo hasta que se nombra existe. La denuncia podría ser entonces el primer paso para liberarse; la risa siempre ha servido para denunciar, en ocasiones velada en ocasiones descaradamente, los atropellos de los poderosos y la insensatez humana y ha proporcionado la esperanza de que mejores tiempos podrán llegar, porque, en las ocasiones que no es usada para ridiculizar o alienar, inserta la semilla de la reflexión.

Retomando a Bergson en este punto:

La sinceridad es comunicativa. No cabe duda de que lo que el artista ha visto no podremos verlo nosotros, al menos no lo veremos del mismo modo; pero si lo ha visto de veras, el esfuerzo que ha hecho para apartar el velo se nos impone como digno de imitación. Su obra es un ejemplo que nos sirve de lección. Y la verdad de la obra se mide precisamente por la eficacia de la lección. La verdad lleva en sí misma un poder de convicción, incluso de conversión, que es el signo mediante el cual la reconocemos. Cuanto más grande sea la obra y más profunda la verdad entrevista, más cabrá esperar el efecto, y también más universal tenderá a ser ese efecto. La universalidad está también aquí en el efecto producido, y no en la causa (1973: 134-135).

Y recordando las palabras de Reinaldo Arenas: "Así creo que es la vida. No un dogma, no un código. No una historia, sino un misterio al que hay que atacar por distintos flancos. No con el fin de desentrañarlo (lo cual sería horrible sino con el fin de no darnos jamás por derrotados (2003: 21), concluyo que la función liberadora de la risa radica en que los poderosos podrán intentar subordinarnos y someternos, pero si no perdemos la capacidad de reírnos, seremos siempre libres, porque al burlarnos de ellos y de nosotros somos capaces de hacer consciencia sobre el mundo y sobre el papel que desempeñamos en él.

Con base en lo anterior, considero que se cumple la hipótesis planteada, ya que se identificaron en *El mundo alucinante* todas las fórmulas enunciadas por Bergson en su teoría, lo cual sirvió para afirmar que existe una configuración en el personaje que produce la risa cómica, la cual tiene una función liberadora, con lo que también se cumple el objetivo general de esta tesis, que es demostrar que la risa tiene connotaciones positivas en la novela.

En este sentido, mi análisis pretendió abonar a las posturas que realizan una interpretación positiva de la risa, porque considero que ha sido un polo poco estudiado en la obra y que, tomando en cuenta la postura del autor ante ella y el humor, es necesario rehabilitarlo para apoyar estudios posteriores sobre la novela y, por qué no, también sobre la cultura latinoamericana, porque en un intento muy osado por responder la cuestión lanzada por Arenas: “¿Hasta cuándo el hecho de ser americano constituirá una condena que no se lava sino con años de exilio y pulimentos de culturas extrañas y muchas veces inútiles? ¿Hasta cuándo seremos considerados como seres paradisiacos y lujuriosos, criaturas de sol y agua?... ¿Hasta cuándo vamos a ser considerados seres mágicos guiados por la pasión y el instinto? –como si todos no lo fuéramos, como si todos no nos guiáramos por esos principios [...] ¿Hasta cuándo vamos a permanecer en perpetuo descubrimiento por ojos desconocidos? (2003: 149)”, me gustaría afirmar que hasta que dejemos de reírnos.

