



010691
5
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EL ELOGIO DE LA IRONIA EN
UNO SOÑABA QUE ERA REY
DE ENRIQUE SERNA.

T E S I S
PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRIA EN LETRAS MEXICANAS
QUE PRESENTA:
JUDITH OROZCO ABAD

DIRECTORA DE TESIS:
DRA. LILIANA IRENE WEINBERG MARCHEVSKY



FACULTAD DE FILOSOFIA
Y LETRAS

MAYO DEL 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

A Oscar Jesús López Camacho:
Amor y arboladura de mis
vientos.

A Elicia López Orozco:
Delicada delicia terrestre.

A Areusa López Orozco:
Brillo y oasis de virtud.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo *resumido*.

NOMBRE: Judith Orozco

Abuel

FECHA: 7 de mayo 2003

FIRMA: [Signature]

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

Introducción	7
I. La perversidad de la ironía	19
Ironista-narrador-enunciador	26
Víctima o blanco	27
Peculiaridad perlocutiva	29
Lector	30
Señales textuales y cotextuales	31
Intertextualidad	31
Ironía como efecto de sentido. Contrato de veridicción	32
Contradicción	34
Ironía: arte del siglo XX	35
Sátira, parodia e ironía	36
Ironía y humor	39
II. Los espejos de la intertextualidad	46
Historia de la novela	47
Intertextualidad e interdiscursividad	50
Intertextualidad	59
Presencia de la literatura	59
Presencia de los medios masivos de comunicación en literatura	68
Parodia del cine	70
Melodrama	72
Canciones	75
Lenguaje de Cantinflas	76
Interdiscursividad	78
Cartas	78
Nota roja	83
Diario de Javier Barragán	84
Diálogos	85
Entrevista radial	91
Transcripción de grabación	92
Guión cinematográfico	93

III. La sorna del narrador	97
IV. El lector irónico	138
Título y lector. <i>Uno soñaba que era rey</i>	144
Intertítulos	154
Lenguaje de la corrupción	161
Comparaciones	166
Reflexiones metadiscursivas y metaliterarias	173
Lector y blanco	183
Humor y comicidad	186
Modificaciones	190
V. Los personajes y sus quiasmos	198
Jorge Osuna	200
Marcos Valladares padre e hijo	211
Jorge Osuna padre	215
Carmen Reséndiz y Damián Pliego	217
Javier Barragán	220
Bambi Rivera	223
Castélum	224
Padre Gervasio	225
Araceli	226
La Caguamita	226
Comandante Jesús Maytorena	228
VI. La gloria del paralelismo	232
Conclusiones	242
Obra de Enrique Serna	248
Bibliografía	252
Hemerografía sobre la obra de Enrique Serna	257

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN

Sólo podemos concebir este mundo como uno si lo concebimos doble y contradictorio. Es imposible concebirlo a la vez como inacabado y descompuesto, víctima de una inmensa catástrofe[...] y al mismo tiempo hallar en ésta sus gérmenes, su impulso, su esperanza, su primavera...

Edgar Morin

La presencia del humor y la ironía no ha sido analizada suficientemente en la literatura mexicana, hasta hoy han resultado pocos los intentos de abordar con seriedad estas vetas tan dignas de explorar. Las expresiones irónicas, no obstante, son constantes en los diversos géneros literarios desde sus épocas tempranas; la poesía, el drama y la narrativa han sido teñidas, desde la época colonial, por la ironía, especialmente en la literatura marginal. Baste recordar aquí una obra tan rotunda, que cierra e inaugura un periodo, como *El Periquillo Sarniento*, lo cual inaugura caminos en la producción literaria, donde la ironía es notable. En la narrativa de nuestro siglo el recorrido ha sido bastante largo y la vena humorística se ha manifestado al punto que su prolífica secuela dista de ser una especie en peligro de extinción.

Ha sido reiterado el uso del humor y la ironía en la literatura mexicana reciente. Lauro Zavala, en 1993, destaca como representantes de esta línea a Alejandro Rossi, Hugo Hiriart, Guillermo Samperio, Bárbara Jacobs, Agustín Monsreal, Juan Villoro, Lalo Moussong, Manuel Mejía Valera y Emiliano Pérez Cruz. Otra de las presencias imprescindibles es la de Jorge Ibarguengoitia, y si en nuestros días se volviera a hacer un nuevo inventario, seguramente incluiría los nombres de Oscar de la Borbolla, Francisco Hinojosa y Enrique Serna. Este mismo crítico añade que la vigorosa presencia de la ironía enfatiza "la creatividad, la diversidad y la riqueza de estas formas de escritura" y otorga al cuento

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

contemporáneo posibilidades para continuar vivo¹.

Si bien es cierto que existe un interés manifiesto en los estudios de literatura mexicana que, por cierto, son abundantes no sólo en México, sino incluso en otras latitudes, también es real que los análisis de obras de narradores recientes es todavía muy escaso. Todo esto, sumado a las dificultades que implica el reconocimiento de un trabajo narrativo sólido frente al cúmulo de nuevos narradores mexicanos y el problema que entraña la corta perspectiva que se tiene de su obra, hace difícil emprender una tarea de tales dimensiones. La inquietud por la narrativa contemporánea es pues más que justificada y necesaria para aquilatarla en su justa dimensión.

Resultado de mi interés por la ironía y por la novela mexicana, uno de los narradores que llamó poderosamente mi atención a fines de los años ochenta fue Enrique Serna, cuya obra seguí detenidamente a lo largo de la última década. En este trabajo analizo su novela publicada en 1989, *Uno soñaba que era rey*, donde al igual que en el resto de su producción, la ironía funciona como imán alrededor del cual se organiza el sentido. Esta selección responde a que considero que en dicho texto anuncia y condensa las posibilidades narrativas del autor, además de que algunos de sus críticos también coinciden con esta percepción; otro hecho que reafirma mi intuición queda sostenido por las ediciones que ya ha merecido así como por la atención que le ha prodigado su autor al modificar algunos de sus aspectos, en la edición de 2000.

Otra de las líneas que consideré necesaria para emprender este estudio es la relevancia que ha cobrado la ironía en los análisis teóricos de las últimas décadas y la rica reflexión que ha despertado su estudio. Encuentro pertinente abordar aquí lo que yo considero parte consustancial a la poética de dicha novela, al igual que el

¹ Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, p. 213.

hecho de que en mi tesis de licenciatura toqué algunos aspectos relacionados con la sátira y la ironía en un manuscrito del siglo XVIII.

El lugar que ocupa hoy la obra de Enrique Serna ² en el panorama de las letras mexicanas ya resulta incuestionable. Son varias las menciones de críticos que le otorgan una posición prestigiosa dentro del panorama literario narrativo mexicano, entre quienes destacan José Joaquín Blanco, David Huerta, Christopher Domínguez Michael, Vicente Francisco Torres, Humberto Musacchio, Sergio González Rodríguez e Ignacio Trejo Fuentes, quienes coinciden al subrayar particularmente el gran trabajo del lenguaje en su obra.

Aun cuando en repetidas ocasiones el autor ha renegado de la crítica literaria institucionalizada, ésta poco a poco le ha ido concediendo un sitio de prestigio en el panorama narrativo, lo cual no deja de ser también quizás irónico. Serna, a pesar de sus propias reticencias frente a las instituciones literarias, no puede considerarse ajeno a la academia, pues obtuvo el título de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, hacia 1985. Empezó estudios de posgrado en Bryn Mawr College, Pennsylvania. En 1986 recibió el Premio Nacional de Novela de Ciudad del Carmen por su primera novela, *El ocaso de la primera dama*³, que más tarde tuvo una difusión más amplia con el título de *Señorita México*⁴.

Es su segunda obra la que aquí seleccioné como objeto de estudio, la novela *Uno soñaba que era rey*⁵, publicada en noviembre de 1989 y que en diciembre del año

² México, D. F., 11 de enero de 1959.

³ Biblioteca Básica Campechana, 1987.

⁴ México, Plaza y Valdés Editores, 1993.

⁵ México, Plaza y Valdés, 1989. De aquí en adelante abreviaré *Uno soñaba...* para referirme a ella.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

siguiente obtuvo una segunda impresión. Once años después se realizó una segunda edición⁶.

A diferencia de otros narradores, cuya producción de cuentos antecede a la de sus novelas, su libro *Amores de segunda mano*⁷ fue escrito algunos años después. Su segundo libro de relatos se titula *El orgasmógrafo*⁸ y ha sido publicado muy recientemente.

La tercera novela, *El miedo a los animales*,⁹ reveló las preocupaciones de Serna alrededor de los círculos intelectuales en México y sus alianzas de corrupción. La cuarta novela logró una gran aceptación entre el público: *El seductor de la patria*¹⁰, fenómeno que se avala a partir de las ediciones que se han realizado de la obra durante los últimos años, así como por el Premio Mazatlán --otorgado por el Gobierno de Sinaloa y la Universidad Autónoma de Sinaloa-- a la obra más sobresaliente del año anterior¹¹. Federico Patán, entre otros la ha calificado como una novela de alta calidad¹².

Enrique Serna Rodríguez ha colaborado con artículos, reseñas y ensayos en los suplementos culturales *Sábado* y *La jornada semanal*. Algunos de los ensayos

⁶ México, Planeta, 2000.

⁷ Xalapa, Universidad Veracruzana, 1991. Una segunda edición, que fue la más distribuida se publicó tres años más tarde: México, Cal y Arena, 1994. Previamente se habían publicado separadamente algunos de los cuentos de este volumen. "El alimento del artista" apareció en *Textual* y en *La Jornada*, mientras que "Hombre con minotauro en el pecho", se publicó por entregas en el suplemento cultural *Sábado*, en 1990.

⁸ México, Plaza y Janés Editores, 2001.

⁹ México, Joaquín Mortiz, 1995.

¹⁰ México, Joaquín Mortiz, 1999.

¹¹ El Premio Mazatlán se ha entregado a escritores como José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Fernando Benítez, Octavio Paz, Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes, Jaime Sabines, Vicente Leñero, Elena Poniatowska, Héctor Aguilar Camín, Sergio Pitol y Ricardo Garibay. En la ocasión en que se otorgó el premio a Serna, el jurado estuvo compuesto por Juan Villoro, Ignacio Trejo, Vicente Quirarte y Ernesto Herrera.

¹² Citado por Enrique Morales, "La literatura, una forma de entender la conducta humana: Serna" en, *Noticias del día*, CONACULTA, 21 de septiembre de 2001.

publicados en el primer suplemento han sido reunidos en el libro *Las caricaturas me hacen llorar*¹³. Otra obra reconocida, con amplia difusión además, es la biografía *Jorge El Bueno. La vida de Jorge Negrete*¹⁴. Actualmente elabora la columna mensual "Giros negros" en la revista *Letras libres*, desde su aparición en 1999. También ha ocupado un sitio en las antologías de cuento y ensayo, donde se destaca su creatividad; con el cuento "Hombre con minotauro en el pecho"¹⁵ y el ensayo "El naco en el país de las castas"¹⁶.

A diferencia de muchos escritores que consideran como contaminación su presencia en la televisión comercial, Serna se ha dado permitido colaborar en proyectos de tal naturaleza al lado del dramaturgo Carlos Olmos, quien logró un enorme éxito al innovar la telenovela mexicana con *Cuna de lobos*, obra que atrapó la atención de todo tipo de público, con gran éxito y que se ha transmitido en reiteradas ocasiones dentro y fuera del país. Asimismo ha trabajado recientemente en la telenovela comercial *Sin pecado concebido*, como escritor junto con el mismo reconocido dramaturgo, hecho que confirma su relación con los medios masivos de comunicación, aun cuando sostiene una interesante posición frente al fenómeno de la telenovela¹⁷.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹³ México, Joaquín Mortiz, 1996.

¹⁴ México, Cifo, 1993.

¹⁵ En *Cuento mexicano moderno*. Selección de Russell M. Cluff, Alfredo Pavón, Luis Arturo Ramos y Guillermo Samperio con prólogo de Alfredo Pavón, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Veracruzana/Editorial Aldus, 2000. Por cierto su cuento cierra esta antología.

Este mismo cuento fue recogido en *Antología de la narrativa mexicana. Siglo XX* (Selección de Christopher Domínguez Michael). Vol. II, México, FCE, 1991.

¹⁶ En *Ensayo literario mexicano*, Selección de John S. Brushwood, Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala y Federico Patán, con prólogo de Federico Patán, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Veracruzana/Editorial Aldus, 2001.

¹⁷ Enrique Serna, "Delitos contra la salud mental", en *La Jornada Semanal*, México, 24 de noviembre de 1996, pp. 1-3. También ha sido argumentista de las telenovelas *La sombra del otro*, *Tal como somos* y *En carne propia*.

Hasta aquí he hablado de la producción de Enrique Serna, dado que ya he mencionado cómo ha ido cobrando importancia la narrativa y el ensayo del autor. Es ahora menester exponer por qué escogí precisamente esta obra para realizar este trabajo. Considero que la novela, entre varias publicadas por el autor, es la que mejor conjuga con habilidad los juegos irónicos que caracterizarán toda su narrativa. En ella, con relación a su momento de publicación, se condensan y plasman las preocupaciones temáticas y de composición que preocupan a la literatura mexicana de dicha etapa.

No sólo yo sostengo esta perspectiva, pues con una distancia de siete años después de la primera edición de *Uno soñaba...* José Joaquín Blanco sostenía: "Su mejor libro hasta el momento, y uno de los altos logros de su generación, es la novela *Uno soñaba que era rey*"¹⁸ y añadía que: "Serna dibuja como nadie personajes esperpénticos inolvidables. Domina las estructuras dramáticas hasta el virtuosismo. Es ameno y escandaloso, humorístico y penumbriista. En pocos años ha establecido, en una cadena de éxitos innegables, una de las obras más firmes de nuestra narrativa reciente"¹⁹. Aun cuando en ese momento no se había publicado *El seductor de la patria*, considero que *Uno soñaba...* tiene la virtud de condensar las preocupaciones literarias que recorrerán su narrativa. La obra, además, toca narrativamente por primera vez una de las realidades más sórdidas y denigrantes para el hombre: el mundo de los niños marginados que viven en la calle²⁰.

Debo aclarar los propósitos de esta investigación, porque antes de emprenderla es necesario señalar cuáles han sido las líneas que me impulsaron a

¹⁸ José Joaquín Blanco, "Enrique Serna y sus silbatazos" en, *La Jornada*, 24 de julio de 1996. www.jornada.unam.mx/1996/jul96/960724/BLANCO01PG.html (25/02/02).

¹⁹ Idem.

²⁰ Uno de los primeros en abordar esta problemática en teatro fue Jesús González Dávila con *De la calle*, (México, Plaza y Valdés, 1995), aunque la memorable puesta en escena de la obra por Julio Castillo fue en 1987. La película, bajo la dirección de Gerardo Tort, basada en la obra es aún más tardía (2001).

trabajar. Por principio, resulta notable en la obra de Serna una preocupación válida y genuina por incorporar las manifestaciones culturales plurales, no solamente aquellas referidas a la "alta cultura", así como la innovación en el tema de la violencia de la ciudad y las preocupaciones alrededor del lenguaje. Por añadidura, considero que los estudios de novelistas mexicanos recientes resultan indispensables en estos momentos de globalización en tanto que una afirmación de la cultura nacional es sustancial en nuestro panorama.

Como segundo propósito debo declarar que, dada la filiación irónica evidente de la novela, la he analizado de acuerdo a aproximaciones teóricas que en este momento son las más valiosas y pertinentes para el estudio de una obra de tal índole. Este abordaje permite contemplar claramente cómo subyace un complejo mecanismo de construcción narrativa en la obra analizada, para lograr un sentido irónico, fenómeno que enfatiza y demuestra el lugar reconocido que tendrá este autor en el panorama de la literatura mexicana en la transición entre el siglo XX y el actual. En otro orden de ideas, pienso que su trascendencia ya ha venido siendo subrayada a través de las críticas positivas a su obra durante los últimos tres lustros. Sus colaboraciones y juicios literarios como ensayista, en varias publicaciones nacionales culturales de primera línea, atestiguan su presencia en la República de las Letras nacionales, así como el reconocimiento de su trabajo en torno al lenguaje literario.

El tercer propósito se da en torno al análisis emprendido en este trabajo que responde a las necesidades de demostrar cómo el efecto de sentido irónico se halla imbricado con la construcción arquitectónica narrativa de la obra, sin dejar de olvidar que las herramientas teóricas y metodológicas responden al estudio de los recursos utilizados intencionalmente con la finalidad de conseguir dicho efecto, por lo que traté de evitar en el análisis *per se*. Por otra parte, considero que un análisis de esta naturaleza responde a las propias necesidades de la vida académica

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

de la cual formo parte como profesora de bachillerato en la misma UNAM (Colegio de Ciencias y Humanidades), cuyos programas de estudio han considerado, como vía idónea para el estudio del texto literario, la reflexión y utilización de categorías propias de la narratología, la pragmática, la teoría de la recepción y la semiótica, entre otras, donde el lector funge como protagonista del fenómeno estético. Realizar un análisis detenido de este tipo me permite sopesar la pertinencia de un estudio de tal naturaleza, contemplar sus posibilidades y limitaciones así como descubrir nuevas vetas explorables de conocimiento. No cabe duda de que esta investigación contribuye a incrementar mis conocimientos como docente y como estudiosa de la literatura, así como me permite profundizar en lo literario para al mismo tiempo formar alumnos y profesores del nivel medio superior, tarea a la cual me he dedicado durante los últimos años.

Advierto que la descripción del andamiaje que sostiene la novela y que posibilita su efecto estético no puede de ningún modo equipararse a la riqueza que significa la lectura y su experiencia estética; señalo, sin embargo, que al mismo tiempo un análisis de este tipo permite reconocer y enfatizar los valores narrativos inherentes a esta obra en particular del escritor mexicano, quien, desdeñoso de la crítica académica literaria, proclama que ésta sólo enriquece al lector cuando logra provocar un placer intelectual tan grande como el que produjo la lectura en su público. Añade que otro mérito sería que pudiera propiciar una invitación para leer el texto analizado; quisiera con este trabajo aspirar al menos a despertar esta última inquietud.

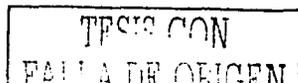
A lo dicho hasta aquí habría que añadir que, por supuesto, una de las condiciones necesarias para emprender este trabajo es el reconocimiento propio del valor estético de la obra, pues sin la necesaria predilección por la forma de narrar de Enrique Serna, especialmente en esta obra, no hubiera podido emprender este esfuerzo. Esto se halla en consonancia con el hecho de que la novela mereció una

segunda edición en el año 2000, bajo un sello editorial distinto y corregida por el propio autor, que se tomará como punto de referencia para el análisis presente. Dado que algunas modificaciones realizadas resultan relevantes, en el momento de estudiar la obra se mencionarán las diferencias cuando éstas sean significativas o fructíferas para el conocimiento de los mecanismos narrativos subyacentes. Las modificaciones no afectan cuestiones centrales de la novela, como hubiera sido la anulación o creación de personajes, secuencias, narradores, etcétera; por lo que he considerado que un inventario exhaustivo de ellas no posibilita un mejor conocimiento de la obra ni del fenómeno irónico que la sostiene.

A lo dicho hasta aquí esta tesis de maestría se ha organizado de la forma que a continuación se esbozará:

En consonancia con la novela comienzo con un recorrido teórico alrededor de la ironía. Ésta ha sido profusamente analizada a lo largo del siglo XX, por lo que su presencia en las principales vertientes teóricas es casi una constante. En este panorama de la ironía, me he detenido en los aspectos que resultan productivos para el análisis de la novela (mientras que aquellos que no me arrojaron luz para contemplar la ironía de Serna fueron ignorados). Me inclino a considerar la ironía como un fenómeno complejo que implica al ironista, al lector, al contexto e incluso al cotexto.

A continuación creí pertinente abordar el fenómeno de la intertextualidad, que permea toda la novela y que se conforma como uno de los rasgos sobresalientes para la construcción del sentido irónico. La presencia de otros textos de autores consagrados de la literatura mexicana, así como de textos cotidianos no literarios, permite que el autor articule una compleja red de posibilidades irónicas, cuyo resultado proyecta la ironía en múltiples planos. Para este análisis trabajé dos tipos de intertextualidad: el primero se refiere a la presencia de otros textos y



autores, mientras que el segundo apunta hacia las estrategias discursivas utilizadas por el autor y que constituyen no sólo evocaciones o reminiscencias de otras voces, sino la estructura textual de secuencias narrativas de la novela e incluso conforman capítulos completos, cuya inclusión obedece a una sólida intención estética.

Después, consideré necesario contemplar cómo se articulan los recursos irónicos a través de una de las presencias más importantes del relato: el narrador. La propia conjugación de diversas estrategias discursivas (diálogo, carta, diario, entrevista, guión cinematográfico, entre otros) otorga la posibilidad de combinar varios narradores de diversas naturalezas que desembocan en un enriquecimiento de la perspectiva irónica. En esta parte del trabajo pretendí estudiar ese complejo juego de relaciones a través de la construcción de múltiples voces narrativas.

En la ironía, el papel que desempeña el lector resulta crucial, por lo que en la cuarta parte del trabajo se contemplan los aspectos más relevantes alrededor de este núcleo para la consecución del efecto irónico de sentido. Este es lo que constituye el cuarto apartado del trabajo, donde se aborda la relación entre el título y los intertítulos, el lenguaje de la corrupción, las comparaciones, las llamadas metaliterarias y metadiscursivas así como el blanco de la ironía. También aquí se analiza la presencia del humor y la comicidad, innegables a lo largo del relato y que refrendan la profunda relación entre el texto literario y el lector. Como remate abordo someramente la naturaleza de las modificaciones realizadas por el propio escritor en la edición de 2000.

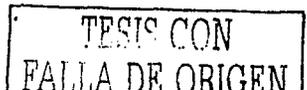
En el siguiente apartado se contemplan otras estrategias narrativas cuya relevancia contribuye a crear múltiples juegos irónicos a lo largo de toda la novela, me refiero a la construcción sostenida por los personajes y sus correspondencias a través de paralelismos en el relato.

Para finalizar el trabajo traté de articular todos los elementos analizados alrededor de lo que considero como fundamental de la novela de Enrique Serna *Uno soñaba...*: el paralelismo, la repetición así como los contrastes y las oposiciones que constituyen la poética de la ironía novelesca, la cual, por cierto, puede estudiarse también en otras novelas y cuentos del autor.

La elección de la estructura a través de dos historias paralelas de dos personajes semejantes sostiene no sólo el relato, sino también el sentido final de la novela que finca sus cimientos en la semejanza y la oposición de éstas. Esta estructuración, como se verá con detenimiento, articula todo el relato en diversos niveles y no sólo en el nivel de dos protagonistas. El paralelismo se advierte en la historia, los espacios, los discursos, etcétera. Como es sabido, todas las líneas paralelas advierten la presencia de dos rasgos consustanciales: la repetición y la oposición, que se manifiestan en la novela con la finalidad de cimentar a lo largo de toda la obra un andamiaje para sostener la ironía.

Aun cuando las ideas inmediatas conducen a considerar como maniqueo cualquier sistema de oposiciones, éste que ofrece el ironista en la obra no se podría de ninguna manera considerar como tal. El juego que ofrece la novela trasciende una posición con tal filiación, debido a que el juego de opuestos funciona a la manera de nuestras dos manos que, aunque semejantes, son opuestas; gracias a estos dos rasgos el ser humano ha construido algo más que un mundo complejo. No es arriesgado afirmar que esta disposición de nuestras manos -iguales, paralelas y opuestas- nos ha permitido construir incluso abstracciones para comprender nuestro propio entorno y reconocernos a nosotros mismos.

No hay que olvidar tampoco que las repeticiones y los paralelismos, así como el maniqueísmo que de ellos se deriva y que se juzga como desaciertos y



muestras de la pobreza de los productos de la cultura de masas, en el caso de Serna llegan a convertirse en una gramática compleja que halla un juego de correspondencias ambicioso que desembocan en un enriquecimiento de la novela y, de ninguna manera conforman una fórmula simplista.

Las líneas paralelas de la novela funcionan asimismo como vectores cuyas fuerzas se suman y potencian, para desembocar en un sentido irónico. A diferencia del cuadrículado que sería el resultado geométrico bidimensional –producto de las paralelas-- la ironía de Enrique Serna al utilizar múltiples planos del texto novelístico, crea una rica amalgama tridimensional que opera alquímicamente y desemboca en una gran ironía.

La culminación de este trabajo obedece a la suma de muchos esfuerzos también paralelos, sin cuya confluencia hubiera sido imposible su realización. Agradezco a mis compañeros del Seminario de Paquetes Didácticos -conformado por Lourdes Martínez, Remedios Campillo, Elena Juárez, Pedro Olea, Celia Cruz, Elena Gándara, Margarita Krap, Cristina Carmona y Edith Serrano- el intercambio fructífero que me condujo a procesar y madurar opiniones e ideas alrededor de la literatura, este trabajo debe mucho indirectamente a ese diálogo inteligente y generoso que se ha dado vigorosamente a lo largo de varios años. Asimismo me siento obligada a reconocer las enseñanzas del Dr. José Bazán, alrededor del estudio cuidadoso, responsable y placentero del relato. No sólo debo expresar mi gratitud aquí a mis maestros y colegas, pues sería una falta imperdonable considerar a los cientos de alumnos que han sido un acicate para buscar vías para incrementar la búsqueda del sentido de la literatura.

Aprovecho aquí también para reconocer el impulso que me ha brindado generosamente Liliana Weinberg, directora de esta tesis, de diálogo teñido por la inteligencia y la ironía también he aprendido y disfrutado, al mismo tiempo de que

ha orientado mi trabajo a lo largo de ya varios lustros. Los ánimos que me brindó fueron fundamentales para emprender y concluir este trabajo. La lectura cuidadosa de Ana Rosa Domenella contribuyó también para el mejoramiento de este trabajo.

Sería ingratitud dejar de reconocer la ayuda y apoyo que me brindó en todo momento mi esposo Oscar López Camacho, pues nunca dejó de confiar en mi capacidad para culminar este proyecto. Del mismo modo agradezco profundamente el aliento de mis hijas, quienes con sus risas, entre otras cosas no menos vitales, acicatearon siempre este trabajo. Para terminar doy las gracias a la familia Gpesigil, en cuyo diálogo crecen y se cultivan extensas líneas afectivas de nuestras propias vidas paralelas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

18

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

I. LA PERVERSIDAD DE LA IRONÍA

Ironía: Nombre griego: eironeia, es una figura de retórica, cuando diciendo una cosa, en el sonido o tonecillo que la decimos y en los meneos, se echa de ver que sentimos al revés de lo que pronunciamos por la boca ...

Sebastián de Covarrubias Orozco.
Tesoro de la lengua castellana o española.

"[La ironía] nous présente le miroir concave où nous rougissons de nous voir deformes grimaçants; elle nous apprend à ne pas nous adorer nous-mêmes et fait que notre imagination conserve tous ces droits sur ses progénitures indociles. Quiconque est sourd à son chouchotement se condamne au dogmatisme stationnaire et à l'engourdissement béat » (Vladimir Jankélévitch. *L'ironie*, pp. 195-6).

En este trabajo analizo la novela de Enrique Serna publicada en 1989, *Uno soñaba...* donde al igual que en el resto de su producción, la ironía, la sátira y el humor funcionan como ejes articuladores. Dado que la ironía resulta uno de sus aspectos más sobresalientes, en esta sección pretendo exponer aquellas de sus características que resultan más pertinentes para el análisis de la construcción literaria de la novela mencionada.

La identificación de la ironía y su definición conforman problemáticas del lenguaje sumamente inquietantes que han propiciado reflexiones desde la antigüedad clásica. La definición del siglo XVI de Covarrubias, citada como epígrafe, relativamente reciente frente a las retóricas clásicas, nos permite constatar que un acercamiento a ella implica considerar cuestiones que rebasan los

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

límites de la palabra o la frase; inmediatamente se advierte que las preocupaciones que hoy llamamos pragmáticas han permeado los intentos por acotar el término.

Como todo fenómeno lingüístico, no escapa a la pendiente escurridiza de su naturaleza artificial, debido a que se trata de una construcción humana. Dentro de la lengua cotidiana, como es sabido, la ironía es un recurso que consiste en decir algo que entraña dos significados distintos, incluso en ocasiones, uno de ellos predica totalmente lo contrario a lo expresado denotativamente¹. Para decodificar este complejo mecanismo, quienes escuchan y comparten un contexto común, fácilmente entienden la naturaleza irónica, al activar conocimientos de distinta índole.

Este hecho sugiere que el ser humano puede ser visto como animal retórico, en tanto que el lenguaje es inseparable de nuestra condición, y alude a la cuestión de que el lenguaje no representa, sino que significa, esto es, que las palabras no son la cosa en sí, sino signos distanciados frente a la realidad. Por lo que cualquier palabra que representa, no es la cosa en sí, por lo que siempre resulta ser una arbitrariedad del signo que la convierte en una suerte de metáfora.

La referencialidad del signo lingüístico y su consabida arbitrariedad vuelven a hacerse evidentes en el momento en que se pretende acotar el término ironía. Parece ser que la ironía y el signo lingüístico conducen al mismo camino. Mientras que éste posee posibilidades de interpretación más estables, la ironía siempre pone en entredicho la estabilidad del referente y el signo. Ahora bien, si el lenguaje es el instrumento mediante el cual conoce el ser humano, todo conocimiento y toda cultura es interpretación y desviación.

¹ D. C. Muecke, "Analyses de l'ironie", p. 478.

La polisemia y la desviación del sentido caracterizan al lenguaje como tal y no sólo a ciertas expresiones suyas. Una de nuestras creaciones más preciadas, el lenguaje, se comporta como el agua que resbala y se escurre fácilmente. Lenguajes tan precisos cuyas intenciones son unívocas, alcanzan fácilmente un sentido metafórico, que viene a ser el único capaz de expresar relaciones complejas de todo tipo.

Al inventariar las figuras, construcciones artificiales de la lengua, la retórica caracteriza a la ironía como una más de éstas; no obstante, su naturaleza transgrede la referencialidad de la lengua y pone en primer plano la arbitrariedad del signo lingüístico. Es más, la ironía siempre rebasa su condición de tropo particular cualquiera, pues afirmar que es "decir algo, expresando lo contrario" no muestra toda su complejidad. Asimismo posee un paralelo con el sentido, pues se esconde detrás de lo que muestra y lo mostrado resulta su mero ejemplo y su significante. A diferencia de otras figuras del lenguaje que no rebasan la palabra, la frase o la expresión, la ironía impregna enunciados completos y textos íntegros.

Es por ello que puede considerarse como un paseo discursivo en busca de sentido. Si su rasgo distintivo es el distanciamiento, también se debe señalar que opera acercando, aproximando y sujetando para conseguir un efecto deseado. El sentido, objetivo de todo discurso, es también la finalidad más relevante de la ironía; sin embargo, la aprehensión del sentido irónico conforma un recorrido sinuoso, en tanto que su camino escapa a pretensiones de tipo cartográfico.

Existe, pues, una íntima relación entre lenguaje, sentido e ironía. Dado que las palabras -de ningún modo- son las cosas en sí, sino que poseen una naturaleza signíca, su efecto final sobre la inteligencia humana es el sentido. El ser humano organiza y articula con sus propios saberes previos las palabras que lee o escucha, el sentido resulta ser un acto de iluminación y coloración para hilvanarlas y,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

gracias a todas las experiencias previas que posee, integrarlas en un bordado final². Y si esto sucede en todo texto, el trabajo del lector se vuelve mucho más acucioso en el caso de la ironía.

Al otorgar sentido al mundo el ser humano construye tanto su propia historia como su mismo sentido. En español sentido y significado, en el lenguaje cotidiano, se toman como sinónimos. Frecuentemente sentido se usa como "finalidad" y también como la capacidad de percepción visual, acústica, etcétera; también como verbo se asocia con sentimiento. Significado, por contraste, se asocia más con algo sustantivo y objetivo, mientras que en sentido subyace el ingrediente semántico de actividad en proceso.

Por tanto, el significado es algo común para el orden social y objetivado. El sentido es una actividad informante donde los seres humanos activan esos significados sociales en situaciones concretas y en textos particulares. Servirnos de nuestro lenguaje es intentar guardar agua con las manos, pues el sentido es escurridizo y difícil de atrapar. El lenguaje siempre nos obliga a vestirnos de segunda mano, pues ofrecemos al hablar, evocaciones antiguas y ajenas, que no nos pertenecían y que hoy, no obstante, vestimos.

Esta aparente dificultad también entraña aspectos muy positivos, puesto que aprovecha que el ser humano ha conformado una comunidad de sentido que posibilita la comunicación y un sistema de creencias compartidas. Si el sentido aparece tan importante en toda enunciación, su presencia necesaria y particular en la ironía; halla matices propios que, como se señaló al principio resultan difíciles, si

² El sentido no es sólo un efecto privativo del lenguaje, el sentido también se halla en cualquier obra humana, y con mayor carga en el caso de las creaciones estéticas. El sentido es una fuerza creadora que otorga inteligibilidad y coherencia al mundo. El sentido, como la luz, debe atravesar el cristal del lenguaje.

no imposibles, de esquematizar.

Si bien se da de manera frecuente dentro del uso cotidiano, la presencia de la ironía en el discurso literario resulta inquietante. El lenguaje, centro de gravedad de todo discurso literario, cobra nuevas dimensiones cuando ella se halla presente, pues explota ricas y amplias posibilidades del lenguaje susceptibles de ser aprovechadas por el ironista, para construir textos pletóricos de sentido.

Un estudio exhaustivo de este fenómeno permite al mismo tiempo un conocimiento profundo de las posibilidades del lenguaje, aunque también, como menciona Ballart³, la forma en que se ha estudiado la ironía bajo diversas perspectivas teóricas brinda la oportunidad de constatar y conocer las bases de la propia teoría.

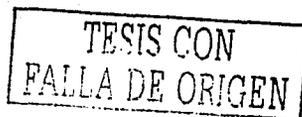
Con todo esta primera mirada hacia el sentido irónico no agota otras perspectivas, volver hacia la historia de las palabras suele rescatar preocupaciones que, por su presencia evidente, se olvidan. Para Joan Corominas:

ironía, en griego proviene de *eironía*: 'disimulo',
propiamente 'interrogación fingiendo ignorancia,
derivado de *eironai* "yo pregunto"⁴.

En esta perspectiva se enfatiza el carácter dialógico, el cual se manifiesta por la introducción de la pregunta y se subraya asimismo el carácter de simulación cubierto de aparente ignorancia.

³ En su obra *De oratore*, cit. por Pere Ballart, *Eironía. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 26.

⁴ Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.



No obstante, en todas las retóricas clásicas el abordaje del estudio de la ironía toma como punto de partida su caracterización como tropo, y en especial como figura del pensamiento (metalogismo), esto, como se verá más adelante reduce sus amplias y complejas posibilidades para generar sentido. Además sabemos que la ironía es capaz de impregnar no sólo enunciados, pues su alcance llega a textos y obras literarias enteras. Incluso a la mayor parte, si no es que a la totalidad de la obra de algunos autores, también se ha mencionado, por ejemplo, que movimientos artísticos como las vanguardias, comparten la ironía como categoría estética común.

La retórica romántica asimismo planteó como preocupación raigal la ironía. Frente a los cuestionamientos filosóficos del final del siglo ilustrado donde ésta se contempla como una figura del pensamiento, los románticos reaccionan y la subrayan como actitud frente al mundo. También enfatizan la relación entre el creador y su obra para problematizar el fenómeno de la posibilidad de que el lenguaje sea capaz de fijar la realidad. Baudelaire señala que el filósofo es el hombre que ríe de su propia caída, la risa como componente estético apela así a una inteligencia pura.

Casi todas las retóricas clásicas coinciden en señalar su carácter antifrástico, cuyo sentido debe entenderse de modo opuesto al enunciado. Las retóricas contemporáneas intentan rebasar los obstáculos que entraña su reducción a tropo y apuntan algunos rasgos que ya habían señalado los clásicos⁵.

⁵Bice Mortara Caravelli en su *Manual de Retórica*: "Fontanier la considera uno de los tropos 'impropios', pues sustituye más de una palabra y Lausberg la describe como 'tropo de palabra' y como 'tropo de pensamiento, incluyendo en ella la simulación y la dissimulatio. El grupo μ la incluye entre los metalogismos por 'supresión-adición, deteniéndose en la antífrasis y mostrando sus analogías e interferencias con la litotes y el eufemismo", p. 190.

El sendero de la historia de la ironía se inaugura con Sócrates, pues a él correspondió en la tradición occidental abordarla a través de sus inteligentes e iluminadoras argumentaciones. Por supuesto, en la siguiente estación se encuentra Aristóteles, quien realza su aspecto ético, arista del fenómeno que merecerá muchas disquisiciones en la cultura occidental. Así aparece en el ámbito griego el deslinde entre la ironía situacional y la verbal.

Marco Tulio Cicerón⁶ al abordar el estudio de la ironía merece un reconocimiento especial, debido a que observa que ésta no se puede circunscribir únicamente a un fragmento del discurso, puesto que suele aparecer diseminada a todo lo largo del discurso o se localiza, frecuentemente, sólo en frases y sentencias. Su elogio para este recurso retórico subraya el empleo de la contradicción semántica, pero lo más relevante es que reconoce cuestiones de tipo pragmático como los gestos, el tono de la voz, el estilo del discurso, el contexto y la intención del orador; no podía dejar de advertir en este ámbito que la ironía no debe rebasar los límites del decoro, para permanecer al margen del insulto y la grosería. De nuevo toma su puesto el aspecto ético del fenómeno.

Otro de los clásicos que otorga profundidad al análisis de la ironía es Marco Fabio Quintiliano⁷, quien afirma que es un tropo "que presenta un significado diferente al de las palabras"⁸ y su finalidad es causar la risa. Precisa que la decodificación como antífrasis -sentido opuesto—es el objetivo de la ironía. El retórico latino atinadamente advierte que considerar que la ironía es sólo su interpretación antífrástica reduce los alcances del sentido irónico.

Sin pretender extenderme en los pormenores del recorrido para intentar definir el fenómeno, considero que la tarea del estudioso de obras irónicas

⁶ En su obra *De oratore*, cit. por Pere Ballart, *op. cit.*, pp. 47-52.

⁷ *Ibid.*, p. 53-8.



concretas no es la de recabar puntualmente cada uno de los recursos irónicos utilizados, sino el de ofrecer la gama de mecanismos utilizados que se hallan en el texto y que fueron presentados por el autor con la finalidad de otorgar un sentido al lector. Es bajo esta idea que se presenta a continuación un panorama de los elementos que consideraré en el análisis de *Uno soñaba...*, sin pretender agotar la caracterización de la ironía.

Uno de los primeros pasos para tratar de comprender el fenómeno de la ironía, se plantea a través de la obligada desviación que provoca ésta en el circuito de la comunicación, dado que su peculiaridad más relevante, es la existencia de un significante y dos significados, base a partir de la cual se construye el efecto de sentido irónico⁸. En él se reconoce un enunciador, un enunciatario, un texto, un contexto e incluso un cotexto. También se debe advertir que el enunciador (ironista) configura a través de su obra un objetivo, blanco, al cual se dirigen todas sus intenciones, cuyo objetivo puede ser la risa, como respuesta a toda la estrategia discursiva planteada. Resulta bastante obvio señalar que en este circuito irónico tanto el ironista como el lector-receptor poseen una responsabilidad semejante y éste se convierte en el cómplice de un juego semejante, sin dejar de considerar que tanto el lector real como el autor real se hallan al margen del texto.

Ironista-Narrador-Enunciador

Uno de los factores más trascendentes del fenómeno irónico es quién lo construye. Así como aparecen dos significados distintos bajo un mismo significante, en la ironía existe un enunciador (autor) ironista que se despliega a lo

⁸*Ibid.*, p. 54.

⁹ Linda Hutcheon, *Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía*, p. 179.

largo del texto bajo dos modalidades: en una es el autor ingenuo que no pretende más que mostrar en un nivel referencial, literal, las cosas del mundo; sin embargo, se revela oculta una segunda modalidad del enunciador que se hace presente mediante algunos "marcadores irónicos" y, al mismo tiempo, solicita tanto la presencia de un lector ingenuo -cuyo papel es imprescindible- como el requerimiento de la aparición de un segundo lector implícito, capaz de decodificar dichos marcadores irónicos que se hallan diseminados a lo largo del texto.

