



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Risas en medio del Apocalipsis.

Lo cómico en una novela sobre el fin del mundo de Homero
Aridjis.

Informe final de Seminario para optar al título de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispanica mención literatura

Diego Aranda Urrutia.

Profesor guía: Cristian Cisternas.

Santiago, Chile.

2014.

*A mi madre, que me ha enseñado el
Infinito valor del esfuerzo y el conocimiento.*

*A mis profesores, guías y maestros,
Por hacer de sus conocimientos parte de mi sabiduría.*

Tabla de contenidos.

Introducción.....	4
Sobre la novela.....	7
Capítulo 1: Risas en el epicentro del Apocalipsis.....	10
I. Lo cómico en la novela.....	12
1) Comicidad descriptiva.....	14
2) Comicidad de personajes.....	16
3) Comicidad de situaciones y relaciones.....	21
4) Erotismo cómico.....	30
II. El humor en la novela.....	34
Capítulo 2: Funciones pragmáticas de la novela.....	38
I. Lo paródico en la novela.....	38
1) Parodia de referentes cinematográficos.....	39
2) Parodia de discursos propagandísticos y publicitarios.....	42
II. La novela como una sátira de la sociedad actual.....	45
Conclusiones.....	47
Bibliografía.....	48

Introducción.

El siguiente trabajo de investigación tiene como objetivo el averiguar las funciones estilísticas, narrativas y pragmáticas, de la comicidad y el humor presentes en la novela de Homero Aridjis titulada *La Leyenda de los Soles*, considerando las posibles relaciones de contraste que estos dos aspectos guardan con la temática violenta y apocalíptica de la novela.

En nuestro seminario de grado examinamos algunos ejemplares de la narrativa hispanoamericana posmoderna, centrándonos prioritariamente en las temáticas que esta literatura nos ofrece. Para ser fiel a los objetivos del curso, elegí *La Leyenda de los Soles* porque me interesaron las temáticas que esta novela ofrece, que son primordialmente la violencia y el Apocalipsis, ambas relacionadas en todo momento con la mitología del pasado precolombino mexicano. No obstante, toda la bibliografía que pude encontrar en torno a Aridjis aborda su narrativa desde el punto de vista de sus temáticas, por lo que poco había que decir con respecto a ello que antes no se haya dicho. Es por esto que quise abordar las temáticas de la novela desde el punto de vista de lo cómico, que es otro de los elementos que atraviesa esta obra de principio a fin.

La Leyenda de los Soles es la sexta novela publicada por Homero Aridjis, un reconocido escritor Mexicano, nacido en el Estado de Michoacán el 6 de abril del año 1940. Aridjis es periodista, diplomático y además un comprometido defensor del medio ambiente. Es fundador del grupo de los cien, que reúne a destacadas figuras del arte con el fin de hacer causa común contra el hambre destructiva del hombre. Este compromiso moral con la ecología se refleja en su basta y variada producción literaria, en donde su preocupación por la salud de los variados ecosistemas del planeta es tema importante y recurrente, ya sea en su narrativa o en su verso.

Como escritor Aridjis ha abordado varios géneros, temáticas y estilos. Además del tema medioambiental ya mencionado, Aridjis explora temáticas sociales como la descarnada violencia que se vive en México, la corrupción política, el trato de blancas, entre otros. Es por sobre todo un hábil artista del lenguaje y un agudo observador, cualidades que se dejan ver en la novela que es objeto de nuestro estudio.

Nos interesan particularmente los fragmentos de potencialidad cómica y humorística, por ser éstos contradictorios con la temática de la novela. ¿Por qué el autor, intentando crear una visión de mundo apocalíptica, introduce pasajes que le restan seriedad a su propósito? ¿Con qué intención busca aparentemente desconcertarnos y hacernos reír? ¿Tiene algún objetivo estilístico? ¿Busca algo con su extraña ambigüedad? Es preciso indagar, entender la dinámica en la que estas ambigüedades tienen cabida para comprender la razón de su existencia.

A priori, se puede entender que una novela tan cargada a la violencia, a la violencia gratuita, a la violencia en el amplio sentido del concepto, difícilmente será digerida por el lector. Hace falta pues un recreo, un punto de escape para tanta tensión acumulada. Como una olla a presión, la obra necesita liberar constantemente sus tóxicos vapores, para no explotar, para no volverse intragable producto de la acumulación caótica. Creo pues, que el recurso cómico tiene como objetivo el servir como liberador de una tensión que crece conforme se acerca el desenlace, pero por supuesto sin liberarla del todo, ya que es la tensión lo que mantiene atento al lector.

Pero un recurso narrativo no tiene porqué tener un solo objetivo, y menos un recurso tan amplio y fecundo como el recurso de lo cómico. Es probable también que lo cómico sirva para dar a entender al lector que éste es un mundo normal, no para el que lee, por supuesto, sino para los personajes que lo habitan y que lo entienden como propio y natural. Lo que posiblemente causa risa al lector no causa ni media mueca en la cara de los personajes, lo que puede ser extraño para el lector, para los personajes es tan normal que ni siquiera reflexionan al respecto. Y todo esto sucede bajo la lógica de que éste es un mundo antilógico, deshecho desde sus cimientos, trastocado hasta el punto que han cambiado las leyes de la física, de lo cotidiano y hasta las leyes del reír. Es posible entonces que lo cómico de la obra sea una hábil estrategia del autor para situarnos fuera de ella, y a la vez mostrarnos que ese mundo tan extraño no es tan ajeno, es un mundo todavía reconocible, el mismo, pero diferente.

Todavía una tercera hipótesis es posible: Lo cómico como parodia de las estructuras, los referentes y los discursos de la sociedad actual. Usaremos el concepto parodia con tiento, pues concepto complejo es. Sin embargo es evidente en muchos fragmentos de la obra la intención de parodiar elementos del mundo actual, mostrando que en el futuro todavía funcionan, pero trastocados, exagerados y llevados al absurdo.

La parodia funciona y es causal de risa para el lector porque conoce los referentes. El personaje en cambio no, pues él es un ser del futuro y ese es el mundo en el que vive, un mundo extraño en un nivel apenas perceptible por algunos, pero a fin de cuentas el mundo que conoce, el mundo en el que él es. Puede ser entonces lo cómico, y particularmente la parodia y la sátira, un mecanismo de crítica con respecto a las falencias, los discursos y las incoherencias de la sociedad actual, que en el futuro aparecen ya del todo absurdas, en un nivel que solo nosotros, los habitantes del pasado, logramos entender.

Nuestra investigación se dividirá en un pequeño resumen de la obra y dos capítulos de análisis literario. El primero abordará los recursos cómicos y humorísticos de la obra, para averiguar cómo han sido utilizados estos recursos, qué relación guardan con su contexto narrativo y cuáles son sus funciones estilísticas posibles. En el segundo capítulo se abordarán las posibles funciones pragmáticas de la novela, en donde apostamos por la hipótesis de que ésta funciona como una parodia de referentes de la realidad, pero fundamentalmente como una gran sátira de la sociedad actual.

Esta tesis pretende profundizar en la narrativa de Aridjis desde un aspecto que es muy evidente en la obra que analizaremos y que, en mi opinión, la crítica literaria no le ha dado la importancia suficiente. Lo cómico es un recurso fundamental en esta novela y me parece que el abordarla desde esta arista aportará a una lectura más completa de sus temáticas y ofrecerá a los lectores herramientas para comprender mejor la intención del autor en una novela de tan heteróclita composición.

Sobre la Novela.

La Leyenda de los Soles se publicó el año 1994, treintaitrés años antes del presente ficticio de la novela. En ella el lector puede encontrarse la imagen de un México agonizante, un México que no ha logrado superar sus problemas de corrupción, violencia, sobrepoblación, suciedad y desabastecimiento, sino todo lo contrario, ya que en el año 2027 México vive en un ambiente apocalíptico en el que el aire es irrespirable, el agua nula, la violencia cosa cotidiana y la corrupción y abusos de poder asuntos normales y poco relevantes del país.

Dos son las figuras de poder dominantes en la estructura social del México futuro. El lujurioso y absurdo licenciado José Huitzilopochtli Urbina, Presidente de la nación y asiduo cortejador de muchachitas, y el siniestro y aterrador Carlos Tezcatlipoca, conocido como el Jaguar, feroz general encargado de mantener el orden público con la ayuda de sus temibles nacotecas. La tensión crece después de que el Jaguar vuelve de su merecida muerte con el firme y secreto propósito de realizar un golpe de estado que lo llevaría a dominar el país completo. Detrás de esta línea argumental aparentemente mundana y realista, una trama mística se desarrolla paralelamente con la entrada al relato de Cristóbal Cuauhtli, un indio teotihuacano que viene desde el pasado precolombino a anunciar la muerte del quinto sol, al tiempo que pone al protagonista de la novela, Juan de Góngora, en la misión de rescatar la hoja perdida de un antiguo códice, hoja que está en poder del general Tezcatlipoca, oculta en su siniestra y muy bien custodiada casa. Juan de Góngora, que hasta ese momento era un simple pintor, se ve de pronto envuelto en líos poco deseables con nacotecas y asesinos peligrosos, pero gracias a Cuauhtli descubre que tiene el útil don de atravesar paredes, habilidad que usa para dar interesantes paseos y fisgoneos en la intimidad de los habitantes de la ciudad. Junto a Juan de Góngora, conocemos las calles del México del futuro. Calles en donde el tráfico humano y vehicular se vuelve imposible, la tierra se mueve constantemente anunciando un gran cataclismo. Un lugar donde no hay agua, no hay árboles, escasean los víveres y la luz eléctrica y la contaminación habita en todos los rincones de la ciudad, contaminación aérea, terrestre, líquida, lingüística y moral. Juan de Góngora debe en este asfixiante ambiente ayudar en sus propósitos a su extraño amigo teotihuacano y también a su amiga Bernarda Ramírez, una fotógrafa

aficionada de espectros, que busca desesperadamente algún indicio de su hija capturada por el Tláloc, un asesino que aterroriza a la ciudad con sus raptos y violaciones de muchachas. Las dos figuras de mayor poder representan a su vez el conflicto cósmico de las dos deidades presentes en sus apellidos, los terribles dioses aztecas de la guerra y de la muerte se hacen presentes encarnados en las corruptas figuras de José Huitzilopochtli y Carlos Tezcatlipoca. Ambas tramas, la realista y la mística, comienzan a mezclarse cada vez más mientras se acerca el cataclismo final. El Jaguar, temible Némesis del noble Cristóbal Cuauhtli, comienza a mostrarse cada vez más extraño y sobrenatural a medida que crece su poder temporal. Cosas extrañas comienzan a pasar y antiguas criaturas aladas surgen de la profundidades del inframundo con hambre de carne humana, creciendo en número y poder a medida que se acerca el fin del quinto sol.

Aridjis nos narra esta particular trama futurista utilizando una gran variedad de lenguajes, con un estilo rápido y lacónico y en capítulos cortos y concisos. En ella nos muestra un mundo apocalíptico, marcado por la brutal violencia y la desestabilidad social, pero también nos presenta un entretenido mosaico de lo que es la vida cotidiana en el México del año 2027. Quizás no sea tan interesante lo que pasa en la novela como lo es la atractiva forma en que se nos narra, creando conforme se lee la sensación de estar ya insertos en ese futuro cercano, viviéndolo y sintiéndolo como si fuera una prolongación no poco probable de nuestro desatinado presente.

En esta novela nada es al azar, los personajes responden a fuerzas sobrenaturales profundas que tienen su génesis en el origen mismo de México, de manera que génesis y Apocalipsis parecen converger en este punto de la historia, así como también muerte y nacimiento confluyen en el fin del quinto sol y la llegada del sexto. Es una novela marcada por la ambivalencia y la ambigüedad, lo que hace que Cristóbal Cuauhtli exista y no exista al mismo tiempo, Tezcatlipoca sea un temido general y a la vez un poderoso dios tenebroso, Juan de Góngora sea un simple pintor y también un héroe de misión mística y trascendental y el año 2027 sea el año del Apocalipsis y también del renacimiento. Con extraordinaria habilidad, Aridjis nos narra una historia realista que nunca deja de ser fantástica, nos muestra un mundo terrible y amenazante que nunca deja de ser llamativo e interesante, engatusa nuestros sentidos con descripciones delirantes y nos introduce en un drama social profundo y pesoso

que esencialmente es una chistosa comedia de nuestro propio vivir. Como en los espejos que Cuauhtli aconseja evitar, en cada tramo de la novela hay dobles caras, juegos de sentido, contrastes, ambivalencias y ambigüedades ocultas pero evidentes, lo que transforma a esta novela en una gran novela de misterios, una crítica social profunda, una gran parodia que se ríe de las limitantes genéricas y de la verosimilitud, un presagio funesto, una reapropiación de la mitología azteca, una narración de lenguajes poéticos, un mosaico picaresco del México futuro o lo que pueda entender el atento lector de ella. Es ante todo un relato postmoderno en donde muchas veces las cosas carecen de sentido o explicación lógica, donde la verosimilitud no ejerce demasiado peso y donde nada parece serio y sin embargo todo lo es.

Capítulo 1: Risas en el epicentro del Apocalipsis.

En este capítulo estudiaremos los fragmentos cómicos y humorísticos de la novela, analizando estos pasajes en torno a sus posibles funciones. Dividiremos en consecuencia el capítulo en dos partes. La primera es la más larga y pretende analizar las distintas formas de comicidad que se dan en la novela, distinguiendo estas formas en apartados especiales para cada una. La segunda parte analizará lo humorístico, desde su pragmática humorística general hasta los ejemplos concretos de humor que se puedan encontrar en el cause narrativo.