Fuentes de consulta

- Abello, Carolina (2001). "Desolación, carnaval y resistencia: la presencia neobarroca en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas" en *Cuadernos de literatura*, vol. 7, núm. 13-14. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Almendros, Néstor y Jiménez, Orlando (1984). *Conducta impropia* [documental], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hCUP4Ai1CaQ>, fecha de consulta: 15 de noviembre de 2017.
- Amara, Emanuel et al. (2017). *The Cuba libre Story. Breaking Chains* [serie documental], disponible en: <https://goo.gl/FTBXmS>, fecha de consulta 13 de diciembre de 2017.
- Arenas, Reinaldo (2003). *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*. México: Tusquets, 313 pp.
- _____ (2009). *Antes de que anochezca*. México: Tusquets.
- _____ (s/f). Entrevista [video], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KghJSV1Doo4>, fecha de consulta: 15 de enero de 2018.
- _____ (2012). *Necesidad de libertad*. España: Editorial Point de lunettes, pp. 112-117.
- Bajtín, Mijail (1970). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. España: Alianza Editorial, 431 pp.
- Bergson, Henri (1973). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, 164 pp.
- Beristáin, Helena (2006). *Diccionario de retórica y poética*, México: Editorial Porrúa.
- Borinsky, Alicia (1975). "Re-Escribir y Escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, fray Servando" en *Revista Iberoamericana*, pp. 606-616.
- Cándido Fierro, Graciela (2006). "La risa como castigo social" en *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, año I, número 4, disponible en: http://www.destiempos.com/n4/graciela_candano_n4.htm, fecha de consulta: 02 de marzo de 2018.
- Castrillón, Carlos (1999). *La reescritura de la historia (A propósito de El mundo alucinante de Reinaldo Arenas)*. Colombia: Universidad de Caldas, 78 pp.
- _____ (1999). *El humor alucinante de Reinaldo Arenas*, disponible en: <http://www.oocities.org/soho/village/4759/rarenas.html>, fecha de consulta: 07 de mayo de 2015.
- Castro, Antonio (1946). "Prólogo" en *Memorias de fray Servando Teresa de Mier*, México: Porrúa, pp. VII-XIV.
- Cortés, Víctor (2004). *La configuración de un discurso en El mundo alucinante*. México: Universidad de Colima, 140 pp.
- Doron, Roland y Parot, François (2008). *Diccionario Akal de psicología*. España: Grafol.
- Eco, Umberto (1990). "Los marcos de la 'libertad' cómica" en *¡Carnaval!*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-20.

- El País (2009). *Muere el escritor y disidente cubano Reinaldo Arenas*, disponible en: https://elpais.com/diario/1990/12/09/cultura/660697204_850215.html, fecha de consulta 21 de febrero de 2018.
- _____ (2011). *Editorial*, disponible en: <http://www.elpais.com.co/opinion/editorial/cuba-dictadura-militar.html>, fecha de consulta 08 de febrero de 2018.
- Ette, Ottmar (2001). "Humor e irreverencia: Reinaldo Arenas (inédito)" en *Encuentro* (Madrid), núm. 19 (invierno 2000-2001), pp. 59-63.
- Figueroa, Rafael (2002). "De los resurgimientos del barroco a las fijaciones del neobarroco literario hispanoamericano. Cartografías narrativas de la segunda mitad del siglo XX", en *Revista Poligramas*, núm. 25. Colombia, pp. 136- 157.
- Fromm, Erich (2005). "Narcicismo" en *Grandeza y limitaciones del pensamiento de Freud*. México: Siglo XXI, pp. 62-73.
- Gallud, Enrique (2014). *Teorías del humor* [página web], disponible en: <http://humorsapiens.com/articulos-y-ensayos-de-humor/teorias-del-humor#Teoria-11>, fecha de consulta: 24 de julio de 2017.
- Hutcheon, Linda (2004). "Acknowledgements" en *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*. Estados Unidos: Taylor & Francis e-Library, pp. IX-XIII.
- Lezama Lima, José (1993). "El romanticismo y el hecho americano" en *La expresión americana*. México: Tierra Firme, pp.107-142.
- Linares, Gabriel (2014). "La revolución es un sueño guajiro: la imaginación como valor en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas" en Álvarez Lobato, Carmen. (coordinadora), *Monstruos y grotescos. Aproximaciones desde la literatura y la filosofía*. México: Aldus-UAEM, pp. 193-209.
- Lukács, George (1975). *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo, 420 pp.
- Luna F. Silva, Cláudia Heloisa I. (2000). "A sorridente máscara do horror: Texto histórico e discurso ficcional em *El mundo alucinante*", en *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, núm. 10. Brasil: Thesaurus, 336 pp.
- Mier, Servando (1946). *Memorias*, tomo I, México: Porrúa, 282 pp.
- Mutsch, Jacques (2017). "Una historia natural de la risa" [documental], en *Documentalia Ciencias* [canal de videos], disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hvXiY8YQwZg&t=3s>, fecha de consulta: 25 de julio de 2017.
- O'Gorman, Edmundo (1978). "Prólogo" en *Servando Teresa de Mier, Ideario político*. España: Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XXXIV.
- Paz, Octavio (1984). "Revuelta, rebelión, revolución" en *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, pp. 147-152.
- Peguero Mills, María de Lourdes (2003). "Dos perspectivas postmodernas ante la historicidad; *El mundo alucinante* y *Maluco*, en *Revista Céforo*, núm. 4.1, pp. 13-18.
- Porrata, Francisco (2000). *Rasgos definitorios de la novela histórica latinoamericana en El mundo alucinante y Los perros del Paraíso* [página web], disponible en: <http://www.angelfire.com/id/ssims/arenasposse.htm>, fecha de consulta: 21 de octubre de 2017.
- _____ (2002). "La nueva novela histórica y el pensamiento postmodernista" en *Relectura del discurso novomundista de Alejo Carpentier y Abel Posse en el*