En este circuito no debe olvidarse que existe una intención del autor-codificador y un conocimiento del lector-receptor, indispensables para el reconocimiento de la ironía¹⁰. Mediante ésta el autor se resguarda de una serie de normas sociales, que exigen coherencia a su producción literaria. Paradójicamente, al parapetarse bajo este tipo de discurso, se elide la enorme responsabilidad que esto implica, pues como advierte Alain Barrendonner: "L'ironie est donc le moyen d'échapper a une regle de coherence, tout en l'assumant. Elle n'est pas dépourvue de valeur argumentative, elle les a toutes"¹¹.

En el caso de la narrativa irónica su autor opera a través de la construcción de un narrador, quien -como en todo relato- adquiere trascendencia en tanto que es dicha estrategia el soporte de gran parte del peso del sentido irónico del texto. Es frecuente hallar en este tipo de obras el fenómeno de la polifonía: varias voces dentro del discurso irónico. La conjugación de varios locutores permite al ironista crear un contrapunto ideal para jugar dentro del texto. Estas voces pueden ser: el autor disfrazado, el protagonista, los personajes, el blanco o la víctima de la ironía.

¹⁰ *Ibid.*, p. 175.

¹¹ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 286.



La narrativa es el caldo de cultivo ideal para brindar posibilidades al ironista, para desplegar a lo largo del texto de varias maneras eficaces y sin perder nunca una intencionalidad irónica; posiblemente de entre los géneros literarios canónicos, ésta es la que ofrece mayor posibilidad para conjugar mecanismos que desembocan en la ironía.

Víctima o Blanco

Es precisamente la noción de blanco la que viene a confirmar la necesidad de contemplar la ironía no sólo como tropo, localizable en unidades mínimas a través de frases o enunciados dentro del discurso, sino como un fenómeno que exige una interpretación que rebasa las fronteras del texto y que se relaciona con la dimensión pragmática de la ironía, la cual posee más peso que la función semántica¹².

Si la figura del ironista resulta tan indispensable como la de su enunciatario, un elemento que siempre subyace es la víctima o el blanco de ataque del ironista, que no debe identificarse de ningún modo con el lector. Aunque en algunas ocasiones éste tampoco queda exento de convertirse en el blanco al que se dirige la carga irónica¹³.

No se debe dejar de señalar aquí que otro posible blanco de la ironía puede estar constituido por el propio autor. Parece que el ironista argumenta así: Si estoy hundido en la miseria, ¿qué mejor asidero que ser yo mismo el primero en burlarse de mí? Se convierte en "estratega" y "blanco", cazador y presa. Este tipo de ironía desemboca en la ironía amarga -es decir- el sarcasmo, que aunque constituye una manifestación cómica bastante retorcida, suele poblar el sendero irónico.

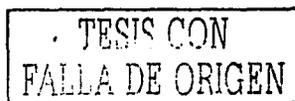
¹² Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 175.

¹³*Ibid.*, p. 190.

Hasta aquí se ha advertido que la ironía pretende atacar, y la misma denominación del objetivo como blanco o víctima lo expresa; sin embargo, la denostación no siempre se erige como el único fin del texto irónico; su signo puede ser lo opuesto, es decir, el aspecto laudatorio. Ejemplo de esto serían ironías como: "Los sacerdotes católicos son tan indiscretos que confiesan públicamente que respetan el derecho de confesión" o: "Será imposible confiarte esta responsabilidad, pues tu impuntualidad es tal, que en diez años jamás has tenido un retardo", cuya intención final es la de ofrecer un halago y no las asociaciones peyorativas con las que siempre asociamos el fenómeno.

En esta misma línea, el uso de la ironía puede tener como fin reforzar la inseguridad, la modestia, la reticencia y otros motivos más, por parte de su autor, como en el caso del romanticismo. Del mismo modo, algunas situaciones trágicas conforman ironías cuyas premisas y conclusiones no concuerdan con la lógica, la justicia o el sentido común. Ésta es la llamada ironía trágica, cuyo ejemplo paradigmático es *Edipo Rey* de Sófocles, también llamada ironía metafísica¹⁴. Ya en "De Demócrito a Heráclito", Montaigne opone la risa al llanto, como respuesta a la condición humana. Concibe a la primera como más certera que la segunda, puesto que nuestra condición resulta risible.

Vale la pena recordar que la noción de blanco o víctima en la ironía ha orientado la estrecha relación entre la ironía y la ética, pues es tanto el peso que posee en ella esta última, que se tiende a disolver el aspecto estético en el fenómeno. Linda Hutcheons, por ejemplo, para deslindar a la sátira de la parodia señala que la primera tiene como blanco los vicios humanos; la crítica social y moral son las intenciones de ésta y, por lo tanto, son extratextuales. La segunda presenta como su blanco el propio texto literario o las convenciones literarias



establecidas por la comunidad, por lo que su crítica no traspasa el propio texto¹⁵. Es fácil advertir cómo la conceptualización irónica no se deslinda de cuestiones éticas ni del papel social que puede llegar a desempeñar.

Peculiaridad perlocutiva

Dada esta relación entre la ironía y la crítica intra o extratextual, es menester tocar la cercanía que establece con la perlocutividad del lenguaje: Hacer con palabras constituye una tarea que ofrece la ironía al lector, aunque ésta se halla lejos de ser una respuesta de acción directa. El lector irónico no se limita a recibir datos estéticos, sino que reacciona ante ciertos estímulos que le ofrece el texto¹⁶. Dado que la ironía incita al lector a reír o, en el mejor de los casos, a corregir sus propios vicios, y esto no es la mayoría de las veces una acción concreta, puede llegar a considerarse que la risa resulta una respuesta activa del lector, del mismo modo que la persuasión para la acción en otro tipo de discursos.

Lector

Ya han sido apuntados algunos de los rasgos distintivos del lector en la ironía: el hecho de que ella haga coexistir dos significados distintos obliga a éste a participar activamente. Éste debe decidir cuál de ellos es el pertinente, si uno de ellos invalida al segundo o si se efectúa una decodificación donde se acumulan los significados.

Es por ello que, sin lugar a dudas, el centro de gravedad de la ironía es la elipsis. La función de lo no dicho cobra un significado mayúsculo. La enunciación irónica despliega un vacío que exige ser "decodificado" por el lector que, si

¹⁴ Lauro Zavala, *Glosario de términos de ironía narrativa*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 178.

corresponde con el lector prefigurado por el ironista, podrá llenar dicha ausencia, cuyo sentido ha sido previamente hilvanado mediante marcas irónicas susceptibles de ser identificadas. Ya se ha mencionado que la ironía ofrece dos significados a través de un solo significante. Obviamente es el significado implícito lo que interesa y rige el centro en la ironía, así como su interpretación.

Entre las marcas de la ironía podemos observar indicios paraverbales como la entonación o la mímica; presencia de ciertas partículas, sitio de las palabras en la frase, yuxtaposición de la posición contraria. También es frecuente hallar indicadores escritos como comillas, signos de admiración e interrogación, cambio de niveles lingüísticos, alternancia de velocidades narrativas, cambio de la perspectiva del narrador, entre otros. La ironía abre necesariamente el texto al contexto y al intertexto, lo hace desbordarse de sí, transgredir sus límites.

Señales contextuales y cotextuales

El contexto situacional de la obra literaria irónica ofrece pistas para la percepción del efecto de sentido que apelan a las señales que identifica el lector a partir de su conocimiento de la realidad y de la literatura. La ironía es un reflejo de cierto estado del mundo; por ello resulta difícil al lector verdaderamente bisono identificarla cuando ésta se presenta en un horizonte cultural e ideológico diverso del cual pertenece.

Para poder asir este segundo significado, agujero negro del sentido, es necesario establecer un distanciamiento con la finalidad de lograr encontrar la zona de significado que exige al lector el ironista, a través de su texto. No cabe duda de que, a diferencia de otras manifestaciones de humor, exige una

¹⁶ *Ibid.*, p. 180.

decodificación fina y contraria, donde el distanciamiento halla también un lugar. No obstante, un riesgo ofrece la ironía al lector: asumir una interpretación única, diversa y personal. El lector debe decidir cuál Sentido es el pertinente, de entre varios que puede construir mediante las pistas que se le brindan.

Intertextualidad

Así como la polifonía otorga múltiples posibilidades irónicas, la intertextualidad brinda muchos juegos al ironista. De ella se puede hablar en dos niveles: la mención que nos remite a la parodia y la intertextualidad o interdiscursividad, entendida como la configuración de varios discursos que dialogan entre sí. Barthes, Kristeva y Bajtin coinciden en señalar la función de ésta en el discurso literario. Esta peculiaridad del lenguaje literario consiste en las relaciones que se hallan en el interior de un texto determinado, tanto al interior de otros textos del mismo autor como a los modelos literarios implícitos o explícitos que subyacen en la obra. Este juego intertextual es frecuentado asiduamente por el ironista, quien lo utiliza para contrastar su propio discurso con aquellos sancionados oficialmente. Por ello es que se le relaciona con la parodia, pues ésta "sorprende siempre por su enorme conciencia lingüística, que, como sucede con la ironía, reclama continuamente la atención del lector sobre la verbalidad de su mensaje¹⁷". El lector, para identificar la parodia, debe conocer una gran variedad de textos, literarios y extraliterarios, así como otros discursos o manifestaciones estéticas, por ejemplo el caso del discurso cinematográfico en *Uno soñaba...*

¹⁷ Pere Ballart, *op.cit.*, p. 424.

Ironía como efecto de sentido
Contrato de veridicción

Para tratar de comprender cómo opera la complicidad entre autor y lector, conviene traer a colación una categoría establecida por Greimas que ilumina esta relación que subyace en todo texto, sea o no literario. En toda enunciación se halla un acuerdo implícito entre quien produce el texto y quien lo decodifica, este acuerdo posibilita la negociación de significados.

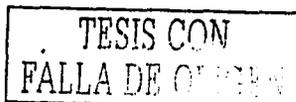
El discurso es ese lugar frágil donde se inscriben y se leen la verdad y la falsedad, la mentira y el secreto; estos modos de veridicción resultan de la doble contribución del enunciadador y el enunciatario, sus diferentes posiciones no se fijan sino en forma de un equilibrio más o menos estable procedente de un acuerdo implícito entre los dos actantes de la estructura de la comunicación. Este acuerdo fáctico es lo que se designa con el nombre de contrato de veridicción¹⁸.

No resulta disparatado, pues, que este contrato pueda extenderse hacia el complejo fenómeno de la ironía, dado que en todo discurso se establece el contrato de veridicción donde se fija su interpretación por parte del enunciadador y del enunciatario, mediante ciertas marcas isotópicas de lectura que acotan las posibilidades de interpretación e hilvanan el camino que deberá seguirse.

Tampoco se puede negar que "son los contextos culturales (es decir, las culturas) los que se definen mediante interpretaciones connotativas de los discursos¹⁹". Es por ello que no resulta disparatado proponer la existencia de un contrato de ironía, elaborado socialmente, que exige una negociación distinta con miras a lograr una interpretación que se caracteriza por mantener una desviación a

¹⁸ A. J. Greimas, *Del sentido II*, p. 122.

¹⁹ *Ibid.*, p. 124.



la lectura literal. Cada comunidad establece los linderos y las marcas para señalar la existencia irónica, ya en forma escrita u oral. Para el discurso escrito se cuenta con elementos como las comillas, las cursivas, los signos de admiración o interrogación, etcétera; en el caso del discurso oral se poseen muchos recursos como la inflexión de la voz, el tono, los movimientos de cuerpo y otros más.

El reconocimiento de la "anomalía" posibilita la ruptura con las expectativas del enunciatario. Ante cualquier ruptura, éste reubica su posición de interpretación desde la cual deberá comprender dicho discurso. Además, la ironía, como cualquier acto de conocimiento, siempre es engendrado por el extrañamiento.

Por lo tanto, existe una manipulación discursiva para "hacer-parecer-verdad" que es construida por el enunciador, quien debe ir sembrando a lo largo de todo su discurso la semilla que producirá como resultado un enunciatario particular. El texto irónico no es ajeno a la necesaria labor del enunciador --artífice discursivo-- que prefigura al enunciatario y va acotando incluso desde el mismo título las complejas características que corresponderán al enunciatario de la ironía. Así el contrato irónico se convierte en una negociación constante, donde a cada instante se intercambian y modifican los significados.

Resulta evidente que este contrato es tácito e imprescindible: si éste se rompe o no se llega a establecer, el efecto de sentido irónico dejará inmediatamente de operar. El lector será incapaz de sostener una ubicación que le permita interpretar la carga irónica, y mucho menos de tener la capacidad para reír frente al juego advertido. Es obvio insistir en que si no se comparte un horizonte cultural e ideológico, jamás será posible establecer dicho pacto.

Contradicción

A la ironía como tropo siempre se le asocia con la contradicción, y el relato irónico de Enrique Serna no constituye una excepción. Es muy cierto que el juego entre los opuestos, los contrastes y las contradicciones constituyen el rasgo distintivo más sobresaliente de la obra irónica.

Son varios los trabajos que han valorado la función de la repetición en el texto irónico. Ésta puede ir construyendo una línea isotópica a lo largo de la obra que ayuda al lector a interpretar el segundo significado del texto, pues "Como en el caso de la estructura y de la memoria genérica de la parodia, la ironía literaria opera también por medio de la repetición y la diferencia. Un método puramente semántico para examinar el tipo de ironía que en general se despliega en la literatura, oscurece la repetición sobrevalorando la diferencia²⁰".

Como se verá en *Uno soñaba...*, las oposiciones y contrastes se manifiestan en varios niveles, pero también se establecen ciertas repeticiones que producen líneas paralelas que van cimentando su sentido. Entre estos contrastes, por ejemplo, uno de los que salta a la vista consiste en que los personajes se desenvuelven en medios sociales opuestos que obviamente acarrearán un carácter contradictorio. Para adelantar sobre el análisis de esta novela, debo señalar que la repetición constituye su poética irónica; al conjugar elementos reiterativos y organizarlos paralelamente, se construye el eje que sostiene la obra y otorga su sentido irónico.

²⁰ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 193.



Ironía y arte del siglo XX

A lo largo del siglo XX la ironía ha ocupado un lugar privilegiado en la obra de arte, como un componente recurrente y esencial, dado que los creadores, en su afán de renovar y romper con las estéticas anteriores, encuentran en ella el vehículo idóneo para expresar un sinnúmero de intenciones artísticas. Una de las posibilidades explotables es la intención lúdica e inteligente que hace del espectador o lector un participante del fenómeno estético contemporáneo. Cuando el ironista construye el juego pone de manifiesto su actitud ante la razón y la realidad, combinando “el placer de la evasión con la gimnasia del intelecto”.²¹

José Ortega y Gasset muy temprana y lúcidamente contempla la función de la ironía en el arte del siglo XX: “Nunca demuestra el arte mejor su mágico don como en esta burla de sí mismo. Porque al hacer el ademán de aniquilarse a sí propio sigue siendo arte, y por una maravillosa dialéctica, su negación es su conservación y triunfo”²². La antiolemonidad que se manifiesta en la literatura del siglo XX, especialmente de aquella con tintes vanguardistas, propicia una literatura irreverente donde van de la mano las intenciones de renovar y hacer refr. El arte logra hacer una burla de sí mismo, pues en su esencia no debe regir la seriedad, como en movimientos artísticos previos; baste recordar la poética del modernismo. Sin embargo, acota que la ironía *per se* puede llegar a resultar monótona. En 1925, ya advierte el peligro de que este fenómeno impregne los movimientos de vanguardia, sin obedecer a una construcción estética consistente, que devenga un fin en sí mismo y no constituya un medio del que se sirve el arte. A pesar de sus advertencias, se ha recurrido a la ironía con cierto abuso y se ha convertido en una categoría estética socorrida por el arte del siglo XX. Esta gimnasia del intelecto, no

²¹ Enrique Sema, *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2000*, p. 7.

²² “Irónico destino” en, *La deshumanización del arte*, p. 29.

obstante, no es privativa de la literatura contemporánea, ya que debe subrayarse su relevancia a lo largo del Clasicismo francés.

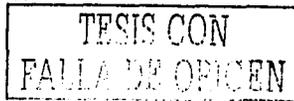
Sátira, parodia e ironía

El parentesco entre sátira, parodia e ironía es innegable, aunque es necesario acotar los límites entre éstas. Linda Hutcheon llega a la conclusión de que la ironía es un elemento consustancial a la sátira y a la parodia, los cuales constituyen géneros.

La clasificación de la sátira ha resultado difícil desde la época clásica; incluso los griegos consideraban esta forma retórica como híbrida. Hoy en día se tiende en general a aplicar esta etiqueta al sentido de una obra y no como un género literario, pues ésta se extiende hacia otras manifestaciones estéticas. Así como en la ironía, cuando se intenta su definición, ésta se extiende hacia otros ámbitos. En el siglo XVIII ya se advierte esto, en el *Diccionario de autoridades*:

Sátira: s. f. La obra en que se motejan y censuran las costumbres, operaciones, u del público, u de algún particular. Escríbese regularmente en verso. Por extensión se toma por cualquier dicho agudo, picante y mordaz.

Otra fuente se halla en Corominas, quien en su *Diccionario etimológico de la lengua castellana* indica que la sátira no se deriva de sátiro, sino de *satura laux*, que consistía en un plato lleno con los primeros frutos de la cosecha que ofrecían los romanos a Ceres y a Baco. Los antiguos romanos aducían que la sátira se había originado en unos versos fesceninos donde abundaban las bromas así como las palabras soeces y groseras, entresacados del marco teatral. Matthew Hodgart afirma que es "muy difícil de diferenciar de los demás géneros, primero porque en realidad no es un 'género' tradicional y segundo porque puede asumir una enorme



variedad de subformas"²³. La sátira desemboca fácilmente en la invectiva e invade con frecuencia los terrenos de lo escatológico, lo soez y lo obsceno.

Ha sido una preocupación constante deslindar las fronteras entre la sátira y la ironía: dado que sus límites son tan inasibles y escurridizos, resultan herramientas poco fiables para permitir un análisis riguroso, pues como se ha visto las fronteras se inclinan hacia el plano del contenido.

Ante una manifestación tan difícil de deslindar, la mejor manera de terminar con la intención de formalizar su estudio es retomar las palabras de Atilio Brilli: "Ove la retorica della satira esiste inquanto satira della retorica [...]"²⁴.

Una de las dificultades constante, al tratar de acotar los rasgos distintivos de la sátira y la parodia, se relaciona estrechamente con el contexto bajo el cual se engendran. Cada sociedad ha enfrentado y condenado la presencia del fenómeno en cuanto manifestación subversiva, pues roza muy de cerca los límites de lo permitido y lo prohibido. Su gran cercanía con la crítica hace que ambas, contempladas bajo la mirada de la autoridad, sean observadas no como fenómenos estéticos, sino como relativos al ámbito ético. Cada régimen, cada gobierno, cada época ha enfrentado de muy diversa manera el fenómeno, aunque suele darse una proscripción y censura alrededor de ambas. Culturas como la inglesa han abonado de manera abundante el terreno de la sátira y la ironía, otras han prohibido su presencia e incluso han perseguido a satiristas e ironistas.

²³ Matthew Hodgart, *La sátira*, p. 133.

²⁴ Atilio Brilli, *Retorica della satira. Con il Peri Bathous o l'arte d'innabissarsi in poesia de Martinus Scriblerus*, [Bologna], Mulino [ca. 1973], p. 6.

²⁵ *Op. cit.*, p. 42.

Pere Ballart aduce que la sátira se distingue de la ironía, al emanar aquella del poder, mientras que la ironía contempla la realidad con una distancia relativa²⁵, definición poco operativa, cuando encontramos un sinnúmero de sátiras que atacan a todo tipo de instancias que representan o se emiten desde el poder. El autor de sátiras pretende convencer al lector de que la posición desde la cual se sitúa es la mejor, por consiguiente la considera como digna de imitación, en tanto que el ironista no hace sino demostrar cuán inestable es la posición desde la que predica sus sentencias.

Esta inestabilidad, en el caso de los críticos de Enrique Serna, es la que los ha conducido, según mi punto de vista, a confundir la posición y su perspectiva ideológica como ironista. Los pocos estudiosos de su obra tienden a confundir su posición de ironista con la del satirista, el cual a diferencia de Serna pretende ser un modelo digno de imitar al poseer la verdad absoluta. ¿Cómo sabemos que la novela de Enrique Serna aquí analizada es sátira, parodia o ironía? Es ésta una de las respuestas a las que trataré de llegar con este trabajo.

Ironía y humor

Así como suelen asociarse, e incluso tomarse como sinónimos ironía, sátira, y parodia; el humor, la risa y la comicidad son considerados como eslabones unidos sólidamente a la ironía. D. C. Muecke contempla esta confusión: «Deux critiques littéraires peuvent être totalement d'accord dans le jugement qu'ils portent sur la même oeuvre, mais l'un peut l'appeler 'ironique', l'autre 'satirique', voire 'comique', 'humoristique', 'paradoxale', 'dialectique' ou 'ambiguë'²⁶». Que en el fenómeno irónico suelen coincidir estos efectos de sentido, resulta indudable,

²⁶ D. C. Muecke, *op. cit.*, p. 478.

pero reducir la ironía a sus efectos tampoco ayuda al análisis de obras completas, aun cuando es posible afirmar que la risa constituye un efecto perlocutivo del fenómeno irónico.

Uno de los intentos para deslindar el humor de la ironía en la crítica literaria mexicana se halla en Lauro Zavala, quien identifica razón con ironía e imaginación con humor.

La ironía es entonces la forma más completa del escepticismo, y por ello, es un producto de la razón: es un acto intencional, que significa el reconocimiento de una paradoja. El humor, en cambio, es el producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones. En una palabra, mientras la ironía es la expresión del desencanto, el humor es un ejercicio de la imaginación.²⁷

Un intento de conceptualización debe considerar que en la ironía se hallan copresentes tanto la imaginación como la razón en función del establecimiento de una crítica. También se puede deducir que en esta identificación con ironía aparecen la interpretación y la verosimilitud, mientras que para el humor se asocian la libertad, la polisemia y el placer.

Ya se ha mencionado que no toda ironía se halla encaminada a producir la risa, aun cuando ésta representa su componente ilocutorio. El ironista busca la reflexión. Si se produce el humor y la risa, éstos constituyen un puente hacia un ejercicio consistente de la inteligencia. De este modo, aunque es frecuente la convivencia de risa y comicidad, éstos no son los rasgos definitorios del fenómeno irónico. Cuando el humor y la risa son un fin en sí mismo y no un medio para

²⁷ Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 200.

reflexionar alrededor de la condición humana, no se puede advertir necesariamente la presencia de la ironía.

Por si no se hallara poco desbrozado este terreno, dentro de los rasgos relacionados con la ironía se hallan la burla y el sarcasmo, los cuales también se asocian con el campo semántico de lo cómico. Vale insistir que su presencia, empero, no conforma obligadamente una ironía.

A diferencia del humorista que dirige su humor y comicidad a los demás, el ironista construye el juego para sí mismo y los otros, mediante la proyección del horizonte no sólo cultural sino también ideológico, desde el cual ha orientado su obra.

Richard Rorty, a quien se debe un análisis iluminador alrededor de la función del ironista, concluye que éste, como ironista liberal no posee verdades definitivas, pues se halla profundamente comprometido. Jamás se le podría reprochar que experimente indiferencia frente a la realidad de su entorno²⁸. El lenguaje del ironista resulta de este modo un lenguaje desprovisto de verdades últimas. Rorty establece una diferencia entre filosofía y literatura: la primera busca los fundamentos por los cuales el hombre no debe ser cruel, mientras ésta reflexiona sobre aquello que humilla.

Enrique Serna, como buen "ironista liberal", efectúa un trabajo de "desvalorización" de la conducta de sus personajes, como se podrá ver más adelante. Aunque resulta reiterativo, se debe recordar que la ironía permea toda la novela.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

He llamado a este capítulo la perversión de la ironía tratando de rescatar el sentido transgresor del término "perversidad" y también con el ánimo de recuperar el sentido original de *pervertir*, cuyo sentido proviene del siglo XV y se ha tomado del latín *pervertere*, 'trastornar', de '*perversus* 'vuelto del revés'²⁹, pues la ironía tiene como objetivo conseguir una reflexión crítica. Volviendo al pretendido sentido referencial y denotativo del lenguaje, cabe recordar que "verso" es la parte opuesta de la hoja de papel, por lo que leer "perversamente", interpretando lo opuesto, arroja mucha luz. En relación con la ironía Italo Calvino, quien fue un sirvo leal de esta manifestación discursiva y literaria, coincidiría con este punto de vista, desde su posición como ironista:

Lo que busco en la transmutación cómica, irónica, grotesca o de caricatura es una forma de salir de la limitación de la univocidad de toda representación y de todo juicio. Una cosa se puede decir por lo menos de dos formas: una consiste en decirla queriendo solamente decir esa cosa; y otra, queriendo decirla, pero recordando al mismo tiempo que el mundo es mucho más complicado, vasto y contradictorio³⁰.

Hasta aquí se ha visto que para comprender los mecanismos de la ironía no basta considerarla como antífrasis: si ésta permitiera explicar el fenómeno, se agotarían los problemas teóricos; sin embargo no todas las ironías operan de un modo tan sencillo. La antífrasis permite comprender enunciados como: "Con la extorsión al narcotraficante se compró una casita", el enunciatario sabe que 'casita' no puede ser entendido como una casa de juguete, ni como una casa pequeña, sino como una residencia de considerable valor. Aun en ironías tan simples se activan conocimientos que provienen de convenciones culturales y factores exteriores al

²⁸ Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, p. 107.

²⁹ Joan Coromínes, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*.

³⁰ Italo Calvino "Definiciones de territorios" citado por Elizabeth Sánchez Garay, *Italo Calvino. Voluntad e ironía*, pp. 59-60.

propio mensaje irónico. Ironías más complejas como: "Y había el niño de nueve años, habiendo matado a sus padres que pedía clemencia a los jueces. Clemencia porque era huérfano" (Carlos Monsiváis); donde, por supuesto se apela a un conocimiento contextual entre otros.

Por lo anterior, coincido con Ballart al caracterizar la ironía "no como tropo, ni figura retórica, ni siquiera como artimaña de persuasión, sino como una auténtica 'modalidad' literaria, capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos³¹".

El sentido literal sigue presente y esto genera un fenómeno de polisemia, que no debe ignorarse, puesto que se confundiría a la retórica como un desciframiento y se consideraría el sentido figurado como una mera traducción y adorno del sentido propio³². Se opera una suma de significados que potencia el sentido. El texto literario irónico no es una simple suma de enunciados irónicos, sino que está articulado por una compleja organización que constituye la poética de la ironía de cada obra.

Para los fines que interesa en este trabajo, la posición de Pere Ballart resulta más adecuada, dado que para él la ironía rebasa su caracterización como tropo, por lo que prefiere hablar de la figuración irónica:

[...] el término es fiel al origen de la ironía como forma del discurso que modifica la expresión del pensamiento -lo que lo distingue apropiadamente de modalidades como la sátira o lo grotesco--, al tiempo que el carácter de la palabra, más abstracto y menos modular que el de figura, indica a mayor flexibilidad del fenómeno, su licencia para rebasar los estrechos lindes del tropo. Por añadidura,

³¹ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 296.

³² Grupo μ , *Retórica general*, p. 429.



figuración tiene las connotaciones de simulación y fingimiento que la ironía efectivamente posee, y designa a la vez la acción y el efecto de producir unos enunciados con ese valor. Este último detalle es particularmente significativo, pues permite alojar en un solo término las diversas vertientes del fenómeno: la intención que lleva a un ironista a disponer unas palabras o unos hechos conforme a una incongruencia organizada, su conformación material en el texto y, finalmente, su reconocimiento por parte de una audiencia, que rehará el proceso en sentido inverso, modificando sus interpretaciones literales y figurándose otras, esta vez irónicas³³.

Linda Hutcheon ve la ironía verbal como una organización discursiva que apunta hacia la decodificación del lector en una forma contraria: éste debe interpretar el reverso del discurso irónico. Si bien es semejante a la de la retórica clásica, la originalidad de esta posición radica en poner en el juego irónico al lector y la interpretación siempre 'perversa' de la ironía.

Conclusión

Debo señalar que, desde mi particular punto de vista, la ironía debe ser estudiada como un efecto de sentido buscado por el autor, quien para lograr dicho propósito, recurre a estrategias discursivas concretas que permiten que la obra pueda ser leída como irónica por sus lectores. Al mismo tiempo considero que el análisis de la obra literaria debe circunscribirse al estudio de aquellas estrategias significativas, indispensables e inherentes al efecto de sentido logrado presente en el relato. En el caso de *Uno soñaba...*, la ironía se presenta como una categoría que posibilita aprehender el sentido final, por lo que es bajo esta luz que se analiza la novela.

³³ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 362.

Reducir la ironía a la antifrasis, es reducir la ironía a un juego mecánico donde la inteligencia hallaría una habitación estrecha. La ironía rebasa los límites y fronteras de la frase, cuando no de textos enteros. Es ésta viento que no se ve, sólo se advierte cuando choca contra la materia y la remueve, moviliza el interior del sentido. Como el viento, es capaz de horadar y causar profundas transformaciones que no necesariamente destruyen, sino construyen. Ésta es la perversidad de la ironía.

En una novela como *Uno soñaba...*, donde como se ve proliferan los elementos irónicos se opera una "gramática irónica" que, por supuesto, desemboca en un efecto de sentido también irónico al finalizar la lectura. Éste se ha construido cuidadosamente a lo largo de la novela intencionalmente por su autor, a través de diversos niveles textuales como el narrador, la construcción del lector, el blanco, entre otras categorías que permiten contemplar el complejo andamiaje a través del cual se ha construido el sentido de la obra.

La ironía que construye Serna manifiesta una voluntad para contemplar una realidad heterogénea y cambiante que requiere de un *logos* que la conforme y le otorgue algún sentido. Si este sentido cala en los límites del humor y lo cómico, se permitirá entonces un extrañamiento respecto del entorno cotidiano. Establecer dicha distancia frente a los vicios y las miserias que nos rodean, posibilitará advertir las profundas contradicciones de nuestro entorno.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

46

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

II. LOS ESPEJOS DE LA INTERTEXTUALIDAD

Desde una primera lectura de la novela, lo que resalta en ella es la presencia de diferentes discursos con diversa naturaleza que ofrecen al lector una rica amalgama en cuanto a voces que pertenecen tanto al entorno cotidiano como al de la propia literatura; este fenómeno, que sin duda acerca al público, cumple funciones ambiciosas.

La literatura exige una competencia lectora más elevada que va más allá de la decodificación de letras, por lo que se puede afirmar que puede existir un analfabetismo muy grave que consiste en la incompetencia intertextual, "pues quien no es capaz de 'oír' las voces que orquestan de manera polifónica cualquier texto, aun si esto es en un grado mínimo de complejidad, habrá fallado en el propósito mismo de lo que es leer: generar distintos grados de complejidad (y por tanto generar distintos grados de satisfacción) a través de esa actividad de decodificación que es la lectura"¹. El lector, como se verá en el espacio dedicado a él, debe movilizar toda una serie de competencias para poder actualizar el texto que se le ofrece; una pobre competencia intertextual devalúa la capacidad de la obra irónica para engendrar sentido, que no sólo abarca discursos verbales, sino también otro tipo de discurso, como el del cine, entre otros muchos.

Me propongo en este apartado contemplar cuáles son los discursos y textos que conforman la rica intertextualidad de la novela *Uno soñaba...* y explicar su papel en el juego irónico.

¹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 179.



Ante el panorama de la narrativa del siglo XX no constituye ninguna novedad que este relato incorpore otros textos y discursos a su propia configuración. La forma abierta que se advierte aquí y en otras obras, no sólo de la literatura, sino también del arte vanguardista, desemboca en la ironía. Las posibilidades de la novela en cuanto género, desde sus primeras manifestaciones, le han permitido conjugar en sí todas las posibles combinaciones textuales. Su recurrencia en nuestros días ya no constituye una subversión innovadora; sin embargo, su presencia en *Uno soñaba...* nos remite a un efecto de sentido irónico, cuyas posibilidades son explotadas exhaustivamente por el autor.

Historia de la novela

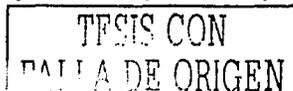
Antes de comenzar a desmenuzar estos aspectos conviene aquí recordar la historia de la novela. Ésta se ubica en 1984 en un momento de transición entre la niñez y la adolescencia de dos personajes: Jorge Osuna, el Tunas, y Marquitos Valladares. El primero es un niño desfavorecido económicamente, por lo que trabaja como limpiador de parabrisas en los cruceros de la Ciudad de México. A pesar de tener un hogar y madre, la calle le brinda más satisfacciones, puesto que ahí puede vivir de acuerdo a sus propios deseos y expectativas. Su madre, atormentada por los graves remordimientos provocados por su propia sexualidad y acicateada por las recriminaciones del Padre Gervasio, confesor del pueblo, se atormenta con la pasión y la sexualidad frente al sentimiento de culpa que el ejercicio de éstas le acarreó. Se ve obligada a finalizar su relación con su esposo, más por aburrimiento e infidelidad de éste, que por los consejos censores del sacerdote. Disfraza la ausencia de Jorge Osuna, padre, ante su hijo con la mentira de que éste ha muerto. Tiempo después inicia una relación asexualada, y por ende "pulcra", con Damián Pliego, homosexual reprimido, quien hacia el exterior ostenta una honorabilidad y rectitud ejemplares, y manifiesta además una

preocupación constante, e incluso malsana, por la inminente muerte de su madre enferma. El Tunas, al mismo tiempo, intenta iniciar su vida sexual solapado por la vida relajada de la calle, que le permite comenzar sus primeros escarceos eróticos con la Caguamita; sin embargo, estas relaciones no pueden materializarse debido a que fisiológicamente sus cuerpos son incapaces de responder ni siquiera con algún signo hormonal típico de la pubertad, como la aparición de vello púbico.

De modo opuesto, el segundo protagonista es un niño que vive en las Lomas y tiene una vida regalada, cuyo tiempo de ocio resulta cada vez más difícil de llenar; posee todas las riquezas materiales y vive con sus dos padres, quienes aparentemente sostienen un matrimonio envidiable e incluso digno de imitar. El relato señala que su padre, empresario de mediana edad, bien parecido, sano y rico, no se siente plenamente satisfecho, pues sus posesiones --que incluyen una amante intelectual-- no llenan sus expectativas en una sociedad competitiva, donde los parámetros exigen constantemente una comparación, con la finalidad de privilegiar a un ganador.

Esta competitividad se halla reflejada en la secuencia donde Valladares, dueño de una estación de radio populachera, como estrategia comercial promueve el concurso *Quo melius illac* (A quien busca lo mejor) para premiar con dinero y la bendición papal, la conducta más ejemplar de un niño mexicano; este concurso se convierte en el hilo de la trama. Los personajes novelescos fabrican las más burdas pruebas e inverosímiles historias del sacrificio infantil, con el fin de conseguir el premio anhelado.

Aun cuando todas las necesidades materiales son satisfechas, Marquitos Valladares carece del cariño y reconocimiento de sus padres, demasiado concentrados en satisfacer necesidades tan pueriles como obsoletas. Éste, ante la vergüenza de haber sido descubierto en su propia casa por Iván, el hijo de Daniel y



Marcela, "amigos" de sus padres, como un niño incapaz de controlar sus esfnteres por la noche a la edad de doce años, decide demostrar su hombrfa y madurez al presumir que tiene un pasatiempo original y agresivo: "tiro al naco", el cual consiste en disparar contra "nacos", que pasen enfrente de su residencia, con la única intención de jugar. Ante el inminente disparo, Iván reacciona asustado por lo peligroso del juego y, paradójicamente, al pretender impedir el atentado, contra la vida de un lechero que pasa casualmente, desvía el rifle y justamente su gesto logra afinar la puntería de Marquitos. El lechero muere en un juego absurdo e infantil que, como cualquiera, sólo imita h conducta de los adultos.

Quien muere resulta ser precisamente Jorge Osuna padre, el cual casualmente pasaba por la calle. La fortuna de Marcos Valladares logra corromper a la autoridad, representada por el Comandante Maytorena, quien inventa una historia que suplanta la realidad del relato. Gracias al dinero, tanto Marquitos como Iván eluden a la justicia. A manera de castigo, Valladares envía a un colegio estadounidense militarizado al hijo, con la consideración de que en dicha institución podrán conseguir la tarea que él fue incapaz de cumplir: educar al hijo incontrolable.

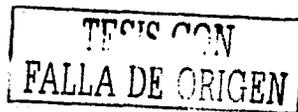
Ante los sentimientos de culpa frente a la muerte de Osuna padre, Marcos Valladares inclina al jurado para que otorgue el premio al Tunas, para lo cual también inventa una historia llena de lugares comunes a fin de justificar su arbitraria decisión. El día de la premiación Jorge pelea con su "tío postizo", hastiado de soportarlo, dominado por el odio y el deseo de venganza frente a las humillaciones recibidas tanto por él, Damián Pliego, como por su madre, Carmen Reséndiz. Mercedes, la madre de Pliego, aunque cercana al escenario del asesinato resulta incapaz siquiera de darse cuenta de que su hijo ha muerto, como consecuencia de la pelea y la caída. Carmen, fingiendo una ceguera que le atribuye en su propio relato Marcos Valladares, se dirige a recibir el premio. El Tunas

escapa de la escena del crimen y, a manera de un nuevo nacimiento, rompe con el cordón umbilical emocional que lo unía a su madre. Es en ese momento cuando descubre eufórico y bajo el efecto de los inhalantes que ya ha dejado de ser niño, pues ha aparecido su primer vello púbico, que lo privilegia frente a su comunidad marginal como un joven y no ya nunca más como un niño.

Intertextualidad e interdiscursividad

Hasta aquí la historia de la novela. Conviene señalar cuidadosamente ahora cómo se manifiesta esta mixtura discursiva, por lo que es necesario contemplar la organización formal de la novela, debido a que me propongo en este apartado reflexionar alrededor de sus combinaciones discursivas. Ésta se conforma por 16 capítulos:

- I. "Primer encierro"
- II. "Quo melius illac"
- III. "Savage fox"
- IV. "Gruñidos"
- V. "El simulacro"
- VI. "Antes de la cena"
- VII. "El manco guadalupano"
- VIII. "El tunas quiere un globo"
- IX. "Tiro al raco"
- X. "Padre de sí mismo"
- XI. "Leche"
- XII. "Corte A."
- XIII. "El fallo"
- XIV. "Doña Mercedes"
- XV. "Notizias de Marquitos"
- XVI. "Segundo encierro".



En más de la mitad de ellos predominan géneros o subgéneros, cuya función desemboca la mayoría de las veces en un efecto irónico. En dicha línea, de

todos ellos resaltan:

- ❑ Capítulo II: "Quo melius illac". Todo el capítulo se conforma por una entrevista radiofónica donde se anuncia la convocatoria del premio para niños que hayan realizado actos heroicos.
- ❑ Capítulo IV: "Antes de la cena". Constituido en su totalidad por la aparente transcripción de los diálogos entre varios personajes.
- ❑ Capítulo VII: "El manco guadalupano". Aparecen las cartas del Profesor Guillermo Jiménez Luna y la enfermera María Emilia Briones, así como fragmentos del diario de Javier Barragán.
- ❑ Capítulo IX: "Tiro al naco". Se ofrece un pequeño fragmento transcrito de un melodrama estadounidense en inglés y como paralepsis una nota roja.
- ❑ Capítulo X: "Padre de sí mismo". Continúa como paralepsis la nota roja del periódico amarillista *Alarma*.
- ❑ Capítulo XII: "Corte A.". Todo el capítulo se conforma a través de un guión cinematográfico.
- ❑ Capítulo XIII: "El fallo". Nuevamente aparece en todo el capítulo el diario de Javier Barragán.
- ❑ Capítulo XIV: "Doña Mercedes". Presenta una paralepsis entre la narración en curso y una transmisión radial donde se introduce la ensoñación del personaje aludido.
- ❑ Capítulo XV: "Noticias de Marquitos". Conformado por una grabación de Marcos Valladares hijo.

Este panorama no exhaustivo de las peculiaridades formales de la novela revela que uno de sus rasgos sobresalientes es su naturaleza híbrida, cuya mezcla de lenguajes y discursos no se ofrece como una mixtura sin coherencia, sino que:

Toda novela, en su conjunto, es un híbrido desde el punto de vista del lenguaje y de la conciencia

lingüística realizada en él. Pero subrayémoslo una vez más: es un híbrido intencional y consciente organizado desde el punto de vista artístico; no una mezcla mecánica, oscura, de los lenguajes (más exactamente, de elementos de los lenguajes). La imagen artística del lenguaje constituye el objetivo de la hibridación intencional novelesca².