Durante siglos la literatura ha relegado a lo cómico y lo humorístico a la parte “no seria” de la literatura, o simplemente lo han catalogado como “la literatura menor”. La tragedia y sus especies han sido siempre la forma predilecta para hablar de asuntos serios, de acciones nobles realizadas por altos personajes. Frente a la hegemonía de representación de lo trágico, lo cómico ha sido siempre dejado de lado, e incluso en ocasiones ha sido prohibido por su carácter altamente subversivo. Sin embargo, lo cómico jamás ha dejado de inmiscuirse en los asuntos de la literatura “seria”, y ha sido en este siglo y, más notoriamente, en el anterior, en donde las risas de lo cómico han encontrado el mejor momento para inmiscuirse en los asuntos más serios de la humanidad de los últimos tiempos.

Si vamos a hablar de comicidad, debemos también hablar de la risa, ese extraño fenómeno humano que parece ser exclusivo de nuestra especie. Explicar el porqué de la risa es difícil, y no es objetivo de esta investigación el aventurarse en la comprensión de un fenómeno tan complejo. Complejo en primer lugar porque la risa no es condición imprescindible de la comedia (Hay comedias alegres, comedias simpáticas y comedias que no son necesariamente risibles), y en segundo lugar porque la risa no es un fenómeno estrictamente ligado a lo cómico (ya que hay también risas nerviosas, risas histéricas, risas producidas por sensaciones físicas e incluso risas de desesperación). La risa es entonces un fenómeno humano, una manifestación física espontánea que, si bien está íntimamente relacionado a lo cómico, no se limita exclusivamente a aquello, y puede perfectamente ser señal de comicidad como también puede ser señal de cualquier otra cosa. Ya Baudelaire decía al respecto que “como la risa es esencialmente humana,

es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita”.¹

Es este carácter contradictorio de la risa es lo que la ha vuelto una poderosa herramienta de representación en un mundo extraño y contradictorio como lo es el mundo actual. En una época en donde los grandes relatos han caído en descrédito, en donde las utopías del progreso han fracasado, en donde las creencias sucumbieron ante el peso de la razón, en donde la ciencia y la tecnología se han puesto al servicio de la destrucción y la muerte, la risa se levanta como una mueca de payaso ante la falta de sentido. Como señala Sypher, “hemos sido forzados a admitir que el absurdo, más que nunca, es inherente a la existencia humana; es decir, lo irracional, lo inexplicable, lo sorprendente, el sinsentido -en otras palabras, lo cómico”. (3-4)

La relación entre lo cómico y lo absurdo se ha vuelto más estrecha que nunca en las producciones literarias de esta época. Autores como Beckett, Ionesco o Kafka² han preferido lo cómico y el humor para representar el absurdo de nuestra época. “Aun con toda la ciencia de que disponemos. Hemos estado viviendo en una era de “Sin-razón, y hemos aprendido a someternos a lo Improbable, si no a lo absurdo. Y la comedia es, en palabras de Gautier, una lógica del absurdo.” (Sypher 5) Vamos vislumbrando entonces porque Aridjis escogió la comicidad para representar el absurdo mundo de su novela. En sus apuntes, Kafka explicó que su intención era exagerar las situaciones hasta el punto en que todo quedara claro³, y parece que Aridjis pretende hacer lo mismo, aunque a su manera, manera que a continuación analizaremos.

¹ Citado por Matias Rebolledo en “Para una lectura del humor contemporáneo a partir de las obras de Kafka, Beckett y Genet”. Ponencia leída en las Cuartas jornadas de literatura general y comparada: *La comedia y lo cómico en literatura* (19 y 20 de agosto de 2014). Universidad de Chile.

² Para una lectura del humor en Kafka léase el artículo de Matias Rebolledo “Para una lectura del humor en Kafka”. *Revista Cyber Humanitatis*, N° 51 (Invierno 2009), Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

³ Según nos cuenta Sypher, en el mismo texto que hemos citado y que se encuentra en la bibliografía de esta investigación.

I. Lo cómico en la novela.

Antes de adentrarnos en las particularidades cómicas de la novela, conviene hacer una síntesis teórica de lo que entendemos por comicidad.

Es muy difícil hacer una definición única de lo que es la comicidad, pues la amplitud de sus márgenes resulta inabarcable. Podemos encontrar criterios para definirla desde cierta perspectiva, pero un buen ensayo que pretenda tocar el tema de la comicidad necesariamente se valdrá de más de una definición y de más de un criterio de definición. Para ser elocuente con los objetivos planteados en mi introducción debería usar principalmente el criterio funcional. ¿Cuáles son las funciones de la comicidad? ¿Qué es la comicidad en términos funcionales? Pero también es necesario tener una noción básica de lo que es lo cómico, lo cómico en general, más allá de sus proyecciones artísticas. Para ello citaré un párrafo de Freud que propone un posible génesis de la comicidad espontánea y su transformación a comicidad elaborada:

“Lo cómico se produce en primer lugar como un hallazgo no buscado en los vínculos sociales entre los seres humanos. Se lo descubre en personas, y por cierto en sus movimientos, formas, acciones y rasgos de carácter; originariamente es probable que sólo en sus cualidades corporales, más tarde también en las anímicas, o bien en sus manifestaciones. Por vía de una manera muy usual de personificación, luego también animales y objetos inanimados devienen cómicos. No obstante, lo cómico puede ser desasido de las personas cuando se discierne la condición bajo la cual una persona aparece como cómica. Así nace lo cómico de la situación, y con ese discernimiento se establece la posibilidad de volver adrede cómica a una persona trasladándola a situaciones en que sean inherentes a su obrar esas condiciones de lo cómico. El descubrimiento de que uno tiene el poder de volver cómico a otro abre el acceso a una insospechada ganancia de placer cómico y da origen a una refinada técnica. También es posible volverse cómico uno mismo. Los recursos que sirven para volver cómico a alguien son, entre otros, el traslado a situaciones cómicas, la imitación, el disfraz, el desenmascaramiento, la caricatura, la parodia, el travestismo. Como bien se entiende, estas técnicas pueden entrar al servicio de tendencias hostiles y agresivas. Uno puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle títulos de dignidad y autoridad. Pero aunque ese propósito se encuentre por lo común en la base del volver cómico, no necesariamente constituye el sentido de lo cómico espontáneo.” (Pág. 180)

El párrafo anterior entiende dos clases de comicidad, la espontánea y la comicidad creada, que es elaborada con algún propósito o función, y es ésta la que nos interesa. La comicidad puede ser usada para muchas cosas ya que la risa misma es

heterogénea en cuanto a los estímulos que la producen y en cuanto a sus efectos posibles. Esto es lo que permite el uso artificioso de la comicidad en el arte y la literatura, y esta característica de la comicidad, su amplia gama de estímulos y de utilidades, es la que la hace un recurso pertinente a la seriedad de los temas tratados en nuestra novela-objeto. Como dice Wilie Sypher “La acción cómica se conecta con la experiencia en más puntos que la acción trágica” (Pág. 10) Sypher afirma esto bajo el argumento de que la risa aborda muchos más aspectos humanos que lo trágico. La risa puede ser a veces muy seria, a veces muy trivial, a veces puede brotar de una ingeniosidad graciosa muy elaborada y también de una muy simple, lo que genera una alta y una baja comedia. En palabras de Sypher “La comedia prospera en todas partes y recorre sin temor toda la gama de lo alto y a lo bajo sin disminuir su fuerza ni renunciar a sus valores” Es esta permeabilidad de la comicidad es lo que la hace un recurso útil para representar los muy distintos aspectos de lo humano en el año 2027. Sypher dice que “el artista cómico comienza por aceptar el absurdo, lo ‘improbable’ de la existencia humana. (...) Después de todo es la comedia, y no la tragedia, la que admite lo desordenado en el ámbito del arte; y lo grotesco depende de la adopción de un foco irracional. Y el nuestro es un siglo de desorden e irracionalismo.” (6-7) La comicidad es en muchos aspectos una forma de desordenar el orden natural y probable de las cosas, es un método irracionalización auto-validada por su principal efecto que es el reír, que en términos freudianos podemos entender como una liberación de energía psíquica. La capacidad de reestructurar la lógica común de los sucesos es lo que vuelve a la comicidad un buen medio de representación de lo absurdo.

Con lo expuesto en el párrafo anterior podemos comenzar a vislumbrar porqué una obra que habla de la violencia extrema, del absurdo de la sociedad actual y del fin latente de esa misma sociedad utiliza lo cómico como uno de sus principales medios de representación. Sin embargo ¿de qué manera se da lo cómico en esta representación? En mi análisis he encontrado cuatro principales formas de lo cómico que Aridjis utiliza en su representación del futuro cercano, estas son: Comicidad descriptiva, comicidad de personajes, comicidad de situaciones y relaciones y el erotismo cómico.

1) Comicidad descriptiva.

Muchos autores han celebrado en Aridjis el talento poético de sus descripciones. Aridjis, como buen poeta, dota a sus descripciones narrativas de una sensibilidad que se impregna en la mirada del lector, haciendo que éste de algún modo mire, huelga, escuche y sienta lo que está pasando en la narración. Sin embargo este talento para apelar a la memoria emotiva del lector es muchas veces interrumpido por el talento de introducir la comicidad aun en medio de descripciones y situaciones oscuras y dantescas. Pensemos por ejemplo en el primer capítulo de la obra, en donde el general Tezcatlipoca despierta de su aparente muerte. En medio de la atmósfera de esta escena, se explica de forma muy seria porqué la hermana del general, Natalia, no se había presentado a rendir los últimos honores al cadáver del general. Se explica la poca relación de estos dos personajes, y en medio de esta explicación, irrumpe la siguiente frase: “Durante su vida, devotamente habían conservado un **desamor fraterno**, y habiendo abandonado ambos la casa materna a temprana edad” (12) ⁴. Puede que la frase no cause risa, pero si causará una leve sonrisa a quien comprende que amor fraterno es la unión de dos conceptos que por frecuente uso en conjunto se termina usando y racionalizando como un solo concepto. Sin embargo el concepto de desamor fraterno no existe como tal. En esta frase lo cómico, o en palabras de Freud, lo chistoso, radica en la inversión de significado que un simple prefijo puede producir en un concepto que existe de una forma predeterminada en el habla. La potencialidad cómica del nuevo concepto es amplificada por el uso del adverbio “devotamente”, adverbio que contrasta o no se corresponde con la idea de “desamor”. Después de esta brevísima interrupción a la seriedad de la escena, otra interrupción más escandalosa se avecina en el momento en que el general comienza a despertar y pide ayuda a un individuo: “Destapado el ataúd, el yacente le indicó con la mano que de acercara a él. Lo que provocó que el individuo, sin disimulo alguno, **pusiera pies en polvorosa**, dejando atrás no solo la capilla, sino la funeraria misma.” (13) En este caso lo cómico se da por un contraste de lenguaje, puesto que la locución verbal “poner pies en polvorosa” pertenece al discurso coloquial y contrasta enormemente con el siniestro despertar del jaguar. El narrador bien podría

⁴ En esta y en todas las citas de la novela el destacado es mío, y contribuye a la mejor localización de la comicidad explícita o implícita.

evitar este contraste con una frase equivalente que no remita a la exageración de levantar polvo por la velocidad de la carrera, pero claramente ese no es el objetivo.

En el siguiente capítulo nuevas y sutiles interrupciones a la seriedad se pueden apreciar, como cuando el narrador señala que los padres de Juan de Góngora sobrevivieron a la epidemia de sida “por castidad, o por pura fealdad” (17), o cuando se señala que el problema de agua es tal que cuando llegan los camiones de agua a la ciudad éstos son asaltados por una multitud frenética armada de garrafrones, cubetas, tinacos, botellas, bolsas de plástico, jarros, floreros y furia. A la potencialidad cómica de englobar en el concepto “armas” a esta multiplicidad de contenedores se le suma el sarcasmo presente en lo que inmediatamente le sigue: “‘ya viene el agua’, había anunciado el regente con vaguedad deliberada. ‘Tenemos que racionarla’, había advertido de inmediato, **como si los telespectadores ya nadaran en ella**” (19) luego viene una muy cómica parodia del despotismo presente en los discursos políticos, pero ese es material de nuestro segundo capítulo.

Son muchos y muy diversos los ejemplos de comicidad descriptiva y de lenguaje que se dan en la obra, las cuales caen siempre de improviso ante el lector, impidiéndole identificarse del todo con lo descrito, sacándole una pequeña sonrisa, o bien, avivando en éste la indignación que deviene en una contemplación crítica de la sociedad. En lo siguiente enlistaré algunos ejemplos: “Un policía, **bueno para estorbar como todo policía mexicano**, impedía que fluyeran libremente las personas hacia los andenes. Otro policía, **bueno para desviar**, las hacía dar rodeos inútiles.” (39) “[Natalia] Subió sin esfuerzo, sin moverse, empujada por todos, manoseada por todos. Quedó apretujada por hombres que olían a axilas y a cemento y a mujeres que hedían a sardina, a leche y a bebé. No tenía espacio para estirar los brazos ni piso para pararse. Manos exploradoras palpaban sus carnes, la cogían como tenazas. No un par, sino media docena. Para librarse del **acoso cachondeador**, ella giró sobre sí misma un poco.” (31) “La Calle de las Brechas, **más brecha que calle**” (43) “Al fondo de la recámara, sobre una mesita de noche, estaban colocados en **riguroso desorden** un retrato inútil y un libro abierto en una página cualquiera.” (60) “Como Juan de Góngora tenía **buen sentido de desorientación**” (79) En todos estos fragmentos es evidente el uso cómico del lenguaje, la manera cómica en que el narrador nos presenta las cosas. En la reconstrucción de la *Poética II* de Aristóteles, se señala que lo cómico puede

surgir desde dos grandes grupos de recursos: desde la dicción y desde los incidentes, subdividiendo, a su vez, cada uno de éstos en categorías menores. Si obedecemos a estas categorías, esta primera comicidad evidente en la novela caería en el grupo de la dicción, en lo cómico del decir. Si existe en la novela recursos cómicos de dicción ¿Existirán también recursos cómicos surgidos desde los incidentes? Es lo que veremos en los apartados siguientes.