- contexto de la nueva novela histórica*. Estados Unidos: Florida International University, pp. 37-61.
- Pulido Hernández, María Begoña (2004). "El mundo alucinante de fray Servando Teresa de Mier y la caricatura fantástica de la historia" en *Clío. Nueva Época*, vol. 4, núm. 32, pp. 85-104.
- RAE (2017). *Diccionario de la lengua española*, disponible en: <http://dle.rae.es/index.html>, fecha de consulta: 25 de julio de 2017.
- Reyes, Alfonso (1917). "El recuerdo de fray Servando" en *Memorias de fray Servando Teresa de Mier*. España: Biblioteca Ayacucho.
- Ricoeur, Paul (1980). "Metáfora y referencia" en *Metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad, pp. 293-343.
- Rodríguez Miguéles, Esteban de Jesús (2015). "La filosofía extraviada. El lugar de la risa en la cultura" en *Estudios Políticos*, núm. 34. (enero-abril 2015). México: UNAM.
- Silva, María (2011). "El mundo alucinante: construcción de la disidencia" en *Anclajes* XV. 1, julio de 2011, pp. 61-79.
- Soriau, Etienne (1998), *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Grefol.
- Souquet, Lionel (2011). "Reinaldo Arenas: Simulacros e imagen 'alucinante' contra la falsedad del realismo socialista" en Simposio Internacional Imágenes y Realismos en América Latina, del 29 de septiembre al 1 de octubre de 2011. Países Bajos: Universidad de Leiden
- Suárez Ardura, Marcelino Javier (2009). "El Quijote en el Dictamen sobre el sermón de fray Servando Mier" en *El catoblepas. Revista crítica del presente*, núm. 92, octubre de 2009, disponible en: <http://www.nodulo.org/ec/2009/n092p01.htm?iframe=true&width=80%&height=80%>, fecha de consulta: 26 de febrero de 2018.
- Torres, Gabriel (2005). "Centinela mexicano contra francmasones. Un enredo detectivesco del licenciado Borunda en las causas judiciales contra franceses de 1794" en *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 33, julio-diciembre, pp. 56-93.
- Urbina, Nicasio (1992). "La risa como representación del horror en Reinaldo Arenas", en *Hispanic Journal* 13.1 (primavera 1992) 111-122. Reedición en *The Americas Review* 19.2 (verano 1991) 94-103, disponible en: <http://www.tulane.edu/~urbina/NicasioHome.CritArt.RAdece.html>, fecha de consulta: 13 de febrero de 2018.
- Valero, Roberto (s/f). "Otra vez el mar de Reinaldo Arenas", en *Revista Iberoamericana* [doc. web], disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/4881/504>, fecha de consulta: 20 de julio de 2017.
- Villegas, Manuel y Pilar Mallor (s/f). *El narcisismo y sus modalidades* [doc. web], disponible en: <http://www.centroitaca.com/pdf/el%20narcisismo%20y%20sus%20modalidades.pdf>, fecha de consulta: 03 de agosto de 2017.
- Volek, Emil (1985). *La carnavalización y la alegoría en El mundo alucinante de Reinaldo Arenas*, Estados Unidos.

Anexo

Humor e irreverencia

Reinaldo Arenas

(Inédito)

Para Roberto Valero†

El 28 de diciembre de 1989 —en la sección *Reading Arenas with Arenas* del Congreso Anual de la *Modern Language Association* en Washington, D.C.—, el autor de *El mundo alucinante* dialogó con un numeroso público muy interesado y conocedor de sus libros y de sus proyectos para un futuro que (muy pocos de los allí presentes lo sabían) era extremadamente limitado debido a su terrible enfermedad. La voz de Reinaldo Arenas, su humor irreverente y la sonrisa que siempre le acompañaba en su compromiso radical con su forma de escribir y vivir, es decir, con la escritura como aventura, transformaron esta sección —en la que intervinieron también Roberto Valero, Nicasio Urbina y el que estas líneas escribe— en un evento inolvidable. Las ponencias entonces presentadas han sido publicadas pero no así la intervención de Reinaldo Arenas, el verdadero «rey» de aquella reunión.