Dicha forma híbrida puede identificarse con el fenómeno de la intertextualidad, debido a la combinación de diversas formas para organizar el relato. Ésta obedece a la intención de crear el efecto de sentido; de allí que la intertextualidad se convierte en uno de los recursos más reiterados y sólidos frecuentados por el novelista. Cuando se menciona este concepto, suele remitirse a una pléyade de fenómenos literarios que es necesario acotar, pues se le relaciona con la mención, la hipertextualidad e intratextualidad así como con la interdiscursividad. Lo que resulta útil para este caso es tomar la función que desempeña con relación a la ironía, es decir, el juego literario que posibilita y estructura entre los elementos de *Uno soñaba...* para construir un efecto de sentido irónico en la obra.

Con el fin de comprender el fenómeno en este relato, incluso se puede hablar de una interdiscursividad en cuanto que no sólo se restringe al juego con discursos literarios, sino que también se echa mano de discursos pertenecientes a otras instancias culturales: el cine, el radio, el melodrama y la telenovela, la entrevista, la crónica de box, entre otros, que aunque comparten su naturaleza lingüística, tienen la peculiaridad de sostenerse mediante otros soportes como la imagen, el sonido, etcétera.

Aunque la presencia de otros textos y otras voces es recurrente en la novela, y no conforman una subversión innovadora o revolucionaria, su reiterada

² Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, 181.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

multiplicación, se sostiene alrededor de una intención estética.

La **intradiscursividad** consiste en el reconocimiento de otras obras del mismo autor en el texto literario. Un ejemplo de ello puede ser el universo diegético de Gabriel García Márquez que se enmarca en Macondo y la aparición de los mismos personajes en varias de sus novelas. Este juego se advierte también en la propia obra de Enrique Serna, pues aparecen aquí personajes que volveremos a encontrar en obras posteriores como es el caso de Bambi³ Rivera, psicóloga prestigiada dentro del mundillo cultural, en uno de los cuentos de *Amores de segunda mano*. Asimismo la intradiscursividad se presenta con otro personaje: el Comandante Maytorena, quien intervendrá de nuevo en la novela *El miedo a los animales*.

Para volver al fenómeno de la intertextualidad es necesario recordar que cierto acuerdo que existe para su acotamiento señala que:

[...] es "el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado" (M. Arrivé. *Problèmes de Sémiotique*); estas relaciones acercan un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia⁴.

El escritor que echa mano de este tipo de recursos establece una complicidad con el lector, que reconoce la naturaleza "extraña" de tales voces que proceden de otros textos literarios o no. Del mismo modo, la confluencia de diversos discursos literarios y paraliterarios muestra sólidas relaciones con la sátira, de acuerdo con Linda Hutcheon, porque: la sátira y la parodia constituyen

³ El pseudónimo bajo el cual realizó sus primeros trabajos Elena Poniatowska fue precisamente éste.

⁴ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 217.

dos géneros literarios⁵, que rebasan los límites de la intertextualidad. *Uno soñaba...* se ubicaría en el rango de la sátira o la parodia, en tanto que echa mano reiteradamente de otros discursos tanto literarios como paraliterarios combinados con la ironía⁶, hecho que desemboca en una necesaria contradicción, puesto que si es una sátira o parodia (considerados como géneros literarios) ¿deja de ser novela?

Yo pienso que no, debido a la compleja organización que sostiene a este relato, donde historia y discurso, así como otros elementos se hallan dispuestos bajo la forma novelística aceptada culturalmente como literatura. Además ni la sátira ni la parodia poseen una extensión y complejidad semejante a la de la novela aquí estudiada. Si así fuera, tendríamos que considerar como sátira o parodia obras como el *Quijote*, donde confluyen numerosos textos y discursos, mas no por ello se engloban dentro de tal clasificación.

Entremos ahora en el acotamiento de los numerosos recursos intertextuales conjugados en la obra. Con la finalidad de observarlos detenidamente trataré de agruparlos en dos grandes bloques. El primero de ellos se conforma por lo que yo llamaría la intertextualidad, esto es, la presencia de resonancias y menciones de otros textos tanto literarios como no literarios, que proliferan en los capítulos de la novela.

Por otra parte se hallarían los recursos interdiscursivos; con ellos me refiero a las formas de organización en el discurso novelesco donde se recurre a otras estrategias para narrar que también pueden ser literarios, artísticos y no literarios. Con ello estoy hablando de grandes unidades de la obra donde predominan discursos ajenos a lo estrictamente narrativo, aunque socorridos desde tiempos remotos, como el uso de la carta para narrar.

⁵ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 195.

⁶ *Ibid.*, p. 190.



Para establecer esta distinción resulta muy adecuado el deslinde que propone Cesare Segre:

Es preciso distinguir perfectamente, tanto por motivos metodológicos como operativos, entre las interrelaciones comprobables entre los textos y los movimientos lingüísticos o temáticos y los arquetipos (provengan de enunciados de empleo o de enunciados textuales orales o escritos) de cuya combinación surgen los textos por obra de los autores. Puesto que la palabra *intertextualidad* contiene *texto*, opino que ésta debe ser empleada con mayor precisión para designar las relaciones entre texto y texto (escrito, y particularmente literario). Por el contrario para las relaciones que cualquier texto, oral o escrito, mantiene con todos los enunciados o (discursos) registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente... propondría hablar de *interdiscursividad*⁷.

Es en este sentido que intento proceder para analizar los juegos intertextuales del relato. De cualquier manera, considero obligado anticipar que ambas formas de intertextualidad han sido empleadas intencionalmente con la finalidad de desembocar necesariamente en un efecto de sentido irónico, la distinción permite afinar el análisis.

Los géneros cotidianos presentados en la novela (carta, diálogo, nota roja, entrevistas radiales, etcétera) ingresan a ésta como un fenómeno estético y no como un suceso de la discursividad cotidiana, adquieren un status que rebasa lo efímero y trivial que de suyo les corresponde.

Bajtín advierte muy bien que la novela posee tal flexibilidad que en ella cabe todo tipo de lenguajes, tanto literarios como extraliterarios, y añade que es difícil

⁷ Citado por Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *op. cit.*, p. 218.

descubrir un género discursivo que no haya entrado como alimento nutritivo de la novela. Es obvio que este fenómeno se halla presente desde el propio Quijote, donde ya se advierte una amplia variedad de géneros literarios y no literarios. Señala Bajtín que éstos al ser insertados en la novela conservan su propia versatilidad, independencia y originalidad tanto lingüística como estilística⁸.

También inteligentemente añade que: "Tous ces genres qu'entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifiant donc son unité linguistique et approfondissant de façon nouvelle la diversité de ses langages"⁹; por lo cual no sólo la novela se enriquece, sino también los lenguajes que al entrar en la obra literaria alcanzan un status estético.

Sumado a lo anterior, encontramos que una mixtura textual ofrece además otras ventajas porque:

Digamos solamente que el arte de 'hacer lo nuevo con lo viejo' tiene la ventaja de producir productos más sabrosos que los productos 'hechos *ex professo*': una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto¹⁰.

Acarrear a la obra literaria otros textos, lenguajes y voces resulta necesario para el creador ávido de descubrir nuevos caminos. Es en esta línea que Genette acertadamente apunta: "[...] la humanidad, que descubre sin cesar nuevos sentidos, no siempre puede inventar nuevas formas, y a veces necesita investir de sentidos nuevas formas antiguas"¹¹. Es por ello que la utilización de "viejos" textos en nuevos textos literarios desemboca en la proyección de nuevos sentidos, porque

⁸ Mijail Bajtín, *Esthétique et théorie du roman*, p. 141.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 495.

¹¹ *Ibid.*, p. 497.



echando mano de connotaciones antiguas se despiertan renovadas significaciones. Tal es el caso de la intertextualidad de Enrique Serna, quien al utilizar este *bricolage* abre una puerta tanto para lectores experimentados como para nuevos lectores. Un buen anzuelo para incrementar el horizonte literario de un público acostumbrado a consumir obras paraliterarias, y por ello con exigencias modestas, puede engancharse con una literatura más elaborada, al reconocer aquellas formas que le son familiares conjugadas con una escritura muy trabajada.

Tampoco hay que olvidar que “en el fondo, el *bricolage*, cualquiera que sea su urgencia, es siempre un juego al menos en tanto que trata y utiliza un objeto de una manera imprevista, no programada, y por tanto ‘indebida’ –el verdadero juego implica siempre una parte de perversión!¹²”. Motejar como juego una actividad no debe demeritar la calidad de la actividad del receptor, pues además del disfrute estético, el trabajo que exige a la inteligencia desemboca en un enriquecimiento en varias esferas humanas. En el capítulo dedicado a ello aquí hemos contemplado el requisito de la ironía que apela a un conocimiento del reverso del significado y no hay que perder de vista que en Serna los recursos literarios se hallan encaminados para producirla.

Pese a que la intertextualidad puede estar plena de bondades, Gérard Genette previene muy atinadamente que su uso lúdico excesivo resulta peligroso, porque “los textos ‘puramente lúdicos’ en su propósito no son siempre los más cautivadores, ni siquiera los más divertidos¹³”. Unos gramos más de intenciones juguetonas y la obra literaria termina por abrumar y aburrir a su lector. Muy probablemente este tipo de alertas son anticipadas por el escritor que, como veremos más adelante, elimina algunos excesos mediante las correcciones de la edición del año 2000. No obstante, cuando se ofrece una mixtura pertinente se logra una ironía donde campea el humor, pues, “La hibridización de la intención

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

paródica (con su énfasis verbal) y los argumentos delirantes a los que sirve de vehículo resulta especialmente hilarante[...]¹⁴.

Vale la pena enfatizar que al sumar dos diversos textos, el producto no desemboca en una simple suma, en el momento de asignar sentido, sino que se opera una acumulación textual que acarrea dos o más sentidos para provocar así una proyección de sentidos, semejante a la que produciría la yuxtaposición de espejos. La inclusión, por ejemplo de un anuncio publicitario o de un poema en una novela, conserva su significación; sin embargo, gana una "plusvalía" en el plano del sentido al conformarse como elemento de una obra literaria. El sentido original resulta potenciado por la nueva utilización.

¹⁴ Pere Ballart. *Eironèia...*, p. 355.

INTERTEXTUALIDAD

Lúcidamente Luz Aurora Pimentel señala que en el relato “hay un nivel de programación aún más abstracto y de mayor virtualidad constituido por las relaciones intertextuales que un texto establece con otros textos”¹⁵, por lo que un análisis como éste debe contemplar la presencia del fenómeno para producir un sentido irónico. La obra se pone en relación con otras y esto suscita la parodia. Se apela al conocimiento que posee el lector de otros discursos tanto verbales como no verbales.

- Presencia de la literatura

Hemos advertido que en la intertextualidad propia de la novela se manifiestan dos grupos de ella: la literaria y la paraliteraria. Dentro de la primera encontramos ecos de José Gorostiza con *Muerte sin fin*, Juan Rulfo con *Pedro Páramo*, Amado Nervo con la “Oda a los Niños Héroes”, los textos poéticos musicalizados de “Cri Cri”, “El cantar de los cantares”, la poesía romántica, José Revueltas con *El Apando* y Roger Bartra con *La jaula de la melancolía*. En el terreno de los textos paraliterarios y cotidianos se encuentran resonancias de periódicos como *La prensa*, *Alarma*, el lenguaje de Cantinflas, la música de Cri Cri, la película *Ustedes los ricos*, canciones populares y otras manifestaciones discursivas cotidianas.

El trabajado comienzo de la novela ha despertado la atención de los lectores y críticos, pues se debe admitir que entraña dificultades y que se adivina en él

¹⁵ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 179.

resonancias de otros textos. Resulta fácil reconocer cierta familiaridad con *Muerte sin fin* de José Gorostiza, cuya incorporación también tendría una función irónica laudatoria.

Pero aún más –porque inmune a la mácula,
tan perfecta crueldad no cede a límites-
perfora la substancia de su gozo
con rudos alfileres;
piensa el tumor, la úlcera y el chancro
que habrán de festonar la tez pulida,
toma en su mano etérea a la criatura
y en un ilustre hallazgo de ironía
como a un copo de cera sudorosa,
y en un ilustre hallazgo de ironía
la estrecha enternecido
con los brazos glaciales de la fiebre¹⁶.

Las isotopías del poema hallan un paralelo con el primer capítulo y crean una resonancia de esta gran obra que bien puede interpretarse como una ironía laudatoria, cuya naturaleza se vio en el capítulo anterior de este trabajo; también es necesario añadir que no todas las ironías conducen a la comicidad y al humor. En este sentido podemos analizar estos ecos como un homenaje al poeta y no como un desacato irreverente a su obra. En la novela:

Inhalar. Protegido por una escafandra de plástico, Jorge Osuna hunde la cara en las aguas lechosas del cemento. Las manos que sostienen el engrudo medicinal se desmayan vencidas por una lasitud tibía, como si una bola de estambre se le desenredara en las venas. Mira en su interior un tropel de imágenes enfermas, desvaídas, que se mueren antes de ver la luz discursiva: pelos que bajan del cielo como copos de nieve negra, césped negro y peinable, pelos en la sopa y sopa de pelos. Pensadas con la nariz y licuadas en el caracol de las neuronas, conservan el perfume agrídulce de las mentiras

¹⁶ José Gorostiza. *Muerte sin fin*, p. 13.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

piadosas. Inhalar. En el pequeño cráneo de Jorge Osuna cabe todo el vacío, piensa que no piensa que no piensa: una cortina impenetrable lo separa del dolor consciente, del orden cuadrulado. El pegamento marea sin provocar náuseas, marea como el vaivén de un féretro llevado en hombros por amigos fieles. Inhalar (p. 7).

Este comienzo de la novela revela la presencia de uno de los narradores más sólidos mexicanos: José Revueltas, hecho que puede interpretarse como un homenaje a otros escritores que merecen el reconocimiento del ironista. En este caso resulta laudatoria y muestra una admiración. Entre los grandes méritos de Revueltas, destaca el interés por ofrecer una realidad que había sido desdeñada como materia novelesca así como una preocupación constante por elevar a esferas estéticas la miseria humana. Ambos méritos se hallan en *Uno soñaba...* (aunque su signo sea distinto), pero también se advierten estrategias narrativas consonantes a la producción narrativa del escritor duranguense.

Así, no sólo la presencia del mundo marginal acerca a Revueltas con la novela que aquí se analiza, sino que además subyacen elementos de estilo, velocidad narrativa, juegos de perspectiva y otros rasgos similares. Por ejemplo, en el caso del inicio de la obra se advierte una semejanza en cuanto al ritmo narrativo moroso y la perspectiva del narrador que parte de la propia visión restringida del personaje. Al igual que en *El apando*, donde la narración arranca a través de la visión parcial de Polonio, Albino y el Carajo, cuyo encierro los obliga a mirar su entorno a través de una ventana que restringe su perspectiva. Se crea una atmósfera de enclaustramiento, acicateada por el hecho de que el apando es una prisión dentro de la propia cárcel. No sólo esta idea se halla en *Uno soñaba...*, sino que además son identificables el hermetismo, la metafóricación y la representación simbólica:

La cabeza hábil y cuidadosamente recostada sobre la oreja izquierda, encima de la plancha horizontal que servía para el angosto postigo, Polonio los miraba desde lo alto con el ojo derecho clavado hacia la nariz en tajante línea oblicua [...] (pp. 11-2).

En *Uno soñaba...* :

TECIC CON
FALLA DE ORIGEN

Sus manos -moradas y reseca como dos guantes viejos—asoman por el orificio y se aferran al vértice del muro con una tensión que se refleja en la blancura de las uñas. Tras ellas surge una cabeza de cabellos cortos y tiesos que libra cuidadosamente las aristas de la ventana y por un momento pende como las de los presos en el viejo apando de Lecumberri (pp. 9-10).

Aun cuando ambas citas muestran semejanzas obvias, es imposible rescatar en una sola muestra la atmósfera semejante que ambos textos ofrecen en sus líneas, ésta crea una sensación de opresión. También como en el caso de los ecos de Gorostiza, se comparten isotopías que producen efectos consonantes en las dos obras.

A nivel de la historia se encuentra una semejanza alrededor del nacimiento a la inversa donde la madre “da a luz” a un ser para la destrucción: en un mundo degradado:

[la madre del Carajo] hermética y sobrenatural a causa del dolor de que aún no terminaba de parir a este hijo que se asía a sus entrañas mirándola con su ojo criminal, sin querer salirse del claustro materno, metido en el saco placentario, en la celda rodeado de rejas [...] sin poder salir del vientre de su madre, apandado ahí dentro de su madre (p. 20).

En los finales de ambas novelas se insinúa un nacimiento a la inversa, con la enorme carga cultural y psicológica que tiene para el mexicano la relación con la

madre así como la crisis que implica la ruptura y el desprendimiento con ella. En las dos obras la madre "alumbrá" a un ser condenado a la marginación, hecho que entraña una ironía metafísica. Tanto el Tunas como el Carajo recorren un camino inverso hacia las tinieblas y no hacia la luz que prometería expectativas más esperanzadoras, ambos experimentan "antinacimientos" hacia una zona oscura:

[...] atenaza por el cuello al Tunas, lo voltea de cabeza y le da las tres primeras palmadas de la respiración. Debilitado por la primera bocanada de aire, el recién nacido se deja introducir sin oponer resistencia a la entraña de la calavera, una gruta fría, oscura, de ásperas paredes rocosas con estalactitas en forma de falo. Inhalar. Agonizando en la matriz de hielo el Tunas comprende que no es un recién nacido, sino un aborto [...] (p. 323).

Son, por lo tanto, varias las líneas intertextuales entre ambas obras y como señalé alrededor de la poesía de Gorostiza, la presencia de una de las mejores novelas cortas mexicanas del último siglo constituye también un homenaje. Este fenómeno establece un juego irónico: la intertextualidad "cultá" de autores que han establecido ellos mismos una ruptura con lo "culto". Esta naturaleza contraria alrededor de la muerte y el nacimiento que se suma a la presencia de la madre ha sido analizada en el ensayo clásico de Octavio Paz¹⁷, como se sabe, esta paradoja ayuda a explicar la esencia del mexicano.

Pedro Páramo, otra de las novelas más trascendentes para la literatura mexicana, halla asimismo un eco en la novela, alrededor de la figura materna, tan arraigada en nuestra idiosincrasia. Dolores Preciado goza en la novela de un discurso privilegiado (que a diferencia de las intervenciones de los otros personajes, se marca mediante la tipografía al aparecer en cursivas en todo el relato, hecho que se convierte en uno de los necesarios asideros a lo largo de la

¹⁷ *El laberinto de la soledad*, p. 56 y 176.

lectura):

*"...No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos
en la tibieza del tiempo."*

[...]

"...El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro."¹⁸

--Yo no te quería engañar, Jorge. Te dije que tu papá estaba muerto y era verdad: se nos murió a los dos cuando se largó de la casa. Orita no me entiendes porque estás muy chico, pero de grande vas a ver cuánta gente se te muere viva (p. 205).

Sin embargo, el efecto irónico es diferente al de los dos casos previos, debido a que se establece una fuerte disonancia, pues Carmen, después de haberse construido como un personaje contradictorio, cuyos sentimientos maternos no son consistentes y sí enfrentados, pronuncia un lenguaje materno, que aunque similar al de Doloritas, resulta inverosímil porque el lector conoce ya al personaje y todas sus palabras han sido pasadas por el tamiz de la ironía. Aquí se exige de lleno una lectura antifrástica, enriquecida por el conocimiento que puede tener el lector de los cánones y las influencias determinantes del escritor mexicano clásico; su presencia en labios de un personaje así desemboca en una ironía cómica. A diferencia de la presencia de Gorostiza y Revueltas, la ironía, aun cuando podría interpretarse como laudatoria, advierte una perspectiva distinta del ironista que acarrea a su novela un discurso conocido y canonizado, con un sentido completamente opuesto.

Otra de las resonancias poéticas que provoca un sentido irónico es la que corresponde a la poesía de Amado Nervo que se enmarca como parte del tinglado

¹⁸ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, p. 23



de la entrega del Premio *Quo Melius Illac*:

En un acto de tanta trascendencia no podía faltar la poesía. Es por ello que hemos invitado al niño Valentín Castillo Peralta, campeón nacional de declamación, quien recitará para ustedes la Oda a los Niños Héroe, de Amado Nervo. ¡Adelante Valentín!... Parece que hay un pequeño problema con el micrófono de Valentín, y mientras se resuelve quisiera dar algunos datos sobre la organización y los datos del concurso... Pero creo que Valentín ya está listo. ¿Sí? ¿Nos escuchas?

Como renuevo cuyos aliños
Un viento helado marchita en flor,
así murieron los héroes niños
ante las balas del invasor (p. 280).

La oda de Nervo adquiere un sentido irónico incuestionable y representa el uso desgastado que se hace de la poesía a través de ceremonias y rituales, donde se pierde su esencia estética y sólo se advierte su función ancilar con fines ajenos al reconocimiento de su valor estético. La irrupción de este fenómeno dentro de la propia literatura no deja tampoco de constituirse como otra ironía, así como tampoco el hecho de que aquí se están “construyendo” héroes, ajenos al fenómeno histórico.

Como secuela de la misma línea donde la intertextualidad concluye en un juego irónico se ofrece el discurso “poético” del Tunas:

Tunas: Mi alma es una tierra que tiene sed de ti (*Salmos*, 143,6) pero tus aguas van de prisa y las mías no han roto la maldición del hielo: Tú y yo hicimos un pacto, Caguama. Nos comprometimos a crecer juntos, a volar juntos, a romper nuestras cadenas con el mismo martillo. ¿Cómo pudiste dejarme atrás? ¿No podías esperarme un segundo? Ora si te manchaste gacho. Ya parezco tu hermano menor y

dentro de poco vas a querer andar con un chavo de prepa. Me siento una cocacola sin gas, un perro muerto en la cuneta de una autopista. Que los camiones más pesados pasen encima de mí, sólo así sabrás cuánto te quería (p. 253).

Este monólogo resulta contradictorio porque ha aparecido a lo largo de la novela un discurso distinto del Tunas: en este momento el lector "conoce" el lenguaje utilizado por el personaje y encontrar que se da una ruptura con él, para ofrecer un lenguaje lleno de resabios románticos, provoca una ironía que puede resultar grotesca, así como el cambio de registro lingüístico y las comparaciones. En la edición de 1989 aparecía como final del capítulo el siguiente fragmento:

Tunas. Me hundo en una ciénaga donde hierven los besos de mi madre. Sigo siendo larva y tú ya eres como las señoras que hornean hijos en las noches de luna. Sin ti no tengo esperanzas de alivianarme nunca, gandaya, fementida y adorada peluda. ¡Cómo voy a pegarte y cómo voy a besarte si ahora de tu rosa me separan espinas! Pasó mi hora o no llegó nunca y en su lugar, me cayó del cielo un heroísmo que apesta. Yo soy el Tunas, no quiero que me inventen la vida ni me pongan medallitas de buena conducta. La neta prefiero morirme a negar mi presencia en esta carne (1989, p. 238-9).

Enrique Serna, de acuerdo a mi punto de vista, acertadamente elimina la profunda ironía que se operaba al combinar dos discursos opuestos: el del chavo banda y el del poeta romántico, en la búsqueda constante de la libertad como bien supremo. Es probable que haya considerado como un exceso este monólogo que parodia la poesía amorosa y que funcionaba como contrapunto de las acciones de Damián Pliego. En dicha edición además este monólogo funcionaba como paralepsis, enfatizada por una disposición espacial, puesto que el texto aparecía en dos columnas y se advertía que dicho discurso se oía como (*voz en off*) de modo simultáneo a las acciones de Damián Pliego.

Dentro de las presencias textuales en la novela se advierten implícitamente algunas ideas de Roger Bartra, quien en *La jaula de la melancolía* acude a la analogía del mexicano con el ajolote o axolote para explicar nuestra naturaleza. Este animal anfibio posee no sólo la habilidad para sobrevivir en tierra y agua (elementos opuestos), sino también goza de una peculiaridad llamada neotenia, que consiste en que pareciera, ser siempre niño y no llegar jamás a la vida adulta, al grado de que incluso son capaces de reproducirse antes de que se dé dicho cambio. La explicación del ser del mexicano como un ser en potencia, cuya integridad siempre se halla a punto de darse, se revela en la novela en los dos personajes protagónicos. Sin embargo, encontramos más fuerte esta resonancia en el caso de Jorge Osuna, quien al iniciar un monólogo, concluye dialogando precisamente con los ajolotes del estanque:

La neta les tengo envidia, mugrosos ajolotes. Ahí en el charco nadie los molesta, no hay tira ni ley, ha de ser chido rolarla como ustedes, nadar en agua tibiecita y cochina, qué agasajo, sin que nadie los venga a jalar de las patas y les suelte acá un rollo sobre los delitos contra la salud y ustedes se tengan que callar aunque no sepan qué chingados es eso... Pus no, a ustedes quién les va tirar el rollo si para empezar nadie les puede sacar dinero ni meterlos a la cárcel y aparte no hay tiras de su rodada de ustedes, tendrían que ser acá un tirita bien chirris y encima con aletas de buzo para poderlos alcanzar en el agua porque ustedes nadan hechos la madre (p. 102).

Enrique Serna teje en la novela una idea similar a la de Roger Bartra: ambos advierten cómo el mexicano se detiene en un momento previo a la llegada de la edad adulta, con el fin de ignorar las responsabilidades y conductas que exige su condición madura. Así la presencia de la isotopía de los ajolotes tanto en la novela

como en el ensayo no resulta gratuita, porque ésta se encamina a construir un efecto de sentido¹⁹.

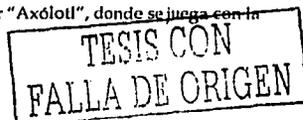
Otro de los intertextos se refiere al propio título *Uno soñaba que era rey*, cuyo análisis se realizará más adelante en el capítulo correspondiente al estudio del lector. Lo incluyo aquí debido a que la identificación de la música, sus letras y los cuentos infantiles de Francisco Gabilondo Soler, "Cri Cri", están justamente entre el reconocimiento de sus valores estéticos como la constatación de su fuerte pertenencia a la cultura popular. Baste apuntar que el título ha sido tomado del primer verso del principio del coro de una canción infantil, cuyo nombre es "Cochinitos dormilones", la selección de éste se halla en consonancia con las intenciones irónicas del escritor.

Este recorrido por los intertextos de la novela permite observar la irrupción de otras obras literarias en la novela que vienen a enriquecerla. Su inclusión posibilita la creación de un efecto de sentido nuevo que desemboca en la ironía; aun cuando ésta no siempre se halle encaminada a producir un efecto cómico, siempre subyace la intención del escritor para buscar una respuesta de decodificación irónica.

- **Presencia de los medios masivos en la literatura**

Hasta aquí he mencionado la presencia intertextual de discursos literarios canonizados. En la novela se advierte un segundo tipo de intertextualidad que sostiene un parentesco muy cercano con los medios masivos de comunicación. Este fenómeno ha ocupado ampliamente la reflexión contemporánea, un ejemplo de

¹⁹ También se puede relacionar con el cuento de Julio Cortázar "Axólotl", donde se juega con la perspectiva de los personajes y la del narrador.



ello es la propuesta de Giovanni Sartori, quien previene del peligro de su invasión y se halla en consonancia con el infantilismo que critica Enrique Serna:

[...] la visión de conjunto es ésta: mientras la realidad se complica y las complejidades aumentan vertiginosamente, las mentes se simplifican y nosotros estamos cuidando --como ya he dicho-- a un vídeo-niño que no crece, un adulto que se configura para toda la vida como un niño recurrente. Y éste es el mal camino, el malísimo camino en el que nos estamos embrollando²⁰.

Frente a los medios, básicamente existen dos posturas en la literatura contemporánea: La primera está constituida por un desdén absoluto hacia estas formas llamadas paraliterarias en cuanto que significan una degradación del fenómeno estético, al margen de la alta cultura. La segunda se halla constituida por una preocupación por incorporarla y aprovechar su resonancia en la literatura consagrada.

Esta segunda postura es la que sostiene el propio Enrique Serna, quien realiza una sopesada reflexión sobre géneros tan vituperados como la telenovela. Sin negar su carácter profundamente comercial, intenta que ésta supere su condición ancilar como promotora de la venta de detergentes, para llegar a constituirse como un producto, si no excelso estéticamente, sí como una producción cultural con cierto decoro que permita que su público consumidor se eduque y exija un mejoramiento paulatino del "producto", que finalmente concluya en la generación en el espectador de necesidades estéticas cada vez más complejas²¹.

²⁰ Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, p. 128.

²¹ Enrique Serna, "Delitos contra la salud mental", pp. 1-3.

Dentro de la novela, no sólo tienen cabida en la obra las parodias de textos consagrados: también se advierte la presencia de textos cuya lectura es más frecuentada que las de las obras literarias. En la novela los personajes leen *Alarma*, *La prensa*, *Impacto*, *Teleguía* cuyos tirajes y número de lectores reales, -incluso el de cada una de ellas por separado-, supera la cantidad de la suma de todas las revistas y periódicos culturales. Asimismo oyen radio y ven televisión; viven “de segunda mano sustituyendo su imagen con los productos de la imaginación e imaginan frecuentemente con imágenes ajenas”²².

Es así como otros géneros discursivos en la novela permiten establecer un contrapunto que provoca un paralelismo entre el relato en curso a cargo del narrador y el texto paraliterario. Un ejemplo de este fenómeno se advierte en el capítulo del asesinato de Jorge Osuna padre. Ahí, el escritor introduce una paralepsis entre la narración en curso y la nota roja del periódico; ambas narraciones construyen paralelamente la historia. La nota periodística, que cumple con todos los requisitos del género, otorga información adelantada de los acontecimientos al lector y, además, posibilita que éste confronte ambas perspectivas, por lo que se potencia el sentido. Está de más decir que la construcción de un significado implica una lectura irónica, así como la misma presencia del texto periodístico, porque produce una disonancia que corresponde resolver al lector.

- Parodia del cine

Aun cuando proliferan las alusiones a la cultura popular y a la de los medios masivos de comunicación, una de las muestras más representativas de esta esfera fenómeno es la correspondiente al capítulo V “El simulacro”. Ahí se ofrece una parodia muy evidente a una de las películas más proyectadas entre los

²² Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 214.

mexicanos: *Ustedes los ricos*²³, segunda película de la trilogía *Nosotros los pobres* y *Pepe el Toro*. Estas películas (y otras tantas similares) ayudaron a conformar la educación sentimental de millones de mexicanos en la segunda mitad del siglo XX.

Este capítulo, que posee cierta autonomía, contribuye a la historia al narrar una de las secuencias de un niño cuyos padres tratan de filmar el momento en que Pedrito salva de las llamas a su hermano menor. Las referencias al filme resultan evidentes no sólo por la historia, sino también porque el padre se llama Ismael Rodríguez -como el director de la película- y el niño lleva el nombre del protagonista de *Pepe el Toro*: "Pedrito". La ironía se completa cuando la carta del profesor Guillermo Jiménez Luna menciona: "Ni una sola chispa llegó al cuerpo del infante" (p. 136), que es precisamente el apellido del actor mexicano, protagonista de la película: Pedro Infante.

Dentro de la historia asimismo se da una alusión al cine neorrealista italiano, cuando se presenta la dificultad para que el protagonista de la secuencia lllore. Es conocida la anécdota de Vittorio de Sica, quien tuvo dificultades para hacer llorar al niño en *Ladrones de bicicletas*. También en las remembranzas del propio Ismael Rodríguez, director de la trilogía, se encuentra la pretensión de éste para conseguir un neorrealismo mexicano²⁴.

Esta secuencia narrativa parodia una de las escenas más recordadas por los mexicanos, la cual se conforma como un icono del sentimentalismo mexicano. "El Tuerto provoca una explosión en la vecindad; en el incendio, Manuel [verdadero padre de Chachita] muere para salvar a Chachita, pero Pepe sólo logra rescatar el cadáver de su pequeño hijo el Torito..."²⁵. Este hecho desencadena un desmembramiento de la familia, dentro de la trama de la película. De alguna forma

²³ Filme de Ismael Rodríguez, protagonizado por Pedro Infante y Blanca Estela Pavón, 1948.

²⁴ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. 1946-1948*. Vol. 4, p. 250.

²⁵ *Idem*.

esta parodia a una de las películas más significativas de la época de oro del cine mexicano, podría llegar a ser considerada como irreverente. Tomar como centro una de las imágenes consagradas de la cultura popular mexicana entraña obviamente una ironía que puede ser percibida por aquellos conocimientos culturales adecuados a las exigencias del ironista.

Este mismo capítulo gira en torno a la creación cinematográfica, pues es la filmación de un discurso cinematográfico cuyo fin es demostrar que se realizó un acto heroico para persuadir al jurado. No resulta raro encontrar aquí el objetivo del trabajo artístico con la meta de sustituir una realidad que concuerde con los fines de los creadores, fenómeno que se relaciona con el concepto de "deicidio" de Mario Vargas Llosa según el cual, como se recordará, el artista es capaz de crear una realidad perfecta, por lo cual ha suplantado la naturaleza divina y se erige como un dios cuya voluntad posee mayor coherencia²⁶. Aquí la ficción cinematográfica que no contempla en ningún momento una intención artística se constituye como una mimesis de la realidad misma, su intención se halla motivada por intereses económicos y, de algún modo, espirituales porque el ganador del concurso *Quo melius illac* tiene como premio una visita al Papa. Lo que parecía un montaje cinematográfico desemboca en una tragedia donde el niño sufre graves quemaduras. La ironía final resulta metafísica en tanto que el hermanito en verdad sí resulta quemado en el tinglado que organiza el padre para ganar el concurso. Serna ofrece una ironía trágica cuyo sinsentido esconde una burla amarga de la condición de los personajes humildes; no hay misericordia para éstos que sufren no sólo de pobreza material sino también de pobreza de expectativas. Éstas son llenadas por la sociedad de consumo a través del poder persuasivo del cine.

²⁶ Cfr. Mario Vargas Llosa, *Historia de un deicidio*.



• **Melodrama**

Como si no renegara de sus criaturas, el ironista ofrece varias muestras de la presencia del melodrama, género paraliterario tan próximo y cotidiana en el pueblo mexicano y donde el propio Serna ha colaborado "a contrapelo". El melodrama y la telenovela, que pueden considerarse como sinónimos, irrumpen en el relato a manera de contrapunto para establecer un sentido irónico.

El Tunas, al echar a vuelo su imaginación, construye una historia propia del melodrama en su ensoñación:

[...] porque ya vio la película de su propia vida y reserva las lágrimas para la confrontación con el padre rico, inseminador de la sirvienta ingenua, provinciana y caliente que alguna vez creyó en sus promesas de matrimonio y al verse traicionada no quiso abortar pero tampoco perjudicar al niño con el estigma de tener una madre soltera, no, primero muerta, lo dejó encanastado en el atrio de una iglesia [...] (p. 167).

Esta semejanza entre su ensoñación y la realidad también se advierte en la actuación de la propia madre, puesto que:

Por eso dijo al Tunas, cuando estuvo en edad de comprender la palabra muerte, la mentira que había oído en cientos de telenovelas y que para ella tenía una doble utilidad, pues evitaría por un lado un odio futuro del niño hacia su padre, y por el otro, el riesgo de que imitara su conducta cuando se hiciera hombre (p. 82).

Un ejemplo semejante está en el capítulo "Doña Mercedes", en donde se establece una conjugación entre la historia y el transcurso de la telenovela nocturna que conforma parte de la vida de este personaje. Doña Mercedes es ya incapaz de

distinguir entre su propia vida y las experiencias novelescas de la televisión. Este hecho incluso se interpone para que descubra la muerte de su propio hijo:

[...] pero yo te convencí de que acompañaras a Carmen por si maliciaba largarse con nuestro millón, como la Dinora cuando se robó las joyas de Guillermina Carvajal, porque así son esas hipócritas, ya las conozco, muy humildes y muy comedidas pero a la mera hora sueltan la tarascada... ¡Cuidado muchacho, aléjate de esa bruja! Ay, qué horror, ya lo besó, no se le escapa ninguno, maldita mujer, está esperando a que nos descuidemos para irse sin dar las gracias, pero el premio no se lo roba, es de Damián y aquí se queda, el otro niño no tiene derecho a nada (p. 272).

El paralelismo, que se analizará más adelante en otro espacio de este trabajo, se revela en el mundo de los Valladares de modo similar que en el de Jorge Osuna; ahí también subyace el melodrama, cuya pobreza y previsibilidad son iguales; se opera así una traslación de la misma mediocridad, pero en inglés. En el Capítulo "Tiro al naco" se alterna el discurso de la telenovela y la historia en curso, en el diálogo entre Marquitos Valladares e Iván:

"[...] Stephany había convencido a Iván y ni un diagnóstico médico lo haría cambiar de opinión. Necesitaba pensar en algo y pronto.

Where the hell were you this afternoon? La heroína de la serie filmada trastabilló en el umbral, patidifusa de horror. Antes del comercial había estado cabalgando un piloto y ahora su marido, un gordo cervecero de grandes patillas, le cerraba el paso con una mirada torva. Ella respondió que *she had gone to see Jane*, la amiga que le servía de tapadera [...]. El comercial de papel sanitario que vino después permitió a Marcos extraer del episodio una valiosa enseñanza" (p. 180-1).

La influencia del melodrama y su encarnación en la propia vida de los personajes se convierte en una constante que empobrece sus expectativas.

- Canciones

Dentro de las manifestaciones discursivas, presentes en la vida cotidiana y los medios electrónicos, poseen un lugar relevante las letras de las canciones. Serna no desperdició la oportunidad de incluir en su novela esta vertiente popular con la finalidad de establecer una ironía:

El vaivén de sus brazos parecía seguir el ritmo de la cumbia que sonaba en el radio portátil colocado al borde del agujero:

Oye, abre tus ojos,
Mira hacia arriba,
disfruta las cosas buenas
que tiene la vida...

Damián bailó involuntariamente al sortear los terrones, varillas y cascos de cerveza que le obstruían el paso [...] (p. 190).

Es precisamente en dicho agujero donde morirá después el personaje. En este momento de la narración se establece una profunda ironía al relacionar esta zanja con la canción, se establece un contraste, pues no se puede gozar la vida con la zanja que obstruye la salida del personaje, pero éste realiza una danza involuntaria para no caer. Este hecho conforma un indicio irónico para Damián Pliego, quien efectivamente caerá en la zanja al luchar contra el Tunas.

• Lenguaje de Cantinflas

Otra de las presencias de las voces provenientes de los medios masivos de comunicación, y del cine especialmente, es la de Mario Moreno "Cantinflas". Su inclusión como elemento novelesco arroja una reflexión aquí: Es conocido que el lenguaje del actor se erigió como reflejo de los mexicanos "pelados"²⁷, junto con Pedro Infante, su habla incluso ha cobrado un lugar en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, que ha incluido el verbo "cantinflar". En la novela, por el contrario, se advierte como una presencia con prestigio y que viene a sancionar el acto de la premiación del falso concurso.

"A mis amigos, los niños de México: He seguido con mucha atención el premio Quo Melius Illac y me siento muy orgulloso de ustedes. Por estar metidos en tantos problemas, los mayores a veces nos olvidamos de que tenemos acá en el pecho una bola roja que se llama corazón. Ustedes han demostrado tener un corazón muy grande para sacar adelante a sus familias y no dejarse vencer por los descontones de la vida. Ya era hora de que les enseñáramos a nuestros primos del norte que si ellos tienen a Batman y a Superman, aquí nos sobran héroes que no vuelan ni tienen vista supersónica pero se abren camino a guarachazo limpio (JA JA JA JA). Al chavo que ganó el premio le mando un abrazo y a ver qué invita (JA JA JA JA). A los que perdieron dos abrazos para que no se me desavalorinen. Ustedes también son héroes, aunque sea de segunda división (JA JA JA). Los felicito por ser tan picudos y los invito a seguir echándole ganas para construir el país grande y fuerte con el que todos soñamos. Afectuosamente, Mario Moreno Cantinflas" (p. 279).

²⁷ Enrique Serna, "El naco en el país de las castas" en, *Las caricaturas me hacen llorar*, p. 98.