2) Comicidad de Personajes.

Otro recurso cómico presente en la novela es la construcción de personajes bufonescos o farsescos, en el sentido de que su actuar no se corresponde con los papeles que representan. Los personajes de esta novela casi siempre son una burla, una farsa de sí mismos, y por lo mismo las situaciones en las que se presentan son absurdas, o exageradas, lo cual es causal, sino de risa, al menos de sonrisa. “Para Aristóteles, lo cómico puede surgir también de “hacer a los personajes más bien pícaros”, o también de los razonamientos. “Según Northrop Frye, la estructura fundamental de la comedia se da en la lucha entre en *Eiron* (el ‘irónico’ o denigrador de sí mismo) y el *Alazon* (o impostor).” (Rebolledo 7-8) Es esta figura del *Alazon* o impostor la que mejor aplica a la mayoría de los personajes de nuestra novela. Considero conveniente revisar uno por uno los principales personajes de esta novela, para ver de qué modo opera la comicidad en cada uno de ellos.

Juan de Góngora: este personaje es el protagonista y supuesto héroe de la novela. No obstante, su comportamiento dista mucho de la común concepción de heroísmo, lo que la transforma en un antihéroe. Juan de Góngora es un personaje culto. Para protegerlo de “el hombre de carne y hueso”, sus padres lo llenaron de libros, de personajes literarios y de artistas de todos los tiempos. Es el personaje más cuerdo en el sentido de que es capaz de reflexionar acerca del extraño mundo en el que habita, sin embargo sólo se queda en la actitud nostálgica de quien conoce un pasado irre recuperable, un pasado que se perdió junto a la pérdida de su propio yo. “Que podemos hacer los nosotros los pintores, sino pintar el tiempo” (20) se dice a si mismo Juan al escuchar las noticias terribles de la radio. Juan de Góngora es el héroe que Cristóbal Cuauhtli busca para la epopéyica misión de recuperar la hoja faltante del libro La leyenda de los Soles,

y para ello le muestra que tiene el don de atravesar paredes. Con un extraño don de su parte y con la ayuda de un extraño personaje que es mitad hombre mitad mito, Juan de Góngora se parece mucho al clásico héroe griego, destinado a salvar a la humanidad de las garras del general Tezcatlipoca. Sin embargo nuestro pretendido héroe utiliza su don para dar interesantes paseos fisgones por la intimidad de sus vecinos, y en el momento de llegar al momento de cumplir su mítica misión fracasa estrepitosamente en una absurda batalla épica contra un gato. Juan de Góngora se reconoce a si mismo como personaje puesto en un lugar y en un papel que no le corresponde, lo cual se deja ver desde el momento de su primera aparición: “Juan de Góngora, pintor, iba por las calles congestionadas de la mancha urbana con la sensación de andar ya en el futuro, de habitar un mundo desmesurado y ajeno.” (15) Este sentimiento en él es constante y se repite en varias ocasiones: “Juan de Góngora sentía su cuerpo muy ligero, muy aéreo y muy ajeno. Sus ojos se posaban sobre las cosas como si fueran intangibles, y, por la calle, los peatones lo atravesaban sin verlo, igual que si fuese imaginario.” (127) “Juan de Góngora siguió su camino. Para él nada era extraño, ni lo extraño. Se había acostumbrado a vivir en un mundo fantástico en donde los hechos cotidianos eran más extraordinarios que aquellos que soñaban las mentes calenturientas. Embriagado hoy de multitud, mañana de imaginación, **andaba por el mundo como si fuera el personaje de una novela sobre el futuro**” Juan de Góngora es por excelencia el personaje ciudadano, alienado, incapaz de encontrar en su camino un rastro de sentido que le ayude a comprender la realidad que le ha tocado vivir. Sypher dice a este respecto algo que cuadra muy bien con este personaje: “Dondequiera que el hombre ha podido pensar en las difíciles condiciones que actualmente lo afectan, ha experimentado “la succión del absurdo”. Se ha visto obligado a reconocerse en situaciones carentes de heroísmo.” (3) Es así como Sypher caracteriza al héroe moderno, como un sirviente del caprichoso destino, casi como un bufón, o como el dice “el que persigue bajos placeres mientras la muerte y los cuervos planean girando sobre su cabeza.” (3) Siguiendo las palabras de Sypher podemos decir que Juan de Góngora es un héroe moderno, el cual se configura como un héroe desacralizado.⁵ Además también se caracteriza a Juan de Góngora como

⁵ Para profundizar en esta visión de Juan de Góngora como héroe desacralizado léase la tesis de Alfredo Godoy Sepúlveda: *La desacralización del héroe y la conservación de los mitos cosmológicos en La Leyenda de los Soles de Homero Aridjis*, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades

un personaje neurótico y obsesivo. En su videófono están pegados los números de Ansiedad 21 y de Neuróticos Anónimos, y sobre su mesa de noche están amontonados una serie de libros de la misma índole, que su amiga Bernarda a modo de broma regularmente le regalaba. No por esto sin embargo Juan de Góngora no goza de un particular y ocurrente sentido del humor que en varias ocasiones sale a la luz y que revisaremos con ejemplos puntuales en el siguiente apartado, donde analizamos su relación con el indio Cristóbal Cuauhtli.

Bernarda Ramírez: Es la amiga de Juan de Góngora y guarda una moderna relación amorosa con él. Ella es la representación de la madre ausente, la madre despreocupada que solo se cuestiona su rol de madre cuando su hija es secuestrada por el asesino y violador El Tláloc. Se desempeña en una labor que ella misma reconoce como sombría e inútil: la de fotografiar los muchos espectros que deambulan por la ciudad y que de vez en cuando se dejan ver. En esta labor pasa largas horas recorriendo la ciudad hasta el momento en que su hija es secuestrada, momento en que sus paseos en búsqueda de espectros son sustituidos por paseos en la infructífera búsqueda de algún rastro de su hija. Al igual que Juan de Góngora ella es un personaje alienado, su vida se ha volcado hacia una pasión inútil que sólo la ha rodeado de fantasmas y espectros. Al igual que Juan de Góngora también ella goza, a pesar de todo, de un buen sentido del humor, que se desprende de los diálogos que la pareja bromista a menudo sostiene.

José Huitzilopochtli Urbina: este personaje es sin duda el más farsesco de todos. Es el inoperante presidente de la república, que vive más preocupado de hacerse proveer de amores con desafortunadas muchachitas que de los asuntos de la nación. Es un hedonista, revestido de poder solo por la banda tricolor que siempre está preocupado de llevar puesta. La cara de este personaje recorre todos los rincones de la ciudad, en afiches propagandísticos que intentan enmascararlo, dotarlo de una moral y una aptitud para la presidencia que evidentemente no tiene. Lo cómico de este personaje deviene entonces del desenmascaramiento, pues el narrador informa al lector en todo momento sobre sus reprochables conductas y sobre su doble estándar. El licenciado Huitzilopochtli representa las dos caras de la política, la máscara y el sujeto real que se esconde tras la máscara. Es, en consecuencia, una alegoría de las malas prácticas

políticas. Pero también el licenciado representa a la divinidad presente en su nombre, divinidad que lucha contra Tezcatlipoca por el dominio del poder temporal y por el dominio del devenir cósmico del mundo.

Carlos Tezcatlipoca: apodado por sus nacotecas como el Jaguar, el general Tezcatlipoca es el personaje más oscuro y escalofriante de la novela. La novela parte cuando él regresa de la muerte, levantándose de su féretro en medio de su ausente velatorio. Sus características físicas y psicológicas parecen una parodia del típico villano hollywoodense. Por una parte es extraordinariamente cruel (fue capaz de hacer que su hermana viera como asesinaba a toda su reserva de animales casi extintos antes de matarla a ella también), por otra parte es extraordinariamente certero con la pistola (fue capaz de asesinar él solo a los escoltas de Huitzilopochtli con una pistola, mientras que ellos estaban armados con sendas metralletas), es también astuto, frío, calculador. Sus ojos, oscuros y sobrenaturales, siempre están ocultos por sus gafas oscuras, y esto, sumado a la dentadura de oro, le da más aspecto de mafioso que de jefe de policía. Su casa, o más bien su fuerte personal, es un edificio sombrío e impenetrable en donde se esconden oscuros secretos, espejos mágicos y toda clase de objetos relacionados al México prehispánico. Tiene el don de leer la mente de sus víctimas y se dice de él que tiene el don de estar en muchas partes a la vez, el don de la ubicuidad. Tezcatlipoca representa la autoridad corrupta, el ejercicio del abuso de poder y el doble estándar de la policía mexicana, de la cual son famosos sus vínculos con el narcotráfico y el sicariato. En una entrevista realizada el 2012, Aridjis señala que las figuras de los dioses Huitzilopochtli y Tezcatlipoca representan personajes de la realidad, escondidos tras estos nombres:

“Cuando escribí *La leyenda de los soles*, era un tiempo posterior al descubrimiento del Templo Mayor. Muchas escenas que pasan allí, yo las viví. A muchos de los políticos de este tiempo les puse nombres hispanos, mexicanos. El presidente, el jefe de la policía, y luego, había bandas que secuestraban mujeres, como cocainómanos, asesinos seriales, que estaban asolando la ciudad. Como la situación ahora, pero comenzaba. Era una especie de México muy siniestro en el que se combinaba para mí el pasado prehispánico con el México actual. Y este Tezcatlipoca, el jefe de la policía: había habido un jefe de la policía muy siniestro en la ciudad de México que era Negro Durazo. De policía se volvió criminal. Allí comenzó un tipo de novela que tenía una realidad actual, pero también histórica, pero que yo disfrazaba con nombres supuestos y otras cosas para que los personajes reales no se identificaran o se descubrieran; como pasó con *La Santa Muerte* [Alfaguara, México, 2003], los personajes mismos son reales y viven. Entonces traté mucho de disfrazar, de

hacer como reales, pero no reales. Yo lo llamaba *realismo fantástico*, en el sentido de que la realidad se convierte en fantasía”⁶

Según las palabras del autor, queda claro el carácter bufonesco, dual y satírico de ambos personajes, los cuales representan la lucha intemporal de dos dioses siniestros, pero también la lucha temporal de dos personajes públicos corruptos y amorales, personajes que también representan a personas concretas de la realidad mexicana.

Hermanos Saturno: Fernando y Francisco Saturno son también personajes farsescos. Ellos son los principales encargados de encontrar capturar a El Tláloc, lo persiguen hace ya cuatro años, sin resultados, aunque siempre dicen ante la prensa que le están pisando los talones y que su caída es solo cuestión de tiempo. Se dedican principalmente a perder el tiempo, ya que casi al final de la novela Fernando, después de haber capturado al supuesto asesino, Miguel Ramos García, confiesa que siempre supo que el Tláloc era el general Tezcatlipoca, y que el hombre que capturaron solo era su asistente. Quizás a eso se deba la relación que estos personajes tienen con “el tiempo perdido”, tópico literario que en más de una ocasión invade sus rostros y sus reflexiones: “el gesto unánime de cada uno era el del tiempo malgastado, el del tiempo aburrido, el del tiempo insatisfecho, el del tiempo por matar.” (82)

“—¿No es curioso el mundo, Francisco? Hemos dado la vuelta a un día para llegar exactamente a la aurora de otro— Aseveró Fernando.

—Lo más curioso de todo, Fernando, es que de aquí a unas horas volveremos a asombrarnos de que amaneció y oscureció— dijo Francisco.

—Sin duda, el tiempo es el más grande millonario que existe de instantes perdidos— Concluyó Francisco.

(...)

—Entremos a la casa del dueño de El Burro a ver si encontramos en uno de sus camastros a El Tláloc.

—Qué flojera. Mejor no entremos y digamos que hemos entrado y no encontramos a nadie— Sugirió Francisco.” (84)

Al igual que Juan de Góngora y Bernarda Ramírez (y de forma más notoria) estos hermanos viven inmersos en el sin sentido. Son solo marionetas, agentes

⁶ Entrevista disponible en formato electrónico en

http://www.academia.edu/2983766/El_mito_del_fin_es_tambi%C3%A9n_el_mito_de_la_vida._Entrevista_con_Homero_Aridjis

encargados de mantener las apariencias de un sistema judicial que no funciona, puesto que los que imparten el crimen son los mismos que imparten la justicia.

Hemos revisado la comicidad presente en la caracterización de los principales personajes de la comedia. No hemos incluido a Cuauhtli pues me parece el menos farsesco de todos, ya que él tiene un propósito y es fiel al papel que representa, aun cuando de vez en cuando tiene indiscreciones cómicas, como cuando le promete a Juan de Góngora que “—Si sales bien de esta empresa, te llevaré después con mis alegradoras de nalgas lisas, duras y apretadas—” (103). Los otros personajes son también caracterizados de forma cómica, ya sea por una incongruencia entre lo que representan y lo que quieren representar, por las situaciones en las que se ven inmiscuidos o por los ocurrentes diálogos cómicos que sostienen. Así por ejemplo todos los nacotecas son representados como monigotes tontos y bárbaros del inteligente Tezcatlipoca (excepto Santiago Chanoc, que tiene la viveza de servir al general y al presidente a la vez, astucia que finalmente le cuesta la vida), las prostitutas son cómicas en su hablar, los Tzitzimimes tienen nombres jocosos y conductas obscenas. Para cerrar este apartado me atrevo a decir que ningún personaje de la novela está exento de características cómicas. La única excepción quizás sean los muchos personajes secundarios que solo aparecen una vez para cumplir una muy determinada y breve función. Todos los demás personajes, protagonistas y secundarios, son en alguna medida personajes cómicos.