Sin embargo, la grabación de la viva voz de Reinaldo Arenas en aquel encuentro no solamente ha circulado entre algunos amigos de su obra, la utilicé también, el 3 de diciembre de 1996, en una presentación de *Antes que anochezca* organizada por el *Lateinamerika-Forum* de Berlín. Y recientemente, el 20 de agosto de 1997, mediado por Klaus Laabs, el excelente traductor de Arenas al alemán, esta voz de Arenas estuvo presente en la inauguración de la exposición de pintura del joven y talentoso pintor cubano Raúl de Zárate que, para los muchos asistentes a esta inauguración en la berlinesa Galería en la Torre (*Galerie im Turm*), ha traído los colores, los tonos y los ritmos de su isla natal a la capital alemana. Así como Reinaldo Arenas ha dialogado con su público de Washington, de la misma manera Raúl de Zárate —que no por casualidad ha elegido, como título de su exposición, una palabra clave («Irreverencia») que surge también en el texto que va a seguir— ha dejado participar al público alemán en su propio diálogo pictórico con los textos del autor cubano físicamente desaparecido. Debido a las estimulantes reacciones del público berlinés, es hora ya de publicar este texto de Reinaldo Arenas, lleno de irreverencia y lleno siempre de humor.

OTTMAR ETTÉ (*Postdam*)

SIEMPRE HE PENSADO QUE LAS CONTRADICCIONES SON FUNDAMENTALES EN LA creación, porque, primero, si estuviéramos en paz y reconciliados con el mundo no crearíamos nada; y segundo, porque esas contradicciones son las que nos hacen ver la realidad desde diversos ángulos y diversos puntos de vista

y, hasta cierto punto, pueden enriquecer la visión literaria de esa realidad. Yo creo que todo lo que he escrito, en realidad, forma parte como de un solo libro, un libro que, desde luego, espero que Vds. nunca tengan la desgracia de leerlo completo, ni yo la fortuna de terminarlo, pero, en realidad, forma todo un mismo contexto. Un contexto, si se quiere, dentro de diversas categorías infernales, de diversas épocas, todas espantosas, como es natural, desde la época de Batista, o incluso, hasta antes de Batista, como transcurrió mi infancia en los años 40, la época de la dictadura de Fidel Castro y la desolación, el desarraigo y la crueldad horrorosa del exilio, es decir, el infierno al que Dante condenaba a casi todos sus enemigos con mucha inteligencia y con mucho acierto. Yo considero que toda mi obra, incluyendo *El Portero*, que fue una de las últimas novelas que he escrito, forma parte de un ciclo total, de un ciclo en que se complementa recíprocamente una obra con la otra. El mismo personaje de *Celestino antes del alba*, que fue uno de los primeros de los personajes que yo traté en mi literatura: es un niño expulsado, es expulsado del seno de su familia porque es distinto, porque escribe poesía en los troncos de los árboles, porque no se dedica a arar la tierra y a sembrar maíz como se dedica el resto de su familia, de hecho, ya es el condenado; 30 ó 40 ó 50 años después el portero es también el expulsado y el expulsado de toda la sociedad, el expulsado de la isla en la cual nació, porque tuvo que irse en un bote por el Mariel y el expulsado de la sociedad también donde vive actualmente en Nueva York, porque nadie lo entiende, porque es un personaje enloquecido, porque no quiere abrir la puerta normal para que la gente entre a sus apartamentos, sino una puerta superior, metafísica, inexistente; tal vez podría ser la de la felicidad, es decir, que una dualidad evidente entre esos personajes, que tienen una diferencia prácticamente de 50 años entre el Celestino niño que escribe poesías en los troncos de los árboles y las personas con hachas que le caen atrás, dicen que está loco, a este portero neoyorquino, de origen cubano, que es ingresado precisamente en un manicomio porque sencillamente no puede dar a comprender su discurso, porque nadie lo entiende y piensan que está loco. Efectivamente yo sí pienso que todas estas obras forman un ciclo y que de alguna manera se identifican con el tema de la expulsión y desde luego también con el de la irreverencia.