El lector, gracias al conocimiento amplio que tiene de la historia de la novela, sabe cuán falso es el discurso del cómico. Este lenguaje que subvirtió el español mexicano, gracias a su aparición en el cine de la época de oro, pierde sus cualidades de ruptura, en la premiación falsa y obliga a que se dé una lectura perversa de él. Su comicidad y humor se deslizan hacia el campo de lo grotesco.

Hasta aquí la presencia de voces y ecos de discursos que provienen de los medios masivos de comunicación. Su inclusión como material novelesco constituye un acto de reconocimiento literario a voces que tienen un gran peso en la cultura y el imaginario de los mexicanos, como es el caso del discurso cinematográfico. Enrique Serna ha incorporado no sólo las voces que otorgan prestigio a la literatura mexicana, sino que también ha propiciado la creación de un espacio en el terreno literario para todo tipo de discursos vivos que circulan con gran vigor.

INTERDISCURSIVIDAD

He considerado pertinente deslindar intertextualidad de interdiscursividad con el fin de contemplar las bondades de la inclusión de discursos que provocan tanto el reconocimiento como el extrañamiento de su utilización novelesca, que ya he señalado en este mismo capítulo. A continuación contemplamos su presencia en el relato.

- Cartas

Cualquier lector ha podido constatar que la aparición de cartas en el relato constituye un recurso reiterado del que se han valido muchos de los narradores; incluso existen novelas y cuentos conformados por una o varias cartas. Estos documentos otorgan al escritor muchas posibilidades, entre las que destaca la oportunidad de que la información provenga de varios narradores cuyas perspectivas se multiplican y ofrecen un universo polifónico.

Me propongo aquí contemplar las posibilidades narrativas que se explotan en *Uno soñaba...* a través de la vertiente epistolar. La propia historia de la novela potencia la presencia de cartas, pues los concursantes al Premio *Quo melius illac* envían a la estación Radio Familiar con el fin de triunfar; éstos, de acuerdo a sus propios medios, explotan los recursos y las combinaciones discursivas para intentar persuadir a los jueces: mientras más miseria y heroísmo haya, adivinan mayores posibilidades de ganar.

Aunque algunos de los autores epistolares no son personajes protagónicos de la novela, la presencia de las voces epistolares en ella se justifica, debido a que enriquecen el entramado novelesco. Una de las cartas es la correspondiente a la secuencia del capítulo IV: "El simulacro", donde el padre, Ismael Rodríguez --o

por mejor decir el fabricante de un héroe— encarga su redacción al Profesor Guillermo Jiménez Luna (pp. 136-7). A pesar de que el documento no aparece completo, la selección que ofrece el escritor brinda la oportunidad de que el lector reconstruya a partir del fragmento, la secuencia que el relato no otorga. Al mismo tiempo que establece una elipsis con la historia narrada en el capítulo IV, complementa la farsa “cinematográfica”, construida por el padre de Pedrito, y se adivina el sacrificio del niño con el afán de ganar el concurso. Tanto la secuencia como la carta constituyen una ironía que adquiere tintes trágicos, cuyo desenlace debe ser reconstruido por el lector, ya que en el capítulo referido se menciona que la carta fue escrita previamente a la “construcción” de los acontecimientos.

Otra de las cartas es la de la enfermera María Emilia Briones, y en ella se narra la “hazaña” de Joaquín Molina, el manco guadalupano, quien pierde el brazo para defender la imagen de la virgen de la ira de su padre, anteponiendo su cuerpo (p. 148-54). A diferencia de la anterior, ésta se presenta completa y por ende resulta ser la carta más extensa; se localizan ahí algunos rasgos que sobresalen para el análisis. Aun cuando recurre a fórmulas epistolares manidas, el juego que subyace alrededor del narrador le otorga una originalidad que se analizará más adelante en el capítulo siguiente correspondiente al narrador. Aquí se advierte una hiperbolización del guadalupanismo con el fin de lograr un efecto cómico.

En algunos casos las cartas resultan grotescas, por ejemplo:

—El recado que hallaron en la mesa del comedor decía textualmente: Papaito pega mamá, ella grita papaito, no quieren, no besan, no compran juguetes televisión. Yo me quero moril allá en cielo no verlos pelearse... (p. 256).

Dado que la elipsis cobra un lugar significativo en la ironía, resulta revelador que una de las cartas más importantes para la historia de la novela, la que redacta el propio Marcos Valladares con el fin de poder otorgar el premio al

Tunas y a Carmen, no aparezca en la novela. En cambio sí existe una valoración de ella por parte de Freeman:

—Ya sé que es lo que no me gusta —dijo Freeman—. Esa carta la firma una maestra y es imposible que una maestra escriba tan mal. Está llena de anacolutos, parece que la redactó un cargador (p. 263).

Después de constatar la facilidad con la que Maytorena construye una nueva realidad a través de la confesión, que se trabaja aquí un poco más adelante, Valladares reacciona:

La grotesca historia del narco lechero pergeñada por Maytorena contenía un dato verídico, sólo uno, que necesitaba para realizar un justo desagravio. "Es la única forma de ayudarla, si le regalaras dinero te delatarías... No le des más vueltas, hay que hacerlo ya."

Lo hizo a solas, en la oficina, con el auxilio de tres cafés bien cargados que le ayudaron a vencer el miedo a la página en blanco. Al principio no se le ocurría nada. Garabateaba la palabra 'leche' y la tachaba furiosamente (p. 231).

Aquí se opera una exageración del tema culto de "la página en blanco", en una situación prosaica que conlleva una fuerte carga irónica. Más tarde, después de salvar las dificultades que entraña la escritura, el personaje piensa que ha salido victorioso:

"Se lo estoy poniendo todo en bandeja, ella sólo tiene que dejarse inventar. Ahora es mi personaje y este melodrama la puede sacar de pobre" (p. 234).

Hasta aquí radica todo lo que se tiene de la carta apócrifa, redactada por Valladares, por lo que el ironista reclama que el lector inteligente "lea" la ausencia de la carta. Como resultado de esta lectura, quien lee percibe el efecto irónico, por

encima de los personaje y lo comparte con el ironista. También el lector reúne información gracias a Javier Barragán, quien opina sobre su escritura:

Pero después de revisar quinientas cuarenta y tantas heroicidades, las palabras tragafuegos y madre ciega me bastaron para reconstruir planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace. El héroe no tenía chiste. Sin la recomendación de Valladares yo lo hubiera desechado, y no por motivos ideológicos, sino por carecer del *pathos* ramplón de los dueños del capital, empeñados en falsificar lo sublime, han convertido en una mercancía para el consumo de las masas (p. 262).

Esta reflexión metadiscursiva presente en la propia novela, constituye una nueva dimensión de la ironía que se suma al hecho de observar las deficiencias discursivas de Valladares. La ironía es construida perfectamente, aun cuando la carta no “se transcriba” en la novela (y quizás precisamente por ello), pues el lector conoce indirectamente dicho documento. Imaginar este espacio construye precisamente el efecto irónico. Por consecuencia, la peor y la más predecible de las cartas es la que obtiene el premio deseado por tantos, sin que su factura intervenga para convencer al jurado.

La ausencia de esta carta se relaciona también con otro discurso elidido: La “confesión” construida por Maytorena alrededor del asesinato de Jorge Osuna, padre, en el capítulo XI: “Leche”. La eficacia de ambos discursos para modificar la “realidad” de la diégesis, conformados asimismo como una metadiégesis, es sorprendente. A diferencia de las cartas del relato que “crean” una realidad para obtener el premio, la confesión hilvanada por el Comandante es capaz de librar de culpa a Iván y de la responsabilidad de Marcos Valladares padre e hijo. Maytorena deviene así más que un deicida, pues ha sido capaz de modificar la realidad diegética. La metadiégesis de Maytorena responde a un Sentido, posee una coherencia global que la diégesis de la “realidad” de la novela no tiene. *Uno*

soñaba..., como el mundo que habitamos, se presenta fragmentado y con fracturas donde confluyen enfrentándose las perspectivas; así la confesión conforma y configura una realidad armada adecuadamente como un rompecabezas perfecto cuyas piezas no desentonan: Iván fue violado por Jorge Osuna, padre y para vengar dicha atrocidad, el niño lo asesina. Esta congruencia de la literatura dentro de la literatura es un magnífico ejemplo de ironía.

--El niño ya confesó-- Maytorena echó el humo por la nariz--. Nos dijo que mató al lechero porque lo había violado. ¿Quiere leer su declaración?

La supuesta confesión era una crónica de nota roja con toques de pornografía sadomasoquista. Todo era puesto en boca de Iván, incluso expresiones tan propias de un niño como "aviesas miradas", "concúbiteo anal" y "miembro erecto". Abundaban los datos absurdos, fácilmente refutables ante cualquier tribunal, pero lo que más sorprendió a Marcos fue no encontrar ninguna mención a su hijo.

--Debe de haber un error, comandante. Lo de Iván fue homicidio imprudencial.

--Yo no cometí errores --Maytorena escupió el cigarro y se levantó de la silla con gesto amenazador--. Lo traje aquí para proponerle un trato, no pa' que me contradiga.

[...]

"Me lo merezco por respondón. Aquí la verdad es lo que diga este animal. Los delitos no existen si él no les da su visto bueno, y cuando sus historias no encajan con los hechos, modifica la realidad a punta de chingadazos. Ya quisieran los escritores tener ese don. Sus cuentos no se parecen a la vida, la desplazan. Si ahora me asesina las actas dirán que me suicidé en mi celda y seré suicida por obra de su ficción. ¡Cómo se parece a Dios el hijo de puta!" (p. 225).

- Nota roja

Otro texto que ya se ha mencionado es la nota roja, publicada en el *Alarma*, en los capítulos IX: "Tiro al naco" y X: "Padre de sí mismo", mediante la cual se establece un juego inquietante que asimismo se relaciona con la supuesta confesión. La nota roja pone de relieve su naturaleza ficticia y cobra una dimensión literaria, al tiempo que se convierte en un punto intermedio entre la diégesis de la novela y la metadiégesis de la confesión redactada por Maytorena. Por lo que frente a una de las acciones más trascendentes se ofrece al lector tres versiones distintas: la del narrador, la del periódico amarillista y la confesión construida en la Procuraduría de Justicia. Este fenómeno de paralelismo desemboca en un efecto irónico que es ofrecido al lector de modo intencional.

La perspectiva del autor epistolar, como bien lo señala Pimentel, afecta el curso de la acción de acuerdo con las restricciones de orden cognitivo o ideológico que lo definan²⁸. Y también posibilitan los juegos irónicos del relato al poder conjugar voces de diversas procedencias que establecen una confrontación. El uso de las cartas en el relato no sólo otorga información, sino que también abre espacios para la construcción irónica, puesto que establece asideros para que a través de ellos el lector vaya articulando el sentido irónico. La ausencia de una carta y una confesión contiene tanta carga irónica como la supuesta transcripción de los otros documentos.

Al propio tiempo, las cartas constituyen verdaderas metadiégesis en el sentido que pueden considerarse como historias autónomas que, si bien contribuyen a dar cuerpo a la historia de la trama, nos ofrecen narradores distintos. Esta oportunidad fue muy bien aprovechada por Enrique Serna quien brinda al

²⁸ Cfr. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 120.

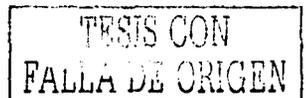
lector múltiples perspectivas que al confrontarse permiten un efecto de sentido irónico.

- **Diario de Javier Barragán**

Así como las cartas han sido utilizadas como medio para narrar, el diario íntimo personal brinda al escritor posibilidades de escritura muy explotables. Enrique Serna brinda al lector el cuaderno personal de Javier Barragán, quien, a pesar de no ser protagonista de la novela, contribuye a la construcción de la historia desde un espacio privilegiado, debido a que como narrador delegado revela una perspectiva diferente a la del narrador y ofrece una posibilidad irónica incuestionable. En el capítulo VII "El manco guadalupano", aparece por primera vez el diario, a través de la descripción del personaje:

[...] el único espacio donde podía expresar sus verdaderas opiniones, las terribles paradojas del vivo sin vivir en mí, traiciono lo que más quiero y tan alta dicha espero que me arrastro por dinero (p. 143).

Posteriormente esta particular manifestación recorre todo el capítulo XIII "El fallo" (p. 254-269). El diario permite al escritor jugar con un narrador distinto y con una perspectiva diferente, entre otras posibilidades narrativas. El género tiene la bondad de ser un discurso abierto, ya que éste puede permitirse (al igual que la novela) la presencia de todas las formas discursivas. Para conocer más profundamente este recurso, se ahondará en este aspecto en el capítulo referente al lector. Baste decir que el diario, además de convertirse en una guía para ofrecer la historia del concurso, otorga al lector numerosas ironías, cuyo origen se centra en la disonancia con otros discursos ya conocidos por él.



- Diálogos

Tampoco la inclusión de los diálogos en la novela representa un acto discursivo innovador; Enrique Serna los utiliza para crear un efecto irónico a lo largo de su novela. El diálogo aparenta siempre ser un fragmento natural de la vida real, cuya transmisión en la literatura apenas resulta artificial para el lector. Gracias a la distinción aristotélica entre diégesis y mimesis, el uso del diálogo nos remite a la representación, constante en toda narración. El diálogo narrativo también corresponde a la “escena” categoría introducida por Gérard Genette al analizar la velocidad narrativa. No obstante, lo que interesa en este trabajo es constatar el efecto de sentido irónico que produce su utilización en la novela *Uno soñaba...*, pues el escritor dedica capítulos enteros a este procedimiento discursivo cuya peculiaridad más evidente es que “El modo dramático de enunciación está siempre, por definición en presente²⁹”; este hecho desemboca en que el lector advierte una inmediatez y agilidad evidentes, semejantes a las que se advierten en los melodramas y otros productos de los medios electrónicos.

Una de las primeras rupturas inquietantes que ofrece la novela es el diálogo que conforma todo el capítulo IV, titulado “Antes de la cena”, donde las intervenciones de la totalidad de los personajes se presentan sin acotaciones de ninguna índole, como ocurriría en una obra teatral; incluso se elide la indicación más elemental como es el nombre de los “actores”. La secuencia que se ofrece a través del diálogo, corresponde a una cena entre varios matrimonios, reunidos para conversar sobre temas intrascendentes. Se adivina la presencia de Marcela, Hilda y José Luis, después se incorporan a la charla informal Liliana y Jaime, más tarde Daniel y Elisa; Elisa, Marcela y Marquitos; y, por último, interviene Marcos Valladares.

²⁹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 120.

Dado que no existen indicaciones para señalar cada una de las escenas, las marcas que deberían de indicar las participaciones de cada uno de los personajes así como las escenas que marcan la entrada o salida de éstos, no aparecen. Tampoco se anota el "aparte" que se adivina. Surgen algunas acotaciones entre paréntesis como "(Ja ja ja de veinte megatones)", (p. 129); "(Zonriza traviesa [sic])", (p.129). "(taconeo ascendente, seguido de silencio tenso)", (p. 131). Tales señalamientos más bien serían propias de formas melodramáticas comerciales. Con relación a este tipo de anotaciones mínimas se debe mencionar que disminuyeron, en comparación con las existentes en la edición de 1989. Las correcciones de la edición 2000 son mínimas y existe una aparente "transcripción" del lenguaje coloquial de la clase privilegiada mexicana. Este lenguaje imita las expresiones cotidianas que se dan en este registro de habla.

Uno de los atrevimientos narrativos consiste en que los diferentes diálogos se hallan superpuestos; como no hay indicaciones se trata de ofrecer un lenguaje "vivo" -aunque a veces banalizado e incluso degradado-, que intenta reproducir la conversación natural entre los personajes. Además, se puede identificar la intención por escapar de la linealidad obligada del lenguaje, condenado a representar una realidad simultánea.

El hecho de que no existan tales indicaciones desemboca en que se produce una ambigüedad, pues no se sabe a quién pertenece cada diálogo, por lo cual el lector debe trabajar para identificar a quién corresponde cada turno de habla. Los temas abordados en los diálogos también guardan cierto paralelismo que, sumado a la falta de indicaciones de su procedencia, desemboca en un deslizamiento de significado que concluye en una ironía.

En este capítulo VI existen muchas posibilidades para los equívocos; los diálogos están dirigidos la mayoría de las veces de forma oblicua. Cada personaje pronuncia un discurso cuyo significado debe reinterpretarse o traducirse por el otro.

-- Marcela, ¿ese cuadro es nuevo?

[...]

--¿Te gusta? Es una litografía de Toledo.

--¿De Toledo? No me dijiste que habías estado en España. Primera noticia...

[...]

-- Toledo es un pintor mexicano, Liliana. ¿No te lo han enseñado en tus clases de cultura? (p. 120).

En el paralelismo de estos diálogos se advierte una ambigüedad deliberada. Por ejemplo en el caso de la corrupción:

--¿Y cómo te fue en el hospital de Irapuato? ¿Ya terminaste la construcción? La última vez que nos vimos me dijiste que Salubridad no te había pagado y los ibas a demandar, ¿no?

--Deberías ir a La Cenicienta, una agencia que está en Polanco. Ahí yo he conseguido varias y muy limpiecitas, que ya es ganancia-

--Ni me hables de esos rufianes. Primero les tuve que soltar cuatro millones para ganar el concurso, y ahora el jefe de compras, un tal Reyes Acevedo, quiere que le regale los materiales para construirse su residencia, con alberca y toda la cosa. Son chingaderas, ¿no?

--Pero dicen que las de agencia también roban... Marcela, ¿dónde puedo poner el abrigo?

--Dámelo te lo voy a poner aquí en el clóset.

--Pues agradécele a Dios que no tienes que tratar con los de Industria y Comercio. Esos cabrones de veras no tienen madre... (pp. 119-120).

Se puede observar cómo una isotopía posibilita el deslizamiento y la ambigüedad alrededor de la honradez y la corrupción. Este fenómeno suscita una ironía que percibe el lector, aun cuando los personajes no poseen una perspectiva tan amplia que les posibilite esta interpretación. Quien lee tiene un privilegio del que ninguno de los personajes goza.

Esta simultaneidad de diálogos pretende transcribir de modo mínimo la misma simultaneidad de los acontecimientos de la realidad con la linealidad a la que se halla condenada la escritura y la literatura. Si bien se revela un cierto registro lingüístico, característico del estrato social donde ubica la secuencia, en este lenguaje no se muestran subversiones o innovaciones, como sí se apunta en los monólogos del Tunas, por contraste:

—Sensible y maternal. Con decirte que ya quiere tener un chavo conmigo, pero yo francamente le saco, una cosa es andar enclavado y otra comprometerme en serio (p. 127).

No hace falta decir que en esta cita se advierte la presencia del lenguaje coloquial, pero éste se halla muy lejos de manifestar las desviaciones que sí se permite el que corresponde al mundo marginal. Este hecho no es una excepción en los diferentes sociolectos, la eficacia de este uso radica en la preocupación del autor por ofrecer la naturaleza viva del lenguaje, cuyas fronteras sociales aunque subsisten hoy, son más huidizas.

Dentro del diálogo asimismo abundan las ironías verbales que se reducen a una frase, como:

[las empanadas] son de un restaurante vegetariano que está aquí en Palmas. ¿Verdad que parece puerco? (p. 121).



Todo un capítulo dedicado al diálogo, y por ende a la escena, de acuerdo a la velocidad narrativa señalada por Genette, viene a dar una gran agilidad y fluidez a la novela. Al mismo tiempo se opera un fenómeno particular de recepción entre el relato y el lector, pues éste se presenta como un "oyeurista" u "oidor" en tanto que puede ser un testigo directo, al escuchar diálogos coloquiales de los personajes. Este efecto de naturalidad presenta a personajes preocupados por cuestiones muy menores que son las problemáticas que en verdad deberían atender y revelan la trivialidad así como lo débiles que resultan sus principios frente a la corrupción y el engaño.

Otro rasgo que se advierte notablemente en estos diálogos es el humor y la ironía que se establece entre los propios personajes, se presentan chistes, bromas, simulaciones, etcétera. Este humor intratextual, restringido a los propios personajes, sin embargo, muestra una gran pobreza de inteligencia, debido a que son frases y chistes predecibles; es fácil advertir un contrapunto entre las exigencias de decodificación de dicho humor y las que exige el ironista Enrique Serna, a sus lectores que rebasan la complejidad de las intratextuales.

Gran parte del juego irónico que ofrece el autor en este capítulo, y forma de intertextualidad, basa su eficacia en la percepción realizada por el lector, puesto que:

Ciertas formas dialógicas, sin mediación narrativa alguna, además de ser principio de acción pueden trazar perspectivas temporales, cognitivas e ideológicas que se derivan del propio diálogo sin que nadie las hagan explícitas³⁰.

³⁰ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 119.

Por ejemplo, Marcela justifica la tardanza de Marcos Valladares para disculparlo frente a sus amigos y no asumir el papel de la esposa engañada. A lo largo de todo el capítulo IV proliferan las posibilidades para los equívocos. Premeditadamente los diálogos han sido organizados para producir ambigüedades, el sentido oblicuo campea en el relato dialogado.

La instancia narrativa que reside en el narrador, se ve relegada, por ello las acotaciones y/o escenas son eliminadas, se produce así la ilusión de que el narrador no existe y que la historia se revela al lector sin la necesaria instancia autoral.

En el capítulo IV, se opera una ironía al tener que decodificar el discurso, pues se dice algo para significar otra cosa. Denotativamente los diálogos presentan la vida feliz de todos los matrimonios, por el contrario, entre líneas y en los apartes, vienen a producir un significado opuesto y se demuestra la miseria de dichas relaciones, cuyos vicios e infidelidades se ocultan. Si se considera que la ironía se sostiene en una necesaria buena relación entre la escritura y su propia lectura, este binomio exige la presencia de un buen hermeneuta, capaz en este caso, de reconstruir el sentido que le ofrece la novela.

Dado que en los diálogos se explotan las riquezas propias del discurso teatral, el lector se convierte en un espectador y, además, en un experto para interpretar y desentrañar no solamente las relaciones de los personajes, sino también sus características.

En este capítulo, Serna no desperdicia la oportunidad de entretejer en los diálogos ironías de tipo situacional y también de acontecimientos. La construcción dramática *sui generis* que ofrece incrementa la fuerza irónica, pues "La presencia

física de los actores en la pieza representada añade, por lo demás, un último incentivo para que la ironía ejerza su habitual tendencia a jugar con lo real y lo aparente, barajándolos sin descanso para goce del espectador cómplice, convertido también él en ironista³¹

• **Entrevista radial**

Dentro de la misma línea de los diálogos se encuentra el caso del capítulo II: *Quo melius illac*, ahí a través de la transcripción de un entrevista radiofónica donde participan el locutor Rigoberto Ponce de León, Bambi Rivera, Homero Freeman, Agustín del Callejo y José Roberto Rincón Gallardo. La distinción que se advierte frente a los diálogos estudiados arriba, radica en que el propio lenguaje radial otorga al receptor todas las informaciones necesarias para comprender el texto. En el caso de esta entrevista el lenguaje fluye con aparente naturalidad³² y se incluyen los propios textos radiales como es el caso de las rúbricas para identificar la frecuencia radial:

—Están ustedes escuchando Radio Familiar, una voz
amiga en el corazón de su hogar (p. 39).

Asimismo se presentan anuncios radiales, para otorgar verosimilitud a esta oralidad calcada de la radio. Lo que resalta en este capítulo es la lectura antifrástica que puede realizarse en una relectura, pues la pretensión por rescatar los auténticos valores humanos resulta grotesca:

³¹ Pere Ballart, *Op. cit.*, p. 375.

³² Es significativo que sea este el capítulo que menos correcciones recibió del autor en la edición 2000.

[...] el premio Quo melius illac quiere ser un recordatorio de que aún hay reservas de virtud y heroísmo en los hogares de México (p. 30-1).

- **Transcripción de grabación**

Es menester mencionar en este apartado la existencia de otro fenómeno muy ligado a la presencia del diálogo en este capítulo IV, "Antes de la cena", donde la ilusión de oralidad se advierte de modo semejante: capítulo XV: "Noticia de Marquitos"; aquí se incluye parte de la grabación de Marcos Valladares, hijo. La aparente naturalidad de esta transcripción se refuerza con la reproducción de los efectos fonéticos del frenillo del personaje (que se transcribe desde el título del capítulo), la cual sin ser exhaustiva fonética, otorga un aire de verosimilitud y enfatiza el aire coloquial y de realidad. Esta reproducción del lenguaje oral, mediada por la tecnología, resulta muy diferente a la analizada anteriormente, en tanto que el personaje ofrece a sus destinatarios (sus padres que han permanecido en México) todas las referencias necesarias para la comprensión de la supuesta grabación. Esto no significa que el lector no tenga que efectuar un trabajo de decodificación que desemboca en la ironía, pues dentro del discurso se otorgan claves para una propia interpretación. Este fenómeno se abordará con mayor profundidad, posteriormente al trabajar alrededor del lector y el narrador.

- **Guión cinematográfico**

Un atrevimiento más que ofrece la obra es la inclusión del guión cinematográfico dentro de la novela. Nuevamente se presenta una inversión de la naturaleza de los géneros discursivos, pues tradicionalmente el cine se ha servido de la literatura, de modo especial de la narrativa, y ésta deviene un elemento

ancilar; por el contrario aquí se enfrenta el caso en que uno de los recursos más relevantes del cine; el guión, viene a ser un elemento ancilar de la novela. Debe advertirse la artificialidad pretendida, pues el autor intenta hacer parecer verdadero un guión que de suyo también contiene una fuerte carga de literatura. Es más que evidente la intención del autor por ofrecer como literatura, un discurso que ha sido señalado reiteradamente como paraliterario.

Si bien es cierto que formalmente el capítulo corresponde a las convenciones del género, a medida que avanza la narración comienzan a aparecer desviaciones. Por ejemplo, en las "acotaciones" se encuentran presentes cuestiones estrictamente cinematográficas, alrededor de la disposición de los personajes, la escenografía, la atmósfera, el movimiento de las cámaras: "Corte A." (p. 236); "La cámara puede hacer un paneco" (p. 236); "Close up" (p. 249); *top shot* (p. 243); "oscurecemos el set y le mandamos un reflector" (p. 239). "A lo lejos se levanta una tolvanera (y si no se levanta, la levantamos con ventiladores)" (p. 245). Pero se advierten también acotaciones claramente dirigidas hacia un sector de los lectores potenciales del guión: "perdón censores" (p. 245), con el resultado irónico consabido.

Dentro del guión también irrumpen, como se da también en el cine, donde suelen aparecer toda suerte de discursos, narraciones orales, a través de una crónica de una pelea de box, al relatarse el enfrentamiento entre el Tunas y el Humos:

El Tunas conecta un volado de derecha en la mandíbula del Humos. Trastabillando, el retador al machinazgo se agarra del Tunas en un sucio clinch para jalar aire y protegerse del golpe. Kid Osuna trate de zafarse, pero su enemigo [...] (p. 245)

El juego irónico de este texto se halla a cargo del "guionista", otro narrador delegado, quien combina la presencia de otro discurso, el radial, cuyo análisis

detenido también contiene estrategias poéticas en su construcción como la repetición, el paralelismo, la reiteración, etcétera.

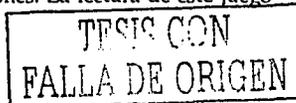
Este tipo de trabajo discursivo evidencia que, al mismo tiempo de jugar con el lenguaje y tratar de presentar sus usos vivos en la realidad discursiva, se incorpora una naturaleza irónica y se apunta hacia una fuerte "literaturización" del guión. Asimismo es posible advertir una "carnavalización", dado que confluyen formas narrativas canónicas con naturaleza literaria con aquellas menores como son el guión cinematográfico, el radio, el melodrama, etcétera.

A pesar de seguir tan de cerca las estrategias discursivas del guión cinematográfico, este capítulo no se halla desvinculado de la obra, ni es un retazo autónomo, al margen del resto de la historia narrada. Su consonancia con la construcción novelesca se advierte incluso cuando se da una subversión del guión, en el momento en que Damián Pliego discute con la cámara e inicia un diálogo metacinematográfico:

De pronto descubre al camarógrafo encaramado en un árbol y le hace caracolutos. ¿No que muy educado? ¿A quién se la mienta, señor Pliego? Ahí le va un *big close up* de castigo, no lo dejaremos aunque se ponga perro (p. 250-1).

Ustedes no saben ver cine de arte. Por preocuparse de pequeñeces y detallitos lógicos pasan por alto las sutilezas de mi carácter. Apuesto que los engañé con mi actitud en la comida (p. 251).

Este conjugación lúdica entraña un cuestionamiento alrededor del fenómeno de la creación, porque muestra cómo un personaje puede rebelarse frente a su propio creador, en este caso representado por el camarógrafo. La propia creación habla del acto creativo y sus propias creaciones. La lectura de este juego



exige de un lector que reconstruya la ironía subyacente.

El diálogo entre literatura y cine constituye un hecho sobresaliente que, sin embargo, al circular como moneda corriente en nuestros días, hace que no se advierta la deuda de éste con ella y, especialmente, con la narrativa. Los excesos del discurso cinematográfico, constituidos por el guión en este capítulo, se justifican, ya que la "adaptación cinematográfica" puede adolecer del almibar que corresponde al melodrama. No hay que olvidar tampoco que en el capítulo V: "El simulacro" se ha jugado con la presencia del cine tanto en la filmación del supuesto acto de heroísmo de Pedrito como con la parodia del filme mexicano *Ustedes los ricos*. Al mismo tiempo se advierte un cambio de perspectiva del narrador, justificada también por la intención irónica subyacente.

Cabría dejar planteada la pregunta: ¿Por qué el mundo del Tunas es recuperado a través del cine, donde existe una mayor riqueza debido a su posibilidad de presentar conjugados los lenguajes visual, acústico y lingüístico, mientras que los personajes del mundo de Valladares sólo se recuperan a través de la oralidad? ¿Es éste un privilegio?

Hemos contemplado panorámicamente la presencia de voces provenientes de un abanico de posibilidades discursivas que se suman a aquéllas provenientes de la literatura; este juego intertextual posibilita el establecimiento de ironías que desembocan en el sentido del texto. No sólo se ofrece un *collage* de voces, sino que se advierte un texto vigorosamente literario que incorpora manifestaciones culturales mexicanas variadas, presentes desde hace varias décadas en el ámbito popular. Del mismo modo es posible advertir un efecto donde confluyen la realidad con las producciones de los medios masivos de comunicación. Paradójicamente su presencia en la literatura ofrece un efecto de extrañamiento que permite vislumbrar lo específico del fenómeno estético.

Para Enrique Serna la ironía es uno de los andamios que sostiene su obra, su reiteración en varios textos con naturaleza distinta se convierte en una estructura subterránea que articula el relato. La intertextualidad, asimismo es, hasta cierto punto, el lugar de entrecruce de diversas voces, de géneros y registros lingüísticos para narrar el complejo mosaico de la realidad cotidiana, pues esta multiplicación de voces posibilita que ingresen con estatus novelesco, diferentes lenguajes de cada uno de los personajes.

Luz Aurora Pimentel, al poner en relieve el analfabetismo textual, advierte una nueva realidad que caracteriza al ser humano contemporáneo: la actividad lectora ha transformado al *homo sapiens* en *homo legens*; éste ya no es capaz de percibir lo que sus antepasados podían ver y oír, dado que no leían; pero, al mismo tiempo, quienes leen, acarrear al sentido de su lectura galaxias y constelaciones que les brinda una nueva realidad. Al incorporar en su obra otros textos, Serna no hace sino poner en la literatura, la pluralidad textual y discursiva de nuestro riquísimo entorno discursivo.

98

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

III. LA SORNA DEL NARRADOR

La multiplicación y conjugación de textos que pululan a lo largo de toda la novela desembocan necesariamente en una diversidad de voces narrativas que aquí se analizarán. No cabe ninguna duda de que en la construcción novelesca uno de los cimientos estructurantes es la figura del narrador, puesto que el relato "es la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional". Si la categoría de narrador es de suyo tan trascendente dentro de la literatura, en la dimensión irónica su función cobra proporciones mayúsculas.

Se ha advertido ya que la polifonía narrativa posibilita innumerables juegos literarios que desembocan en un sentido irónico, pues "[...] la ironía conviene por igual a un narrador intruso y omnisciente como al que finge brindar su historia sin mediación alguna"². Para agregar a esto, la disonancia que se potencia entre el narrador y otras categorías del relato ofrece al escritor un amplio abanico de combinaciones narrativas para encaminar múltiples significaciones irónicas.

Es en este espacio donde se contemplarán detalladamente las combinaciones de diversas instancias que recorren la novela. Básicamente se articula una combinación entre la narración pretendidamente directa a través de cartas, diarios, entrevistas, confesiones, discurso directo de los personajes, monólogos y otras formas discursivas, observadas en el capítulo anterior; conjugadas con una narración en tercera persona. En el inicio de la novela se despliega un narrador primero, quien queda a cargo del relato y (aunque delega la narración en diversas ocasiones) se convierte en una guía para el recorrido de toda

¹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 10.

² Pere Ballart, *Eironcía...*, p. 390.

la obra. Este narrador primero, cuya presencia se reitera constantemente, a diferencia de los narradores omniscientes y heterodiegéticos del siglo XIX, se abstiene de dominar a lo largo del texto mediante valoraciones explícitas acerca del mundo, la vida o los acontecimientos relatados, por lo que la narración acusa una aparente neutralidad: "Así la voz que narra se hace transparente, y en esa transparencia se genera la ilusión de ausencia -como si nadie narrara³". La "ausencia" del narrador en *Uno soñaba...* propicia paradójicamente una mayor ilusión de objetividad.

El narrador primero se acerca tanto a los personajes, que desemboca en la ilusión de que quien narra es el mismo personaje y no otra instancia narrativa. A lo largo de la novela el escritor construye un narrador que alternativamente se sitúa por detrás de la mayoría de los personajes, aprovechando que "[...] también puede focalizarse en un número limitado de personajes, en cuyo caso habrá un desplazamiento focal (*focalización interna variable*)⁴".

Esta figura en tercera persona asimismo cede la narración a instancias alternas, ya que "Otra forma de focalización interna es la narración epistolar, en la que cada personajes se convierte en el narrador, de tal suerte que la narración se focaliza alternativamente en cada uno de los corresponsales epistolares (*focalización interna múltiple*)⁵". A lo largo de *Uno soñaba...* el escritor se aprovecha no sólo de las cartas, sino también de la confesión, la nota periodística, el programa radiofónico, la grabación y otros recursos, cuya función es semejante a la de las cartas en el nivel del narrador.

³ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵ *Idem.*

Es así como, además de los constantes juegos de cambio de perspectiva del narrador primero (por detrás de los distintos personajes); a través de documentos, cartas o testimonios se produce una multiplicación no sólo de las posibilidades narrativas, sino también de las perspectivas. Como escritor Serna explota estas vertientes en varios momentos climáticos de la novela (por ejemplo en los asesinatos cometidos), y se otorga el permiso de narrar varias veces un mismo acontecimiento; este fenómeno provoca que la autoridad del narrador primero quede disminuida; así sus privilegios se reducen para exigir un trabajo mayor al lector, pues éste ha perdido la confianza que le había otorgado al narrador primero, quien sufre una desautorización y se desplaza hacia la perspectiva del narrador homodiegético, puesto que se eleva la subjetividad de la voz que narra y se quebrantan las posiciones desde las que emite su discurso. Surge así una fuerte tensión entre la objetividad y la subjetividad de las instancias narrativas, por lo cual la desestabilización producida desemboca en una vigorosa significación irónica, que, por añadidura, ha permeado gran parte de la producción literaria de toda la vanguardia literaria:

Así, la fragmentación vocal, tan característica de la narrativa del siglo XX, parecería traer a un absoluto primer plano ideológico el principio de incertidumbre no sólo de nuestro conocimiento del mundo, sino incluso de las formas de acceso a él⁶.

A continuación realizo un recorrido por las estrategias alrededor de la figura del narrador, cuya función dominante es la de producir un sentido irónico. Como punto de arranque, la novela inicia con un narrador primero -ya mencionado-, cuyo estatus cobra una dimensión mayúscula, porque es después de su construcción que las otras instancias narrativas van incorporándose, con el fin

⁶ *Ibid.*, p. 146.

de establecer consonancias o disonancias con éste, por lo que funciona como un marco bajo el cual se inscriben las otras posibilidades narrativas.

En todo el primer capítulo se advierte la presencia del primer narrador en tercera persona, quien se muestra como un narrador heterodiegético, en cuanto que no participa en la historia, no revela nada sobre sí mismo y se centra en el personaje del Tunas:

El cazador de sus secretos debe andar a tientas para no engañarse con ideas preconcebidas, debe odiarlo y quererlo, hacer conjeturas desesperadas y toparse al final del camino con la misma cerrazón del principio. Refractario al refranero de los sociólogos, reacio a convertirse en literatura, muerde incluso la mano que le da de vivir. Pero aquí está, tiene que estar aquí buscando el reverso del mundo en una bolsa llena de jalea química, está en su misticismo y en algunas palabras de su explosivo lenguaje: reventar, refuego, tronar, indicios de una sustancia vital combustible, emanaciones del magma incrustado en su corazón. Y si no está aquí, si su lenguaje volcánico es sólo un acto de pirotecnia para distraer al público y su regodeo en la mostaza una temprana claudicación entonces Jorge Osuna, alias el Tunas, chavo gandalla de doce años, habitante de una vecindad de la colonia Morelos está en el limbo de los contrastes, en el rechazo de todo lo que sus antagonistas piensan y sienten; en la fuente de sed donde se cruzan las fantasías de la infancia con los rigores de la exclusión (p. 8).

Como puede apreciarse, el narrador conoce a su personaje en todas sus facetas: como objeto de estudio e incluso metadiscursivamente, al advertir su esencia lingüística. Uno de los fenómenos que sobresale en este primer capítulo es la construcción de una pseudodiegesis; ahí el narrador primero continúa bajo la misma perspectiva y es notable su capacidad para transitar desde el estado de conciencia lúcido del Tunas hacia otro alterado, producido por la inhalación del

pegamento. Recorre junto con él las ensoñaciones propiciadas por la droga, que van *in crescendo* hasta romper las fronteras entre la realidad y las alucinaciones dadas a partir de la contemplación de una fotografía publicada en un trozo de periódico de las piernas de la actriz Isela Vega:

Arrellanado en el espacio que ocupaban los ausentes, el Tunas mira las telarañas del techo sintiendo que los párpados se le cierran. Entonces oye un ruido: psssst... Es el viento, que desliza sobre los periódicos las piedritas desprendidas de la pared. Pero el Tunas oye otra cosa, el susurro de una mujer oculta entre los periódicos. Pst. Esta vez el llamado es más enérgico, más cercano a su oído. ¿Quién eres? ¿On'tás? Pst. Como si quisiera sujetar el susurro, el Tunas da un manotazo en el suelo y levanta un recorte de *Ovaciones* con la foto de unas piernas, unas bellísimas piernas de mujer. Pst. ¡Hablan! Además de bellas son una fantásticas piernas parlantes [...] (p. 19).

Se advierte cómo el pensamiento del personaje es narrado desde el interior de su propia conciencia perturbada y hasta la irrupción de esta ensoñación había aparecido reiterativamente el verbo "inhalar", que conforma una red rítmica paralela a las acciones narradas. Todo el capítulo está en tiempo presente, con lo que se crea la ilusión de cercanía y desasosiego. Al finalizar la pseudodiégesis, el lector advierte que el Tunas jamás salió de la "cueva": la gasolinería abandonada donde se refugian él y otros personajes marginados; todo el recorrido realizado, y al cual lo acompañó el lector, fue producto de la inhalación del solvente. Como consecuencia del exceso de inhalaciones, el personaje está a punto de morir y es salvado por un policía que, por añadidura, pretende extorsionarlo.

Este narrador se halla tan cerca del personaje, que ha sido capaz de describir los obstáculos que ofrece un estado de conciencia alterado por el uso de la droga; su proximidad con Jorge Osuna crea la ilusión de que es éste y no el narrador

primero quien ofrece el relato al lector.

Es a partir del capítulo II: "*Quo melius illac*" donde comienzan los juegos con el narrador, aquí se crea la quimera de que se ha suspendido el relato y ha cambiado su naturaleza: ha abandonado su esencia como narración y se ha trastocado en representación, debido a que el capítulo está constituido como una entrevista radiofónica. Sin embargo, no hay que olvidar que los diálogos han pasado por el filtro y la selección previa del escritor. El resultado es que la autoridad del narrador primero ha quedado delegada en las mismas voces de los personajes, consecuentemente éstos se convierten en figuras narrativas dominantes en este capítulo.