3) comicidad de situaciones y relaciones.

Este es el tipo de comicidad más abundante en la novela. Abundan las relaciones improbables, las situaciones extravagantes y los diálogos absurdos. Por razones de espacio no puedo hacerme cargo de todas ellas, así que solo analizaremos en este apartado las relaciones que me parecen más importantes dentro de las líneas argumentales de la obra. Las situaciones cómicas que analizaremos serán las que se enmarquen dentro de las relaciones establecidas.

Relación Huitzilopochtli-Tezcatlipoca: Es quizás la relación más tensa de la novela, y no por ello la menos cómica. En el contexto de la rivalidad y la lucha por el poder, la falsa diplomacia con la que estos dos personajes se tratan es rica en elementos cómicos.

En los diálogos de estos dos personajes abundan los eufemismos, las metáforas, las amenazas encubiertas y los elogios ofensivos. Veamos por ejemplo la muy buena opinión que el licenciado Huitzilopochtli sostiene acerca del Jaguar: “Decía de él que era un excelente policía preventivo, pues arrestaba al delincuente antes de que pensara cometer un crimen, y muchas veces lo ejecutaba antes de que hubiese tenido la oportunidad no sólo de cometerlo, sino de pensarlo” (26) Ahora veamos el diálogo de los personajes en el primer encuentro que se nos muestra en la novela:

—“Bienvenido a Los Cedros, no todos los días tengo el gusto de recibir a un resucitado— el Licenciado José Huitzilopochtli Urbina salió al encuentro del general Carlos Tezcatlipoca.

—Hubiera querido convidar en mi casa al hombre que representa la resurrección del país— se defendió el jefe de policía.

—¿Pagar la comida del presidente con el dinero del presidente? Eso nunca— Contraatacó Huitzilopochtli.” (51)

Desde el primer encuentro ya podemos notar la tensión escondida tras los falsos elogios recíprocos. Los *verba dicendi* en este caso nos ayudan a no confundirnos. La escena resulta cómica gracias a esos verbos con los que el narrador nos aclara las intenciones ocultas. Luego, mientras el Jaguar le comenta al presidente el lamentable deceso del Senador Fonseca, este no para de hacer irrelevantes comentarios acerca de la comida y de los manjares que degustarán en el encuentro:

El mesero yucateco trajo chiquihuites con tortillas azules, blancas, rojas y negras. El Jaguar guardó silencio.

—Un color de tortilla para cada región del espacio— Explicó Huitzilopochtli.

—Santiago Chánoc, que por casualidad se encontraba en la estación del metro a esa hora, vio todo desde el otro andén —continuó el jefe de policía—. Hasta que un tren llegó y le tapó la vista.

—Espero que hayan matado al conejo antes de hacerlo mole —Dijo Huitzilopochtli—, porque si lo dejan medio vivo, patatea entre los dientes.

—Aquí están los nopales, las ancas de rana, las criadillas en su jugo, los sesos en salsa negra, los frijoles negros con epazote, ni por donde empezar —Dijo Huitzilopochtli, con visible buen humor.

—Rosalía Montes, quien, por otra parte, no estaba mal, era la amante de Fonseca. Las fotografías que les tomamos en el hotel Raúl Capablanca lo prueban. Las amasios eran muy felices juntos, hasta que se encontraron con el dedo que apretó el destino.

—La gallina no me importa—lo interrumpió Huitzilopochtli.

—Los ojos de Francisco Fonseca y de Santiago Chánoc se encontraron frente a frente. Fue la última vez que se miraron.

—El conejo y la serpiente no tienen nombre —lo atajó Huitzilopochtli.

—El conejo gritó: “Viva la democracia.” Cuando la gallina corría por los pasillos la serpiente la estaba esperando en la escalera.

—Sabrosa la carne de res, ¿Qué pasó con el conejo?

- Murió dos veces, una vez en el andén y otra vez en la ambulancia. La serpiente en traje de enfermero le dio el tiro de gracia en la camilla.
- Qué bueno es el chile amarillo con ajolotes, cuando éstos no están menstruando.
- La gallina en pipián se salió del plato, desapareció de la estación. Manos piadosas cubrieron su desnudez para que nadie la viera ensangrentada y fea.
- ¿Detuvo ya la policía al cocinero responsable de la muerte del conejo?
- Los huesos de los animales no han sido encontrados.
- Iniciaremos una investigación para saber nada. (52-53)

En este diálogo saltan a la vista bastantes excentricidades de potencial cómico. En una primera lectura podemos creer que todo este diálogo no tiene sentido, sin embargo el sentido está oculto tras metáforas que relacionan a los participantes del crimen. Por petición del presidente, y para comodidad de ambos, el asunto es más fácil de tratar cuando no se dan nombres (Ya que Chánoc es un lacayo de ambos), así que se reemplaza al Senador Fonseca por el conejo, a su amante se le reemplaza con la gallina y a Chánoc, el responsable, se le llama serpiente. La naturalidad de ambos al tratar este tema demuestra que, si bien estos personajes son rivales, son también cómplices del homicidio de Fonseca, personaje que al parecer estorbaría los intereses de ambos. Luego de esto el presidente inquiriere al jefe de policía por los rumores de que él posee el don de la ubicuidad, a lo que el Jaguar responde con una incómoda evasiva. Molesto Huitzilopochtli responde:

“—Señor general, en la esfera del poder la demasiada imaginación es peor que un crimen. Lo que quiero advertirle es que no sea usted demasiado activo, que no se presente usted en todas las delegaciones de la ciudad y en las capitales del país sin que tenga instrucciones mías para hacerlo.

—Señor presidente, mis nacotecas me han informado que al amanecer usted se harta de hongos negros, generadores de visiones que inducen a la violencia, que en el Campo Militar Número Uno usted engorda presos y se los come en Los Cedros ataviados, con la cabeza emplumada y con sartales de flores alrededor de los huevos.

—Eso que dicen sus esbirros es una mentada de madre, nada más oírlo se me encabrona el cuerpo. Para calmarme, que me sirvan un tequila con doble sangrita de púber.

El secretario particular, licenciado Benito Canales, deslizó una tarjeta al jefe máximo de la Nación.

—Señor general, en este mensaje cifrado me previenen de un traidor que se encuentra a mi lado, ¿Quién será? —Miró en torno suyo el presidente de la república.

—A lo mejor lo previenen de su secretario particular —rió secamente el general.

Se hizo un pesado silencio. El licenciado Huitzilopochtli lo rompió.

—Qué le parece, señor general, que Chánoc haga una redada esta noche para recoger pandilleros, narcotraficantes, drogadictos, homosexuales, ecoguerrilleros, violadores, mujeres violadas y adolescentes sospechosas de lesa virginidad?

—Usted siempre se adelanta a mis deseos, señor presidente.

—Así es, Carlos. Ahora, buenas tardes y cuídese de que los tacos que ha comido aquí no vayan a producirle ilusiones que le cuesten la vida —Lo despidió el licenciado Huitzilopochtli, levantándose de la mesa.” (53-54)

Sin duda este es uno de los diálogos más tensos, más amenazantes y a la vez más cómicos de la novela. Las acusaciones del Jaguar son plasmadas de manera cómica y son confirmadas por Huitzilopochtli también de manera cómica. Ambos personajes se desafían empleando su mejor arsenal retórico, pero al mismo tiempo intentan mantener la paz armada que en ese momento a ambos les conviene. Huitzilopochtli busca alivianar la tensión apelando a los enfermos gustos que ambos tienen, pero finalmente concluye el encuentro con una advertencia que es casi una amenaza. Ahora veamos la cinematográfica escena en donde el Jaguar finalmente asesina a Huitzilopochtli. En esta escena el jefe de policía llega a la residencia presidencial en el momento en que Huitzilopochtli se apresta al amor con unas muchachitas. Después de convencer al secretario de tener una entrevista por motivos urgentes con el presidente, el general ingresa al cuarto donde está el presidente y observa de soslayo a los dos nacoecas armados con metralleta que custodiaban la puerta. En eso ve a Chánoc disfrazado de mesero y sirviendo margaritas a unas adolescentes vestidas de uniforme escolar.

“—El que a dos amos sirve con alguno queda mal —lo amonestó a manera de saludo el general Tescatlipoca.

—Mi secretaria privada, se llama Cecilia —presentó el presidente a una muchacha morena—, acababa de cumplir trece años.

—Mucho gusto, señorita —el general Tezcatlipoca le dio la punta de los dedos. Y volviéndose a Huitzilopochtli, le preguntó: ¿No tiene miedo de que venga su mamá?

—La mía o la de ella, señor general? —Arrastró las palabras el presidente.

—La de usted señor.

—Mi madre en este momento juega a la Oca con su enfermera.

—Que no se caiga en la casilla del pozo ni en la de la cárcel señor presidente.

—Descuide, señor general, mi madre sabe tirar los dados con soñolienta destreza. Si no, tiene un buen repertorio de trampas para contrarrestar su mala suerte.

—Su madre, ¿No va a invitar a estas jóvenes a jugar a la oca?

—Tú también general, estás invitado a jugar a la oca.

—Gracias señor presidente, pero podría caer en el pozo.

—Quítate el saco y los lentes, siéntate con nosotros —le ofreció un lugar en el sofá el licenciado Huitzilopochtli—. Así podremos contemplar tus ojos.

—Présteme sus lentes, general. —la llamada Cecilia le quitó los lentes de la cara.

El general Tezcatlipoca le clavo los ojos duros y negros, como cuchillos de obsidianda.

—Ven conmigo, ya que te gusto tanto —le dijo, cogiéndola del brazo.

—¡No! —Chilló ella, retrocediendo, como si hubiera visto la muerte.

—Tu rechazo me excita — confesó él, con frialdad.

—Suélteme.

—Te suelto si me das un beso —profirió él, mostrando los dientes de oro.

—No.

—Llévatela a mi recámara, allá te dará los besos que quieras —lo animó divertido el licenciado Huitzilopochtli.

—Deje el saco aquí —Santiago Chánoc se ofreció a quitárselo.

El general rehusó su ayuda, sonrió extrañamente, se ladeó un poco, como inclinándose. Chánoc estiró las manos para recibir la chaqueta. Tezcatlipoca sacó una pistola y disparó contra los dos nacotecas que custodiaban la puerta.

Uno alcanzó a dar un paso hacia delante. Le apuntó con la metralleta, se tambaleó y calló de bruces. Otro, tocado por las balas, se pegó a la pared, abrió los brazos como si quisiera crecer de tamaño.

—No me mates, general, estoy contigo —Exclamó Santiago Chánoc y trató de correr.

En su fuga, fue detenido por una ráfaga de balazos en la espalda. Caminando se elevó en el aire y se desplomó sobre la alfombra. El licenciado Huitzilopochtli, incrédulo, se quedó parado en medio del salón.

—Buenas noches —lo saludó el general Tezcatlipoca, avanzando lentamente hacia él.

—Buenas tardes —gruñó el licenciado Huitzilopochtli, mirando aquellos ojos desnudos que le producían miedo y fascinación.

—Buenas noches, dije —recalcó el general, apuntándole al pecho con la pistola.

—La muerte no me matará, solamente me hará invisible —se ufanó el otro—. Seguiremos peleando en el más allá.

—Visible o invisible te mataré aquí —Aseguró Tezcatlipoca, disparándole tres tiros. A cada tiro que daba parecía reírse. Huitzilopochtli fue retrocediendo ante los impactos, aunque quería lanzarse contra su asesino con las manos abiertas y desnudas. Antes de caer gritó en lengua mexicana algo semejante a *Vitzilopuchtli yoquetl*.

—Pobre Pepe Huitzilopochtli, gustaba las delicias de la omnipotencia, pero tenía los pies de barro —les dijo el general Tezcatlipoca a las adolescentes aterrorizadas—. Se consideraba a sí mismo un dios, pero lejos de sus retratos, envuelto en su propia sangre, ya no es ni hombre. Espero que haya encontrado satisfacción en este mundo, porque sus posibilidades de felicidad en el otro son muy escasas.

Lo observó tirado en el suelo. Sin que nadie, quizás ni el mismo, supiera qué pensaba. Huitzilopochtli pareció abrir un ojo y mirarlo. De inmediato, Tezcatlipoca le dio en el corazón. Huitzilopochtli pataleó en el suelo. (56-58)”

En esta escena se emplean variados recursos cómicos. En primer lugar el fragmento parece una escena sacada de alguna serie policial cargada a lo inverosímil. Resulta pues poco probable que un hombre logre por sí sólo eliminar a dos guardias fuertemente armados, que no falle ningún tiro y que además se dé el tiempo de conversar unas últimas palabras con su enemigo antes de ejecutarlo. La descripción de la muerte de los nacotecas es cómica, así como también (pero en menor medida) la de Santiago Chánoc. Son cómicas también las menciones sobre el juego de la oca, en donde elegantemente se disfrazan sutiles amenazas y el tema de la suerte y la mala suerte. Los diálogos finales entre los hombres/dioses rivales son muy cliché y también la escena en general es muy cargada al cliché del cine de acción. Solo pensar en el

general caminando lentamente hacia el presidente luego de haber asesinado con exagerada destreza a sus defensores suena a cliché cinematográfico.