Pienso que la realidad, en general, siempre es tan desmesurada y tan cruel que si perdiéramos la risa, lo perderíamos todo. Yo recuerdo, más o menos, un personaje que en Cuba era muy conocido, y que por lo mismo yo no recuerdo ahora su nombre, pero que cuando salió de Cuba le preguntaron: «¿y ahora cómo se siente Vd., que lo ha perdido todo?», y ese señor en la televisión, cuando le hacían la entrevista, dijo: «no, está equivocado, yo no lo he perdido todo, me queda lo más importante: la sonrisa», y sonrió al público. Creo que esa sonrisa nos salva, creo que si no perderíamos el sentido de la burla, de la risa, del humor, no tendríamos escapatoria, porque la tragicidad de la realidad va más allá incluso que la misma imaginación con la que pudiéramos contar para describirla, y eso lo estamos viendo ahora mismo en lo que está pasando en el mundo. A mí mismo y a muchos de nosotros nos han

tachado a veces de exagerados y hasta de delirantes cuando hablábamos desde el punto de vista crónico, o a veces literario, de una realidad determinada de lo que pasaba en Cuba. Ahora vemos que en realidad no éramos delirantes: éramos más bien parcos. Ahora nos tienen que acusar más bien de que fuimos demasiado modestos, que dijimos poco en cuanto a ese mundo. Creo que el humor tiene un papel fundamental porque es la única manera de decir una realidad en que su patetismo resulte tal que hasta cierto punto pierda efectividad al ser contada. Y yo creo que eso es una característica incluso de casi toda la literatura latinoamericana. Cuando uno lee, por ejemplo, las crónicas de los conquistadores españoles —vamos a llamarlos conquistadores para ser más piadosos— hay un pasaje que a mí siempre me llamó la atención, porque en medio de aquella matanza de indios que se desarrolla en Cuba en la época en que está Hernando de Soto en Cuba, es decir, 1520 o algo así, el cronista no describe la matanza de aquella masacre, sino que lo que más le alarma es que en menos de 15 días, aquellos hombres, que eran como unos 50, se comieron unos 15.000 papagayos. Lo que ahí realmente llama la atención son aquellas cantidades de papagayos destruidos y comidos por aquellos personajes. Es interesante cómo la historia, generalmente, no recoge esos detalles, esas cosas que pueden hacer lo minucioso, pero que forman parte del contexto fundamental y de la desmesura latinoamericana, o sea, como que el cronista, en medio de aquella cosa tan seria, se puso a contar 15.000 papagayos, saber que esa gente se los comían. Si los multiplicamos por 50, vemos que es una exageración, porque no podían comerse 30 papagayos diarios, era casi imposible. Pero vemos que ese sentido, tal vez del humor o de la exageración, forma parte de nuestra realidad y ayuda a comprender esa desmesura americana, esa especie de llevar las cosas a una situación tan tensa, tan explosiva, que causa casi un acto de liberación. Y esto es, tal vez, una de las características también de mis libros. Las situaciones, de tan intolerables, producen un estallido de libertad. En casi todas mis novelas eso ocurre también. Hay un momento en que la situación resulta tan terrible, como en *El mundo alucinante*, donde al fraile lo han encadenado tanto que las mismas cadenas son tan grandes y tan pesadas que terminan derrumbando la prisión, y el fraile, hecho una especie de bola de hierro, empieza a rodar por toda España, y así se libera. Esa es una constante en mis libros. Una situación terrible solamente tiene dos alternativas: o la destrucción absoluta del personaje o su liberación, y eso ocurre mucho en mis libros. En este ciclo de la pentagónía, ya el nombre lo dice, son personajes agónicos, cinco novelas. Al final del último libro hay una liberación que no se la voy a contar porque es demasiado insólita pero que no se aleja mucho de la realidad y que es todo un ciclo de violencia, pero a la vez una violencia liberadora en la cual el humor, para mí, es la base fundamental para poder continuar el discurso, porque si no sería realmente una melopea tan trágica, tan sentimental que no habría quien la leyera ni tampoco quien la escribiese.

A mí me interesa mucho la creación de personajes vivos que puedan después formar parte de nuestra historia personal o de la historia literaria, o sea,