Dentro de este juego, corresponde al conductor del programa regir la narración:

Buenas noches, querido auditorio de Radio Familiar. Los saluda su amigo Rigoberto Ponce de León. Hoy, Día del Niño, tenemos con nosotros a un grupo de distinguidas personalidades que nos hablarán de una importante iniciativa surgida a principios de este milnovecientos ochenta y cuatro entre la gente relacionada con la educación, la salud y la protección de la niñez. Se trata del premio *Quo melius illac* [...] (p. 29).

Esta instancia narrativa tiene a su cargo la organización de los turnos de habla de los "invitados" al programa y también acota la extensión de sus intervenciones. Lo que más sobresale de esta figura, a quien corresponde la dirección de la discusión, es que también establece juegos irónicos que ofrece al lector; por ejemplo, después de que la psicóloga, a través de sus palabras, ha demostrado su estulticia, declara: "Bambi, con su fina sensibilidad de mujer y científica, ha puesto una vez más el dedo en la llaga" (p. 38). Es así como el recurso

de acarrear otras voces de los medios masivos a la novela ofrece al relato enormes posibilidades para la ironía y el humor, y para incorporar a su sentido la enciclopedia cultural del lector, sin que el curso de la historia se detenga, sino que por el contrario se dinamice, al crear la ilusión de que se escuchan las voces de los personajes sin la mediación de un narrador. En cuanto a la velocidad narrativa, este capítulo íntegro constituye una escena, cuyo dinamismo propicia un efecto de naturalidad del relato.

En el capítulo III, "Savage Fox", vuelve a tomar su turno el narrador primero y ubica su perspectiva por detrás del empresario Marcos Valladares:

Mientras esperaba el ascensor tuvo la comezón de mirarse al espejo. Había hecho *jogging* esa mañana, sentía la sangre ligera, los músculos firmes, y quería saber si la placidez interior se reflejaba en su rostro. Pero no cometería la indiscreción de mirarse ahí. (p. 48).

El narrador sabe todo acerca del personaje, tanto su pasado y su presente, como sus pensamientos, pulsiones y deseos. La intención del escritor para construir un narrador que conoce incluso más que sus personajes se revela en las correcciones del año 2000, pues Serna elimina lo siguiente de la edición de 1989:

Quizá se casaron [él y Marcela] para llegar por fin a una cama, o porque lo consideraban un deber, algo así como evadir el pago de impuestos (p. 46).

La supresión de esta incertidumbre responde a la finalidad de construir un narrador cuyas certezas alrededor de sus personajes son incuestionables; resulta obvio que en la primera edición dicho enunciado contravenía esta posición, pues resaltan los titubeos para ofrecer hechos certeros.

En este capítulo la ironía constante se advierte a través de las perspectivas disonantes entre narrador y personaje, mediante el estilo indirecto libre, donde:

confluyen [...] la voz del personaje y el narrador; la desaparición de toda marca enunciativa y el disfraz de la subordinación hacen que las palabras concretas del personaje, teñidas de un tono expresivo particular, se incorporen al discurso del narrador, lo que da pie a una insólita situación [...].⁷

Esta situación desencadena un efecto irónico, el cual se advierte en el subrayado de la siguiente cita:

Si algo detestaba de manejar en México era que la gente lo viese desde los camiones pasmada y boquiabierta, como si su Mercedes Benz fuera un carro alegórico. De aquellos óvalos negruzcos, de aquellos bultos apachurrados y sudorosos brotaba una rabia gelatinosa que se pegaba a las ventanas del carro. Aunque Marcos atribuía esas miradas al resentimiento de los perdedores, no era capaz de soportarlas con altivez, ni de tender una nube de humo entre su coche y la calle. Las neutralizaba de otro modo, explicándose las causas de la envidia y el resentimiento con diagnósticos sobre "los defectos ancestrales del mexicano", tomados de películas, *best sellers* y programas de televisión (el subrayado es mío, p. 61).

Más arriba del texto subrayado es posible distinguir una disolución que avanza hacia la perspectiva del personaje, la enunciación señalada refleja francamente la propia visión del empresario; esta disonancia resbala y es interpretada como una ironía, pues el personaje contrasta con el relato del narrador. La repetición de este hecho, no exclusiva de este capítulo, produce significaciones irónicas múltiples.

Inicia el capítulo IV: "Gruñidos", con otra subversión mediante la inclusión de otro discurso oral: la breve confesión de Carmen al padre Gervasio (p. 66-7), en la cual se opera la preocupación por reproducir un discurso secreto y oral "vivo" (similar al del segundo capítulo):

Explicate, hija, ¿qué clase de sueño? Es que me da pena, padre. Habla ya, que tengo mucha gente en la cola. Era Jorge, padre, soñé que se metía en mi cama y me jalaba los pies [...] (p. 66).

Aparentemente el lector se enfrenta a un texto natural y cotidiano, en estilo directo, donde ni siquiera existen las "costuras" de este tipo de discurso: "--dijo él", "--ella respondió", etcétera. En el resto del capítulo retoma su autoridad el narrador primero, ahora, por supuesto, bajo la perspectiva de Carmen, quien es presentada al igual que Marcos Valladares, con una narración cuya focalización es interna. Al mismo tiempo, el capítulo es la analepsis de la historia del Tunas (donde se ofrece la oportunidad de conocer el origen del protagonista) y la descripción de la madre de éste, tal y como se ofreció, de modo paralelo, con respecto a Valladares -padre de Marquitos- en el capítulo III: "Savage Fox". Igualmente enfrentamos el fenómeno irónico al contrastar la perspectiva del personaje:

Carmen emitió un gruñido aprobatorio y miró de reojo a los detenidos, uno corpulento y de pelo crespo, el otro delgado y rubio, vestido con una gruesa chamarra de pana. Lo más perturbador era que ninguno de los dos se vestía afeminado. ¿Cómo distinguirlos entonces de la gente normal? ¡Oh Dios, cuánta escoria había regada por el mundo! Al doblar la esquina, un automóvil levantó un pequeño géiser

que salpicó sus gruesas medias de lana (el subrayado es mío, p. 87).

Resulta revelador en este subrayado el discurso indirecto libre. Cuando el narrador se halla por detrás del personaje Carmen, éste se separa de ella mediante la aparente transcripción de su perspectiva ideológica y hace contrastar la pretendida objetividad del narrador primero con la subjetividad de la mujer. Esta disonancia, en el caso de ser interpretada por el lector, produce un efecto irónico, puesto que en sus palabras es más que manifiesta la contradicción implícita entre las valoraciones morales del narrador primero y las de Carmen.

En el capítulo V: "El simulacro", también el narrador primero vuelve a tomar su lugar privilegiado dentro el discurso:

A regañadientes los espectadores se recorrieron medio milímetro, como fultbolistas en la barrera de un tiro libre. Había muchas mujeres con bolsas del mandado, pero también mecánicos y albañiles, preparatorianos cargados con pesadas mochilas, niños, perros y conscriptos: muchachas enlazadas a sus novios, billeteros inválidos, teporochos y una vendedora de sopes que había instalado su anafre aprovechando el tumulto. En las primeras filas se pronosticaba que las llamas alcanzarían la vecindad de junto, haciendo estallar los tanques de gas. Más atrás se oían chistes sobre la barriga de Ismael Rodríguez y vagas sugerencias de llamar a los bomberos. Los espectadores del fondo que acababan de sumarse a la bola no podían ver nada y se dedicaban a propagar un rumor espurio: un loco había encontrado a su esposa con Sancho y quería quemar su casa con todo y niños. El fotógrafo era de *Alarma* y le pagaría un millón por la foto (p. 115).

En esta amplia perspectiva del narrador se incorporan las voces y los rumores del tumulto que rodea la escena prefabricada por Ismael Rodríguez. Se

puede advertir que el narrador se halla ubicado frente a la escena y, desde este punto favorecido, organiza la descripción en una dirección hacia atrás. La visión total que tiene del panorama se refleja en el conocimiento de todas las voces coexistentes de los espectadores de la farsa. Una de las ironías se establece a partir del orden en la enumeración de los personajes, cuya proximidad semántica es rota. Asimismo se advierte que las acciones narradas obedecen a otra instancia narrativa que no se ofrece al lector, pero que rigió el simulacro:

No podía tolerar que un desastre inoportuno echara
a perder la catástrofe marcada en el guión (p. 117).

El hecho de que se brinde el conocimiento superior de otras instancias creativas —la de Ismael Rodríguez y su guión— muestra la supremacía del narrador. Este conocimiento absoluto establece un contraste, porque no otorga toda la información del accidente producido como consecuencia del “guión” de Ismael Rodríguez. La carta del profesor (la parte final de ésta se encuentra más adelante en el capítulo VII: “El manco guadalupano”) podría llenar este espacio de indeterminación, sin embargo, tampoco es fiable, porque —además de ser un fragmento— se escribió antes del simulacro y, como nunca se aclara si se elaboró una segunda carta corregida a partir de las trágicas consecuencias del simulacro, no se cuenta con una desambiguación del suceso. Sólo se incluye la existencia discursiva incompleta constituida por la carta y el proyecto de Ismael Rodríguez, por lo que lo único palpable es la construcción metadieгética de esta secuencia y el relato “objetivo” que ofrece el narrador primero.

En este mismo capítulo es relevante la presencia de un monólogo interior del Tunas, de quien a pesar de haber ofrecido desde el primer capítulo de *Uno soñaba...* su propio lenguaje, ahora se tiene la posibilidad de volver a constatar toda su fuerza. Con relación a este fenómeno discursivo, Luz Aurora Pimentel propone

una modificación en el esquema de Genette⁸, en el que ocuparía una categoría opuesta a la que corresponde al resumen, donde el tiempo de la historia es mayor que el del discurso (TH>TD). En el monólogo interior sucede a la inversa, es el tiempo del discurso el que es mayor al de la historia (TD>TH).

Lo importante de este fenómeno durativo es que se abre una dobles temporalidad diegética: un tiempo exterior --que resulta el telón de fondo sobre el cual se “medirá” la desmesura del otro— y el tiempo interior que propicia que se distiendan los intervalos del tiempo exterior. En el caso de la pseudogiégesis del capítulo I: “Inhalar”, el relato acusa este fenómeno, incluso se revela una suerte de disolvencia en el tiempo. De nuevo en el monólogo, el ironista encuentra una posibilidad privilegiada para establecer una disonancia que posibilita ironías, puesto que: “En cualquier caso, para el narrador, acceder ‘desde dentro’ a la conciencia del personaje sin por ello tener que hacerse solidario de sus sentimientos representa un privilegio muy propio de la adhesión incompleta que define a la figuración irónica”:

La neta les tengo envidia, mugrosos ajolotes. Ahí en el charco nadie los molesta, no hay tira ni ley, ha de ser chido rolarla como ustedes, nadar en agua tibiecita y cochina, qué agasajo, sin que nadie los venga a jalar de las patas y les suelte acá un rollo sobre los delitos contra la salud y ustedes se tengan que callar aunque no sepan qué chingados es eso... Pus no, a ustedes quién les va tirar el rollo si para empezar nadie les puede sacar dinero ni meterlos a la cárcel y aparte no hay tiras de su rodada de ustedes, tendría que ser acá un tiritita bien chirris y encima con aletas de buzo para poderlos alcanzar en el agua porque ustedes nadan hechos la madre...Delitos contra la salud, ya vas, le hubiera

⁸ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 146.

⁹ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 396.

dicho, si es delito meterle al cemento pus presta un billete pal pomo ¿no? ¿A poco no ajolotitos? Pero si les digo eso me suelta una patadota y entonces yo me hubiera encabronado porque a mí no me pasa que se manchen acá los tiras, nel, de seguro le aviento un gargajo en la cara, sopas, y como yo andaba bien erizo fácil que el tira me ponía en la madre, por eso mejor la llevé calmada. ¿O a poco ustedes harían tos si los tiene apañados la ley? No ¿verdad? Ni que fueran majes pa meterse con la ley. Mejor te callas aunque tengas el resto de coraje porque a la ley le vale lo que digas, es más, ni te oye la pinche sorda. Si oyera qué chido, le podrías contar tus broncas, ¿no? Yo le diría nel, cuáles delitos contra la salud, a ver, que me los enseñen, o que se venga el juez conmigo a chingarse limpiando parabrisas toda la tarde, a ver si no le daban ganas de alivianarse con el chemo [...]

(p. 102-103).

Esta cita de un fragmento del monólogo narrado, además de recuperar el ritmo del lenguaje oral del Tunas, especialmente de su ideolecto, “da cuenta de los procesos de conciencia, discurso de naturaleza inaudible no se trata de una transcripción sino de una *transposición*, un equivalente verbal de procesos tanto verbales como no verbales¹⁰”. Los procesos de conciencia, que trata de fijar artificialmente el monólogo interior, tienen una velocidad mayor que la del discurso que intenta referirlos y fijarlos a través de la linealidad de la escritura. Lo sobresaliente del caso resulta al contemplar cómo a pesar de ser un discurso donde el enunciador se dirige a sí mismo, se busca necesariamente la presencia de un interlocutor; lo absurdo de que se trate de animales con quienes resulta imposible establecer comunicación alguna, instaura un contraste que, por ridículo, no se puede dejar de contemplar como irónico, aun cuando remite a una larga tradición literaria: la fábula.

¹⁰ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 54.

En el interior de este monólogo también se incluyen otras voces, puesto que el Tunas refiere a los ajolotes un diálogo imaginario con un juez que lo cuestiona. Este monólogo, junto con los narrados en el primero y último capítulos, sobresale porque en él se advierte una mayor presencia del discurso del Tunas, sin la aparente mediación del narrador primero.

Nuevamente se revela cómo el narrador reserva el uso del presente para este personaje y cómo le otorga la palabra al Tunas. Este discurso, frente a la pobreza de la grabación transcrita de Marquitos Valladares en el capítulo XV: "Notizias de Marquitoz", contrasta porque en ella no se advierte un registro lingüístico innovador e incluso trasgresor, cuyo código presenta mayores subversiones del lenguaje cotidiano y una riqueza innegable, que sí aparece en el discurso de Jorge Osuna. No debe olvidarse que los cambios lingüísticos se originan en la marginalidad y periferia, y no en el centro de las comunidades de hablantes.

El capítulo VI: "Antes de la cena" corresponde al diálogo entre varios personajes, que ya se trabajó en el nivel de la intertextualidad en el capítulo anterior, y el cual también se relaciona con el capítulo II de la entrevista y el XV de la grabación, cuya velocidad narrativa corresponde a la escena. El narrador, como en la entrevista radiofónica (y aquí con mayor fuerza), no se presenta. No obstante que:

En un relato el lector va conociendo ese universo de acción humana gracias a la intermediación de un enunciador que lo construye en el acto mismo de narrarlo, aun cuando su "voz" sea tan discreta pueda crearse la ilusión –pero siempre una ilusión– de que nadie narra, de que los eventos ocurren "ante nuestros ojos" conforme leemos¹¹.

¹¹ *Ibid.*, p. 134.

En esta ocasión el narrador elimina cualquier rasgo de su presencia y ofrece al lector los diálogos de los personajes, bajo la apariencia de que el relato es independiente y autónomo al narrador del relato.

El capítulo VII, "El manco guadalupano", ofrece una de las más complejas articulaciones de las figuras narrativas, debido a que aquí se presenta una estructura en abismo:

Inicia con el fragmento de la carta del Prof. Guillermo Jiménez Luna que narra la "hazaña" de Pedrito Rodríguez (p. 136-7). Su presencia pretende ofrecer un efecto de falsa naturalidad, puesto que -de acuerdo a la historia- en la oficina de Radio Familiar se estaban leyendo las cartas enviadas, con el fin de seleccionar al ganador. De la "cita textual" de la carta, el relato pasa al narrador primero (p. 137-43); de esta narración focalizada en el personaje Javier Barragán (editorialista de Radio Familiar), se gira hacia su propio diario íntimo (p. 143-8). Dentro de éste se incluye la carta de María Emilia Briones (p. 148-54), se retoma el discurso propio del diario y se cierra con el narrador primero de la novela. Este juego diegético se halla íntimamente relacionado con la figura del narrador, porque:

El primero, a cargo de un narrador *extradiegético*, tiene como objeto un universo diegético; el segundo acto de narración, a cargo de un narrador segundo o *intradiegético*, tendrá como objeto un relato *metadiegético* -es decir un universo diegético enmarcado en segundo grado¹².

En cierta forma se trata de reproducir un juego de cámara cinematográfica que iría de un *close up* (fragmento de una carta), para abrir la perspectiva y ofrecer una toma panorámica a cargo del narrador primero; brindar otro *close up* (diario

¹² *Ibid.*, p. 149.

Íntimo de Javier Barragán); extremar el *close up* para incorporar dentro del propio diario la carta de María Emilia Briones; volver a abrir un poco la perspectiva para regresar al diario íntimo y abrir aún más finalizar con una breve toma panorámica, a cargo nuevamente del narrador primero.

A pesar de que la perspectiva del narrador, en la mayor parte del capítulo, es consonante con Javier Barragán, el hecho de que este personaje ya haya sido construido previamente por el narrador primero, permite un reconocimiento inmediato de las incongruencias entre sus palabras y sus acciones:

Uno de sus editoriales, el que celebraba con bombo y platillo la reprivatización de la banca, le había gustado tanto [a Marcos Valladares] que lo premió con un pisacorbatas de oro, para insinuarle, de paso, que ya usara corbata y se vistiera como la gente (Capítulo III, p. 56-7).

El mismo hecho se volverá a narrar en este capítulo y se observarán las disonancias, que desembocan en una ironía. Para introducir la transcripción del propio diario y que ésta no resulte artificial, el narrador primero se vale de una costura invisible o disolución narrativa:

[el diario] un cuaderno de tapas gruesas donde vomitaba rencores y profería denuestos contra la izquierda reformista que se prestaba a legitimar la farsa electoral, ahí tenía la libertad de ridiculizar el narcisismo de Marcos Valladares, de componer odas al taller mecánico (oh, Férreo ovario de producción), de proponer un programa de lucha proletaria y rebatirse a sí mismo y negarse la palabra por desobedecer las reglas de la asamblea; en esas páginas secretas se gritaba su precio con bolígrafo sangrante, jueves veintiuno de febrero, Valladares me regaló un pisacorbatas de oro por haber elogiado la reprivatización de la banca, cuando lo cierto es que deploro ese abyecto contubernio con el gran capital,

soy un judas, no tengo dignidad (tampoco tengo corbata, es lo más humillante de este regalito) y hoy escribiré por última vez en este diario [...] (el subrayado es mío, p. 143).

La impronta textual del diario se pierde dentro del discurso, por lo que el resto de la narración queda constituida por el diario de Barragán (p. 143-8). La disolvenencia entre el discurso del narrador primero y Javier Barragán es casi imperceptible debido a que desde el comienzo del capítulo (después de la aparición de la carta), la narración se hallaba focalizada en el autor del diario. Por consecuencia, la súbita inclusión de la carta de María Emilia Briones se justifica totalmente:

Tiré al suelo el diario del Che (no merece un lector como yo) y como penitencia por volar demasiado alto, abrí la carta del cuadragésimo tercer aspirante al premio *Quo melius illuc*.

Honorables miembros del jurado:

Me tomo la libertad de dirigirme a ustedes [...] (p. 148).

Este documento contenido en la novela no revela su carácter artificial, porque corresponde al diario de Javier Barragán, espacio discursivo íntimo donde la presencia de todo tipo de textos es una constante. Además este narrador intradieético ya era personaje antes de asumir las funciones de narrador, por lo que construye un mundo en segundo grado (hipodieético), que conforma una realidad diegética a la cual aparentemente el narrador primero no puede acceder.

Por si fuera poco el fenómeno de la caída en abismo, dentro de la propia carta se encuentra el relato del encuentro entre la enfermera y el niño, dentro del

cual se ubica otro relato, también enmarcado y que funciona como una analepsis al mismo tiempo: el de la hazaña de Joaquín Molina:

Ángel Molina conocía mejor que yo la tragedia de su hijo porque había sido actor principal en ella. Resumo a continuación lo que me dijo con palabras, pues carezco de talento para expresar lo que me decían sus desgarradores silencios.

Él no estaba en su juicio. No es que no quisiera disculpar, al contrario, merecía la cárcel, merecía la muerte en vida por haber dejado que lo embruteciera tanto el alcohol [...] (p. 151).

Otro fenómeno interesante que se advierte dentro de la misma carta es el cambio de registro de lenguaje entre el relato enmarcado (con narrador intradieгético) y el relato primero (con narrador extradieгético); mientras que la narración de la enfermera tiene una factura cuidadosa, supuestamente encaminada para conmover al jurado:

Pertenezco desde hace nueve años al grupo de trabajadoras sociales del hospital de Xoco y en ese tiempo he visto numerosos casos de niños que resultan con heridas o contusiones graves por haber ayudado a sus semejantes, pero ninguno tan dramático y conmovedor como el de Joaquín Molina (p. 148).

En el momento en que se refiere su encuentro con el padre de Joaquín Molina el registro lingüístico cambia debido a la inclusión del estilo indirecto libre:

De niño él también fue creyente pero después de tantas desgracias se le había cansado la fe. Ya no creía en Dios, menos en la Virgen, porque si existían, pensaba él, con perdón mío, eran unos hijos de... Pero esos endiablados pensamientos eran del alcohol, no de su cabeza, me lo juraba por Cristo

Jesús. Desde muy chavalillo Joaquín había sido devoto de la Guadalupeana y con la muerte se le arreció el fervor. A cada rato lo encontraba rezando y eso a él le daba coraje, no sabía por qué pero se enchilaba rete harto y entonces le decía de groserías, que los rezos eran cosa de viejas, que la Virgen era una pintura para engañar a los menso y otras cosas que por respeto a mí le daba pena contar. Gracias a Dios Joaquín nunca le hizo caso; él sordo, él metido en el rezo, como un santo, pues (sollozos y conato de lágrimas) (p. 152).

En esta cita cuya extensión resulta necesaria para el análisis, se revela la presencia de un narrador que ha oscilado de la focalización por detrás del niño, hacia la del padre. Al mismo tiempo el narrador establece un juego debido a la inclusión de acotaciones ajenas al discurso narrativo, cuyo ejemplo se presenta en la cita en la parte final del párrafo. La reaparición de una figura narrativa como ésta conduce a una interpretación irónica, puesto que se ha dado una vuelta completa y el relato se halla otra vez en manos del narrador primero, quien ha trabajado a lo largo de la novela utilizando este tipo de trucos narrativos y que un lector identifica incluso inconscientemente.

Al finalizar la inclusión de la carta, parecería que el resto del capítulo va a culminar mediante el diario de Javier Barragán:

¡Qué lectura más apropiada para terminar de hundirme en la depresión! Si por lo menos Gastélum hubiera estado conmigo, sus chistes crueles me habrían levantado la moral (p. 155).

Sin embargo, justo antes de finalizar, en el último párrafo, la narración es retomada por el primer narrador, cuya perspectiva, pese a ser consonante con el autor del diario, revela un conocimiento restringido:

Había dictado una sentencia inapelable: Joaquín Molina quedaba entre los finalistas. No hubiera sabido explicar por qué (p. 157).

A lo largo del discurso del diario, (capítulos VII y XIII), el narrador es autodiegético, debido a que en torno a él se organiza el relato y posee una perspectiva parcial de los acontecimientos narrados. Esta voz autorizada del narrador y que establece un contrapunto con el narrador primero, quien ya lo ha descrito previamente, permite que la lectura de su diario resulte irónica. Más adelante en la novela se dedica otro espacio considerable al diario de Javier Barragán, donde se confirman las contradicciones que genera la presencia de dicho narrador. En todo el recorrido de la lectura se exige una decodificación irónica, pues previamente el lector ha advertido su naturaleza contradictoria.

“El Tunas quiere un globo”(capítulo VIII) ofrece asimismo la presencia del narrador primero, el cual se detiene prolijamente en la descripción del espacio donde limpia los parabrisas el protagonista. El crucero donde trabaja, uno de los más concurridos del centro de la Ciudad de México, es el sitio que enmarca al personaje. Aun cuando se sitúa desde la perspectiva de Jorge Osuna y no puede ver más que al personaje y un entorno restringido, se revela una perspectiva privilegiada desde la que organiza la descripción del espacio:

En esta plaza devastada trabaja el Tunas. Aquí limpia parabrisas con la jerga que ahora enjuaga en una cubeta, mirando con el rabillo del ojo los coches atorados en Anillo de Circunvalación (p. 161).

Entre los aspectos que sobresalen en este capítulo se halla una narración pseudodiegética, puesto que se circunscribe a la ensoñación del Tunas, cuya función primordial es otorgar un conocimiento del personaje, ya que no conforma ni altera la historia narrada en la novela. Es a través de este monólogo narrado donde él comienza a imaginar una vida diferente para sí mismo, de acuerdo a los

clichés que le han ofrecido las telenovelas; las tres pseudodíégesis que ofrece el relato corren paralelas signadas por el imaginario restringido del protagonista. El melodrama de su propia vida, producto de la ensoñación, es presentado por este narrador bajo la visión restringida de Jorge Osuna y corresponde tanto a su edad como a su enciclopedia cultural.

Este narrador en pocas oportunidades brinda el discurso directo al Tunas (pp. 168-9); sin embargo, su perspectiva siempre resulta consonante con el personaje y se ofrece como discurso indirecto libre:

La luz roja brilla con una intensidad de los momentos críticos. Ahora o nunca; veinte pesos son la gloria, una lavada en falso, la muerte. ¿A quién atacar? ¿Al Caribe azul o al Mónaco negro que parece de político? Una decisión errónea sería fatal [...] (p. 169).

Los protagonistas de la novela como niños a punto de entrar a la adolescencia, ofrecen un discurso pseudodiegético propio de su edad, me refiero a las constantes ensoñaciones de ambos. En el caso del Tunas éstas irrumpen en los capítulos I, VIII y XVI, con una focalización interna. En el caso de Marquitos Valladares, en el capítulo IX que se estudia aquí, se ofrece su "fantasía", narrada en tiempo pasado.

El discurso de Jorge se ha distinguido con el uso del tiempo presente, hecho que desemboca en el establecimiento de una mayor proximidad con los acontecimientos narrados y con el personaje; por el contrario, el discurso de Valladares no siempre se narra en tiempo presente. La ensoñación de él es escrita en tiempo pasado, por lo que se establece una distancia entre el lector y el personaje.

Nunca más volvería a orinar un hormiguero si se salvaba de ésta, juró, pero ya era tarde para

juramentos, estaba con media cabeza dentro del engranaje, a un milímetro de las cuchillas que lo habrían destrozado si las pesadillas tuvieran justicia poética (p. 171).

Corresponde a este espacio también la narración de una de las secuencias climáticas de la novela, pues es aquí donde se realiza el asesinato de Jorge Osuna, padre. La perspectiva del narrador primero (focalización interna variable) coincide con Marquitos y no deja lugar a duda de las causas del crimen, así como de las circunstancias que lo rodearon; este hecho contrastará con el de Damián Pliego, que se presenta en la otra línea de las paralelas de la historia, cuya narración nunca acaba de ser precisada en su totalidad, como veré más adelante.

Ya había señalado en el capítulo anterior de este trabajo cómo se presenta la historia de este hecho a través de una paralepsis. En una de las líneas aparece el narrador primero, omnisciente y extradiagético con focalización por detrás del personaje; mientras que en la otra línea aparece la supuesta transcripción de la nota roja del periódico *Alarma* donde se narra el asesinato de Jorge Osuna, padre. Ambas no coinciden en cuanto a los móviles del crimen y el asesino, sin embargo ayudan a conformar en el lector una interpretación elidida de los hechos narrados.

--¡Que me dejes tirar! --ordenó Iván, aterrado por el temblor asesino que percibía en el dedo de Marcos. El lechero estaba en la zona de tiro, a veinte metros de la casa, diez ya, y él no quería ser cómplice de un crimen, no quería que lo regañaran sus papás, no quería irse al infierno ni perderse los juegos panamericanos.

--¡Dámelo, carajo! --explotó, y su golpe desvió la mano de Marcos en el momento justo de jalar el gatillo.

NARCOTRAFICANTE ASESINADO EN
ELEGANTE
ZONA RESIDENCIAL

¡¡Repartía el polvo maldito en botellas de leche!!

México, D. F. El lunes 24 del presente mes, elementos de la Policía Judicial recogieron el cadáver del narcotraficante Jorga Osuna, quien fue acribillado en la calle Magnolia del fraccionamiento Bosques de las Lomas [...] (p. 186).

Dentro de la paralepsis, en la nota roja subyace el narrador típico de este tipo de textos periodísticos, por lo que contrasta con el narrador primero, quien también funciona como marco donde se encuadra la noticia elaborada por un supuesto reportero, cuyas fuentes provienen de la Policía Judicial y revela, a diferencia de las notas reales, un gran cuidado y un excelente manejo del lenguaje.

Semejante fenómeno recorre también el capítulo X: "Padre de sí mismo", donde coinciden el relato del narrador primero con el resto de la noticia del periódico amarillista. La distinción radica en que ahora se encuentra la focalización interna variable dentro del mismo capítulo la cual el narrador alterna entre Damián Pliego, Carmen Reséndiz y Jorge Osuna:

Damián no pudo tolerar que un recién egresado en contabilidad se metiera en sus pensamientos y torció el cuello para ver el desfile de vecindades, talleres mecánicos y cabarets de mala muerte que pasaba por la ventana. Muerta mamá, Carmen ocuparía su lugar, era la única mujer capaz de llenar ese vacío: Carmen calor de hogar, Carmen paño de lágrimas, Carmen báculo para su vejez. Con ella visitaría el cementerio dos veces al mes, sin contar los días festivos (p. 194).

La perspectiva por detrás del personaje reproduce incluso sus pensamientos en estilo indirecto libre. El narrador puede conocer los recovecos del pensamiento de Damián, para más adelante ocuparse de Carmen, con recursos semejantes que demuestran que el narrador sabe más que el personaje:

Carmen tuvo un acceso de llanto, como si quisiera continuar el relato en un lenguaje cifrado, hecho de vibraciones más que de palabras, un lenguaje torrencial y pudoroso al mismo tiempo, el único capaz de expresar las emociones que Damián nunca entendería, ni ella misma se explicaba con claridad: que la entrada del judicial, su prepotencia machista y el ímpetu de sus brazos al quitarla de la puerta fueron como un resumen de todo lo que Jorge había significado en su vida [...] ¿Por qué temblaba de frío y sentía ganas de chillar abrazado a las faldas de Carmen? ¿Por qué si era padre de sí mismo? (p. 197).

También en este capítulo el narrador revela un conocimiento profundo de los pensamientos de Jorge Osuna, pero el conocimiento exagerado que demostró en la cita anterior, donde se situaba por detrás de Carmen, oscila hacia una perspectiva parcial y no agota toda la información narrativa; las preguntas con las que cierra el apartado revelan la subjetividad del narrador, quien después de haber penetrado en las percepciones y pensamientos de sus personajes, ahora permanece en el umbral y sólo prefiere sembrar dudas acerca de las causas de los sentimientos de Jorge Osuna:

Vengado ya, su fascinación por el muerto de la foto se transformó en zozobra, como si el charco donde había nacido se hubiera convertido en un pantano que lo devoraba poco a poco. Empezó a reconocerse en las facciones del muerto, en sus labios carnosos, en el hoyuelo del mentón, extasiado con el bigote que le prometía un futuro de abundancia capilar (p. 206).

Estos tres ejemplos demuestran las posibilidades irónicas de las combinaciones del narrador, estrategias encaminadas a producir un efecto disonante y contradictorio que revela las intenciones lúdicas de las combinaciones narrativas empleadas aquí.

Aun cuando el narrador primero tiene a cargo el relato en el capítulo XI: "Leche", sobresale la organización de la historia porque el orden cronológico de las secuencias es roto; este hecho, sumado a que se produce una elipsis, desemboca en la construcción de una ambigüedad, cuya aclaración quedará a cargo del lector. También se advierte que la perspectiva dominante corresponde a Marcos Valladares.

En este caso el narrador no sabe más que Valladares. Así como éste revela una reticencia constante para "recordar" una secuencia que ha olvidado, el narrador no otorga información sobre dicho lapso que inquieta profundamente al personaje:

[“] Luego volvimos a la mesa y me puse a platicar con el chaparro sobre la corrupción policiaca, una cloaca que el gobierno jamás tendría el valor de destapar... ¡Ahí fue! Sí claro, él hizo un comentario sobre la renovación moral que se había quedado en renovación oral, y entonces yo dije... ¿Qué diablos dije?” (p. 211).

Una de las subversiones narrativas más sobresaliente es la que corresponde al capítulo XII: "Corte A:", del cual ya se han analizado algunos aspectos, como el entrecruce de los discursos literario y cinematográfico y el aprovechamiento de sus semejanzas en el apartado correspondiente a la intertextualidad. En cierta manera existe una semejanza con la entrevista radial, donde el locutor suple la figura del narrador con este discurso. Aquí el "guionista" tiene en sus manos la dirección del relato, quien ofrece un puñado de transgresiones a las convenciones propias del género cinematográfico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El "narrador" de este capítulo difiere del narrador primero porque aquél conoce la perspectiva de cada uno de sus personajes, el "guionista" posee una focalización cero, a pesar de las restricciones técnicas propias del discurso cinematográfico. La cercanía con el teatro desemboca en el hecho de que la voz del narrador se sitúa muy cerca de las acotaciones teatrales, las cuales van creciendo paulatinamente conforme avanza el relato:

INTERIOR. DEPARTAMENTO DE DAMIÁN. DÍA.

El Tunas se levanta del excusado y entreabre la puerta del baño. Situamos la cámara a sus espaldas para ver, en primer plano, la vendoleta sobre la herida de la cabeza, y, al fondo, la sala. Damián está cerrando su lonchera; listo para salir al trabajo. Doña Mercedes se acurruca en la mecedora y Carmen escucha el radio con un gesto de inquietud (p. 246).

Poco a poco, el discurso se convierte en una farsa. Después de asumir que se trata de una representación, Carmen interpreta un papel de ciega que le ha asignado el propio relato de Valladares, a través de la carta apócrifa donde se refieren los supuestos sacrificios del Tunas para mantener y sanar la ceguera de su madre:

Ya me tocó salir perdiendo en un cuento de horror. ¿No fueron a detenerme los judiciales por ser traficante de drogas? Pues ahora me toca ganar en un cuento de hadas. Así es la suerte y no pienso jugarle las contras. Por eso me compré estos lentes...

(Carmen se pone unas gafas oscuras y camina a tientas rumbo a la sala.) (p. 240).

Además de ir aumentando las acotaciones, también se advierte la irrupción de juegos con la propia estructura del guión cinematográfico:

(Carmen ha llegado a la silla de Damián y le acerca el bulto imaginario. Se estremece unos segundos y luego vuelve a ocupar su puesto en la mesa donde se quita los lentes y hace un guiño de complicidad a la cámara.) Bendita ceguera, ¡nunca me dejes! (p. 242).

Entre los juegos establecidos se advierte también que la figura del narrador llega a convertirse en una voz en *off*, cuya naturaleza es irónica porque el lector conoce ya la falsedad del concurso:

Locutor en off: Cuando el volcán Chichonal arrojaba espesas nubes de ceniza, un niño mexicano supo enfrentarse a la tragedia como todo un héroe. Ese niño fue Álvaro Tzoc Tzoc, quien rescató de entre los escombros de su hogar a sus dos hermanitos, valiéndose sólo de una cubeta [...] (p. 246).

La búsqueda de las subversiones discursivas se manifiesta en este capítulo, pues tanto Carmen como Damián establecen diálogos dirigidos hacia la cámara que no hacen sino mostrar su estatus literario, además de subvertir su entidad como personajes:

Carmen (dirigiéndose a la cámara): Les juro que no es mentira. Damián cree que estoy zafada, pero se equivoca. Es verdad, lo siento aquí en mi corazón de madre. (Se oye un disco de risas.) Ah, ¿se rien? Yo no tengo la culpa de que las corazonadas maternas se hayan desprestigiado tanto. Métanse en mi pellejo a ver si les da risa ¿No pueden, verdad? (p. 239).

Todos estos mecanismos narrativos confluyen hacia significaciones irónicas, puesto que el lector identifica, por una parte, la presencia del discurso cinematográfico parodiado, así como la necesaria decodificación contraria que debe realizar para "leer adecuadamente" el discurso de los personajes. La reflexión

metacreativa asimismo plantea una lectura humorística e irónica, cuyas marcas han sido diseminadas. En un sentido estricto el capítulo entero es una ironía en tanto que exige una lectura distinta a la que este tipo de textos requiere, el lector debe leer como novela o discurso narrativo un discurso cuya esencia es la representación. A fin de cuentas la “ausencia” del narrador en este capítulo se convierte en una presencia que el lector se ve obligado a articular.

El capítulo XIII: “El fallo” es muy semejante al VII: “El manco guadalupano”, donde la narración corre a cargo del diario de Javier Barragán. La distinción estriba en que ahora la voz narrativa que domina es la del diario íntimo, por lo que, aunque permite el estilo directo, se advierte la presencia de una visión restringida.

Como ya se había dicho en relación con el capítulo VII, el narrador del diario es autodiegético. Sin embargo, se opera un fenómeno de inestabilidad vocal que oscila entre lo heterodiegético y lo homodiegético. Parece ser un narrador homodiegético que tiene el privilegio de ser testigo del fraude alrededor de la premiación del Tunas. Puede deducir los escasos rasgos de la escena para sacar como conclusión que está presenciando un fraude, aunque no tiene la información para ofrecer al lector los móviles que impulsan a Marcos Valladares para designar como vencedor a Jorge Osuna, hijo.

El narrador primero ha delegado en este capítulo la responsabilidad del relato en uno de los personajes, a través de su diario. A pesar de que su perspectiva es restringida, encontramos que se ofrecen deducciones de parte de Javier Barragán. La inclusión de los diálogos de los personajes que deliberan sobre a quién corresponde el premio, otorga dinamismo al “relato” del diario.

El capítulo XIV: "Doña Mercedes" conforma junto con el último capítulo otra de las paralepsis notables de la novela. En él se narra la primera aproximación a la secuencia en torno de la muerte de Damián Pliego. El narrador primero se sitúa bajo la perspectiva de Doña Mercedes, quien tiene una percepción muy restringida de los acontecimientos que la rodean; sus limitaciones son de orden cognitivo, perceptual y espacial, ya que es sorda, su televisión posee un volumen muy alto que le impide escuchar los ruidos de su entorno y se halla encerrada en su casa. Un fenómeno que resulta significativo es que las muertes de Jorge Osuna y Damián Pliego son narradas bajo diferentes instancias y conforman paralepsis: Por una parte, la de Jorge Osuna padre, se narra a través del narrador primero, por detrás del personaje Marcos Valladares hijo; por la noticia del *Alarma* incluida en la novela y, en cierta medida también, por la construcción discursiva a cargo del comandante Maytorena.

La muerte de Damián Pliego se narra paralelamente, primero bajo la perspectiva de su madre y, después en el último capítulo, bajo la del protagonista, Jorge Osuna. En ambas narraciones se operan restricciones narrativas que establecen espacios de indeterminación que el lector debe construir. Vale aquí recordar que una narración que se ofrece en varias ocasiones al lector, que es el caso concreto de la paralepsis, no garantiza una gran confiabilidad y resulta ser muy inestable.

En este capítulo nuevamente el narrador primero se coloca por detrás del personaje Doña Mercedes --vieja, casi inválida, sorda y enajenada por la televisión y los melodramas--, lo cual posibilita la existencia de una pseudodiégesis donde se establece un paralelismo entre el mundo absurdo que ésta vive y su percepción distorsionada de la realidad. La disonancia, que desembocará en la ironía, entre la perspectiva del narrador y la visión restringida del personaje, exige significaciones alejadas de la literalidad.

Para otorgar una prueba de su confiabilidad, el narrador ofrece una transcripción de las estaciones radiofónicas que el personaje escucha al tratar de sintonizar la estación Radio Familiar que transmite la entrega del premio *Quo melius illac* (p. 275). El narrador, no obstante, no sabe más que el personaje, sobre los acontecimientos que lo rodean, que no sea lo que percibela propia Mercedes:

El teatro que imaginaba doña Mercedes, decorado en concordancia con los solemnes discursos, tenía cortinas de terciopelo rojo, bustos de mármol, espejos colosales con marco de oro y una gran araña que sólo iluminaba, por un efecto de distorsión afectiva, la figura de Damián sentado en el palco de honor[...] Para no estropear el cuadro con la presencia de Carmen, doña Mercedes prefirió imaginar junto a él una butaca vacía, donde se incrustó con todo y mecedora, cambiando su vestido casero por un sobrio vestido de noche (p. 277-8).