Así pues, no solo la caracterización de estos personajes es cómica, sino también la relación entre éstos y las situaciones en las que ambos hombres/dioses se relacionan y dialogan. Por lo visto, ni siquiera los dioses se salvan del talento comediante de Aridjis, que con gracia y e irónico talento reduce el combate sideral y eterno de dos dioses de la muerte a un tiroteo cinematográfico entre hombres cómicamente perversos.

Relación Juan de Góngora - Cristóbal Cuauhtli: La relación de estos dos personajes inevitablemente me recuerda a la relación entre Don Quijote y Sancho Panza, aunque de manera inversa, ya que en este caso el escudero es el soñador, el hombre que aplica a la realidad inmediata su particular forma de ver el mundo, la particularidad mítica. Por su parte el héroe de nuestra novela, o supuesto héroe, a menudo no se toma en serio las palabras de su escudero y bromea de manera ocurrente y recurrente. Como Sancho Panza, Juan de Góngora comprende a medias las alucinantes palabras del indio teotihuacano, como Don Quijote, Cristóbal Cuauhtli vive la actualidad desde una particular idea del pasado, que no es el pasado caballeresco, sino el pasado mítico mexicano. Al igual que Sancho Panza, Juan de Góngora no tiene una motivación propia y pone sus esfuerzos al servicio de la empresa de Cuauhtli. Don Quijote promete a Sancho una ínsula como recompensa por sus servicios. Cuauhtli ofrece a Juan de Góngora la compañía de seductoras mujeres espectrales a cambio de recuperar la hoja del código perdido. Por supuesto, hay notorias y profundas diferencias entre estas dos parejas de personajes, sin embargo a ambas parejas las une la comicidad de la relación que entablan, así como también la comicidad de las situaciones en la que se ven envueltos, la comicidad de los diálogos y la comicidad del fracaso de sus respectivas empresas. Veamos el primer encuentro de esta pareja de personajes:

“—¿Quién es? —preguntó él, al ver que la llave giraba en la cerradura sin la ayuda de nadie.

—Yo —Respondió alguien.

—¿Quién es yo?

—Yo es Cristóbal Cuauhtli —contestó una voz apenas audible.

Juan de Góngora abrió la puerta y surgió un hombre indígena de unos cuarenta años de edad, de ojos negros y pómulos salientes. Enjuto de carnes, mediría un metro sesenta y cinco de estatura.

—Buenos días —Saludó, vestido a la usanza de los mexicanos antiguos, con *Maxtlatl*, tilma y *cactli*.
 —Buenas noches —masculló Juan de Góngora.
 —He venido de lejos en el tiempo para hablarte —la camisa le crujió al visitante como si fuera de barro.
 —¿De cuán lejos en el tiempo has venido?
 —De ayer, de unos cuantos siglos atrás.
 —Estarás cansado de andar tanto en los años.
 —El camino está en mí.
 —Pasa un minuto. Anochece y tengo que trabajar.
 —No te preocupes, el día vino con su paz amarilla.
 —¿Quién eres tú?
 —Cristóbal Cuauhtli es yo, el fue bautizado por Pedro de Gante y desbautizado por Pedro de Alvarado.
 —¿Qué quieres decir?
 —Pedro de Gante me dio la vida, Pedro de Alvarado me la quitó.
 —¿Quién te parió?
 —Su madre fue una Coatlicue.
 —¿Qué quieres decir? —Juan de Góngora estudió esa figura salida del sueño, metido en esas ropas obsoletas, moviéndose con ademanes ceremoniosos. Temblaba de frío, a pesar del calor, como si tuviera sangre helada en las venas. Cabello negro lacio le cubría las orejas.
 —Él fue parido cuando nació Ollintonatiuh, Nahui hollín, Cuatro Movimiento, el sol rodante, el sol destinado a perecer por terremotos —dijo Cristóbal Cuauhtli, refiriéndose a sí mismo en tercera persona, considerando su propio alumbramiento como consecuencia del nacimiento del sol—. El signo de este Sol es el signo del sacrificio, porque a él se ofrendan los corazones humanos. Cada doscientos años, en el aniversario de su nacencia, el suelo tiembla en Tocitlán.
 —¿A quien le importa eso? —replicó Juan de Góngora.” (36-37)

Desde este primer encuentro podemos notar la crítica forma de hablar de Cristóbal Cuauhtli y el tono medio indiferente, medio bufón de Góngora. La escena continúa. Cuauhtli saca de debajo de su morral el *Códice de los Soles*, se refiere a sí mismo en tercera persona, diciendo que él fue un tlacuiloque, un pintor nahua (ambos personajes son a su manera pintores), el que estaba encargado de pintar las cosas cuando sucedían, el que hace hablar al olvido. Juan de Góngora se excusa de no saber leer glifos ni pictogramas, que solo sabe pintar las criaturas y las cosas del tiempo. Entonces Cuauhtli con mucha dedicación explica los dibujos del código, señalando que “quien comprenda estos signos entenderá el mundo de los hombres y de los espectros, verá la luz en la medianoche y la oscuridad al medio día” (38) A estas grandilocuentes palabras Juan de Góngora responde: “—No creo en mí mismo, tampoco en leyendas” y alzándose de hombros concluye: “Adiós, tengo que pintar.” (38) La escena continúa

más o menos en la misma dinámica: Cristóbal Cuauhtli absorbo en sus explicaciones sobre el pasado mexicano, sobre la hoja perdida del códice, robada por Tezcatlipoca. Por su parte Juan de Góngora continúa incrédulo y medio hastiado de la conversación, y sólo comienza a convencerse cuando bebe el sabroso chocolate mágico que le ofrece el indio. Cuauhtli explica el conflicto entre la diosa azul y Tezcatlipoca y la importancia de la victoria de la primera. Finalmente enseña a Juan de Góngora la habilidad de cruzar paredes, con lo que termina de convencer al pintor.

Este primer encuentro es cómico por varios motivos: Primero por el contraste entre el tono serio y ceremonial de Cuauhtli frente al tono burlón y escéptico de Góngora. Segundo por los sucesos inverosímiles que se introducen sin mayor explicación, como que la cerradura se abra por si sola, o que el chocolate de Cuauhtli esté siempre sabroso y caliente, o que Juan de Góngora atraviese una pared solo porque el indio lo empujó hacia ésta. La actitud de Góngora frente a lo inverosímil o improbable no es de sorpresa ni de admiración, parece simplemente aceptar las rarezas que se le presentan como hechos extraños dentro de un mundo que admite lo extraño, lo cual es una característica muy propia de él.

En los capítulos siguientes se mantiene siempre este contraste entre los tonos de estos dos personajes, en donde Juan de Góngora parece ser siempre el motor de la comicidad. Con sus chistes ocurrentes, con sus bromas, Juan de Góngora siempre le resta de algún modo seriedad a las palabras de Cuauhtli. No obstante “Juan de Góngora admiraba a ese hombre salido de ninguna parte” (98) Y aun cuando duda en todo momento de su existencia, es capaz de arriesgar la vida por cumplir con la misión mística que su inexistente amigo le ha confiado. La relación entre estos dos personajes se construye entonces a partir de esta misión en la que Juan de Góngora finalmente fracasa, fracaso que a diferencia del trágico desenlace de Don Quijote, en esta pareja se plantea también de manera muy cómica:

“Tomado por el pánico, el atravesó paredes, ladrillos, piedras, tierra, hasta que se halló al aire libre, bajando la Colina Negra, sobre sus sentaderas.

Cristóbal Cuauhtli, recargado en las salpicaderas del coche, lo vio venir corriendo, rodando por los terrenales, traspasando las cercas. Hizo un gesto de decepción porque no traía nada en las manos.

—La hoja del Códice de los Soles estaba en el baúl que abriste, debajo de una tabla, era elemental que lo hubieras sospechado —le reprochó Cristóbal Cuauhtli cuando lo tuvo al alcance de la voz.

—No vi el libro —Jadeó Juan de Góngora, polvoriento, rasguñado, con la camisa rota y sangrando.

—Te dije que buscaras la hoja, no el libro —aclaró Cristóbal Cuauhtli, más molesto aún porque se dio cuenta que había arriesgado la vida por una cosa equivocada—. El miedo te volvió estúpido, el miedo te hizo ciego.

—Los nacotecas me pisan los talones, no tengo tiempo para discutir —gritó Juan de Góngora, metiéndose al coche.

—Entonces que esperas para irnos —le preguntó perplejo Cristóbal Cuauhtli.

—A que su excelencia entre en el automóvil —exclamó Juan de Góngora” (110-111)

Esta es una de las escenas más cómicas de la novela. Primero porque la descripción de la huida de Góngora es visualmente muy cómica, segundo porque entendemos que Góngora arriesgó su vida sin tener ni siquiera claro el objeto que andaba buscando, tercero porque el tono serio de Cuauhtli y el tono sarcástico de Góngora se mantiene aún en esta situación de estrés y peligro y cuarto porque el momento más decisivo de la trama de la novela, el rescate de la hoja perdida, termina fracasando no por acción de terceros, sino por la cobardía y la poca concentración de Góngora. Este último punto es aún más cómico si se piensa en todos los momentos en que el indio teotihuacano insiste, con místico y elocuente lenguaje, en la importancia de recuperar esta hoja, palabras a las que al parecer Góngora nunca prestó demasiada atención, pues él andaba buscando el libro, libro que él había visto con sus propios ojos en las manos de Cuauhtli.

Hemos revisado las relaciones de las dos parejas más importantes dentro de la trama de la novela. Por una parte la pareja que representa las fuerzas del mal, por otra parte la pareja que representa las fuerzas del bien. Como dijimos antes, la comicidad de relaciones y situaciones es la más recurrente dentro de la obra, y por la misma razón no podemos revisar todas las relaciones y situaciones altamente cómicas que se dan en la obra. Solamente las andanzas de Juan de Góngora y todas las jocosas situaciones en las que se ve envuelto darían para un largo estudio al respecto. En este apartado dejo propuesta una clasificación de lo cómico con los ejemplos que yo considero los más importantes. El lector puede ingresar a la novela para buscar los muchos otros ejemplos de comicidad de situaciones que se dan en la obra, como lo son los diálogos de los nacotecas, las aventuras amorosas de Góngora, la batalla de Bernarda contra los tzitzimiles, etc.

4) Erotismo cómico.

Desde siempre lo cómico ha sido relacionado con lo corpóreo, con lo carnal. En sus orígenes, la comedia surgió en las festividades dedicadas a Dionisio, y en los cantos fálicos que se elevaban en su honor. Sypher nos dice que estas expresiones surgieron inicialmente como improvisaciones, pero que con el tiempo estas mismas evolucionaron hacia formas más complejas, en donde se comenzó a representar a los hombres “peores de lo que son”. En palabras suyas, “lo cómico es una versión de lo ridículo —que a su vez es una versión de lo feo que no produce dolor ni es destructiva” (15) Sypher explica que tanto tragedia como comedia tienen su origen en la celebración de la fertilidad, asociada a la unión primigenia entre la madre-tierra y el padre-cielo. No obstante, “la forma dramática conocida como tragedia en algún momento suprimió la magia sexual de su modelo de acción, dejando solamente la representación del sufrimiento y la muerte de un héroe, un rey o un dios. La comedia, sin embargo, mantuvo la acción erótica en primer plano, junto con el desordenado regocijo por el renacimiento o resurrección del dios-héroe que sobrevive a su *agon*. En este sentido, la comedia conserva la arcaica “doble oportunidad” de su modelo de acción, el significado dual e incompatible de sacrificio y fiesta, de crueldad y festival, de lógica y licencia.” (16-17)

Por su parte Freud pensaba que “lo cómico era un “desenmascaramiento”, un mecanismo que permite, sea por participación u observación, una “libre descarga” de los impulsos que a diario debemos reprimir”⁷ El padre de la psicología explica que lo que él llama “chiste obsceno” produce risa porque efectúa una liberación de energía psíquica reprimida, por medio de un desvío. Para Freud el chiste obsceno tiene sus orígenes en la pulla indecente {zote}, a la cual define como “el poner en relieve circunstancias y hechos sexuales por medio del decir” (pág. 92). Al poder que impide a la mujer, y en menor medida al hombre, el goce de la obscenidad sin disfraz Freud lo llama represión. La diferencia entre la pulla y el chiste obsceno es que la pulla es un camino directo a la sexualidad, presentándola desnuda, mientras que el chiste obsceno da un rodeo por medio del disfraz, otorgando al receptor la oportunidad de llegar al

⁷ Paráfrasis de Wylie Sypher, en “*Los significados de la comedia*” pág. 19.

contenido sexual sin que el emisor lo haya explicitado en forma directa, evitando así la fuerza represora y recuperando el goce perdido.