hablar con Celestino, hablar con Héctor como si fueran unos seres humanos. Incluso cuando yo iba con algunos amigos míos, yo les decía Celestino y ni cuenta me daba que no se llamaba Celestino, tenía otro nombre. Pero yo en aquel momento estaba más cerca de Celestino o de Héctor que de esa persona que estaba a mi lado. Dentro de ese contexto, el ritmo para mí es fundamental. Yo no puedo escribir un libro si no tengo primero esa especie de cosa musical en la cual lo voy a escribir, si no tengo el tono. El tono es, para lo que yo escribo, fundamental. Una novela como *Otra vez el mar*, si la analizamos, vemos que está escrita en seis cantos y en seis guías, y cada canto termina como un golpe orquestal. Ese golpe orquestal, ese ritmo va llevando la novela *in crescendo* hasta que va culminando en un día, y después viene el otro lentamente. La novela empieza como una especie de un lento muy sostenido, pero muy grave y va creciendo cada vez más. En *Arturo, la estrella más brillante* el personaje, en su mundo, está creando una especie de sinfonía. Cuando se le presenta la visión que él anhela, se le presenta siempre a través de una tonada musical. Las palabras están agrupadas como si fueran una especie de golpe orquestal, una especie de composición musical. Si hubiese un párrafo, si se detuviese, sería como interrumpir aquella música y comenzar de nuevo en otro tono, y es el mismo tono sostenido hasta que culmina con la muerte de Arturo. Por eso, no solamente no hay ni siquiera párrafo, no hay ni siquiera punto y aparte; solamente hay un punto y seguido al final, cuando ya termina el relato y ya viene su muerte. Así es como si toda la orquesta se reuniese y termina el relato, y ya viene después el punto final.

Yo cuido mucho mi privacidad, pues creo que una de las cosas más importantes para un escritor es ser un ser absolutamente anónimo, inadvertido y que pueda diluirse en la muchedumbre. Uno de los errores más graves que ahora tienen los escritores, tanto en Europa como en América Latina es considerarse importantes, dar conferencias incesantemente, estar en todo tipo de eventos, emitir ideas políticas, como si se apretara la tecla de una computadora, siempre tienen la verdad absoluta. Yo opino todo lo contrario. Creo que cuando una persona escribe está llena de contradicciones, de interrogantes incesantes, de ideas que muchas veces no puede expresar, porque si uno no tuviera esas interrogaciones, no escribiría nada. Toda novela o toda obra de arte es una pregunta que uno lanza al público. Yo he sufrido todo tipo de ostracismo. Como es natural, en Cuba, un tipo de obra como ésta, que se basa precisamente en la destrucción de todos los cánones oficiales de un régimen y de una sociedad, obviamente, no iba a tener aceptación. Es, hasta cierto punto lógico, que un sistema burocrático oficial no iba a aceptar un tipo de novela como ésta, como *El mundo alucinante*, como *Celestino antes del alba*, porque precisamente era la novela que era el contra-discurso de ese sistema. Todas la dictaduras son púdicas y serias, muy respetables, muy serias desde el punto de vista retórico, son muy solemnes, y mi literatura es precisamente la antisolemnidad, la burla total. En la novela en la que estoy trabajando ahora, el dictador no se sabe ni siquiera si es un hombre o si es una mujer, está enamorado de un tiburón que le cuida la isla para que nadie se escape. El placer

de él es ver ese tiburón por una especie de pecera gigantesca en un palacio subterráneo que tiene donde el tiburón devora a las víctimas que tratan de escaparse. Es un tipo de literatura que desde luego no puede ser admitida prácticamente por nadie y eso es lo que ocurre con mis libros. En una novela como *La Loma del Ángel*, por ejemplo, hay un momento en que los españoles deciden no eliminar a los cubanos que eran liberales y querían la independencia de Cuba a través de una guerra; prefieren colocar el retrato de Fernando VII, que es una cosa espantosa, en un salón, donde va a haber una fiesta y adonde todo el mundo tiene que ir, porque los cubanos no pueden dejar de bailar y así todas las personas que miren aquel retrato caerán muertas debido a la fealdad del retrato. Pero los cubanos, que son muy pícaros, van con unas vendas y bailan vendados, hasta que en un momento, no sé por qué razón, alguien se quita la venda, mira aquello, da un chillido y todo el mundo mira, por la curiosidad esa cubana también, y todo el mundo cae muerto.

La novela en la que estoy trabajando ahora, si la puedo terminar, se desarrolla en un carnaval y es ésta, la del famoso personaje del tiburón, donde está todo el mundo, donde todos los personajes más serios del mundo acuden a la invitación de la fiesta que da este personaje para celebrar su 50 aniversario en el poder, espero que la realidad no se cumpla igual que la ficción. Lo histórico y lo autobiográfico se mezclan y forman un solo contexto y tal vez un solo libro. Hay como una sucesión de personajes que pasan de diferentes categorías, resucitan, vuelven a nacer, pero existen, porque sus tragedias, sus experiencias, su dolor, vienen siendo, más o menos, el mismo, y, en realidad, forman parte de este texto que yo llamaría un texto total en el cual están los cuentos, los poemas, las obras de teatro y las novelas.