Aquí la ironía se da gracias a la exageración de información que posee el narrador, sobre las percepciones del personaje de acuerdo a su horizonte restringido y estereotipado. Las situaciones repetitivas de los melodramas de la televisión son trasladadas a su propia vida, cuya originalidad queda relegada a favor de una imitación de dichos moldes. Otro de los referentes de los medios masivos de comunicación se relaciona con el contrapunto establecido con la canción popular: "Pan con mermelada son tus besos" (p. 283); frente a "El pan con mermelada podía verse, con cierta imaginación metafórica, en la sábana sanguinolenta que cubría el cuerpo arrastrado por los camilleros." (*idem*). El fondo musical de ambas escenas ofrece un fenómeno de imantación que brinda la posibilidad de una lectura irónica.

Atinadamente en la edición del año 2000 de la novela, Serna elimina la isotopía de la muerte, que otorgaba demasiados indicios de los acontecimientos

alrededor del crimen de Pliego. Así el lector debe realizar un trabajo aún mayor y la lectura se enriquece. Si bien es cierto que el relato se halla imantado por la perspectiva de doña Mercedes, poco a poco, sin embargo, quien lee establece una distancia con el personaje y su perspectiva. Hacia el final del capítulo el narrador se separa de la perspectiva de Mercedes y se inclina nuevamente hacia una pretendida objetividad: “Se desplomó, pero aún vivía. Vivió para oír que tocaban la puerta.” (p. 288). Todas las disonancias entre el narrador y su personaje posibilitan múltiples significaciones irónicas, que Serna siembra cuidadosamente a lo largo del capítulo y que establece un *crescendo* irónico.

En el capítulo XV: “Noticias de Marquitos” se advierte la repetición de las estrategias narrativas del capítulo “Después de la cena”. Los acontecimientos se ofrecen a través de los diálogos intrascendentes entre Marcela y Elisa, que anuncian la grabación que mandó desde Estados Unidos Marcos Valladares hijo, para informar a sus padres sobre su internamiento en un colegio con una férrea disciplina militar; la presencia de este discurso oral obedece a la declarada y verosímil imposibilidad del personaje para escribir cartas. Así es como se diluye la figura del narrador y se crea la ilusión de presenciar nuevamente un discurso vivo coloquial y oral. Pese a que no hay intervenciones del narrador, advertimos que el texto debe leerse irónicamente, porque la disposición de los diálogos, sumada a los conocimientos previos del lector, invitan a una lectura irónica. Las palabras del personaje se deslizan sobre la pendiente de la mentira adivinada, pues cuando relata los problemas a los que se enfrenta “Villalobos”, el lector descubre que su discurso debe leerse oblicuamente, y que quien en verdad padece los castigos es el propio Valladares.

El último capítulo XVI: “Segundo encierro”, al que ya me he referido a lo largo de este trabajo, despliega una gran cantidad de recursos narrativos. El narrador primero brinda el relato a través de la perspectiva del Tunas; así se

alterna la narración en tercera persona y el discurso reproducido del personaje como monólogo, donde se ofrece el recurso de *hýsteron--próteron*, el cual consiste en alterar el orden de los acontecimientos, en sentido inverso al orden cronológico en que éstos sucedieron dentro del plano de la historia¹³.

[“] Pero lo más duro vino después, cuando mi jefa me quiso abrazar en la calle y me le pelé, o a lo mejor antes, en la tatemada. ¡Cámara, ya no encuentro el hilo! Mejor empiezo por el final y me voy para atrás como en las películas donde la gente camina en reversa, chido, regreso todo el carrete y me paro cuando ya sienta que es el fin del principio” (p. 306).

Tras de la advertencia explícita de cómo se va a proceder para presentar el orden de las secuencias, efectivamente, como se revela en la cita anterior, la narración trata de reproducir el efecto de una película proyectada en sentido inverso. De nuevo se acusa la herencia del cine, cuyos procedimientos técnicos ofrecen posibilidades semejantes a la aquí utilizada:

Inhalar. El fin comienza con la entrada al refugio, cuando toma impulso y sale por la ventana con la cabeza por delante, bajando la pared con habilidad arácnida, y al llegar al suelo, repuesto del esfuerzo que todavía no ha hecho, se detiene a pensar cómo trepará (p. 306).

El recurso de *hýsteron--próteron* obliga a “traducir” inversamente verbos de movimiento: llegar, salir, subir, bajar, etcétera. Este recurso narrativo desemboca en una ilusión de incremento de la velocidad narrativa que contrasta con la

¹³ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* señalan: “Con este nombre, o con el de histeriología, se conoce una figura de pensamiento que consiste en la inversión temporal de los acontecimientos en una sucesión continua, de tal forma que se anticipa el término final, sobre el que se centra la atención del escritor [...] Carpentier invierte el sentido del tiempo en el cuento “Viaje a la semilla”: todo el relato está construido en un *hýsteron--próteron*” (pp. 201-2).

morosidad del relato advertida en el capítulo anterior. La imposibilidad de narrar retrospectivamente a la manera de las cintas cinematográficas que se proyectan en sentido inverso entraña la pérdida de la coherencia en la historia. Para solucionar esta dificultad, sin renunciar a la narración invertida en el plano cronológico, organiza las acciones retrospectivamente a través de segmentaciones de las secuencias narrativas. Una trasgresión al acuerdo de narrar, en reversa, se revela en la construcción de los diálogos, donde no se refleja dicho sentido inverso:

--Espérate niño, tú no puedes pasar.
 --¿Yo?
 --Sí, tú, no te hagas. Está prohibido meterse a cantar.
 --Yo no soy cantante (p. 309).

Si bien es cierto que en este capítulo la acción principal que se narra es la huida del Tunas, el incremento de la velocidad narrativa responde tanto a la naturaleza de la historia como a la presencia del recurso del *hýsteron – próteron*, el cual que incrementa este efecto de sentido incoherente y febril. La deixis de referencia espacial se halla en función del personaje y el presente es nuevamente el tiempo verbal seleccionado.

La narración con esta voráGINE de recursos también acusa una autorreferencialidad:

A diferencia del bulto narcotizado que se dejó noquear en el capítulo trece [sic], el Tunas de esta página es un peleador con buenos reflejos y un admirable juego de piernas (pp. 316-7).

Más adelante:

--Mira, es la que me robaron el día del aguacero (véase final del capítulo IV) (p. 318).

Corresponde al narrador primero tomar bajo su cargo el trabajo de la narración y en esta última parte también se advierte que se oscila de la perspectiva del narrador a la del personaje, a pesar de que la realidad percibida por el Tunas sufre una deformación causada por la inhalación del pegamento. Debería de cuestionarse cómo el narrador se comporta como un narrador realista y objetivo, dado que, bajo los efectos de los inhalantes se produce un estado de conciencia alterado, que se caracteriza por una percepción de dilatación del momento presente y una fragmentación de la realidad. Ambos fenómenos se trasladan al relato en esta última parte así como las dificultades que tiene el personaje para reconstruir para sí mismo los hechos recién ocurridos. Por lo que, en lugar de constituirse como efectos transgresores de la narración, se convierten en mecanismos "realistas" para tratar de representar un estado de conciencia bajo el efecto de la droga.

Como ya se ha señalado, resulta paradójico que sea a partir de esa percepción declaradamente alterada de la conciencia del Tunas, que debemos recibir el relato. Corresponde a la mente en desequilibrio progresivo, otorgar y organizar la información necesaria para reconstruir los hechos. No debe olvidarse que una percepción igualmente distorsionada, la de Mercedes, es la que había brindado previamente las informaciones alrededor de la muerte de Pliego. Ella también posee limitaciones perceptuales, cognitivas, ideológicas y espaciales, a través de las cuales se vehicula la historia. Ambas paralepsis desembocan en la exigencia para que el lector sea capaz de reconstruir a manera de rompecabezas las acciones de la secuencia de la muerte de Pliego.

Toda la secuencia de la muerte de Pliego y la huida posterior del Tunas (pp. 306-19), con el uso del *hýsteron--próteron*, ha revelado insistentemente el objetivo de narrar los hechos desde la subjetividad del personaje, subrayada por su perspectiva alterada. Otro de los recursos narrativos reiterados en la novela vuelve

a aparecer en este final: es una pseudodiégesis a través de la ensoñación del Tunas:

[...] una extensa mancha de humedad alumbrada apenas por el farol de la calle. Usándola como pantalla para proyectar sus sueños y sus temores, dibuja en ella un autorretrato para la exposición de pintura infantil. *¿Qué voy a ser cuando sea grande?* Seguirá siendo un niño, un niño cuyo único rasgo adulto y humano son los bigotes de Jorge Osuna, el muerto.

Dentro de la pseudodiégesis vuelve a presentarse otro juego con el narrador, en este caso se retoma el discurso del periodismo, cuyo uso propicia el establecimiento de una ironía en tanto que se revela su naturaleza artificial y permite ofrecer una voz narrativa distinta y autorizada:

Fuentes bien informadas aseguran que reparte chocolates envenenados en las maternidades y el diez de mayo pone bombas en los restaurantes (p. 321).

En este discurso el narrador asume una focalización cero que le permite conocer y revelar todo acerca de su personaje:

"[...] el traje que mamá le compró cuando era niño. Dejó de serlo hace apenas dos horas, pero todavía no lo sabe, y teme que Dios lo deje varado en la infancia [...]" (p. 305).

No debe dejar de subrayarse algo que inmediatamente salta a la vista: este capítulo, junto con el primero: "Inhalar", conforman una naturaleza cíclica. Ambos constituyen una unidad que, aunque contradictoria, otorgan esta idea de circularidad que se disemina a lo largo de la novela a través de las construcciones paralelas y con signo contrario. En ambos capítulos el protagonista es salvado de

morir como consecuencia del exceso de enervantes, en el primero por el policía y en este último por la Caguamita.

Otro de los recursos mediante el cual el capítulo adquiere una unidad es la reiteración constante de una isotopía alrededor del nacimiento y la maternidad: “Madre”, “líquido amniótico”, “humedad”, “noche prenatal”, “caverna uterina”, “posición fetal”, “chispazo de luz”, “gineceo”, “vida”, “nacibundo”, “maternidad”, “diez de mayo”, “parturienta”, etcétera. Esta red semántica sufre un fenómeno que va *in crescendo* y desemboca en el antinacimiento del Tunas.

Este cierre mantiene vasos comunicantes con el primer capítulo tanto en el plano de la historia como con los recursos desplegados para construir la diégesis. En ambos se halla presente el recurso de la pseudodiégesis, así como la presencia del narrador primero que sabe todo acerca de su personaje, aunque sus conocimientos no van más allá de la perspectiva de éste. Aun cuando el narrador no revela nada de sí mismo, el contraste entre los horizontes de personaje y narrador resulta disonante, pues el primero construye la pseudodiégesis con base en una enciclopedia cultural propia de la televisión, mientras que el narrador reflexiona metadiscursivamente alrededor de su personaje y revela su propias preocupaciones tanto literarias como lingüísticas.

Hasta aquí el recorrido a lo largo de cada uno de los capítulos, ahora intento reflexionar sobre los distintos usos que observé a lo largo de la obra analizada. La narración focalizada en alguno de los personajes puede ser consonante o disonante a la perspectiva del narrador primero. En el caso de las focalizaciones de *Uno soñaba...* se revela una disonancia constante entre el narrador invisible del relato, quien de ninguna manera comulga con la percepción cognitiva e ideológica de cada uno de sus personajes, por el contrario, la distancia que establece con ellos funciona precisamente como un detonador de múltiples significaciones irónicas.

Incluso cuando el narrador engaña con el artificio de aparentar saber sólo aquello que perciben sus personajes, resulta ser precisamente la distancia que establece con cada uno de ellos, lo que posibilita el establecimiento de una interpretación distinta.

El fenómeno de la *focalización interna variable* se halla muy cercano al narrador con focalización cero, debido a que el conocimiento que ofrece de sus personajes es muy amplio porque puede acceder a sus conciencias, ya sea de todos o, al menos, de algunos. Vale recordar que un narrador cuya focalización es cero, puede poseer un conocimiento omnisciente al cual no puede acceder ninguno de los otros personajes; conoce el presente, el pasado y el futuro de cada uno; tiene privilegios cognitivos, perceptivos, temporales y espaciales. Por el contrario, en el caso de la *focalización interna múltiple*, a pesar de que se puede acceder a los personajes, resulta imposible saber más que ellos mismos. En *Uno soñaba...* nos enfrentamos a una multiplicación de las voces narrativas que desemboca tanto en una focalización interna variable, como en una focalización interna múltiple.

La primera está representada por el narrador primero que se ubica por detrás de cada uno de los personajes más importantes de la historia. El narrador incluso conoce los gustos estéticos y literarios, es capaz de acceder a sus sueños y ensoñaciones, a sus pensamientos y explica sus pulsiones. La segunda está constituida por las cartas, el diario y las confesiones que se hacen: del mismo modo los diálogos entrarían en esta última categoría. Sobre estos recursos del narrador, Luz Aurora Pimentel anota:

En cambio, en focalización interna, ya sea fija o variable, el narrador deliberadamente cierra el ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con el de uno o varios personajes en alternancia. En cuanto a la focalización interna múltiple, el desplazamiento de perspectiva coincide

o bien con un desplazamiento vocal –es otro el que narra, desde su propia perspectiva—o bien se vuelve a narrar una misma historia o segmento de la historia desde otra perspectiva figural [...]»¹⁴.

Las paralepsis de la novela son un ejemplo de este fenómeno, donde mediante la narración paralela el lector posee una doble perspectiva del mismo hecho narrativo, este recurso es ofrecido en momentos climáticos de la obra como se ha señalado antes.

La elección de la focalización interna, tanto variable como múltiple, constituye una de las selecciones más relevantes para la construcción de esta obra, en cuanto que:

[...] focalizar externa o internamente un relato no significa que se le barre el paso a la ironía; ésta puede desempeñar en narraciones de este tipo un cometido de similar importancia, pero de muy diferente signo¹⁵.

De esta concepción se deriva que la focalización interna que ofrece el relato es disonante, explico: la perspectiva, valores y percepciones del narrador no concuerdan con los de sus personajes. Las dos visiones de mundo yuxtapuestas se oponen, debido a que no se comparten los mismos valores. El narrador primero constantemente pone en entredicho las voces de sus personajes y exige que el lector interprete esta disonancia como una ironía. Si quien lee no realiza este esfuerzo, la interpretación sólo arriba a una lectura referencial y la ironía pasa inadvertida.

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 99-100.

¹⁵ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 399.

Uno de los recursos a los cuales Serna constantemente acude es el estilo indirecto libre, que también establece un vaivén y permite que el lector reconozca una disonancia entre los diferentes personajes y el narrador primero. Asimismo posibilita la apreciación de las múltiples implicaciones psicológicas, ideológicas y morales que acarrea la selección de un personaje como focalizador. Este contrapunto provoca que el lector coseche significaciones irónicas.

La utilización del discurso indirecto libre propicia una narración más ágil, "sin costuras", el narrador paulatinamente va de su propia voz a la de sus personajes. Esta flexibilidad desemboca tanto en un conocimiento de ellos como en el establecimiento de un contrapunto irónico:

En cualquier caso, para el narrador, acceder 'desde dentro' a la conciencia del personaje sin por ello tener que hacerse solidario de sus sentimientos representa un privilegio muy propio de la adhesión incompleta que define a la figuración irónica¹⁶.

En la narrativa contemporánea el discurso directo suele prescindir de las marcas tipográficas que lo anunciaban. El rasgo que lo caracteriza "es la gravitación hacia la primera persona y hacia el presente de la locución¹⁷". Su uso a lo largo de la novela también ofrece una ilusión de aparente naturalidad, pues no se advierten las costuras que requería la novela tradicional.

La focalización cero aunque crea mayor ilusión de verdad, en la obra no cobra la suficiente fuerza, pues el narrador alterna su perspectiva en diferentes personajes. En una focalización omnisciente el narrador se ubica a una distancia muy cercana con el escritor, quien desde esa instancia emite sus propias opiniones y visiones del mundo. Por el contrario, Enrique Serna al alternar entre la voz del

¹⁶ *Ibid.*, p. 396.

¹⁷ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 87.

narrador y la de los personajes crea un efecto polifónico encaminado a obtener múltiples interpretaciones, este hecho acarrea el embozamiento del blanco o víctima de la ironía.

La narrativa, por su parte, ofrece a la figuración irónica la posibilidad de gobernar todos los niveles de significación, extremando los contrastes entre la visión de los personajes, la de los lectores y la del narrador. La fiabilidad de este último es un factor importante en la interpretación de las posibles ironías dispersas por el texto así como el potencial de determinados recursos, como el uso del discurso indirecto libre, que hace factible una doble visión de los acontecimientos ficcionales¹⁸.

De ninguna manera se advierte en la novela una dictadura donde domine la perspectiva del narrador primero. La contaminación que resulta de la constante alternancia e interacción de la perspectiva de los narradores y los personajes, es un efecto buscado por el propio escritor, quien no emite explícitamente su propia posición ni ofrece una historia cerrada encaminada a crear un efecto único de sentido. Esta instancia narrativa constantemente pone en entredicho los valores, metas y objetivos de sus personajes.

Sin embargo, la obra entera de Serna ha sido contemplada reiteradamente como fustigadora de los vicios humanos, entonces ¿cómo consigue el narrador ofrecer este sentido irónico tan fuerte sin prescribir conductas? La respuesta se halla alrededor de la construcción del narrador, quien actúa de modo disonante, con una sorna premeditada que al sumar el uso de ciertos recursos, crea una disonancia que desemboca en significaciones irónicas. La presencia del autor habrá que buscarla también de modo oblicuo, por ejemplo:

¹⁸ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 375.

[...] al caracterizar un personaje por su apariencia física, una buena parte del "retrato moral" ya está dado. Además, al mismo tiempo que el narrador proyecta la imagen del personaje, define de manera oblicua su propia postura ideológica, e incluso la del autor¹⁹.

El ironista que llegara a proponer un mundo alternativo al mundo decadente descrito incurriría en una ingenuidad difícil de perdonarle, pues éste posee una naturaleza escéptica, la cual que precisamente le permite realizar su ironía. Para Bergson el ironista es consciente del enorme absurdo así como de la imposibilidad de explicaciones y verdades, tal es el caso de Serna, quien, como nosotros, enfrentamos la sinrazón en todos los niveles. Es ésa la causa por la cual el mejor vehículo para narrar resulta ser la multiplicación de las voces narrativas a través de la focalización interna múltiple y variable, que no ofrece respuestas únicas y canónicas ni verdades cerradas y eternas.

Hemos confirmado junto con Ballart, que la narración ofrece el "dominio irónico por excelencia, aquel en que la figuración puede revestirse de las más ambiguas y sofisticadas formas²⁰"; en *Uno soñaba...*, la proliferación y multiplicación de voces narrativas se hallan al servicio del establecimiento de significaciones irónicas, cuya interpretación exigirá la presencia de un lector capaz de identificarlas y articularlas inteligentemente. En el siguiente capítulo se analizará esta otra arista vital no sólo en la ironía, sino en cualquier texto literario, donde si bien es cierto que la trama se halla orientada hacia una constelación de significados, éstos no logran existir sin la necesaria intervención del lector.

¹⁹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 75.

²⁰ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 388.

140

77-3-60N
FALLA DE ORIGEN

IV. EL LECTOR IRÓNICO

Se ha analizado la confluencia textual que recorre toda la novela y también se han contemplado las múltiples posibilidades de las instancias narradoras existentes, ahora corresponde entrar al análisis de otro de los constituyentes más trascendentes del fenómeno narrativo: el lector.

Desde el capítulo anterior de este trabajo resultó imposible desvincular el análisis del narrador de la figura del lector. Tal instancia, ya de por sí determinante en la construcción de todo tipo de textos, y aún más en los de naturaleza literaria, cobra una relevancia mayor en el caso de la narración irónica. Como en ningún otro tipo de discurso, la ironía requiere de una participación activa del lector, puesto que es él quien a través de su conocimiento de mundo y su enciclopedia cultural, tiene en sus manos la interpretación de significaciones irónicas diseminadas por toda la obra. El autor de un texto se preocupa más por la construcción de un lector que por la de sus propios personajes, por ello es común afirmar que cuando un narrador ha prefigurado bien a éste, el trabajo creativo ha avanzado notablemente.

El texto se nos muestra como un artefacto dual y polémico en el que resulta fundamental la componente estratégica: el enunciador de cualquier proceso discursivo opera una previsión de las representaciones del receptor y sobre ella funda su estrategia; construye unos enunciatarios a los que atribuye conocimientos, deseos, intereses, etcétera, y prevé la imagen que el receptor fabricará de él mismo en cuanto autor y de su estrategia¹.

¹Jorge Lozano et al., *Análisis del discurso*, p. 252.



Tanto la estética de la recepción como la semiótica textual y la pragmática literaria reconocen la vital presencia de quien lee, cuando se refieren al contrato comunicativo que establecen el autor y el lector, en torno al texto:

En última instancia, la interpretación del significado de una obra literaria no sólo depende de las intenciones del autor y de las características formales y semánticas del texto sino también de las capacidades cognitivas, de las competencias culturales y de las actitudes estético afectivas de quien lo lee².

Así como todo hablante requiere de una competencia comunicativa que trasciende la decodificación de grafías y fonemas, la competencia literaria, según M. Bierwisch, es una "específica capacidad que posibilita tanto la producción de estructuras poéticas como la comprensión de sus efectos"³. En el caso de la obra literaria irónica esta competencia cobra una plusvalía que abordaré en seguida, pues el lector de una obra irónica debe efectuar un fuerte trabajo para asir su sentido.

En el caso que nos ocupa, la obra completa de Enrique Serna ha recibido críticas muy halagüeñas a cargo de la institución literaria; por ejemplo, Alejandro González escribió que podría convertirse en el Balzac mexicano, mientras que Eduardo Mejía llegó a compararlo con Alejandro Dumas. David Huerta predica que es un obseso de la prosa perfecta, tensa, brillante con la que cuenta historias y realiza crítica literaria, al mismo tiempo que agrega que es un marginal sin aspavientos de heterodoxia⁴.

² Carlos Lomas, *Cómo hacer cosas con palabras*, p. 109.

³ Cit. por Carlos Lomas, *op. cit.*, p. 108.

⁴ Cit. por Enrique Morales, "La literatura, una forma de entender la conducta humana: Serna" en, *Noticias del día*, CONACULTA, 21 de septiembre de 2001.

Estas opiniones vertidas en torno a la obra de Serna, si bien contribuyen al reconocimiento de su valor literario de quienes como lectores y críticos literarios identifican la factura artística de su narrativa y conforman una plataforma sólida; no son suficientes para conocer el papel fundamental del lector en la obra que aquí se analiza. A continuación abordaré aquellos aspectos que he considerado como fundamentales para analizar la compleja construcción del lector dentro de la novela *Uno soñaba...* Un texto como éste donde se ha privilegiado el uso de la ironía posee múltiples recursos que se han organizado intencionalmente para que el lector sea su decodificador.

Aunque cualquier novela exige un trabajo, aquellas nacidas bajo el signo de la ironía requieren un quehacer más arduo, aunque placentero, por parte de su lector. La ironía solicita que el lector movilice al mismo tiempo conocimientos y competencias muy finos, en tanto que es menester realizar un desciframiento cuyo grado de dificultad depende de la cercanía o distancia entre el horizonte de conocimientos del autor y el lector. Entre los conocimientos que el lector debe movilizar se hallan saberes de tipo histórico, lógico, filosófico, sociológico, psicológico, estético, etcétera.

Como consecuencia de este requerimiento, no cabe duda de que, mientras más proximidad exista entre las condiciones de producción y recepción de la obra irónica, habrá más posibilidades para descifrar la mayor parte de los guiños que subyacen en la obra. Sin embargo, aun cuando estos saberes pudieran ser averiguados por un lector alejado espacial y temporalmente de dichas condiciones de producción, esto no significa que se esté en posibilidad de asir de modo absoluto el sentido irónico del texto, debido a que también entra en juego otro aspecto cuya relevancia posee la misma envergadura; me refiero a la competencia

comunicativa del lector. Esta competencia va más allá de la que se presenta en los diccionarios y gramáticas descriptivas; implica competencias más finas y complejas, pues para comprender el sentido de la ironía es necesario no sólo poner a operar la competencia lingüística, sino también aquella que permite a un hablante identificar los géneros y textos de su comunidad lingüística.

Asimismo, y el texto que aquí se analiza es la muestra, se debe distinguir la intención literaria que poseen los textos diseminados por la novela y, por añadidura, manejar cierta competencia comunicativa referida a otro tipo de discursos, como el del cine y el de los medios masivos de comunicación, por ejemplo. Lo mismo es factible de afirmar frente a la competencia que Carlos Lomas denomina como espectral, referida a la capacidad que posee el lector para ser o no susceptible de ser convencido por los mensajes persuasivos de su entorno comunicativo⁵. Sobre este aspecto ya se ha discurredo al analizar la intertextualidad en la obra, donde el lector se ve obligado a leer como literatura, textos que de suyo son ajenos a intenciones estéticas.

La ironía nos permite contemplar el mundo desde una perspectiva distinta, desde ángulos que ponen al descubierto contradicciones y paralelismos extraños, nunca antes vislumbrados ni adivinados. Este extrañamiento, como cualquier otro, desemboca en un nuevo conocimiento, que devela una realidad más dinámica y rica que aquella que se mira cotidianamente. Así la ironía se convierte en un caleidoscopio que deslumbra al público y que exige al mismo tiempo una reorganización inmediata de toda la información proyectada. Estas imágenes, al decodificarse, se contemplarán como un rompecabezas que ha sido combinado y reorganizado previamente y sólo el lector avezado inquirirá alrededor de los mecanismos puestos en juego para lograr este efecto lúdico.

⁵ Carlos Lomas, *Ibid.*

Lo lúdico se torna un efecto constante y gratificante para la inteligencia del lector. Es éste quien efectúa un trabajo que si bien muchas ocasiones es intuitivo, en otras se torna el detonador del desarrollo de la inteligencia irónica. La voluntad lúdica entre el narrador y sus narratarios conforma el andamiaje más sólido de la novela irónica.

Esta naturaleza lúdica del arte es advertida por José Ortega y Gasset: "Pero el artista de ahora nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, en esencia la burla de sí mismo... el arte nuevo ridiculiza al arte". Dado que todas las certidumbres y verdades absolutas han quedado en el baúl de los recuerdos, el creador irónico refleja este estado confuso y precario del lector contemporáneo, bajo el marco de una estética que apuesta gran parte de su capital al rompimiento de cánones y paradigmas.

El lector de la obra irónica, no obstante, sabe más que el narrador o los narradores parciales de la novela: anticipa y adelanta en la construcción de sentido del texto irónico. Tampoco los personajes pueden tener tanta información como la que él posee. En el caso de Serna, como en el caso del propio arte irónico del siglo XX, no es atrevido afirmar que la articulación de todos los mecanismos narrativos e irónicos ofrecidos abiertamente al público están encaminados para recibir una degustación irónica.

Un narrador no fiable, para Booth⁷ es aquel narrador que provoca la sospecha en el lector acerca de lo que se afirma, ya sea porque éste posee una perspectiva y percepción limitadas de los hechos, por su participación en la

⁶ "Irónico destino" en *La deshumanización del arte*, p. 29.

⁷ Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, cap. 3.



historia o porque su posición ideológica es distinta a la del autor implícito. El narrador fiable nos hace llegar los acontecimientos con una seguridad que no representa ninguna duda alrededor de su verdad. Para el caso de *Uno soñaba...*, advertimos que el escritor ofrece múltiples instancias narrativas que conforman un complejo tejido cuya interpretación final es responsabilidad del lector. A medida que se superponen las voces narrativas, el lector ubica disonancias y paralelismos entre ellas que requieren ser percibidas como irónicas.

A continuación pretendo recorrer los aspectos que desencadenan efectos irónicos involucrados tanto con el quehacer como con la apreciación del lector; ya se ha advertido que la construcción narrativa de esta obra de Serna (e incluso de otros de sus textos tanto narrativos como ensayísticos) funciona con base en intenciones irónicas, cuya decodificación corre a cargo del lector. En este espacio me detendré a analizar los aspectos que considero fundamentales para advertir la construcción del lector; para ello abordaré los siguientes ámbitos que considero trascendentes: el título y los intertítulos, el lenguaje de la corrupción, la función de las comparaciones, las reflexiones metadiscursivas y metaliterarias, el blanco o víctima de la ironía así como el humor y la comicidad que subyacen en la obra. Asimismo hago una reflexión muy breve sobre la naturaleza de las correcciones que efectuó Enrique Serna en la edición 2000 de *Uno soñaba que era rey* con relación a la interpretación del lector.

Título y lector:***Uno soñaba que era rey***

Una de las relaciones más fuertes e inmediatas establecidas entre el lector y la obra literaria halla su base en el título. Cualquier lectura que emprendemos por placer, e incluso con otros propósitos, posee como plataforma este enunciado. Tampoco debe olvidarse que otros paratextos que rodean la obra cumplen una función clave en la relación que establecerán posteriormente con quien lee. Gérard Genette⁸ señala que su presencia y trascendencia no es advertida inmediatamente, debido a su paradójica notoriedad. La mayoría de las ocasiones, el título orienta como una guía al lector, quien halla en él cifrado el sentido del texto, porque sabe que al finalizar la lectura será capaz de descifrar la estrecha articulación entre título y novela.

No es raro que el título de una obra de arte funcione como una guía irónica para la construcción de sentido; es común que su intención sea la de romper con las expectativas más "lógicas" o cercanas al horizonte de conocimiento del público. Como consecuencia, se establece un extrañamiento mediante las distancias y desviaciones que propone el título⁹.

En cuanto a la conjugación entre el título y la ironía, éste también puede constituir un señuelo para que el lector seleccione la obra dentro de un estante de biblioteca o librería. El humor, la comicidad, la parodia y el pastiche constituyen elementos constantes en los títulos de obras mexicanas irónicas: *Manual del distraído* de Alejandro Rossi; *Disertación sobre las telarañas y otros escritos* de Hugo Hiriart; *La*

⁸ Gérard Genette. *Umbrales*, (p. 51-2).

⁹ Cfr. Ángelo Marchese, *Diccionario de retórica y crítica literaria*, p. 405.

banda de los enanos calvos de Agustín Monsreal; “A la sombra de los caudillos en flor” y “Técnicas de plagio” de Francisco Hinojosa, entre otros varios ejemplos. En estos títulos es evidente que también se acude a la intertextualidad como un juego que pretende seducir al lector.

En la obra que aquí estudio, *Uno soñaba que era rey*, es imposible negar su relación con el primer verso de la segunda estrofa de una de las canciones infantiles más populares entre los mexicanos; este hecho provoca que su identificación se confunda, ya sea con la sinécdoque de “Los tres cochinitos” o con el título “Uno soñaba que era rey”, por lo que permanece desconocido el título de “Cochinitos dormilones”. El pronombre “uno” es un yo genérico, sintácticamente es tercera persona, pero en términos de uso, corresponde a un “yo” o a un “nosotros”. La ambigüedad de este verso se puede referir tanto a la personalización o subjetivización del “uno”, como al pronombre indefinido de éste¹⁰.

Creo necesario traer a colación la letra completa de la canción a continuación, con la finalidad de establecer algunos paralelismos:

¹⁰ También se puede pensar en la relación con otra canción que es muy popular en México, la cual incluso ha sido ligada con la construcción de la identidad mexicana, me refiero a: “El rey” del compositor mexicano José Alfredo Jiménez (Dolores Hidalgo, Guanajuato: 1926-1973), divulgada en los inicios de la década de los años setenta, con lo cual el autor de *Uno soñaba...* revelaría otra gran relación con la cultura popular mexicana.

COCHINITOS DORMILONES¹¹

Los cochinitos ya están en la cama
 muchos besitos les dio su mamá
 y calentitos, todos con pijama
 dentro de un rato los tres roncarán.

¡Uno soñaba que era rey
 y de momento quiso un pastel
 su gran ministro hizo traer
 quinientos pasteles nomás para él!

¡Otro soñaba que en el mar
 en una lancha iba a remar,
 mas de repente, al embarcar,
 se cayó de la cama y se puso a llorar!

Los cochinitos ya están en la cama
 ¡muchos besitos les dio su mamá...

¡El más pequeño de los tres,
 un cochinito lindo y cortés,
 ése soñaba con trabajar
 para ayudar a su pobre mamá!

¡Y así soñando sin despertar,
 los cochinitos pueden jugar;
 ronca que ronca y vuelta a roncar
 al país de los sueños se van a pasear!

La profunda relación entre la historia y el sentido de la novela sólo puede adivinarse hasta haber concluido su lectura. De ahí se desprende el evidente paralelismo entre las historias de los cochinitos con los personajes centrales de la novela de Serna. El primero de ellos corresponde a Marcos Valladares quien es el

¹¹ Tomado de Francisco José Gabilondo Soler y Elisa Ramírez. *¿Y quién es ese señor? Antología ilustrada de un grillito fabulista y cantador*, pp. 98-99.

hijo mimado cuyos deseos y necesidades materiales siempre son satisfechos de inmediato:

¡Uno soñaba que era rey
y de momento quiso un pastel
su gran ministro hizo traer
quinientos pasteles nomás para él!

El segundo correspondería a Jorge Osuna, el Tunas, quien es sorprendido y castigado fuertemente por Damián Pliego, su padrastro postizo, al realizar juegos sexuales en la cama con la Caguamita, en la canción se reconoce la analogía popular entre las acciones de copular y remar:

¡Otro soñaba que en el mar
en una lancha iba a remar,
más de repente, al embarcar,
se cayó de la cama y se puso a llorar!

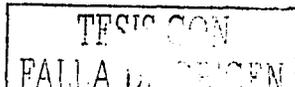
Resulta plausible afirmar que el tercer personaje posee una existencia metaliteraria, debido a que fue creado a partir de la ficción a cargo de otro personaje de la novela: Marcos Valladares, padre, para resarcirse del sentimiento de culpa por el hecho de que su hijo haya propiciado la muerte de Jorge Osuna padre. Éste, emulando o copiando al Comandante Maytorena (verdadero demiurgo de la realidad mexicana y deicida por corrupción), inventa la existencia de un Jorge Osuna que trabaja como tragafuego en un crucero de la ciudad de México, cuyo afán amoroso es mantener a su pobre madre y curarla de la ceguera que sufre:

¡El más pequeño de los tres,
un cochinito lindo y cortés,
ése soñaba con trabajar
para ayudar a su pobre mamá!

Al mismo tiempo se advierte así otro paralelismo con una de las secuencias más importantes de la novela, ya que Jorge Osuna trabaja en la esquina de Avenida Circunvalación y Fray Servando Teresa de Mier, uno de los cruceros más caóticos y transitados en la ciudad (capítulo VIII). Sin embargo, en la propia historia de la novela, él no es un tragafuego, sino que limpia los parabrisas de los autos que esperan el cambio de luz del semáforo. Tampoco tiene como objetivo reunir dinero para sostener a su madre, sino que desea algo más trivial y destructivo: comprar un globo para quemarlo con la brasa del cigarrillo que fuma. Así coinciden dos extremos opuestos: el niño atraído por los colores del juguete y el adolescente iniciado ya en el tabaquismo que expresa su deseo de destrucción. Por lo tanto sobresale una fuerte relación entre la historia, el título de la novela y la letra de la canción infantil. Es de nuevo la presencia de la intertextualidad de la obra, la que viene a exigir un trabajo por parte del lector.

Otra fuerte relación entre el título y la historia de la novela queda constituida por los "sueños" narrados de varios de los personajes, especialmente de Marcos Valladares y Jorge Osuna, el Tunas; que ya fueron señaladas anteriormente en este trabajo, al analizar el fenómeno de las instancias narrativas. Ambas ensoñaciones revelan un paralelismo en tanto que en ellas se advierte la presencia de los medios masivos de comunicación que inundan la vida consciente e inconsciente de los personajes; mientras que las ensoñaciones de Valladares se corresponden a los clichés igualmente pobres y estereotipados de las telenovelas y las canciones mexicanas.

Ambos personajes revelan una alteración de conciencia, en un caso debido a la inhalación de sustancias químicas, mientras que en el otro caso las causas se deben a la condescendencia de los padres. En el primero la alucinación y en el segundo la enajenación son signadas por la ideología de los medios. Y en ambos



sus protagonistas configuran escenarios donde poseen un gran poder. Especialmente en el caso del Tunas quien se imagina a sí mismo como "rey" del narcotráfico y con una relación materna edípica que se advierte especialmente en la secuencia final de la novela.

Una de las aristas más sobresalientes del título es la profunda e intensa relación que pretende establecer con su lector. No cabe duda de que el objetivo de todo escritor es captar un público que sea lo más numeroso posible. En esta línea ha sido más que evidente y constante la preocupación de Enrique Serna por atraer lectores de distintas procedencias hacia una literatura comprometida con la creación misma, al margen tanto de aquella encaminada a satisfacer expectativas comerciales, como la de las mafias cultas, afanadas en la búsqueda de una satisfacción elitista y excluyente.

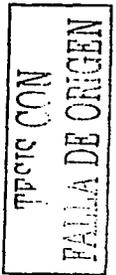
No cabe ninguna duda de que el título encierra en sí mismo un enigma y despierta la curiosidad por descifrar la inquietante llamada de la portada de la obra, incluso para un lector que desconozca sus connotaciones. Cabe aquí preguntar ¿Para quién resulta seductor un título como el de la novela que estudiamos: Uno soñaba que era rey? Es claro que la inmediata evocación entre el título y el primer verso del coro de la canción infantil se establece de inmediato con un amplio sector del universo de lectores potenciales mexicanos para quienes la melodía es muy popular, debido a que ha estado presente en la infancia de varias generaciones. Este vals compuesto en 1935, fue grabado por primera vez en 1949 y ha estado presente a lo largo de décadas¹².

¹² Libertad Lamarque lo grabó en 1956; Yolanda del Campo en 1957, Chabelo en 1959, Hugo Avendaño en 1975, Mocedades en 1980, Timbiriche en 1982, Plácido Domingo en 1984 e incluso en japonés por Carlo Hida en 1994 (Cfr. Francisco Gabilondo Soler, *Canciones completas de Francisco Gabilondo Soler*).

La presencia de la música infantil, tan explotada hoy en día comercialmente, se inició con uno de los compositores populares mexicanos más creativos: José Francisco Gabilondo Soler, quien el 15 de octubre de 1934 comenzó la transmisión de un programa dirigido al público infantil en una de las más famosas estaciones radiales: XEW; este programa alcanzó 27 años de emisiones.¹³ Hasta su culminación el 30 de julio de 1961, fue una transmisión totalmente en vivo. La presencia de estas melodías infantiles ha continuado en nuestros días, a pesar de los embates monopólicos de los medios masivos, que incluso han aprovechado la riqueza de la obra del autor para comercializarla.

Los mexicanos que crecimos después de las décadas de los años treinta tenemos muy claras estas asociaciones, independientemente del nivel socioeconómico y cultural al que se haya pertenecido, pues quizás sean estas generaciones las primeras en haber recibido una educación musical, relativamente homogénea, gracias a la radio, cuya gran presencia es innegable en los hogares mexicanos. Elisa Ramírez acota:

Cuando la radio entró a los hogares mexicanos, pintó el retrato hablado y cantado de las familias. Dentro de las casas se escuchaban novelas, cómicos, concursos, canciones románticas, rancheras o de importación. Cri-Cri pinta el interior de las casas iguales a las de cualquiera de los niños con recursos suficientes para comprar un aparato de bulbos¹⁴.



Eso es lo que corresponde a quienes son atraídos por un título semejante, en un plano teórico es necesario tomar en cuenta que un enunciado como éste posee múltiples resonancias para un lector que se halla familiarizado con el contexto. No

¹³ *Ibid.*, p. 151-3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 100.



obstante, al mismo tiempo, exige un trabajo para desarticular la ambigüedad, pues la llamada para desarticular el mecanismo semiótico anunciado, lo compromete a la realización de un trabajo de interpretación.