Los planteamientos de ambos autores son muy pertinentes a nuestra novela, puesto que el erotismo es frecuente en ella y este se da en forma cómica. Veamos por ejemplo el capítulo XV, en donde Juan de Góngora da un paseo por la Zona Rosa de la ciudad. Cuando llega al lugar, lo primero que escucha es “Apetitetas jovencitas para viejos vergadinosos” (77) Este anuncio, vociferado por un cabrón que ofrece a sus caribeñas en jaulas de vidrio, es lo que Freud entendería como un chiste obsceno, en el cual se aplica la técnica de “condensación con formación sustitutiva”. Bajo esta técnica el cabrón está condensando dos pensamientos en uno. Primero, el pensamiento de “apetitetas jovencitas para viejos libidinosos”, que es el más evidente, y luego el pensamiento de que estas jovencitas son tetonas, con el correspondiente elogio al tamaño del pene (verga) de los viejos a los cuales el cabrón quiere persuadir. La condensación de ambos pensamientos se produce por una doble formación sustitutiva, que son los neologismos “apetitetas” y “vergadinosos” con los cuales el pensamiento segundo queda inserto en el primero sin que éste se modifique sustancialmente. Este tipo de chiste obsceno bien podría también caer en lo que en el apartado 1 llamamos “lo cómico del decir”. Ahora veamos un erotismo cómico que más se relaciona a la comicidad de situaciones:

“—Veinte aztecas —le dijo a Juan de Góngora una muchacha con vestido muy entallado arriba del medio muslo, afuera del Cabaret Ángel Ebrío.
 —Diez aztecas —se propuso la que estaba a su lado, en pantaletas y escaso brasier. La luz rojiza fosforescente del Night-club Ba-Ba-Lú le daba un aspecto irreal.
 —No me ames con los ojos, ámame con tus carnales —lo desafió la del vestido entallado, al ver que se le quedaba observando con fijeza.
 —Mírenlo, se empieza a bermejecer —profirió una colombiana.
 —Me duele el estómago de tanto amar —reveló la de escaso brazier.
 —¿De donde son ustedes? —balbuceó él.
 —No contestamos saludos de desconocidos ni respondemos a preguntas de clientes, solamente aceptamos intimidad sin besos —expresó la colombiana, dándole la espalda.
 —¿Cómo te llamas? —interrogó él a la otra.
 —Ana Quemasdá —rezongó ésta” (78)

Esta escena es difícil de catalogar. Primero porque tiene factores cómicos y factores humorísticos. Humorísticos porque con mordaz humor se retrata la imposibilidad de entablar una comunicación con estas explotadas mujeres fuera del ámbito estricto de la transacción sexual. Ahora si dejamos ese dejo de humor de lado y

aceptamos que el fragmento es más que nada cómico, nos encontramos con que hay en él comicidad de lenguaje, comicidad de personajes y comicidad de situación. La comicidad de lenguaje se da, por ejemplo, en la parodia que la colombiana hace del discurso publicitario, aplicando la misma palestra retórica que aplican las grandes tiendas cuando explican, en tono parco y conciso, las restricciones que han fijado a sus promociones y a las ventas de sus productos. Por lo demás, esta parodia es también material de nuestro segundo capítulo. También es comicidad de lenguaje el apellido con la que la última prostituta se presenta. La comicidad de personaje creo yo que es evidente en la caracterización que de ellas se ha hecho. Estas prostitutas son irónicas y bufonescas con sus clientes, falsas en su lenguaje y amistosas por conveniencia. Cuando Juan de Góngora quiere entablar conversación con ellas estas se muestran más interesadas en sacarle dinero que en responder. Además la situación es muy cómica y, nuevamente, esa comicidad se amplifica con el uso especial de los *verba dicendi* que dota de variados tonos e intencionalidades a las palabras de los personajes. Una comicidad estrictamente erótica es la que se desprende de la frase “me duele el estómago de tanto amar” eufemismo que mal esconde la idea del sexo oral.

Debemos aceptar que al hablar de comicidad erótica, nos estamos refiriendo más al tema presente en la comicidad que al tipo de comicidad propiamente tal. Por ejemplo cuando el narrador dice “ella, de espaldas, dejó caer sus calzones, a lo largo de la cama, para mostrarle sus nalguitas, duras como dos peras apretadas” (87) la comicidad resulta del uso del diminutivo en las nalgas y de la comparación de éstas con frutas, más que de lo erótico, lo cual vendría a ser, en palabras de Freud, la sustancia del chiste, y no la técnica. En la división sustancia/técnica, lo erótico siempre tendrá cabida en lo que corresponde a la sustancia, no obstante, esta sustancia casi siempre aparece revestida de una técnica. La diferencia de la técnica cómica empleada es lo que produce la diferencia clasificatoria que apuntamos en los tres apartados anteriores. Observemos por ejemplo esta escena, en donde lo erótico, como sustancia, aparece acompañado de una acción del todo improbable, la cual es finalmente la portadora del carácter cómico del fragmento:

“Juan de Góngora, al registrar su aire espirado, se protegió la cara. Ella había comido la noche anterior algún cocido con ajo y la boca le apestaba a ese bulbo. A él no le importó demasiado. Asido a sus grupas, cabalgó desenfrenadamente por los caminos eróticos de la realidad y pegó sus mejillas a las suyas. Además,

se las ingenió para introducirle entre los labios una pastilla de menta que traía en el bolsillo y sus besos gozaron de mejor aliento.” (89)

Vemos que en este caso lo cómico es, por una parte, lo ridículo que se desprende de la improbabilidad de la acción efectuada por Góngora, y, por otra parte, lo improbable que resulta la situación misma. Ya que Rebeca invita a Góngora a su cama apenas lo ve aparecer a través de la pared. Por ello bien podría catalogarse esta escena como “comicidad de situaciones”, y mejor si incluimos el desenlace del encuentro amoroso, en donde el coito es interrumpido por la llegada del amante de Rebeca, ante lo cual el pintor debe esconderse en la pared. No obstante, también es evidente que la sustancia erótica del fragmento también contribuye a la comicidad del mismo.

Podemos estar de acuerdo en que lo cómico y lo erótico, o más bien lo sexual, están íntimamente ligados desde los inicios de la comedia. Ligado a lo sexual se encuentra una insospechada ganancia de placer resultante del ahorro de la represión psicológica y la liberación de las pulsiones reprimidas, que devienen en la risa. No obstante, no todo erotismo es cómico, ni tampoco lo sexual es cómico *per se*. Hace falta pues la aplicación de un mecanismo cómico en lo erótico y lo sexual, para que podamos efectivamente reír de aquello. En mi opinión, lo cómico del erotismo en la novela está casi siempre relacionado la comicidad de situaciones, ya que siempre son las improbables situaciones, o las situaciones de plano ridículas, las que dotan de comicidad a las escenas eróticas de la novela. También, pero en menor medida, es la comicidad descriptiva la que ejerce su influjo en estos fragmentos, como en la escena en que Bernarda es manoseada en el metro, la cual solo puede ser cómica por la forma en la que se nos narra. Por otra parte sucede el proceso inverso en torno a la comicidad de personajes, ya que en este caso es lo erótico lo que contribuye a potenciar el carácter cómico en la caracterización de los personajes. Pensemos por ejemplo en el Licenciado Huitzilopochtli, el cual es cómico no solo por su carácter farsesco, por su falta de compromiso con su cargo y por su amoralidad, sino también por su excesiva promiscuidad y su patético gusto por la pederastia. Creo pues que lo erótico se vuelve cómico en la medida que las situaciones o el lenguaje así lo permiten, pero también lo erótico, y más propiamente lo sexual, es una buena herramienta para volver cómico a alguien, como bien se deja ver en la obra.

Finalmente hemos visto que la comicidad de la obra configura personajes farsescos, los cuales son representaciones satíricas de personajes reales, o bien alegorías satíricas de la corrupción y la violencia. También se configura una comicidad descriptiva, la cual interviene a menudo los pasajes oscuros, siniestros y terribles de la obra, liberando la tensión y creando un distanciamiento que permite la observación crítica del mundo representado. Por otra parte, la comicidad de situaciones, la comicidad de relaciones y el erotismo cómico dan a la novela el carácter picaresco que se menciona en la contraportada, lo que produce un contraste con las temáticas presentadas, lo que contribuye al embellecimiento estético del relato y produce la visión de un mundo ambivalente, un mundo que en su máxima decadencia aun tiene espacio para la risa, para lo cotidiano, para lo “no serio”, lo propiamente humano.

II. Humor en la Novela.

Sobre el humor Freud nos dice que “es un recurso para ganar el placer a pesar de los afectos penosos que lo estorban; se introduce en lugar de ese desarrollo de afecto, lo remplaza.” (pág 216) el humor entonces surge a expensas de la pena, en lugar de apenarnos, o a expensas del enojo, en lugar de enojarnos. La cancelación de la emoción puede ser completa o bien solo parcial, siendo este último caso el más frecuente, probablemente por ser el medio más simple del humor. La cancelación parcial de la emotividad no causa risa, sino más bien una sonrisa entre lágrimas. Freud nos dice que lo propio del humor y del placer relacionado al humor es evitar una moción de sentimiento que habríamos esperado, por hábito, como propia de la situación. Pirandello ve el humorismo como la melancolía de un espíritu superior que hasta llega a divertirse con aquello mismo que lo entristece. Esta noción bien podría aplicarse a Aridjis, ya que en sus entrevistas siempre señala el profundo compromiso con la naturaleza que tiene y el dolor que le causa su progresiva aniquilación. Por otro lado Bonghi ve al humorismo como una mordaz disposición de hacer evidente lo ridículo de lo serio y lo serio de lo ridículo en la vida humana, lo cual también puede calzar con Aridjis, si consideramos lo mordaz y satírica que es la novela que estudiamos. En todas estas nociones de humorismo se entiende que lo propio del

humor es una contradicción del sentimiento, contradicción que en muchos casos causa perplejidad al observar sobre la vida y el ideal humano, lo que deviene en un extraño sentir entre risa o llanto, a lo que Freud llamaría “humor quebrado”. Humor es siempre una mezcla disonante de sentimientos que por naturaleza debieran ser excluyentes, lo humorístico entonces tiene que ver con la capacidad del hombre para reírse de lo terrible, de lo no risible. Esta capacidad necesariamente produce un distanciamiento contrario al “involucrarse”, presente en lo trágico, lo que permite experimentar lo terrible y lo absurdo de manera externa a su emoción intrínseca, por medio de la reflexión.

Según esta apreciación del humor, nuestra novela podría considerarse como una novela humorística, ya que ella en general se ríe de lo no risible, se ríe de asuntos serios. Algunos de estos asuntos causan indignación (como la violencia, el despotismo, la corrupción) otros asuntos nos mueven a la desesperanza y la turbación (como el asunto de la destrucción de la naturaleza y el mundo a manos del hombre). No obstante, pienso yo que la novela, más que ser humorística, es tragicómica. Afirmo esto porque lo trágico, lo siniestro, lo escatológico, lo terrible de la novela, casi nunca aparece del todo permeado por lo cómico. Lo trágico y lo cómico en la novela se cruzan, se entrelazan pero no se mezclan. Además, lo trágico y lo terrible devienen casi siempre de la acción descriptiva, reflexiva y poética del narrador, pero no de la identificación con algunos de sus personajes, ya que nunca se nos da el espacio para identificarnos e involucrarnos afectivamente con alguno de ellos.

Las distinciones entre lo cómico y lo humorístico son difusas y la crítica literaria ha tenido considerables problemas a la hora de precisar taxonómicamente estos conceptos. Por mi parte, me apegaré a la distinción que Pirandello nos ofrece:

“Lo cómico es precisamente un darse cuenta de lo contrario. Pero si ahora interviene en mí la reflexión [...] ya no puedo reírme como antes, porque precisamente la reflexión, trabajando en mí, me ha hecho superar aquella primera advertencia, o mejor dicho, me ha hecho adentrarme en ella: de aquel primer darse cuenta de lo contrario me ha hecho pasar a este sentimiento de lo contrario. Y en esto reside toda la diferencia entre lo cómico y lo humorístico.” (Pirandello, “Esencia, caracteres...” 1374)

Esta evolución desde “el darse cuenta de lo contrario” hacia el “sentimiento de lo contrario” es lo que rara vez sucede en la novela. La comicidad de la novela es sana, en el sentido de que podemos reír de ella independientemente del contexto escatológico

en que se nos ofrece, y esto es fundamentalmente porque la comicidad de la obra funciona como punto de fuga a la tensión creciente de la misma, o bien funciona como sátira, pero rara vez nos deja un sentimiento amargo. Aún cuando la obra en todo momento nos ofrece la reflexión, esta reflexión no corta el efecto cómico, no produce un sentimiento de lo contrario, y en esto coincidirá conmigo el lector de la obra, al cual difícilmente se le escapará una lágrima en la lectura de esta novela. Lo que la novela nos ofrece es risa y reflexión, casi siempre por separado, y en los momentos en que la risa da paso a la reflexión, ésta raramente se ve anulada.

El único ejemplo más o menos concreto de humorismo que encontré en la novela es la escena en donde Juan de Góngora se encuentra con un grupo de ancianas, que otrora fueron estupendas bailarinas, las cuales celebran un aniversario más de doña Margarita Mendoza, la Miss México de las Piernas de Oro de 1992. Un enorme rostro sonriente de ella en sus años mozos cuelga del techo. Las ancianas confunden a Góngora con un reportero y lo increpan, atacándolo con declaraciones:

—Estamos hartas de que se nos llame ancianas, abuelas, propectas, invernales, cotorras, longevas, caducas, decrepitas, postrimeras, seniles, pergaminos, matusalenes, venerable, chochas, vejestorios, veteranas, antiguas, arcaicas, jubiladas de la vida, rancias, pasadas, estropeadas, deslucidas, valetudinarias, antañonas, viejecitas, vetustas, romanas, etruscas, bíblicas, centenarias —le dijo la homenajeadá, los muslos al aire, los botines blancos, los calzones con flecos—. Llana y sencillamente hemos entrado a la edad de la elegancia.

—Para desmentir a la naturaleza, y sobre todo, a las malas lenguas, bailamos tango, danción, lambada, mambo y rock and roll, porque si te sientas no te levantas, si te cuesta te mueres —explicó doña Agustina Negrete.

—Para mantenernos jóvenes hacemos uso liberal de la cirugía plástica, de los transplantes de órgano y de los miembros humanos —reveló doña Juana Escandón, el cuello almidonado, las mangas con pliegues, el brazo artificial colocado mediante el sistema Pata de Gato.

—Nuestros maridos más recientes murieron de fatiga y pesimismo. Nosotras, para llegar aquí, hemos pasado horas de tráfico hediondo hemos soportado el mal aliento de la ciudad, pero todavía tenemos energía para el amor —reveló doña Francisca de Navarro, muy espolvoreada la cara pecosa.

—El otro día fuimos a bailar al Centro Cívico de Ciudad Moctezuma, el olor era atroz y la gente plebeya. El público principió a reírse gritándonos que éramos figuras del Museo de Cera y vírgenes empolvadas de la iglesia de La Profesa —Se quejó doña Dolores Saldívar—. Mas, una cosa le aseguro, cada una de nosotras sobrevivirá a la chusma. (...)

Él las escuchó con simulada atención y cuando juzgó oportuno irse se dirigió a la pared. Doña Margarita Mendoza le estorbó la fuga: (...)

—Vente a bailar conmigo. Vale, qué majo eres —lo cogió de la mano doña Agustina Negrete, con peluca rubia, los brazos empolvados, las pestañas postizas.

—Yo tengo las mejores piernas del condado, tócalas —le mostró los muslos doña Margarita Mendoza.
 —Vámonos al Hotel Moctezuma, allí rento una suite con baño privado. Allí si hay agua, allí podemos bañarnos toda la noche en la fuente de Juvencio y rejuvenecer, rejuvenecer, rejuvenecer —le dijo doña Juana Escandón, la boquita pintada, lo dientes relucientes, los pechos parados, el trasero erguido, la piel marchita, el brazo artificial.
 —¿Cuál es tu abolengo? —lo interrogó doña Dolores Saldívar.
 —A mí se me hace que éste es maricón —lo señaló con el dedo doña Agustina Negrete, paseando su mirada por los cortinajes rojos, los espejos dorados.
 —A mi se me hace que si puede, que sí se le para —replicó doña Juana Escandón.
 —Si no, yo le presto mi natura de hombre —vozneó dola Guadalupe Icaza. (...)
 —Feliz cumpleaños —se retiró Juan de Góngora, metiéndose en la pared que daba a la calle.” (74-76)

La escena comienza muy cómicamente con la enumeración caótica de sobrenombres para la ancianidad, entre los cuales más de alguno nos sacará una sonrisa o una risa breve. Sin embargo la risa comienza a desaparecer cuando comprendemos el dolor de estas mujeres tras su obsesión por la juventud y la belleza que evidentemente han perdido, y que ellas se niegan a reconocer. La situación que, cuentan, vivieron en ciudad Moctezuma, ya no nos parece tan cómica, a pesar de que se nos presentan sobrenombres de la misma índole. Las descripciones físicas de estas señoras son penosas, pues pese a todos sus intentos por verse jóvenes y bonitas solo consiguen verse patéticas. Una de ellas menciona la fuente de Juvencio, y delira con la idea de rejuvenecer en sus aguas. La conmiseración que estas señoras nos producen pasa luego a un sentimiento repulsivo al ver que intentan seducir a un hombre mucho menor que ellas, y encima comienzan a hablar obscenidades y a mofarse de él, incapaces de entender porqué Góngora no las desea.

Esta es la única escena en donde el sentimiento inicial de lo cómico se ve totalmente anulado por el sentimiento de lo contrario, y pese a que es un buen ejemplo de humorismo, no es suficiente para entender la obra completa como una novela humorista. Si por lo demás comparamos esta novela con otras obras humoristas como la de Kafka o Beckett o Genet, notaremos que el sentimiento de lo contrario, el extraño cruce de sentimiento entre la risa y la angustia, se da con mucha más fuerza en estos autores que en Aridjis. *Final de Partida* por ejemplo es un drama rico en elementos cómicos, diálogos absurdos y risibles, pero todos ellos nos dejan una sensación de angustia, de falta de sentido, de humanidad perdida. No es el caso de nuestra novela, en donde la gran mayoría de las escenas que son cómicas, son cómicas sin más.

Capítulo 2: Funciones pragmáticas de la Novela.

Ya hemos hecho el análisis de las principales formas de comicidad de nuestra novela objeto, y de éste análisis han surgido algunas propuestas sobre la utilidad o función que cumplen los pasajes cómicos de la obra. Ahora la incertidumbre es otra. ¿Qué función pragmática cumplen en el lector todos estos pasajes cómicos en conjunto? Y más puntualmente ¿Qué función pragmática cumple la novela? En lo que queda de esta investigación me dedicaré a demostrar porqué la novela cumple la función predominante de la sátira, aunque, no obstante, también se vale de las formas de la parodia.

La distinción entre parodia y sátira también es compleja, pues estos son dos grandes géneros literarios que a lo largo de la historia se han cruzado innumerables veces, lo que ha vuelto difusas las líneas que los dividen. No es mi intención entrar en discusiones taxonómicas ni tampoco pretendo profundizar en la historia de estos dos grandes géneros. Los criterios para distinguir estos dos géneros son varios, pero para esta investigación nos interesa solo el criterio pragmático. Por lo mismo, escogí el texto *Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía* de Linda Hutcheon, como principal herramienta teórica para este capítulo, el cual dividiremos en dos apartados, uno para lo paródico, otro para lo satírico.

I. Lo paródico en la novela.

La parodia ha sido comúnmente entendida, a muy grandes rasgos, como una copia burlona del objeto parodiado. Sin embargo la parodia no necesariamente implica una burla. Para entender en un sentido amplio lo que es la parodia podríamos definirla como una “repetición con diferencia”, en donde el efecto paródico varía según el carácter de la diferencia establecida. La parodia existe en todos los géneros, incluyendo la literatura, la música, el cine y la televisión. La parodia se enmarca en las formas intertextuales. Creando un cruce de textos, un cruce entre lo nuevo y lo viejo que exalta la diferencia. Hutcheon insiste en que la parodia es siempre intratextual, aunque también señala que “los satiristas siempre pueden decidir la utilización de la parodia como dispositivo estructural, es decir, como vehículo literario de sus ataques sociales

(por consiguiente, extratextuales). La parodia no puede tener como “blanco” más que un texto o convenciones literarias” (178) Según esto nuestra novela no estaría parodiando, en el sentido estricto del término, ningún referente externo a lo estrictamente literario. No obstante, Hutcheon señala que el término parodia tiene raíz etimológica en el griego *Odos*, que significa canto, donde estaría implícita en el término una intención que apunta a la forma estética más que a la sociedad. El prefijo *para* tiene dos significados contradictorios: por un lado significa “contra, en oposición a” y por otro lado significa “al lado de”, lo que nos da dos significados etimológicos de la parodia: por un lado, el significado más comúnmente atendido de “contra-canto” y el otro significado que no apunta a una oposición sino a más bien a un acuerdo, “una intimidad y no un contraste” (178) Este acuerdo o intimidad de lo paródico es el que nos permite hablar de parodia en nuestra novela. Si bien la función satírica es la predominante, también existe una función paródica, como a continuación veremos.

1) Parodia de referentes cinematográficos:

Como mencioné en el capítulo anterior, el relato en *La Leyenda de los Soles* adquiere con mucha frecuencia ribetes cinematográficos. Aridjis a menudo parece apropiarse de las formas de la representación del cine para la construcción de su relato. Piénsese por ejemplo en las escenas que ya hemos revisado: el enfrentamiento final entre Huitzilochtli y Tezcatlipoca, en donde ya dejamos claro que la fantástica balacera parece sacada de una escena de película de acción. Son varios los momentos en los que la novela parece parodiar o apropiarse de los recursos estilísticos, las formas de representación y los clichés propios del cine, sin embargo, iremos inmediatamente al ejemplo más concreto. Podemos apreciar una escena similar a la muerte de Huitzilopochtli en el recorrido por la terrorífica casa de Tezcatlipoca y el conflicto final que Góngora sostiene con el gato en el interior de la casa:

“Al final del corredor sólo había espejos. Espejos que lo miraban, que decían su nombre, que le hacían señas y líquidamente lo tocaban.

Decidido a no dejarse atrapar, Juan de Góngora pasó por un espejo. Lo trizó con las manos. Una figura transparente lo amenazó, quiso abrazarlo. Sin lograr materializarse, lo dejó ir.

El bajó por una escalera en forma de embudo. Tenía los peldaños rotos, muy juntos y resbaladizos. Se estrechaba, se oscurecía, lo llevaba a un pozo.

Tropezó en la oscuridad con algo negro, tan negro que era invisible. Avanzó de manera vacilante. Era imposible si quiera verse las manos.

Él percibió la muerte al fondo del pozo. Giró sobre si mismo, palpó en las paredes un musgo áspero y sudado.

Subió. Cabeceó el techo y lo atravesó. En el piso de encima, sy coronilla levantó un taburete, lo tiró.

En una recámara rectangular, cubierta de espejos de obsidiana negra, en un atril estaba un libro abierto. (...)

Junto al atril estaba un baúl viejo, despintado, astillado. Juan de Góngora levantó la tapa apolillada y vio que estaba vacío. En ese momento, un gato enorme le saltó a la cara.

Él alcanzó a cubrirse los ojos, a aventar al felino contra uno de los espejos de obsidiana. Después de unos segundos de aturdimiento, el gato retornó con más fuerza y ferocidad, brincó sobre él con saña.

Desconcertado pero atento, Juan de Góngora observo que el animal se multiplicaba en los espejos negros y lo arañaba con mil uñas, llevándose en ellas pedazos de tela y piel. Para proteger su rostro, se agachó. Con la mano derecha le dio un puñetazo tal que la calavera durísima del gato le dolió en los nudillos, como si fuese de piedra.

El minino, en el piso, lo fulminó con ojos de fuego. Con ojos que los espejos de pedernal reprodujeron chispeantes. Con ojos que le arañaron el corazón.

Juan de Góngora trató de serenarse, se dijo que no debía intimidarlo el tamaño de la bestia, ni su color (pardo rayado), ni su pelo largo, ni sus dientes ni sus garras, pues era una mezcla de gato doméstico y gato montés.

La fiera lo atacó de nuevo y el recordó que traía una pistola en el bolsillo del saco. Y él le dio un tiro en la cabeza.

La bala elevó al animal, arrojó sus maullidos por doquiera. En la Colina Negra resonaron sus chillidos de alarma.

Los nacotecas se movilizaron afuera de la casa, abrieron y cerraron puertas. Las luces de todas las piezas se prendieron. Las cámaras de televisión localizaron a Juan de Góngora, lo miraron huir.” (109-110)

Inmediatamente después de esto viene la cómica escena de la fuga y el encuentro con Cuauhtli, que revisamos en el capítulo anterior. Si ponemos atención a esta escena podemos notar que todo el recorrido por la laberíntica y escalofriante casa de Tezcatlipoca está narrada de una forma muy visual, como si el narrador de pronto se transformara en una cámara que sigue al protagonista en su aventurero recorrido. La escena parece sacada de una película de terror, en donde el enemigo final, el gato, aparece de total imprevisto. Si lleváramos esta escena al cine, con los efectos de sonido adecuados, más de algún espectador saltaría de su asiento con la inesperada aparición del gato. Sin embargo lo común en estas escenas es que el enemigo final, después de un recorrido tan siniestro, sea un enemigo más terrorífico que un simple gato. Aquí pues parece que Aridjis intenta parodiar las escenas cliché del cine, apropiándose de su

atmósfera, de su particular forma de narrar el suspenso con la cámara, para luego romper de pronto el suspenso con la aparición de un enemigo irrisorio. Además, tampoco tiene sentido que Juan de Góngora no recordara que tenía una pistola, y que no la usara desde el comienzo. Lo evidentemente lógico hubiese sido que en todo el camino él llevara el arma en la mano, considerando que la casa está repleta de hombres armados. ¿Por qué no lo hace? Pareciera que Aridjis intenta burlarse de los errores de lógica comunes en el cine de acción y suspenso, en lo que vendría a ser una parodia que se apropia del lenguaje representativo del cine, pero también se mofa de él. En su otro texto titulado *La Política de la Parodia Posmoderna*, Linda Hutcheon nos dice algo muy esclarecedor al respecto: “La parodia postmoderna es desconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación —en cualquier medio.” (6) Así, Aridjis se apropia paradójicamente de la representación cinematográfica, en un juego que incluye pero que a la vez exalta la diferencia, demostrando que este medio es útil en la construcción del suspenso, pero también señalando sus deficiencias lógicas.

“Las formas del arte del siglo XX nos enseñan que la parodia tiene una amplia gama de formas y propósitos —desde aquel ridículo ingenioso, pasando por lo festivamente lúdico, hasta lo seriamente respetuoso.” (Hutcheon, *La política de...* pág. 2) Así, la parodia posmoderna parece ampliarse más allá de sus funciones intertextuales, para abrirse paso hacia un nuevo y más amplio objetivo: los procesos representacionales: “A lo que se nos pide que atendamos es al proceso representacional entero —en una amplia gama de formas y modos de producción— y a la imposibilidad de hallar ningún modelo totalizador para resolver las contradicciones postmodernas resultantes” (Hutcheon, *La política de...* pág. 3) Ante esta imposibilidad, no resulta extraño el cruce de medios artísticos que conlleva la parodia posmoderna, entre los cuales uno de los predilectos es el cruce narrativa-cine, medios de representación que comparten muchas de sus lógicas internas específicas. El artista posmoderno necesita de más de un medio, forma o modo de producción, para representar las contradicciones de su época, y en Aridjis esto queda más que claro. En el mundo actual, la palestra representacional del cine ha cambiado la forma en la que concebimos el mundo, configurándose como la forma predilecta de la representación. Los films y las

producciones audiovisuales prosperan, mientras que la lectura década tras década de se vuelve un ejercicio más y más escaso. Ante esta realidad, la literatura necesariamente debe adaptarse, debe incluir de alguna manera en sus formas al discurso cinematográfico, y es en esta necesidad en donde el pastiche y la parodia se elevan como las formas predilectas de apropiación.