Aquí se puede señalar que la novela habla de su paratexto: se convierte en una glosa del título. El lector, desde que emprende su lectura, se ve impelido a buscar el sentido de la selección de un título semejante. La única referencia explícita al título en toda la novela se da en una lucha que establecen cuerpo a cuerpo el Tunas y el Humos en el capítulo XII, "Corte A:", que se presenta a manera de acotación en un guión cinematográfico:

El Tunas conecta un volado de derecha en la mandíbula del Humos. Trastabillando, el retador al machinazgo se agarra del Tunas en un sucio clinch para jalar aire y reponerse del golpe. Kid Osuna trata de zafarse, pero su enemigo le trenza los brazos y los dos van a dar al suelo. (Como fondo escuchamos *Tres cochinitos* de Cri Cri) (p. 245).

El autor cita el título de la canción con el cual se la identifica masivamente, aunque no corresponde al título registrado. Por supuesto, también resulta disonante con la escena a la cual está asociada, por lo que tal contraste establece una ironía y un espacio de indeterminación al mismo tiempo que debe ser colmado por el propio lector de la novela. Es a él a quien corresponde armar el rompecabezas y seleccionar aquellos conocimientos de mundo que le permitan interpretar la relación entre el título y la obra literaria a la cual se refiere. En tal decodificación subyace el liderazgo que se disputan ambos personajes, así como las ensoñaciones de Marcos Valladares y, sobre todo, Jorge Osuna.

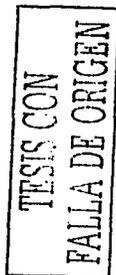
En *Uno soñaba que era rey* se establece un contrato inicial entre el lector y el autor a partir del título, pues ambos se convierten en cómplices para arribar a un sentido; tal contrato de complicidad, inclusive, puede señalarse como un contrato irónico. No debe olvidarse tampoco que el título dialoga con la novela y lo primero que atrae esa necesidad de establecer un diálogo o una relación transtextual. Los destinatarios del título no son expresamente sus lectores, ni siquiera se dirige a los lectores potenciales; va más allá de tales fronteras: El título se dirige a los editores, los libreros, los difusores, los periodistas, los representantes editoriales e incluso a estudiosos y críticos de la literatura:

El título se dirige a mucha más gente, que de un modo u otro lo reciben y lo transmiten y participan por ello en su circulación. Porque si el texto es un objeto de lectura, el título, como el nombre del autor, es un objeto de circulación -o, si se prefiere, un tema de conversación¹⁵.

Es así como al reconocer el llamado irónico del texto, la obra se inserta en un conjunto de textos literarios agrupados bajo el sello del juego y la ironía. La suma de lectores es infinitamente más pequeña que el llamado público, quien, en ocasiones, no lee el libro en su totalidad:

...el público de un libro es una entidad de derecho más vasta que la suma de sus lectores, porque engloba a personas que no leen necesariamente o enteramente. Pero que participan de su difusión y, por tanto, de su "recepción". Sin pretender una lista exhaustiva, ellos son por ejemplo, el editor, su equipo de prensa, sus representantes, los libreros, los críticos y gacetilleros, y quizás, sobre todo, esos vendedores involuntarios de renombre que somos en algún momento: a todos ellos no está constitutivamente, destinado el libro, su papel es, en

¹⁵ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 68.



sentido lato, mediático: hacer leer sin haberlo leído necesariamente¹⁶.

Genette resalta que la función fundamental de un título es la de servir de identificación a la obra. *Uno soñaba...* corresponde a la clasificación que hace de título temático¹⁷.

Sin el ánimo de forzar los sentidos del texto, considero que no se debe desdeñar tampoco traer aquí a colación una versión paródica que ha circulado cotidianamente entre niños y jóvenes:

PARODIA DE COCHINITOS DORMILONES

Los cochinitos ya toman caguama,
muchos condones les dio su mamá
y calentitos, todos con sus chavas
dentro de un rato ya todos lo harán.

Uno tomaba bastante bien,
mientras el otro, viejo vergel.
Y el más pequeño ya se fue
Con su chava, a ya saben qué.

Creo que no debe soslayarse esta versión al analizar el título, debido a que en la parodia se hallan coincidencias con la historia de la novela: en primer lugar la presencia de "Caguama" como el nombre de uno de los personajes de la novela y, en segundo lugar, la alusión a la iniciación sexual de los personajes; seguramente estos juegos paródicos se suman a la decodificación que efectúa un lector al

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷ Genette retoma las funciones que define Charles Grivel donde los títulos permiten: la identificación de la obra, la designación de su contenido y su relevancia. Los títulos pueden ser temáticos o remáticos. Cfr. *Umbrales*.

enfrentarse a un título semejante y al relacionarlo con su propia enciclopedia cultural.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Intertítulos

Así como se ha contemplado la relevancia del título en la construcción de sentido por parte del lector, no deben desdeñarse otros paratextos importantes de la novela, me refiero a los intertítulos que corresponden aquí a los títulos de cada uno de los capítulos de la obra; éstos cumplen funciones semejantes a la del título de la obra, puesto que van más allá del señuelo para atraer la atención del lector. Serna aprovecha la oportunidad para convertirlos en vehículos idóneos para establecer ironías en la novela, los intertítulos de *Uno soñaba...* son:

- I. Primer encierro
- II. Quo melius illac
- III. Savage fox
- IV. Gruñidos
- V. El simulacro
- VI. Antes de la cena
- VII. El manco guadalupano
- VIII. El tunas quiere un globo
- IX. Tiro al naco
- X. Padre de sí mismo
- XI. Leche
- XII. Corte A:
- XIII. El fallo
- XIV. Doña Mercedes
- XV. Noticias de Marquitos
- XVI. Segundo encierro.

Lo primero que se advierte es la idea de circularidad conformada por el primero y el último capítulos. Puede afirmarse que en cada uno de los intertítulos se halla cifrada una gran ironía que se cierra siempre con una ironía final construida intencionalmente en cada uno de los capítulos. Este hecho conforma un ritmo narrativo irónico que, al mismo tiempo de que funciona como un juego, el lector identifica paulatinamente en su quehacer de interpretación.

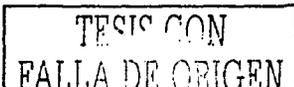
El primer capítulo se cierra cuando el policía declara que no lleva detenido al Tunas a la delegación porque éste es el día del niño, hecho que constituye una gran paradoja, puesto que el personaje acaba de ser salvado de una intoxicación producida por inhalantes que lo divorcian y alejan de la infancia (p. 28).

En el segundo capítulo, "*Quo melius illac*", nombre del premio a las acciones heroicas infantiles, juega irónicamente pues se pone en relieve el contrapunto entre las acciones benéficas y las intenciones comerciales y materiales veladas; corresponde al lector llenar dicho espacio y construir una interpretación opuesta a lo planteado en la entrevista transcrita a lo largo del texto (p. 39).

En "*Savage Fox*", la ironía final se constituye con la prohibición del padre a Marquitos Valladares para tocar sus armas, debido a que éste ya atesora un duplicado de la llave, para desacatar las órdenes paternas inmediatamente después de ser pronunciadas (p. 65). En el cuarto capítulo, "*Gruñidos*", la ironía final se establece mediante la oposición entre la "pureza" de Damián Pliego y su victimización melodramática al ser asaltado durante la noche (p. 99).

La ironía final de "*El simulacro*" se da cuando se desvanecen los límites entre las intenciones artísticas de Ismael Rodríguez y la realidad narrativa (p. 117). Otro mecanismo irónico se ofrece al lector en el capítulo "*Antes de la cena*", cuando Daniel solicita a Marcos Valladares ver el rifle, puesto que quien lee ya conoce la codiciada y accidentada adquisición del arma (p. 135).

En el capítulo VII el cierre irónico se construye a partir de la inclinación de Javier Barragán por la selección de Joaquín Molina para recibir el premio *Quo Melius illac*. El lector adivina la falsa procedencia de la carta y el personaje; a pesar de haber sido caracterizado como un "intelectual a contrapelo", no puede dejar de ser influido por un discurso melodramático que subyace en la carta (p. 158).



Como se puede notar el único conformado por una oración es el octavo capítulo "El Tunas quiere un globo"; aquí el centro de la narración resulta el Tunas y este hecho cobra relevancia, de acuerdo a mi propia percepción, con relación a que este capítulo viene a convertirse en centro de gravedad de la novela. La figura protagónica corresponde al Tunas, quien se presenta con todas las contradicciones que le son inherentes, se expone sus expectativas y se revela la configuración melodramática de su propio imaginario. Por contraste, el resto de los intertítulos corresponde a algún personaje o una acción narrada. En este capítulo la ironía final es muy fuerte, pues a partir del título el lector construye falsas expectativas sobre el personaje que desea el globo como un signo de su infancia. Éstas se rompen, sin embargo, pues al conseguirlo se advierte que el objetivo del niño era destruirlo con la llama del cigarro que fuma y no el juego (p. 170). Este hecho además de impactar al lector, permite contemplar la profunda contradicción del personaje.

"Tiro al naco", que gira alrededor del asesinato de Jorge Osuna, padre, se cierra irónicamente con la inclusión del diálogo póstumo e imaginario entre el Tunas y su padre; el broche se construye mediante el retruécano "¿Por qué si él era padre de sí mismo?" (p. 206).

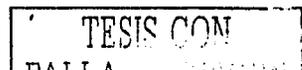
Junto con el capítulo IV ("Gruñidos"), "Leche" resulta ser uno de los más extensos, donde también se revela la naturaleza paradójica del personaje Javier Barragán, quien harto de leer cartas repetitivas y simuladas, emprende él mismo la escritura de un texto editorial para la estación radial, contrario a sus ideales revolucionarios, para elogiar al gobierno: "Se nota ya un cambio positivo en los servidores públicos" (p. 235). La manera en que sus palabras concretizan su contradicción con la ideología que pretende defender, constituye una de las líneas irónicas no sólo del capítulo, sino de la novela entera.

Con relación al final irónico del capítulo XII existe un problema en cuanto a su cierre. En la edición 2000 finaliza el capítulo con un congelamiento de la escena con los personajes el Tunas, la Caguamita, doña Mercedes y Damián; no obstante, en la edición 1989 el final es diferente:

Tunas. Me hundo en una ciénaga donde hierven los besos de mi madre. Sigo siendo larva y tú ya eres como las señoras que hornean hijos en las noches de luna. Sin ti no tengo esperanzas de alivianarme nunca, gandaya, fermentida y adorada peluda. ¡Cómo voy a pegarte y cómo voy a besarte si ahora de tu rosa me separan espinas! Pasó mi hora o no llegó nunca y en su lugar me cayó del cielo un heroísmo que apesta. Yo soy el Tunas, no quiero que me inventen la vida ni me pongan medallitas de buena conducta. La neta prefiero morirme a negar mi presencia en esta cama (1989, pp. 238-9).

En esta primera edición la última parte y la cita anterior también poseían una disposición espacial diferente; el texto original se hallaba dispuesto en dos columnas y correspondía a la segunda columna la cita anterior, mientras que a la narración de la acción de Damián Pliego, la primera columna. La cita constituía una voz del Tunas en *off*, por lo que existía una correspondencia con el discurso cinematográfico que permea todo el capítulo. La eliminación de este juego es uno de los cambios más notables entre la primera y la segunda edición, que puede atribuirse a que la ironía se reitera y desemboca fácilmente en el amelcochamiento y exageración del melodrama. En sí el juego irónico del final del capítulo continúa manteniendo su esencia, que se refiere a la disonancia entre las palabras del Tunas; éstas oscilan entre aquellas pertenecientes al discurso amoroso renacentista y el registro lingüístico de la marginación (p. 253).

El final del capítulo XIII de nuevo establece una gran paradoja que queda a cargo del lector interpretar; la cual se da en torno al personaje Javier Barragán,



quien pretende romper radicalmente con su quehacer alejado de sus objetivos revolucionarios y abandonar para siempre su trabajo de "negro", aunque corresponde al lector adivinar a partir del final que la ruptura nunca se dará, pues en su diario escribe:

¡Voy a renunciar y de aquí en adelante mi vida será una página en blanco!

Lunes 11 de septiembre. Viendo las cosas fríamente...
(p. 269).

El capítulo XIV culmina con la entrega del premio *Quo melius illac* al Tunas, inmediatamente después de haber asesinado a Damián Pliego; constituye ésta la ironía más contundente de la novela, pues se ha premiado justamente lo opuesto a lo que se quería reconocer, aunque se opera también un "efecto de pinza" donde los opuestos se tocan al extremarse la tensión que existe entre ellos. Paradójicamente, terminar con una vida mediocre y encaminada a destruir al protagonista, es menos deleznable que el asesinato "accidental" de Marquitos Valladares, porque al menos aquél fue motivado por el odio, una pasión humana, y no por el simple miedo al ridículo (p. 288).

Esto se halla en consonancia con el cierre irónico del capítulo siguiente, XV, que se relaciona también con el absurdo de la vida de los Valladares. Después de escuchar la grabación de Marquitos, su madre exige ser atendida por la servidumbre, porque se halla agotada de no hacer nada ni física, ni intelectualmente (p. 304).

El último capítulo, como ya se había dicho, posee una naturaleza cíclica y se enlaza con el primero. Después de una serie de peripecias del Tunas, éste reconoce su ingreso al mundo de los adultos mediante la aparición de un vello púbico. Así como la novela había comenzado con la palabra "inhalar", este texto se cierra con

la de "exhalar".

Todo este largo recorrido por las ironías finales que corresponden a cada uno de los capítulos y se relaciona con los intertítulos, conforma un ritmo irónico cuyo sentido el lector debe ir desentrañando paulatinamente. No debe dejarse de tomar en cuenta que:

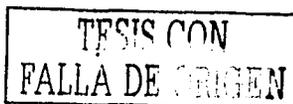
[...] las últimas palabras [...] absorben retroactivamente, ese principio (pues la prosaica realidad del narrador es ironizada) y de esta forma la perspectiva ambigua termina por dominarlo todo¹.

Como puede observarse este quehacer oscila entre las respuestas hilarantes, aunque amargas, de quien lee, así como por la seriedad que provoca la llamada ironía trágica, sobre la cual se conforma la historia de la novela. Este ritmo irónico que se halla diseminado por toda la obra establece asimismo una suerte de complicidad con el lector que continúa su tarea de decodificación con la adivinada promesa de que seguirá encontrando este sentido "perverso", a través del ritmo irónico.

La degradación de los auténticos valores humanos subyace a lo largo de todo el relato, sin embargo, ante tanta desolación una respuesta viable, que conduzca hacia un exorcismo, bien puede ser la risa irónica, contenida a lo largo y ancho de la narración.

Escasos resultan los títulos que sufrieron una transformación en la edición 2000; éstos son el XII y el XIII. En la primera edición fueron llamados respectivamente: "Corte a Interior. Departamento de Damián. Día" y "El veredicto". En el caso del primero, se elidió lo que podría ser una incongruencia

¹ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 397.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

debido a que la acción narrada no sólo se presenta en el interior del departamento, sino que abarca también el exterior en la calle.

En el segundo de los casos, es fácil advertir la intención de jugar con la ambigüedad que se deriva de llamarlo "El Fallo". Este título desencadena una ironía, porque se apela a que el lector tome el significado de "desacierto" o "equivocación" y la de "veredicto" inicial; la suma de connotaciones enriquece el sentido y no sólo exige una lectura antifrástica. Nuevamente el autor se ocupa de diseminar efectos irónicos para que sea el lector quien los deleite.

La insistencia que subyace a través de la extensa senda de los vericuetos del título y los intertítulos demuestra una voluntad irónica que exige un desciframiento por parte del lector; no resulta ajeno a la ironía este tipo de requerimientos, pues siempre se halla parapetada tras del título una intención que apela a la instancia lectora.

Lenguaje de la corrupción

Otro de los trabajos de interpretación que se delegan al lector es la presencia e interpretación del discurso de la corrupción. Debo mencionar que aunque es un hecho frecuente en la realidad discursiva mexicana, no se ha reflexionado todavía lo suficiente alrededor de su presencia en la literatura. Las inquietudes que a continuación esbozo deben su inclusión en este espacio porque pienso que se sitúan dentro de la demarcación de la ironía y su profunda relación con el lector. La corrupción de autoridades y políticos en la sociedad mexicana ha propiciado la creación y uso de un lenguaje en clave para encubrir su bajeza, por lo que resulta ser una moneda corriente el discurso del encubrimiento, el cual reclama una interpretación irónica entre los lectores mexicanos.

Por ejemplo, la decodificación de declaraciones públicas (e incluso privadas) de los actores políticos en nuestro país ha exigido apelar a una lectura irónica. Un enunciado como el siguiente: "La banca mexicana jamás lavó dinero del narcotráfico: declaró su presidente", reclama una lectura irónica y, en este caso, antifrástica, es decir, se debe leer que el narcotráfico sí ha sido beneficiado por la banca mexicana y esta declaración sólo trata de ocultar el hecho evidente.

Tales interpretaciones irónicas obviamente no se circunscriben al ámbito de la lectura de declaraciones de actores y protagonistas políticos, sino que se introducen en todos los ámbitos de la vida pública e, incluso, privada. Al margen de que tal vertiente de la ironía nos provoque risa o no, es innegable que los mexicanos "sabemos" cómo interpretar estas ironías, pues existen reglas tácitas que nuestra comunidad lingüística establece para producir, sobrentender y descubrir ciertos códigos irónicos.

En México, se ha ido pergeñando un lenguaje irónico que posibilita una comunicación perversa entre quien extorsiona y su víctima. La decodificación resulta extraña a quienes no comparten los códigos de la corrupción mexicana; por el contrario, resulta familiar para quienes cohabitamos en este entorno degradado. Este "extraño familiar" obtiene su pasaporte para ingresar a la literatura, gracias a su inclusión en el relato. Como toda ironía, posee dos significados y un significante; aunque su significado denotativo no se pierda, sí tiende a diluirse para fortalecer sólo el significado subyacente, por consecuencia "lo" que no se dice es "lo" que se debe interpretar.

Quien corrompe y quien permite ser extorsionado, necesitan un lenguaje cifrado para resguardarse de la denuncia e incluso para suavizar la trasgresión a la propia justicia; por ello éste exige un doble plano de significados. El primer significado permanece en un nivel denotativo, en tanto que una segunda intención subyace y es conocida implícitamente por la comunidad lingüística. Con frecuencia sucede que el significado literal ha quedado oculto y ya no es posible descubrirlo. Una audacia como ésta acarrea una ambigüedad que beneficia la extorsión.

Ante una denuncia explícita de la corrupción, es decir del segundo significado, quien se ve afectado por dicha denuncia se parapeta inmediatamente en la ambivalencia de dicho lenguaje y logra salir airoso a fin de no recibir sanciones: en tal caso alude al primer significado literal y denotativo, para exigir que su discurso no sea "malinterpretado".

Numerosas resultan las ocasiones en que el fenómeno de la corrupción se presenta en la historia de la novela, sin embargo no todas reflejan este doble lenguaje de la corrupción. Para un lector mexicano, encontrar este hecho tan cercano, en la literatura, significa también el reconocimiento de un doble juego irónico. Por ejemplo, en *Uno soñaba...* los lectores mexicanos identificamos la ironía

de que el policía, en el final del capítulo I, en realidad no lleva a la delegación al Tunas porque en esa fecha se celebre el día del niño, sino porque no es una presa que represente la posibilidad mínima de extorsión.

Incluso dentro de la historia se alude una campaña contra la corrupción que se dio durante el sexenio de Miguel de la Madrid, llamada "renovación moral", la cual emprendió la ardua tarea de desterrar la corrupción; en la novela los propios personajes -como todos los mexicanos- dudan de su cumplimiento y la parodian. Se revela una contradicción evidente debido a que el propio Valladares acaba de involucrarse en la corrupción, por lo que su posición crítica se desmorona y desencadena una lectura irónica.

"Luego volvimos a la mesa y me puse a platicar con el chaparro sobre la corrupción policiaca, una cloaca que el gobierno jamás tendría el valor de destapar... ¡Ahí fue! Sí, claro, él hizo un comentario sobre la renovación moral que se había quedado en renovación oral, y entonces yo dije... ¿Qué diablos dije?" (p. 211).

Más adelante, el cohecho mexicano se vuelve a hacer explícito:

"-Si tienes cincuenta mil dólares en este país puedes matar a quien se te antoje y nunca te llevarán a la cárcel". (p. 212)

Alrededor del hecho de la corrupción lo que aquí debe ser subrayado es el lenguaje irónico de la corrupción. Una veta interesante se halla constituida por los rodeos y los significados dobles que se advierten en el episodio donde Valladares, padre, busca la exculpación de Iván, y por tanto de su propio hijo al mismo tiempo:

--Yo comprendo y respeto las disposiciones del reglamento, señor licenciado -Marcos abrió el maletín-, pero sólo quiero tener noticias del niño y

creo que en un caso tan especial como éste puede haber una excepción, sobre todo si usted me hiciera favor de gestionar la visita. Mi familia está sufriendo mucho, ayúdeme, se nota que usted es buena persona (p. 219).

[...]

--¿Y está seguro de que lo trajeron aquí?

--Totalmente.

--Qué barbaridad, pues sí que está fea la cosa --Talamantes enarcó las cejas--, pero se lo repito, no hay nada que hacer. Mi consejo es que no le mueva, podría resultar peor. Mire la verdad es que esos comandantes de la Judicial son incontrolables, nosotros mismos les tenemos miedo (p. 220).

Resulta obvio que las palabras de Talamantes no aluden al lenguaje denotativo, sino que funcionan como una intimidación para Valladares, quien debe interpretar cuán costoso le resultará sobornar a las "autoridades", a pesar de haber exhibido su poder económico, hecho que seguramente provocó que se incrementara la ambición del personaje. Más adelante Maytorena exige más dinero:

--Qué bien se viste usted. Lástima que no se quiera dejar ayudar (p. 226).

Indiscutiblemente esa "ayuda" tiene un precio muy alto y el extorsionador presume su superioridad. También se advierte la presencia de un discurso que aparentemente se halla en consonancia o en empatía con su interlocutor:

--Es poca lana para la gravedad del delito--
Maytorena echó un vistazo codicioso al interior del maletín--pero te lo voy a recibir nomás porque me cae bien el chavo (p. 227).

La secuencia termina con esta despedida que, dadas las exigencias de interpretación contraria que han demandado los personajes entre ellos mismos,

deja completamente desconcertado a Valladares, pues una decodificación irónica, antifrástica, se halla muy lejos de provocar la risa, por el contrario, resulta trágica:

--Por el niño no se preocupe --se despidió con una palmada en el hombro--. Fuera de lo que le hizo el degenerado ése, no tiene nada (p. 227).

A sabiendas de que la violación fue producto de la imaginación de Maytorena, todo el texto entraña una ambigüedad irónica que posibilita una interpretación, donde se subraya el carácter nefasto de las autoridades judiciales. Su inclusión en la obra literaria ofrece un distanciamiento que permite reconocer su artificialidad, gracias a su exhibición como lenguaje literario. La tarea del lector es compleja debido a que deberá leer e interpretar como literatura un discurso que, si bien le es muy familiar, cobra una distancia al convertirse en material estético.

El lenguaje de la corrupción presente en la novela, al igual que en la realidad mexicana, obliga a un continuo deslizamiento de significados. Así nos enfrentamos ante lo arbitrario de su aparente univocidad, por lo que se muestra su relativa fragilidad. A través de este estado de crisis del lenguaje y de sus significados que ofrece la realidad mexicana contemporánea, la ironía parece ser el único punto de fuga plausible.

Resulta previsible que el lector mexicano se halle tan familiarizado con este uso, al punto de que no logre advertirlo. O bien, que su éxito y predilección entre lectores mexicanos pueda atribuirse a que el público tiene la posibilidad de establecer una distancia para reconocer en la literatura, un lenguaje tan cotidiano y próximo.

TRABAJO CON
FALLA DE ORIGEN

Comparaciones

Si bien es cierto que toda analogía dice más de quien la enuncia que aquello que trata de describir, en el caso de la comparación irónica el autor requiere de una vigorosa cooperación del lector, debido a que corresponde a éste conjugar todas las perspectivas, por lo que el conocimiento y el punto de vista de quien lee resultan ser los más privilegiados. Esta nueva visión, no obstante, es inestable, pues toda lectura no es una interpretación final y conclusiva, sino que se puede ir incrementando a partir de un aumento de la enciclopedia cultural del lector.

Gracias al contrato de ironía se produce una sintonía entre lector y autor. La distancia que media entre ambos puede ser reducida a través del conocimiento de los códigos vigentes en la comunidad cultural; en caso de que éstos sean compartidos, el lector poseerá algunas pistas para conseguir la interpretación irónica.

Es así que las comparaciones presentes en cualquier texto constituyen uno de los puentes entre autor y lector para la construcción de la ironía.

Estas formas de significación se van configurando a partir de las múltiples señales al narratorio - implícitas o explícitas, y que remiten a un código referencial compartido, o incluso a una "complicidad" ideológica-; de los operadores tonales y de los connotadores temáticos; es decir de todos aquellos elementos descriptivos, y en especial de los adjetivos y frases calificativas, que no describen directamente el objeto sino que remiten a los temas que animan la totalidad del relato, o al estado de ánimo, la visión del mundo y las opiniones del sujeto que lo contempla. La descripción es por ello el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo².

² Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 41.

La presencia constante de las comparaciones en toda la novela realza la necesaria intervención del lector para descubrir desde qué posición enuncia el narrador invisible de la obra y cooperar en la construcción del sentido irónico. También establecen un puente entre el horizonte de expectativas de lector y autor; cuando surge una coincidencia, se establece la ironía o al menos una complicidad que desemboca en la risa franca³.

La gran lejanía entre los dos elementos de la comparación refuerza el acto irónico, o al menos cómico. Toda metáfora, recurso superior en complejidad a la comparación, trabaja a través de la distancia entre los dos elementos sobre los que se construye:

Hay entonces metáfora porque percibimos, a través de la nueva pertinencia semántica - y, de alguna manera, por debajo de ella-- la resistencia de las palabras en su empleo usual y también en su incompatibilidad para una interpretación literal⁴.

La comparación que se construye en la novela exige que el lector, del mismo modo que en el caso de la metáfora, experimente una resistencia y un extrañamiento ante el fenómeno así como un reconocimiento del hecho estético; aquí se aproximan elementos semánticos muy lejanos que sorprenden porque se subraya la oposición y la bizarría de ambos elementos de la comparación, cuya interpretación a cargo del lector es más que necesaria para desembocar en la ironía, pues una lectura literal sólo arrojaría un discurso cuyo sentido resulta incoherente.

³ Es significativo también que la mayoría de las comparaciones de la edición de 1989 no sufrieron modificaciones en la edición de 2000.

⁴ Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica*, p. 23.



Serna ofrece a lo largo de la novela diversas comparaciones que se pueden agrupar bajo los siguientes rubros, de acuerdo a las competencias textuales de sus lectores:

- Existen comparaciones que exigen que el lector comparta una enciclopedia cultural y discursiva amplia:

Escudriña la bolsa de cemento como si la respuesta flotara de ese líquido amniótico, donde las ideas malogradas forman humos calcáreos (p. 305).

Yo no soy hijo tuyo ni de nadie, nací solito, como los ajolotes en sus charcos de agua podrida [...] la foto se transformó en zozobra, como si el charco donde había nacido se hubiera convertido en un pantano que devoraba poco a poco (p. 206).

- Así como comparaciones que pertenecen a un código referencial específico y restringido:

[Javier Barragán] Si por accidente lefa más de media página se sentía observado como si caminara desnudo en Paseo de la Reforma (p. 139).

Cuando habla [Homero Freeman] dicta cátedra, y cuando calla pone una cara solemne de Sumo Pontífice, como si se callara en latín (pp. 258-9).

De tanto huir, el Tunas termina por acercarse a su madre, como si el masoquismo lo espoleara para chocar contra lo que más odia (p. 311).

- Comparaciones contextuales que exigen compartir códigos culturales:

[Javier Barragán] se juzgaba moralmente superior a todos ellos, pues había aguardado fidelidad al materialismo histórico en una bastión de la ultraderecha, manchado hacia el exterior pero con el alma limpia, como una hermana carmelita reclusa en un burdel que se acostara con los clientes y se abriera de piernas y gimiera como yegua arreacha sin sentir verdadero placer, sin olvidar nunca los diez mandamientos, orando al rayar el alba frente a un crucifijo metido al prostíbulo de contrabando, como él oraba en las páginas de su diario (p. 143).

Es fácil reconocer la existencia de un horizonte ideológico compartido. El ironista apela a la necesaria comunión ideológica entre lector y autor a fin de producir la ironía. En la cita anterior asimismo se puede advertir una comparación dentro de la propia comparación que se establece con la finalidad de caracterizar al personaje.

Ahora estaban unidos, unidos como dos hielos (p. 204).

El quisiera ayudarlo, pero... Hablaba muy quedo, como si le diera miedo la sola idea de corromperse, y movía el cuello como un colibrí, dando picotazos nerviosos (p. 220).

Los músculos de la cara se le distienden [a la Caguamita] como los pliegues de un telón caído (p. 250).

Estaba tan furioso que habría hecho un escándalo en plena junta si la mano de Bambi no hubiese comenzado a subir por mi muslo como una tarántula húmeda (p. 266).

Alguien había apagado un cigarro en la foto de su hijo, como si un tumor cancerígeno le hubiera carcomido la cara (p. 273).

- Comparaciones cuyos elementos son muy distantes:

Vio pasar a [...] Téllez con la nariz colorada y la corbata floja, triste como un árbol urbano (p. 157).

[Doña Mercedes] Sólo el día de la ceremonia abrió los ojos con pleno dominio de la realidad, segura de seguir viva, como si sus párpados de hojaldré hubieran activado un mecanismo de lucidez postrera (p. 270).

- Comparaciones que aluden un horizonte de conocimiento emanado de la cultura de los medios masivos de comunicación:

[...] corrigió la adúltera con un aplomo digno de mejor horario (p. 181).

[El cadáver de Jorge Osuna] parecía retocado a mano por un maquillista de Hollywood (p. 205).

Tengo un hijo retechulo, como los que anuncian pañales en la televisión [...] (p. 241).

Por un instante lo tuvo [a Maytorena] frente a frente, como en un anuncio de pasta dental, y casi pudo beberle el aliento: Tenía los párpados hinchados como alforjas, nariz chata con el tabique desviado, papada de batracio con doble pliegue y un lunar peludo en la barbilla. Entre sus labios asomaban dos dientes podridos y una vieja cicatriz en forma de zigzag acentuaba sus aspecto patibulario (p. 223).

[“]Mejor empiezo por el final y me voy para atrás como en las películas donde la gente camina en reversa, chido, regreso todo el carrete y me paro cuando ya sienta que es el fin del principio” (p. 306)

La ironía se establece al momento en que el lector constata el pobre horizonte de los personajes de la novela y reconoce la intromisión de los medios en el propio imaginario.

- La referencia a la propia comparación, como un elemento que conforma la propia realidad:

"Seguro son los del condominio nuevo -se respondió. Viven como millonarios pero han de estar endrogados hasta el cogote". Los odiaba porque habían traído consigo el demonio de las comparaciones (p. 191).

Resulta significativo que en los capítulos orales de la novela (II, VI y XV) no aparezcan comparaciones. Este hecho corrobora una intención subrayada por parte de Enrique Serna de diferenciar el lenguaje "transcrito" de aquel producido por la instancia narrativa del primer narrador.

Un caso extremo queda asentado en una de las correcciones de la novela en la edición 2000 :

"--Para nada... como si se los hubiera tragado la tierra" (1989, p. 287).

"--Para nada, parece que se los tragó la tierra" (p. 299).

Esta corrección aunque conforma una comparación lexicalizada, de uso más que frecuente, el autor tuvo el cuidado de modificarla y hacer menos evidente su naturaleza comparativa.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La constante disonancia entre los elementos de las comparaciones va sembrando isotopías que el lector reúne a pesar de su naturaleza contradictoria. Corresponde a éste interpretar la distancia a través de su propia enciclopedia cultural.

[...] por el conocimiento que el destinatario tiene (gracias a su experiencia de mundo, o bien a la consideración de otros pasajes del texto irónico), del referente al que se hace alusión, cosa que le permite dejar en suspenso el ingrediente contrafactual del enunciado, sea cual sea el desvío lingüístico bajo el que la ironía se haya disfrazados.

La repetida alusión a códigos culturales, ideológicos, referenciales, etcétera dentro de la novela construye puentes hacia el lector que el narrador usa reiteradamente. En el caso de la obra irónica esta presencia resulta indispensable, puesto que en la medida en que éste comparta o no dichos códigos, se dará una interpretación irónica necesaria. El lector que construye la novela no se circunscribe únicamente a aquel que posee una "cultura amplia", sino también aquel que ha nutrido su bagaje a partir de las obras emergidas de los medios masivos de comunicación. También en esta línea, subyace de modo insistente la preferencia por ofrecer contrastes que asimismo conforman fuertes isotopías a lo largo y ancho de la novela.

⁵ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 371.

Reflexiones metadiscursivas y metaliterarias

Una más de las llamadas a cierto sector de lectores, que por cierto no imposibilita el acceso para un público menos especializado, se halla conformado por las alusiones al propio discurso y, especialmente, al literario. En la obra las referencias a este ámbito son frecuentes, lo cual confirma que Serna contempla la presencia de un lector medianamente culto, conocedor del hecho literario, a quien van dirigidas dichas señales. Desde la primera página de la obra aparece una muestra de tal fenómeno, al comenzar a describir a Jorge Osuna encontramos:

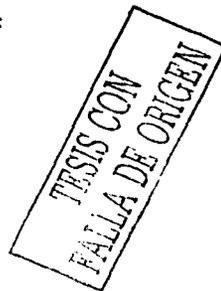
Mira en su interior un tropel de imágenes enfermas desvaídas, que se mueren antes de ver la luz discursiva (p. 7).

Un poco más adelante:

[...] está en su misticismo y en algunas palabra de su explosivo lenguaje: reventar, refuego, tronar, indicios de una sustancia vital combustible, emanaciones del magma incrustado en su corazón. Y si no está aquí, si su lenguaje volcánico sólo es un acto de pirotecnia verbal para distraer a su público [...] (p. 8).

Una llamada explícita al lector se da también en este primer capítulo alrededor del Tunas y las instrucciones de "cómo debe leerse" la obra:

El cazador de sus secretos debe andar a tuntas para no engañarse con ideas preconcebidas, debe odiarlo y quererlo, hacer conjeturas desesperadas y toparse al final del camino con la misma cerrazón del principio. Refractario al refranero de los sociólogos,



reacio a ser convertido en literatura, muerde incluso la mano que le da de vivir (p. 8).

Al final del Capítulo VIII, "El Tunas quiere un globo", su protagonista:

Sin reparar en los coches cruza Fray Servando Teresa de Mier [...] como un pensamiento las palabras se fatigan persiguiéndolo, quiere huir de la página [...] (p. 170).

Si bien estas llamadas ayudan a esbozar a qué tipo de lectores apela la obra, mediante un lenguaje literario que explícitamente habla de la literatura, la contradicción inherente nos revela una intención francamente irónica, pues se establece un guiño con quienes leen.

El abanico de lectores de la obra no se constriñe o se cierra para abarcar sólo a unos cuantos iniciados; por el contrario, se abre a una amplia gama de ellos. A lo largo de la novela y alrededor de todos los personajes se hallan reflexiones metaliterarias y metadiscursivas que, aunque enriquecen la obra, de ningún modo vetan la interpretación a lectores legos. Por ejemplo, al referirse a Marcos Valladares el escritor apunta que posee:

una personalidad mimética y débil en que las influencias del exterior se iban encimando como las escrituras de un palimpsesto (p. 44).

Incluso por teléfono fraseaba y remarcaba los acentos como un orador de plazuela (p. 52).

[...] Pero esta vez su campanuda retórica no le produjo fastidio [...] (p. 52).

Con relación a este mismo aspecto existía en la primera edición una referencia aún más explícita, que fue eliminada posteriormente:

Su abrumadora retórica descansaba en el recurso de la *reiteratio*; machacaba cada frase y cada adjetivo con un mortero tríplice de palabrería que despertaba en Marcos el deseo de cortarle una, dos y tres veces la lengua (1989, p. 49-50).

Esta prolija alusión alrededor de la propia retórica, se simplifica en la edición 2000, para reducirse a:

[Marcos Valladares] Sintió deseos de cortarle la lengua en tres partes, una por cada palabra reiterativa (p. 52).

Modificación que, dicho sea de paso, refleja nuevamente su afán por escatimar en todo aquello que no añada sentido a la obra; las correcciones se hallan encaminadas para economizar, hecho que se conforma como criterio para las enmiendas de la segunda edición.

También en cuanto al lenguaje de sus propios personajes, y nuevamente en el caso de Marcos Valladares, se da esta reflexión metadiscursiva que ayuda a conformar su perfil:

Decir palabrotas en las reuniones de negocios era uno de sus trucos para ganarse la confianza de la gente. Con ellas lograba imprimir a la charla un tono de conciliábulo entre pandilleros que disipaba cualquier recelo y favorecía la toma de decisiones audaces (p. 59).

Otra ocasión que se advierte este tipo de preocupaciones desde la misma perspectiva de este personaje, es el momento en que espera en la Procuraduría de Justicia:

El letrado de la puerta no presagiaba un gran avance: Subjefatura de Servicio Social de la Dirección de

Averiguaciones Previa... demasiadas *des* (p. 218).

Desde el narrador también se advierte esta preocupación metadiscursiva:

—¡Ya te dije que no tomo leche!

Quizá los signos de admiración falseen su tono de voz, porque no dio exactamente un grito. Más bien fue una súplica rabiosa, como de mendigo soberbio (p. 261).

Un caso aún más revelador, en cuanto a las propias preocupaciones de índole literaria, se ofrece al referir el encuentro entre Carmen y Damián:

Ante un gruñido tan rico en significados, su "gracias" le pareció una palabra insustancial y hueca. Extendió el brazo para tomar el Alarma, pero el destino, alcahuete de la sublime anagnórisis, quiso que sus manos se coordinaran mal en el momento de la entrega y el periódico cayera en la banqueta, permitiéndole romper el hielo con frases jocosas (pp. 91-2).

Al enterarse de la muerte del padre de su hijo, Carmen reacciona de un modo desusado y la descripción de su estado da pie para reflexiones de índole metaliteraria:

Carmen tuvo un acceso de llanto, como si quisiera continuar el relato en un lenguaje cifrado, hecho de vibraciones más que de palabras, un lenguaje torrencial y pudoroso al mismo tiempo, el único capaz de expresar las emociones que Damián nunca entendería, ni ella misma se explicaba con claridad; que la entrada del judicial, su prepotencia machista y el ímpetu de sus brazos al quitarla de la puerta fueron como un resumen de todo lo que había significado Jorge en su vida; que al oír la noticia del asesinato y las acusaciones de la policía, pies y cabeza de una trama incomprensible, creyó que sus fantasmas le tendían un señuelo para obligarla a confesar el doble delito de haber perpetuado el

cuerpo de Jorge y amarlo todavía en el fondo de sus gruñidos [...] (p. 197).

De manera semejante a la cita anterior, se encuentra una reflexión sobre la producción narrativa, en torno a Javier Barragán y su función como juez para dictaminar al ganador del concurso *Quo melius illac*, donde a partir de la reflexión sobre la naturaleza discursiva de las cartas, se pasa a la situación de farsa que vive el jurado:

Pero después de revisar quinientas cuarenta y tantas heroicidades, las palabras tragafuegos y madre ciega me bastaron para reconstruir planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace. El héroe no tenía chiste. Sin la recomendación de Valladares yo lo hubiera desechado, y no por motivos ideológicos, sino por carecer del *pathos* ramplón que los dueños del capital, empeñados en falsificar lo sublime, han convertido en una mercancía para el consumo de masas. Ya ganó el manco guadalupano, pensé cuando Bambi terminó de leer. Entonces comenzó la farsa (p. 262).

Tampoco se hallan fuera evaluaciones críticas sobre las cartas que se han enviado al jurado para probar la valentía de los candidatos. En relación a la misiva de la supuesta maestra que propone a Jorge Osuna como merecedor de la distinción y que dentro de la trama tiene como autor verídico al propio Marcos Valladares:

—Ya sé qué es lo que no me gusta—dijo Freeman—. Esa carta la firma una maestra y es imposible que una maestra escriba tan mal. Está llena de anacolutos, parece que la redactó un cargador (p. 263).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En este momento se establece un juego irónico tanto en la relación con los personajes como con el lector y el narrador Javier Barragán, que ya se ha tocado en la segunda parte de este trabajo al analizar la figura del narrador.

Dentro de las competencias textuales de los lectores se presentan los conocimientos suficientes para reconocer los términos aludidos; sin embargo no deja de constituir un juego el hecho de que se aluda a los procesos de composición literaria dentro de la propia novela el lector advierte consciente o inconscientemente esta intención lúdica que lo lleva a reconstruir su sentido irónico.