2) Parodia de discursos propagandísticos y publicitarios:

Esta forma de parodia se da en la novela de manera más puntual y menos general que la parodia o apropiación cinematográfica, y obedece siempre al sentido primero de la parodia, esto es, al sentido de contra-canto. Revisemos otra vez el pasaje de las prostitutas:

“—No contestamos saludos de desconocidos ni respondemos a preguntas de clientes, solamente aceptamos intimidad sin besos —expresó la colombiana, dándole la espalda.” (78)

En este pasaje, una prostituta hace uso del discurso publicitario, dejando claro los términos de la transacción. La transposición del discurso tiene sentido en cuanto a que esta también es una transacción comercial, sin embargo no es el lenguaje que corresponde a la situación. La parodia adquiere un tono satírico al relacionar el lenguaje parco y pulcro de la publicidad al lenguaje de la prostitución. Este tono satírico se ve potenciado más adelante, cuando después de recorrer diversas formas de prostitución que se da en la Zona Rosa, Juan Góngora llega a un piso móvil, que cómodamente lo conduce a través de los prostíbulos sin que él tenga que esforzarse:

“Juan de Góngora registró en su propio cuerpo que la velocidad de rotación en el centro de la escalera espiral era bastante rápida, con capacidad de trasladar a miles de personas por hora” (80)

La escalera entonces confirma la relación del gran comercio con el comercio de la prostitución, ya que esta gran escalera mecánica transforma a la Zona Roja en una especie de gran *Shopping Center* de la prostitución. Beatriz Sarlo, en su estudio *Escenas de la Vida Posmoderna* nos dice que la dinámica de los grandes centros comerciales pretende atrapar a sus clientes en un eterno pasear, que los pone al tanto de sus posibilidades de adquisición, con la esperanza de tentarlo a comprar algo que no

estaba en mente, algo que quizás tampoco se necesita, pero que se compra porque se puede comprar:

El shopping, si es un buen shopping, responde a un ordenamiento total pero, al mismo tiempo, debe dar una idea de libre recorrido: se trata de la ordenada deriva del mercado. Quienes usan el shopping para entrar, llegar a un punto, comprar y salir inmediatamente, contradicen las funciones de su espacio que tiene mucho de cinta de Moebius: se pasa de una superficie a otra, de un plano a otro sin darse cuenta de que se está atravesando un límite. (16)

La parodia publicitaria presente en las palabras de la prostituta queda así magnificada en esta mordaz sátira, en donde un simple elemento tecnológico, una escalera mecánica, nos habla de las magnitudes que ha alcanzado el comercio sexual en el México futuro, en donde el cliente puede “pasear” o, mejor dicho, puede “ser paseado” por los distintos prostíbulos, siendo conducido por la gran espiral mecánica que no quiere llevarlo a ningún punto en específico, sino atraparlo en la repetición de las mercancías, hasta que se decida por una. De este embobamiento, de este vertiginoso aturdimiento, Juan de Góngora solo despierta cuando se da cuenta de que sin meditarlo, sin razón alguna, le ha pagado 20 aztecas a un hombre que le ofrece “ver a la Caperucita”. Al entrar al cuarto descubre que la tal caperucita era una niña prostituta que, vestida escasamente de rojo, mostraba su sexo lampiño a hombres que tenían derecho a tocar, pero no a penetrar. Cuando se dispone a irse el cabrón le pregunta “¿Quiere metérselo por 50 Aztecas?” En lugar de insultarlo, cobardemente, mustiamente, él solo murmuró un —No, gracias.” (81)

También en la novela se parodia el discurso político, y en más de una ocasión. Veamos por ejemplo las palabras televisivas del regente de la ciudad, cuando se le increpa por el desabastecimiento de agua:

Recomiendo a la población que abandone el valle de México y se establezca en la provincia. En la provincia que no tenga problemas de agua, porque abundamos en ríos y lagos muertos. Yo, en lo personal me declaro incompetente para proveer de agua a cuarenta millones de ciudadanos. De paso, les anuncio que los cortes de electricidad no serán muy graves, pero serán frecuentes y durarán entre diez y doce horas diarias” (19)

Por supuesto, esta parodia tiene en su pragmática mucho de sátira, sin embargo no olvidemos que Hutcheon señala que bien puede haber parodias satíricas y sátiras paródicas, debido a los múltiples puntos en común que estos géneros comparten, sobre

todo en sus funciones pragmáticas. Yo considero que este fragmento es una parodia porque se está apropiando de un discurso, de una forma, exaltando la diferencia existente entre el texto paródico y el discurso parodiado. No obstante, es una parodia satírica, pues su función pragmática esta enfocada a “corregir” un elemento de la realidad, que sería la falta de sinceridad política. Por medio de la ironía, esta parodia reflexiona sobre la inoperancia de la política y el encubrimiento o falta a la verdad recurrente en los discursos políticos, parodiada mediante lo contrario, o sea, por este arrebató de sinceridad del regente.

Analicemos una última parodia. Cuando Juan de Góngora y Bernarda Ramírez visitan ciudad Moctezuma en busca de la hija desaparecida de Bernarda, ven en uno de sus muros:

“DENUNCIA, NO ESTÁS SOLA. Un *poster* mostraba una bota negra pisoteando un ramo de rosas rojas.
ACUDE A VIOLADAS ANÓNIMAS.” (43)

Me llama la atención los simbolismos presentes en este *poster*, en el cual también se ejerce la apropiación de una forma de representación, la del afiche, para de esa manera generar una crítica satírica. En primer lugar, la existencia de una organización destinada a la ayuda a víctimas de violación, así como también la existencia de otra llamada “Neuróticos anónimos” da cuenta del avanzado estado de degeneración y decadencia de la sociedad. Por otra parte el simbolismo de la bota negra remite inmediatamente a fuerzas armadas, y el afiche habla del abuso de poder que éstas ejercen sobre la nación. No olvidemos que muchos de los violadores y asesinos de la ciudad son policías, y que El Tláloc, el violador y asesino más buscado de México, es nada más ni nada menos que el jefe de policía, el general Tezcatlipoca, como se descubre al final de la obra. Las rosas rojas simbolizan en esencia lo femenino, pero también son símbolo de amor. En la imagen se muestra lo rojo pisoteado por lo negro. Lo rojo representa energía, fortaleza, pasión, determinación. Lo negro representa poder, autoridad, formalidad, intransigencia, muerte y misterio. La ventaja de la representación del afiche es que una imagen puede interpretarse de muchas formas, y en mi opinión Aridjis supo apropiarse de este lenguaje para proponer significados ocultos, los cuales hablan del abuso de poder, y de la coartación de las libertades y energías individuales a manos de la autoridad, la formalidad y el poder.

II. La novela como una sátira de la sociedad actual:

Según Hutcheon, “la sátira es la forma literaria que tiene como finalidad “corregir”, ridiculizándonos, algunos vicios e ineptitudes de la sociedad actual.” (178) para ella, la sátira posee un *ethos*, esto es “una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por el texto literario. En cuanto tal no es en absoluto comparable con el *ethos* aristotélico, al contrario; se emparenta más al *pathos*, al sentimiento que el codificador busca comunicar al descodificador. El *ethos* es una reacción buscada, una apreciación subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto.” (180) El *ethos* de la sátira es un *ethos* despreciativo, es un juicio que busca poner el foco de atención en lo incorrecto, en lo que no está bien y, por tanto, en lo que se debe mejorar. Por lo que la pragmática de la sátira es siempre una pragmática de la denuncia, que busca corregir vicios presentes en la sociedad, externos al ámbito literario desde donde son satirizados.

Después de analizar los múltiples pasajes cómicos de la obra podemos afirmar que la función pragmática de la novela se corresponde con las que Hutcheon atribuye al *ethos* satírico. La forma farsesca de presentar y caracterizar a los personajes, así como también las mordaces parodias satíricas presentes y la visión de un mundo apocalíptico, son todas manifestaciones de una explícita voluntad de denunciar, y, por medio de la ridiculización, de corregir los males que afectan a la sociedad de nuestro tiempo.

Veamos un último fragmento para aclarar el *ethos* satírico de la novela:

“En medio de esta situación incómoda, en la penumbra, Bernarda Ramírez vio su México. Un México de calles en reparación sin previo aviso, cloacas sin tapaderas, señalamientos de tránsito mal colocados o desorientadores, fachadas acribilladas por la última granizada de partículas metálicas, puertas fuera de quicio, ventanas que ningún ingenio humano podía cerrar bien, obras públicas inconclusas o mal hechas, aberraciones de arquitectos y escultores chafas, ruinas contemporáneas no producidas por los desastres naturales sino por la mano inepta y corrupta del hombre.” (143)

El México futuro, representado en la novela, es una prolongación no poco probable del México presente, y de la sociedad actual en su conjunto. Aridjis solo se ha preocupado de exagerar los vicios sociales, para ponerlos en relieve, para dejarlos claros y visibles ante la mirada crítica del lector, al cual se le obliga a ver las consecuencias apocalípticas del actuar humano. A pesar de lo terrible, a pesar de lo

funesto que se nos muestra nuestro probable futuro, Aridjis no nos permite llorar, pues el llanto y la aflicción son enemigos de la lucidez crítica. Es por ello que lo cómico cobra tanta importancia. Lo cómico rompe con toda posibilidad de identificación, lo cómico quiebra la contemplación pasiva al introducir la risa como arma de rebeldía. Como Sypher diría, “la perspectiva cómica puede alcanzarse solo si apunta sus dardos a la vida “seria”. Los ritos cómicos son necesariamente impíos, pues la comedia es tanto sacrilegio como liberación.” (20) Así los temas serios de la novela son desacralizados por el influjo de lo cómico, son puestos en ridículo, produciendo, no obstante, una liberación: la libertad del hombre que puede reconocer los males de su propia sociedad.

Conclusiones.

Hemos finalizado nuestra investigación, desde la cual podemos proponer las siguientes conclusiones.

- 1) La novela *La Leyenda de los Soles*, del autor Homero Aridjis, trata sobre la degenerada sociedad del México del 2027, sobre los mitos precolombinos acerca del Apocalipsis y de la unión de todo eso un pasado mítico y un futuro funesto. No obstante, la función pragmática predominante en ella es la de la sátira, por lo que, al menos en términos funcionales, la novela bien puede considerarse como una sátira, una sátira de la sociedad actual.
- 2) En esta novela existe comicidad descriptiva y lingüística, comicidad de personajes, comicidad de situaciones, comicidad de relaciones y también erotismo cómico, aunque esta última categoría solo es cómica al estar en estrecha relación con las anteriores. El erotismo entonces es un tema recurrente en la obra, que se vuelve cómico al ser introducido mediante alguno de los mecanismos de comicidad propuestos.
- 3) El humorismo, tal como lo han intentado definir varios autores, no se da de forma sostenida y concisa en la obra. Si bien podemos considerar humorista la obra en cuanto a que ésta se ríe de lo no risible, este hecho no da cuenta de “el sentimiento de lo contrario” necesario para catalogarla como tal. Solo hemos localizado un ejemplo concreto de humorismo en la obra, en contraste con los muchos elementos cómicos que la novela sostiene. En conclusión, afirmamos respecto a esto que la novela es fundamentalmente cómica, y no humorista.
- 4) Lo cómico en la obra, aparte de cumplir una función satírica, contribuye al distanciamiento del lector por medio de la risa, que no le permite involucrarse con los personajes de manera completa. Gracias a este distanciamiento, se potencia la reflexión crítica del lector, que es el objetivo al que apunta su pragmática satírica.
- 5) Lo cómico también contribuye a la visión de mundo de la novela, ya que pesar de presentar un mundo desesperanzadoramente apocalíptico, la obra nos presenta en contraste un mundo risueño, cotidiano, mundano y divertido. En esencia, un mundo cómico, un mundo humano.

Bibliografía.

- **Freud, Sigmund** (1905). *El Chiste y su Relación con lo Inconciente*, traducido por José L. Etcheverry, comentarios y ordenamiento de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1975.

-**Hutcheon, Linda**: *Ironía, Sátira y Parodia. Una aproximación pragmática a la Ironía*” Mc. Master University, versión digitalizada.

La Política de la Parodia Posmoderna. Criterios, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187-203

- **Pirandello, Luigi**. “El humorismo” y “Esencia, caracteres y materia del humorismo”. *Los Premios Nobel de Literatura*, Vol. III. Barcelona: José Janés Editor, 1956, pp. 1267-1406

-**Rebolledo Matías**. “Para una lectura del humor en Kafka”. Revista Cyber Humanitatis, N° 51 (Invierno 2009), Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

-**Sarlo, Beatriz**. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

- **Sypher, Wylie**. *Los Significados de la Comedia*. Traducido por Luis Vaisman para uso interno del Seminario de Grado **Lo cómico y la comedia**, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2004.

-**Ordiz, Javier**. *Historia, Apocalipsis y Distopía en la narrativa de Homero Aridjis*. Universidad de León, Hipertexto 12, 2010 pp. 3-14