Más adelante, se apela a la erudición del lector para establecer un sentido irónico:

Dale gracias al señor Damián -corrigió
Carmen sorprendida por el dulce estilo nuevo que
Damián se gastaba (p. 204).

Este referencia al dolce stil nuovo resulta sumamente especializada, pues un lector medio desconoce el estilo renacentista aludido.

No sólo las palabras, herramientas del lenguaje, merecen la atención del ironista, pues incluso aquello que las sustituye resulta material digno para la construcción irónica; me refiero, especialmente, a los gruñidos que caracterizan a dos personajes femeninos, Carmen y Doña Mercedes:

El gruñido fue para Damián lo que había sido para ella el agua mineral: una contraseña de reconocimiento. Era un gruñido idéntico a los que su madre, doña Mercedes le prodigaba por docenas frente al televisor. Único soltero de tres hermanos, Damián se desvivía por atender a la pobre vieja y

amaba entrañablemente todas sus manías, en especial la de gruñir que doña Mercedes había convertido en un sucedáneo del habla. Un gruñido corto y agudo significaba que se había enfadado con la villana de la telenovela. Uno largo, similar a un silbato de ferrocarril, indicaba que tenía sed [...] (p. 91).

Otra manifestación del mismo fenómeno se da en torno a un personaje incidental:

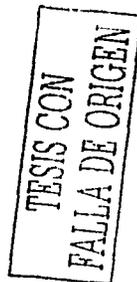
[Un albañil borracho] hacía guiños y visajes como si tratara de suplir con mímica las palabras que no atinaba a proferir (p. 84).

Los personajes también son receptivos en cuanto al efecto que producen en ellos otros discursos y, específicamente el de los periódicos amarillistas, para el caso de Damián:

Las necropsias verbales tenían para él un efecto sedante (p. 93).

Uno de los ámbitos donde se revela más acentuadamente este aspecto metadiscursivo es el que surge en torno a Javier Barragán y su diario, que ya ha sido analizado en algunos aspectos en este mismo trabajo, al revisar el fenómeno de la intertextualidad, en el segundo capítulo. En el diario se reflejan sus intenciones presuntamente comprometidas con las causas populares conjugadas con reflexiones alrededor de la propia creación literaria:

(Ojo, idea para un cuento: los locos representan la enajenación del asalariado en la sociedad burguesa. No encuentran diferencia entre su trabajo anterior y el trabajo falso del manicomio. En ambos casos su actividad les parece absurda e ignoran quién se beneficia con ella, pues el psiquiatra-gerente les habla de una fantasmal mesa directiva que no han visto nunca. Debo añadir un personaje concientizado



-la enfermera—o de lo contrario podría pensarse que me inspiro en Orwell y me acusarían de reaccionario. Pero qué importa, si al fin y al cabo nadie lo va a leer) (p. 145).

Más adelante insiste con su vocación literaria, aunque referida a otro género:

(Buena reflexión para un ensayo, pero debo afinarla y remarcar mi oposición a la fenomenología de lo mexicano, que hiede a idealismo burgués.) (p. 146).

Esta reflexión metaliteraria presentada a modo de anotaciones personales del escritor, no hace sino acentuar la naturaleza contradictoria e irónica del personaje. Su posición supuestamente "pura" se ofrece a un lector que conoce semejantes preocupaciones propias de cierto sector cuyas pretensiones intelectuales y revolucionarias van a contracorriente de sus actuaciones concretas y cotidianas. También acentúa su crítica al desacralizar uno de los momentos más trascendentes para las generaciones contemporáneas: el movimiento estudiantil de 1968:

Egresado de la carrera de Ciencias Políticas, antiguo militante de un grupo radical disidente del partido comunista, poeta en sus horas libres y analista político de tiempo completo, Javier se había perfilado como una pluma incendiaria en sus épocas de estudiante -cuando publicó una serie de panfletos mimeografiados a favor del guerrillero Lucio Cabañas--, y sentía que traicionaba sus convicciones trabajando en una estación de radio vendida al gobierno, al mismo gobierno que había masacrado a los estudiantes en la Plaza de Tlatelolco (p. 139-40).

Esta ironía no deja pasar inadvertido que su objeto roza uno de los momentos más canonizados de la historia reciente: el movimiento estudiantil de

1968, cuya trascendencia e impacto constituyen un ámbito sagrado para las nuevas generaciones. Tomarlo como motivo de ironía podría haber resultado irreverente en los inicios de la década de los años noventa.

Llama la atención una extensa reflexión de carácter metalingüístico que es reducida en la edición de 2000:

Tanto el diseño del letrero, inspirado en la psicodelia de los sesenta, como el adjetivo *popis* -elegante o distinguido buscan atraer con la promesa de juventud y estatus a una clientela que hace poco todavía usaba huaraches (p. 160).

Edición de 1989:

Tanto el diseño del letrero, (similar a un icono pop) como el adjetivo *popis* (pedante o sofisticado en el habla de cierta clase media estomagante de los años setenta) han perdido vigencia visual y lingüística, pero no el tufo de mercadotecnia que pretende seducir a cerebros descalzaos de la promesa de juventud y estatus (1989, pp. 152-3).

La descripción anterior evidencia inmediatamente la presencia de resabios de la novela realista decimonónica que intentaba "enseñar" la realidad del entorno, e incluso fijarla a través de la literatura. Su registro literario significaba en 1989, una intención didáctica que el propio escritor sanciona en la edición del año 2000.

Como si no fueran suficientes estas alusiones a la propia discursividad y la literariedad, el escritor se propone otras alusiones lúdicas. Además de la declarada intención para llamar a un lector con conocimientos literarios, el escritor intenta jugar asimismo en la novela con la autorreferencialidad, cuya juego pretende establecer mecanismos que reclaman una interpretación irónica:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A diferencia del bulto narcotizado que se dejó noquear en el capítulo trece [sic⁶], el Tunas de esta página es un peleador con buenos reflejos y un admirable juego de piernas [...] (p. 316-7).

—Mira, es la que me robaron el día del aguacero (véase final del capítulo IV) [...] (p. 318).

Aun cuando no resultan abundantes estas reflexiones, funcionan como una pincelada que coadyuva a la construcción lúdica e irónica del relato. El juego que ésta ofrece, permite el reconocimiento de una construcción literaria; Serna exige que el lector se posicione desde una perspectiva irónica.

¿Por qué todas estas alusiones al lector producen un efecto irónico? Obviamente muchas de ellas no van a ser interpretadas por todos los lectores; sin embargo, quienes perciben su procedencia, pueden establecer la distancia entre su uso dentro de la novela y otros espacios lingüísticos o literarios. Quienes no identifican su metaliterariedad, hallan una recompensa en la riqueza de elementos puestos en marcha dentro de la obra. Hallar un “fuera de lugar” en el propio discurso narrativo equivale a establecer un guiño para quien lee. Este fenómeno produce una lectura irónica, por lo que es explícito el intento por llegar a un público numeroso e, incluso, a un sector cuyo horizonte abarca la reflexión sobre la propia literatura. Su extraña presencia en el discurso novelesco es capaz de conformar señales ocultas para que el lector avezado realice una degustación exquisita.

⁶ No sé si resulte atrevido afirmar que el error de atribuir a un falso capítulo esta referencia consista en otro juego *ex profeso*, ya que esta secuencia pertenece al capítulo XII.

La otra cara de la moneda del fenómeno del lector está conformada por la relación con el blanco o destinatario del ataque de la ironía. Como se abordó en el primer capítulo de este trabajo, una de las aristas más evidentes del sentido irónico es la víctima a quien se dirige. El blanco se convierte en un elemento que rebasa las características de la ironía como tropo en tanto que exige un análisis pragmático, donde se desbordan los límites del texto literario.

En la ironía puede plantearse una relación entre el autor y el lector a expensas de un tercero, que bien puede ser un personaje, y se establece que el narrador resulta irónico. Por el contrario, se puede establecer una complicidad entre el autor (ironista) y el lector implícitos a costa del narrador. Un ejemplo de esto se da gracias a la presencia del diario de Javier Barragán, las grabaciones, las ensoñaciones de los personajes, la grabación de Marquitos, los monólogos interiores de los personajes, entre otros procedimientos discursivos. En ese momento el lector se convierte en un cómplice del ironista, quien establece claramente como víctima de la ironía a sus propias criaturas literarias.

Una de las tentaciones al realizar una interpretación apresurada consiste en identificar al blanco o víctima de la ironía con el lector. Otra tentación frecuente es la de confundir el blanco con el propio ironista. En el caso de *Uno soñaba...* la gran cantidad de instancias narrativas posibilita que la identificación tanto del ironista como la del blanco no coincidan. Asimismo hacer coincidir el blanco con el lector es otro fenómeno que resulta imposible. El ironista con bastante alevosía no establece un blanco fijo que sea el centro de ataque claramente identificado.

En otro ámbito, la confusión entre las cualidades éticas y estéticas de la obra literaria irónica, por parte del público, ha sido un hecho muy frecuente a lo largo

de la historia literaria. El factor que provoca esta confusión a menudo está relacionado con la coincidencia entre el lector y el blanco de la ironía. Cuando ambos coinciden, se da un efecto de censura de la obra en detrimento de sus cualidades estéticas; saltan a la vista, por lo tanto las intenciones críticas de la obra, sin contemplar el hecho estético. En *Uno soñaba...* el juego entre las diferentes instancias narrativas así como el juego intertextual e interdiscursivo, posibilita que esta identificación no se dé de modo inmediato, por lo que el lector debe enfrentar un trabajo para identificar el blanco.

El ironista Serna no perdona a ninguno de sus personajes ni a las clases sociales o culturales a las cuales pertenecen, puesto que muestra implacablemente sus vicios. Incluso las virtudes que ostentan son desmontadas para demostrar que cada una de ellas constituye una deformidad o un vicio y no un valor positivo.

Uno de los blancos de *Uno soñaba...* es la obra literaria misma así como las convenciones que establece la institución literaria al canonizar o satanizar los temas y los tópicos dignos de ser novelables. Al jugar con diferentes tipos de textos y discursos, el ironista pone en entredicho las posibilidades de éstos y los convierte en víctima de su sorna.

Los propios medios masivos de comunicación conforman otro blanco, en ocasiones intocable, que ven su reflejo dentro de la misma novela; así su presencia se convierte en una víctima del ironista, puesto que también se revela la pobreza de sus hechuras así como la farsa que les es inherente.

Con todo, el propio autor, a pesar de aparecer pertrechado en diferentes instancias narrativas, puede ser el blanco de toda la ironía sembrada por toda la obra. Más allá de la identificación concreta individual, el blanco viene a resultar indudablemente el propio ser humano, quien no escapa de ser víctima de la ironía

de Serna, así como tampoco escapa de ser la víctima de su propio veneno. Después de recorrer todos estos vericuetos alrededor de la multiplicación de las víctimas de la ironía de *Uno soñaba...*, es posible concluir que todo este entramado no es gratuito y que justifica la calidad irónica de la novela.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Humor y comicidad

Así como los límites entre la ironía y la sátira son difíciles de fijar, la ironía, el humor y la comicidad se asocian siempre como elementos inseparables. Una de las coordenadas que guían su presencia en la obra literaria, e incluso en otras manifestaciones estéticas, consiste en que el primer motor de lo cómico suele ser la imitación, la repetición y, aunque un espejo generalmente distorsiona y arroja una imagen deformada, este resultado suele dibujar una sonrisa en el lector.

Explicar y explicitar lo cómico parece ejercer violencia sobre la naturaleza subversiva de la ironía al igual que sólo apreciar el efecto hilarante de ésta. En el sentido irónico la risa suele acompañar la interpretación, por lo que una acumulación de elementos y la hiperbolización van hacia el plano de lo anecdótico y demeritan el poder de la ironía.

Ya Henri Bergson pondera la trascendencia de la risa porque habla a la inteligencia pura, que además posee una dimensión social, pues siempre atiende a ser compartida por el otro. La dimensión social de la risa es un aspecto que sobresale en el planteamiento del filósofo francés⁷.

En *Uno soñaba...* la risa se considera unida tanto a su dimensión ética como a la idea de blanco. La complicidad del lector para reír del blanco de la ironía así como la inconciencia de la víctima son indispensables para producir un efecto hilarante, puesto que la risa alude a la inocencia de su víctima, el ironista persigue otorgar un castigo justo mediante su uso.

⁷ Cfr. Pere Ballart, *Eironcía*, p. 121.

Más adelante, al analizar la construcción de los personajes, podrá constatar la naturaleza discursiva de éstos. La descripción de la víctima: su aspecto físico, sus gestos y sus movimientos son ejes alrededor de los cuales se articula la risa y, en muchas ocasiones, el objetivo del texto sólo se circunscribe al dibujo de una caricatura donde se exageran los rasgos y defectos del personaje. En el caso de *Uno soñaba que era rey*, los personajes y sus descripciones, aunque resultan poseer un gran peso, no soportan toda la estructura irónica de la novela, como se verá más adelante.

En el caso de la novela de Enrique Serna es posible trasladar la visión de la buena comicidad que sostiene Baudelaire:

[...] la esencia de esa comicidad consiste en parecerse ignorar a sí misma y en desarrollar en el espectador, o más bien en el lector, el gozo de su propia superioridad y el gozo de la superioridad del hombre sobre la naturaleza⁸.

La risa es considerada como una de las respuestas perlocutivas que puede ofrecer el lenguaje⁹. Sin embargo, no toda ironía ocasiona risa, es más, muchas veces de ninguna manera se produce hilaridad: Los espacios entre la ironía y lo cómico no siempre son colmados por un efecto cómico, como llega a suceder en el caso de la ironía trágica.

Uno de los mecanismos que produce un efecto de sentido irónico cómico en el relato de Enrique Serna, radica en la construcción de líneas paralelas que establecen repeticiones en diversos niveles de la novela, como se contemplará más adelante en este trabajo. Un ejemplo de estas repeticiones se halla en el "intrahumor" de la historia, donde los personajes manifiestan una comicidad que

⁸ Cit. por Ballart, *op. cit.*, p. 114.

⁹ *Ibid.*, p. 438.



resulta previsible y simple, si se contrasta con la carga irónica y humorística de la obra. Así el humor interno del texto (ofrecido, por ejemplo en los diálogos de los personajes del mundo de los Valladares), no posee la riqueza que se encuentra sembrada a lo largo de la novela.

Sobre el propio fenómeno de la risa, el narrador primero de la novela explicita su función social perversa:

El Tunas mira en ella la rúbrica de los chingaquedito, la flor dejada por el asesino en el ataúd de su víctima. Desde niño -ha vivido años extras entre los pliegues del calendario-la misma sonrisa se le aparece por todas partes: en la cara y en la macana de los policías que lo subieron a la chota por primera vez por andar robando molduras de coche, en los bigotes fotográficos del muerto vivo, en las llagas de los jitomates semipodridos que su madre compra a mitad de precio, en los puños de los grandulones que se lo han amachinado, en el rostro de los tenderos que no le venden cigarros por ser un chingado mocososo, en los labios pintarrajeados de las putas inaccesibles, en su propia cara cuando se divierte haciendo rabiar a la Caguamita. Sabe que la sonrisa viene siempre después de la negativa, el madrazo o el insulto, y sabe también que la víctima de la sonrisa -el sonreído-debe reírse de otro para drenar la pus de la herida. *¿De qué se reía el cabrón?*(p. 164-5).

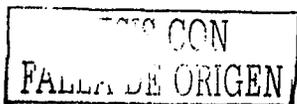
Esta cita puede considerarse como el manifiesto de la risa y su función dentro de la novela. Para Enrique Serna la sonrisa no viene a ser una fuerza transgresora sino otra cara, una respuesta oblicua, por tanto irónica, de otros fenómenos negativos.

Si bien es cierto que lo cómico puebla la novela también es cierto que la cuestión cómica exige de una gran flexibilidad del lector para responder

“perlocutivamente” a las exigencias persuasivas del ironista. Éste, después de haber desplegado su poética sobre el fenómeno, apela a un lector que comparta las mismas expectativas desencantadas que pululan en el relato.

Corresponde, pues, al lector responder con una sonrisa al juego irónico del novelista con la obligación de poner en juego todas las potencialidades de su inteligencia, en el momento de interpretar el sentido. Un lector común y corriente hallará múltiples llamadas irónicas a lo largo del relato; no obstante, este fenómeno se incrementa mientras más cercano se halle éste del horizonte ideológico y cultural inscritos en la obra. Asimismo un lector medianamente culto encontrará más recovecos para degustar de una ironía encaminada a confrontar elementos cultos con aquellos populares plasmados en la novela y este contraste agudizará una interpretación “perversa”.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Modificaciones

La primera precisión que debe resaltarse consiste en el hecho de que ninguna de las correcciones realizadas a la novela en la edición del año 2000 (frente a la de 1989) se halla encaminada a modificar el nivel de la historia de la novela; por lo cual no existen alteraciones que modifiquen sustancialmente las secuencias o algún otro elemento sobradamente trascendente semejante. La gran parte de las leves transformaciones obedecen al afán implícito de precisar y afinar el trabajo sobre el lenguaje.

Aunque el estudio de las modificaciones realizadas a la novela podría constituir por entero un trabajo semejante al que aquí se presenta, como ya he mencionado, sólo señalaré el tipo de correcciones realizadas, porque el objetivo de esta tesis es estudiar el efecto de sentido irónico de la obra y no un trabajo de análisis de los cambios entre las dos ediciones, que en sí conformaría un análisis que arrojaría luz sobre las elecciones del ironista para producir determinados sentidos en su novela.

Después de cotejar las dos ediciones de 1989 y 2000 encontré que la orientación básica que guió a Serna para efectuarlas estuvo guiada por un criterio de economía. Elementos que podrían ser considerados por el lector como excesivos o recargados fueron eliminados, por lo que bien puede afirmarse que la directriz para modificar fue la del proverbio italiano "*Il troppo stroppia*" (lo excesivo estropea).

Este criterio de la economía ha eliminado elementos que pueden resultar demasiado reiterativos y que no añaden sentido al texto y, por el contrario, corren el peligro de sólo desembocar en el cansancio o hastío del lector.

Dentro de las correcciones que realiza al texto, Serna parecería considerar las observaciones de Muecke alrededor de los rasgos que la ironía debe contemplar:

el principio de la economía por el que la simplificación aumenta la energía irónica; el principio de alto contraste, que hace que a mayor incongruencia, mayor ironía; la posición de la audiencia, que puede oscilar entre un mayor y un menor conocimiento real de lo que está ocurriendo bajo el disfraz irónico, y, por último, el tópico de la ironía: recurrir a ella será tanto más efectivo si se consigue implicar el máximo de capital emocional por parte del lector, por lo que los temas idóneos de la ironía serán la religión, la política, la historia, la moral, el amor...; es decir, aquellos que más de cerca tocan nuestras creencias, inclinaciones e ideales¹⁰.

Las modificaciones de la novela se hallan encaminadas en las siguientes vertientes, de acuerdo a una clasificación que no intenta ser exhaustiva, sino que sólo es indicativa de la dirección o la intención del escritor:

Algunas de ellas intentan aumentar la referencialidad de la novela para acentuar su verosimilitud, por lo que se agregan elementos que no modifican mayormente el sentido irónico.

También se advierte una intención de eliminar la procacidad gratuita con la finalidad de que el efecto de sentido radique en cuestiones más de tipo literario y no sean sólo elementos efectistas o deslumbradores del texto. Esta intención es loable porque deja el lugar a la literatura y no a sus efectos inmediatos. Así, por ejemplo, el tono "pornográfico" disminuye en la última edición.

¹⁰ Pere Ballart, *op. cit.*, 207.



Otra de las modificaciones sobresalientes de la obra en el año 2000 fue la eliminación de indicios que en algún momento de la obra pueden adelantar al lector información que desvanecería el efecto irónico.

Asimismo se consideró eliminar algunos elementos pertenecientes a un nivel excesivamente culto con la finalidad de que no se dirija a lectores especializados.

Las correcciones y modificaciones de Enrique Serna en la edición de 2000 obedecen a una pretensión por eliminar los elementos humorísticos gratuitos, hecho que redundaría en una disimulación. La eliminación de lo superfluo apunta hacia la construcción deliberada de una ironía que ignore su comicidad autorreferencial, por lo que se delega en el lector la tarea de interpretación irónica que exige la novela. Del mismo modo se eliminaron alusiones directas al humor, la risa y la sonrisa.

En cuanto a los atrevimientos discursivos que se modifican, se halla un juego de disposición espacial dentro del texto, cuando se trabaja paralelamente en el capítulo XII "Corte a:". Ahí se elimina la disposición en dos columnas donde se juega con la voz en *off* y la secuencia del relato.

Finalmente debo resaltar que la directriz de las modificaciones fue eliminar y no agregar, por lo que resultan muy escasas las adiciones y, por el contrario, abundan las sustituciones así como las disminuciones en la edición 2000.

Ya desde la primera parte de este trabajo se había abordado la necesaria presencia de un contrato irónico, imprescindible para el juego y la interpretación perversa. Una de las cláusulas, quizás la más trascendente, es aquella que alude a

una negociación hermenéutica que debe establecerse implícitamente entre el texto y su lector. Otra de ellas se sustenta en el compromiso tácito para que en este contrato irónico el lector deba llenar múltiples espacios de indeterminación.

Estos espacios así como las elipsis que pueblan la obra también construyen una perspectiva: al deducir acontecimientos, el lector colma espacios o blancos y otorga su propia perspectiva. Es así como las elipsis de la novela cobran un significado mayúsculo para el lector que deberá recontextualizar, de acuerdo a su enciclopedia cultural, sin poder renunciar ni a sus propias experiencias ni a su *background*.

En la novela se ofrecen múltiples repeticiones y paralepsis, entre otros recursos, que permiten que el lector conozca más que los personajes e instancias narrativas, pero que también representan un abanico de opciones mediante las cuales puede construir su propia interpretación. El caso más sobresaliente es el que se ofrece alrededor del asesinato de Damián Pliego, cuya muerte se narra mediante dos instancias narrativas. Del mismo modo, la muerte de Jorge Osuna padre se narra a través de la nota roja, el narrador primero y la "confesión" de Maytorena; estas tres vías proveen ricos elementos de interpretación al lector. Queda a su cargo la construcción de la interpretación de ambos asesinatos a través de todas las posibilidades ofrecidas en la obra y también con la incorporación de su propio conocimiento de mundo.

La reticencia se advierte en el capítulo titulado "Leche" donde reiteradamente se menciona el "olvido" de Marcos Valladares. Esta elipsis requiere que el lector la colme de modo irónico, en la medida de que debe reconstruir los hechos, y acerque su interpretación hacia un encuentro homosexual con alguno de los amigos de su amante Araceli, puesto que "[...] la elipsis o la mención aislada

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

serán en ese caso los indicadores de un flagrante e intencional olvido¹¹". Este espacio vacío deberá ser llenado y reconstruido mediante las marcas del propio relato y su conocimiento de mundo.

Ya se ha visto cómo el trabajo del lector no es nada fácil y que no se reduce a una interpretación de las grafías; sino que constituye una estrategia comunicativa que debe ser realizada por el propio lector con la cooperación del autor, quien para emprender esta ardua tarea ofrece muchas claves¹². También es necesario tomar en cuenta que para llegar a una interpretación de la obra irónica es menester negociar con significados, y específicamente negociar con capitales estéticos¹³. La necesidad de compartir horizontes culturales semejantes así como perspectivas ideológicas similares se constituye como elemento más que imprescindible en el contrato irónico, pues aunque "La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo¹⁴", esta perspectiva no priva en *Uno soñaba...*, como único mecanismo de construcción irónica.

Lo que para los personajes de la novela (e incluso otras instancias narrativas) es una gran interpretación del mundo, para el lector constituye un *dejá vu*, una interpretación gastada y estereotipada de la realidad. Al oponer insidiosamente estas perspectivas, pone en manos del propio lector un trabajo de construcción irónico.

La lectura del texto literario instituye una relación implícita entre el ironista, el narrador, los personajes y el propio lector. Estos movimientos pueden ser bien de identificación o de rechazo al sistema de valores implicados en dicha relación polifónica, pues la ironía se relaciona con la existencia de sistemas de valores y,

¹¹ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 393.

¹² Linda Hutcheon, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", p. 176.

¹³ Pere Ballart, *op. cit.*, p. 450.

¹⁴ Linda Hutcheon, *idem*.

más justamente, con la confrontación de los del texto y aquellos del lector.

A Serna como narrador le preocupa que su novela sea comprendida fuera de México y por ello efectúa una cuidadosa descripción de la ciudad, dirigida a un narratario que puede desconocerla. La construcción de una ciudad verbal, por ejemplo, vehicula al mismo tiempo la construcción de un narratario. Este fenómeno también se advierte en las correcciones de la edición del año 2000, donde se juega con el código referencial señalado por Barthes¹⁵. Se intenta garantizar la coherencia, legibilidad y universalidad del relato. Estas cuidadosas descripciones del crucero de dos tumultuosas avenidas se dirigen al lector que las conoce, pero también toman en cuenta a potenciales lectores extranjeros; su inclusión va más dirigida a éstos que a los lectores nacionales.

Como respuesta el lector efectúa una tarea de reconocimiento que tanto puede aceptar o asumir el Sentido de la ironía como también puede rechazar o ignorarla. En otra línea, casi de forma paralela se da la perlocutividad. En ciertos casos el lector sonríe o ríe al reconocer ciertas ironía. En un caso extremo se realiza cierta movilización del lector que lo lleva a emprender una acción, al reconocer el error puede ir a tratar de solucionar el problema. Sin embargo, todo ironista sabe que la respuesta no puede ir tan lejos. Éste muchas veces se conforma con una sonrisa.

Otra de las grandes tareas del lector consiste en reconocer otros textos, como se señaló previamente, en el capítulo II, donde se abordó la intertextualidad. Al utilizar estos juegos discursivos, Serna no sólo busca la complicidad de lectores especializados, sino que también ofrece estrategias irónicas a quienes reconocen los ecos de las estructuras subyacentes en los medios masivos de comunicación.

¹⁵ Roland Barthes, *S/Z*, p.



El gran trabajo del lector ante un texto irónico es finalmente un acierto del ironista, puesto que como Umberto Eco afirma:

prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo 'esperar' que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla¹⁶.

Como se ha analizado a lo largo de todo este capítulo, el quehacer novelístico ha sido encaminado para construir una gramática irónica que ha ido sembrando en varios niveles la constante preocupación de Enrique Serna para subrayar una interpretación opuesta al significado primero de la obra. El quehacer del lector al buscar el sentido de la novela no se constriñe a una simple decodificación, exige movilizar variados conocimientos culturales e ideológicos compartidos, que se hallan inscritos en el propio texto irónico. Este hecho se reveló al analizar el título y los intertítulos de la novela; la presencia del lenguaje de la corrupción; las comparaciones y las reflexiones metadiscursivas y metaliterarias, cuya presencia reclama una lectura especializada. Otros mecanismos narrativos que se han analizado previamente en los capítulos anteriores, al sumarse, construyen una constelación irónica que sólo el lector es capaz de dibujar eficazmente.

A través del juego alquímico que entrecruza varias instancias narrativas, el lector de la novela posee todos los hilos que le permiten conocer más que cualquiera de las instancias narrativas así como de cualquiera de las perspectivas de los protagonistas o personajes. Sólo el lector conoce la dimensión irónica de la historia y su construcción novelesca.

¹⁶ Citado por Luz Aurora Pimentel en *op. cit.*, p. 21.

V. LOS PERSONAJES Y SUS QUIASMOS

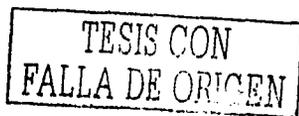
En reiteradas ocasiones los personajes de la obra de Enrique Serna han sido calificados como esperpénticos, especialmente los de la novela que se analiza aquí. El propio autor ha declarado abiertamente su intención por dibujar personajes que corresponden a la estética propuesta por Ramón del Valle-Inclán. A pesar de sus declaraciones alrededor de esta semejanza, considero que afiliar a una estética esperpéntica las criaturas verbales de *Uno soñaba...* significa etiquetar de modo simplista su estética, merced a unos cuantos rasgos; esto equivale también a empobrecer la suma de recursos que utiliza para erigir su compleja arquitectura narrativa.

Si bien es cierto que una buena parte de la ironía de la obra pende de la construcción de los personajes, este fenómeno no constituye el eje articulador exclusivo de la obra, como ya se ha analizado con otros elementos narrativos irónicos. El acento sobre los personajes, seguramente, ha sido la causa por la que gran parte de la crítica a su obra insista alrededor de su filiación esperpéntica, que incluso Serna ha mencionado en entrevistas: “[...] yo tiendo más bien a la deformación esperpéntica y la sátira¹”. Si bien es cierto que la poética del esperpento subyace en la novela en cuanto a la construcción de los personajes, un análisis comparativo entre Enrique Serna y Ramón del Valle-Inclán no es el objetivo de este trabajo.

Marco Tulio Aguilera Garramuño señala sobre los personajes de Serna que:

[...] son caricaturescos en extremo. Pero son caricaturescos no porque el escritor haya inventado sus rasgos, sino porque los descubrió en una realidad

¹ En “Plática con Enrique Serna”:
www.letraslibres.com.mx/enl/inea2.asp?sec=ee&eeint=platica&trans=37



de tintes verdaderamente dramáticos².

Semejante a esta opinión es la de María Raquel Mosqueda Pineda:

Es ésta la labor que Enrique Serna realiza con cada uno de sus personajes. Los deforma hasta hacerlos parecer no sólo ridículos y risibles, sino profundamente trágicos [...] establecida ya la fusión del personaje con su entorno se constata así que es la ciudad el origen y el reflejo simultáneo del esferpento. La capital que no se cansa de repetir su absurda imagen en cada esquina, en cada callejón³

Lo que interesa aquí resaltar es la manera mediante la cual organiza sus construcciones verbales, insisto, para ofrecer una edificación sostenida a través de relaciones de semejanza y oposición. Al articular la interacción de los personajes como parejas opuestas, el escritor ofrece una estructura que se repite en varios niveles de la novela. No debe olvidarse que un personaje, es antes que nada, una construcción verbal:

...un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido* que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas⁴.

Una constante en toda ironía es la oposición y contraste que encierra. En la novela no sólo las oposiciones poseen una función notable, puesto que al mismo tiempo se identifica el establecimiento de varios paralelismos entre parejas de opuestos que no son gratuitos. A continuación se contemplará cómo se efectúa este

² Marco Tulio Aguilera Garamuño, en *La palabra y el hombre*, Xalapa, núm. 74, abril-junio de 1990, p. 290-1.

³ *Enrique Serna o nadie se salva (la narrativa de un escritor contemporáneo)*, p. 43.

⁴ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 59.

juego alquímico entre opuestos con relación a la construcción de los personajes. Enrique Serna brinda un juego similar al del quiasmo, donde cada elemento de cada pareja de opuestos halla recíprocamente su correspondiente opuesto en la otra. Veamos:

Jorge Osuna

Salta a la vista la articulación de la trama a través de los protagonistas (Jorge Osuna, el Tunas y Marquitos Valladares), cuyas "vidas paralelas" poseen características semejantes, aunque antagónicas; del mismo modo que las líneas geométricas que se corresponden punto por punto y se hallan en franca oposición, los protagonistas de la novela comparten rasgos, muy lejanos a cualquier coincidencia. Ambos tienen doce años de edad, no han iniciado su vida sexual (aunque anhelan comenzarla de modo vehemente); son hijos únicos; sufren la indiferencia y el abandono tanto paterno como materno; conforman sus imaginarios a través de las tramas y estereotipos de la televisión; sus nombres resultan ser los homónimos de los de sus padres; éstos tienen amantes; oscilan entre los juegos infantiles y las conductas de adultos. Los dos poseen cuerpos cuyos ritmos fisiológicos son disonantes con sus deseos para arribar a la madurez sexual. Pero, sobre todo, ambos cometen crímenes, aunque motivados por distintas situaciones. Por contraste, los dos conviven dentro de realidades sociales y materiales opuestas. Marcos vive en la opulencia mientras que Jorge se desenvuelve en la miseria.

Ellos viven el abandono de sus padres, puesto que, aunque en el caso de Valladares hijo, éstos convivan con él; establecen una distancia que elimina cualquier contacto afectivo. Jorge Osuna sufre, por su parte, la ausencia de la figura paterna así como el desapego de la madre. Al describir a las madres la

novela establece un paralelismo obvio en cuanto a la conducta de ambas, en el caso de la relación entre Marcela y el hijo, Marcos, padre, opina:

“¿Qué se puede hacer con esa bestia, Dios mío? Cada vez está peor. Ya no es sólo un niño mimado, bueno fuera, es una ladilla, un aborto de Satanás. Y la culpa de todo la tiene Marcela, con una madre así es un milagro que el hijueputa no haya puesto una bomba en la casa.” Ciertamente, su madre no lo consentía, lo trataba quizá con excesivo rigor, pero incluso en sus escenas más iracundas, interpretaba el papel de madre sin convicción, como si lo regañara de a mentiras. “Y para colmo se larga todas las tardes a sus pinchos clases de yoga, mientras el pequeño Nerón se divierte martirizando a los criados” (p. 63-4).

Por el lado opuesto y correspondiente, Carmen:

Se propuso educar al Tunas con el máximo rigor, conducirlo a la santidad por un camino sembrado de abrojos, y a la menor falta empezó a prodigarle golpizas, regaños con citas bíblicas, castigos tan crueles como dejarlo atado a una jaula de tender, a merced de la lluvia y el frío. Pero tampoco en el papel de celadora tuvo constancia. La falta de amor la volvía indolente para todo, y con el tiempo, abrumada por la miseria y el cansancio, se desatendió cada vez más de su hijo, permitiendo que la calle lo educara como quisiera. El resultado fue un Jorge Osuna corregido y aumentado, un niño precoz y procaz, al que a menudo encontraba manoseando niñas en los rincones de la vecindad y veía llegar a casa medio borracho, con la nariz cubierta con algo como un chicle amarillo. (pp. 82-3)

En los dos casos la indolencia como máxima educativa campea y desemboca en la indiferencia hacia los hijos. Por paradoja, los dos protagonistas púberes que anhelan ingresar a la vida adulta, consiguen su pasaporte a ésta a través del homicidio. Uno, como prueba para disfrazar su debilidad; mientras que el Tunas

comete el crimen movido por la pasión y como respuesta a la violencia física y psicológica que ejerce sobre él "su tío postizo" Damián.

Los nombres de los personajes poseen, de modo innegable una relación determinante en su conformación como construcciones narrativas, como bien señala Luz Aurora Pimentel:

...un personaje se construye con base en un nombre que tiene un cierto grado de estabilidad y *recurrencia*; un nombre más o menos *motivado*, con un mayor o menor grado de *referencialidad*, y con una serie de atribuciones y rasgos que *individualizan* su ser y su hacer, en un proceso constante de transformación y acumulación⁵.

El nombre del Tunas, sobrenombre de uno de los protagonistas—Jorge Osuna—, se halla semánticamente asociado con lo mexicano, la fruta cactácea presenta una contradicción inherente: áspera, debido a sus espinas, y desagradable al tacto por fuera; pero dulce y jugosa en el interior. Esta oposición coincide con los deseos de Jorge por convertirse en adulto: su cuerpo corresponde al de un niño en el aspecto fisiológico, mas no su pensamiento que anhela la iniciación sexual. Un rasgo morfológico del apodo también resalta: el plural contrasta con la singularidad y la soledad que lo rodea, sin olvidar su hábitat propio: la tierra seca e inhóspita. En el plano fonético la repetición se manifiesta a través de la aliteración entre apodo y apellido:

Jorge Osuna, alias el Tunas, chavo gandalla de doce años, habitante de una vecindad de la Colonia Morelos, está en el limbo de los contrastes, en el rechazo de todo lo que sus antagonistas piensan y sienten; en la fuente de sed donde se cruzan las fantasmas de la infancia con los rigores de la exclusión

⁵ *Op. cit.*, p. 68.

(p. 8).

A diferencia de Marquitos Valladares, Jorge Osuna posee dos nombres, el propio y su apodo. Este es un rasgo de su posición "privilegiada" frente al resto de los personajes y al margen del paralelismo, dentro del relato.

En contraparte, el personaje opuesto lleva el nombre de Marcos Valladares, que resulta una tautología en tanto que semánticamente repite la idea de 'cerco' y 'límite'; su padre posee el mismo nombre como el reflejo que tanto aprecia a través de la "copia" de sí mismo que le devuelven los espejos.

Una de los primeros acercamientos al Tunas ostenta sus contradicciones:

En los pulmones de Jorge Osuna, alias el Tunas, caben todas las muertes de la ciudad. Huele vidas y calendarios, entra y sale de su propia tumba como un jugador de ruleta rusa. De tanto meter la cabeza en la bolsa de plástico, el engrudo se le ha pegado en el pelo. Sus ojos son dos mitades de granada que miran con fijeza las cuarteaduras de la pared. Tiene un cuerpo infantil, pero no es un niño. Tampoco un enano adulto, quizá algo como un anciano encogido. Es difícil verlo por dentro, porque repele a los intrusos que invaden su soledad. Apenas detecta la cercanía de un figón corre a encerrarse bajo siete llaves de silencio [...] está en el limbo de los contrastes, en el rechazo de todo lo que sus antagonistas piensan y sienten; en la fuente de sed donde se cruzan las fantasías de la infancia con los rigores de la exclusión (p. 8).

La ironía comienza a trazar su sendero en la novela desde las primeras páginas: la descripción anterior revela varios fenómenos discursivos que se presentarán en la lectura de la novela. En principio se muestra la naturaleza contradictoria del personaje, quien, además de revelarse de un modo agresivo, advierte ya algunos rasgos de oposición. Enrique Serna inicia una caída en abismo

hacia la contradicción. El personaje existe aun cuando las palabras y las definiciones de él no se correspondan; este fenómeno se equipara a la ausencia del reflejo en el espejo de la figura del vampiro; a pesar de que sí existe el niño, las palabras son incapaces de referirlo.

Líneas adelante se halla una descripción física del personaje:

[...] el rostro del Tunas muestra un abatimiento de cara olmeca expuesta durante siglos a la intemperie. Pero a medida que abre los ojos, amedrentados en el instante de la salida por el fognazo de luz, los músculos faciales se distienden y la cara recompone sus líneas, como un reflejo líquido después de ser difuminado por un guijarro. En ella los pómulos no se limitan a desempeñar la función de repisas para la mirada; son las puntas altivas de un triángulo rematado por un mentón de torneadas esquinas y una boca de labios gruesos, casi obscenos por su actitud de besar el viento [...] (p. 10).

La eficacia de este dibujo, que juega de paso con líneas geométricas propias del cubismo –mediante el efecto fugaz que provoca la luz–, radica en que el centro de la descripción no pretende delinear exhaustivamente su imagen, sino que es un apuntalamiento para mostrar aspectos más abstractos y, especialmente, su naturaleza antitética. Complementa esta descripción del protagonista, otra realizada desde la perspectiva de Damián Pliego, personaje que no simpatiza con el niño, pero que ofrece una de sus escasas descripciones físicas (y que precisamente por ello revela desde otra instancia su esencia):

Aborrecía al Tunas desde antes de conocerlo [...] Confirmó su sospecha cuando lo tuvo enfrente: cráneo lombrosiano, labios de caníbal, pelos erizados como espinas de cacto; la clásica fisonomía del criminal retratado en *Alarma* (p. 97).

Esta caracterización permite, además de aportar datos para saber el origen

del mote, contemplar el horizonte de conocimiento de Damián, puesto que su percepción del niño es realizada de acuerdo a su enciclopedia cultural: las lecturas de la nota roja de un periódico amarillista como el mencionado. Otro acierto de este dibujo radica en que posibilita conocer tanto al Tunas como al padrastro Damián Pliego y al propio padre, pues se ha señalado que fisonómicamente ambos son idénticos. Además como apunta Luz Aurora Pimentel:

Así, al caracterizar un personaje por su apariencia física, una buena parte del 'retrato moral' ya está dado. Además, al mismo tiempo que el narrador proyecta la imagen del personaje, define de manera oblicua su propia postura ideológica, e incluso la del autor⁶.

En el capítulo "Padre de sí mismo", se abunda sobre el parecido físico entre Jorge Osuna padre e hijo, aparece esta descripción en paralelo:

"Yo no soy tu hijo ni de nadie, nací solito, como los ajolotes en sus charcos de agua podrida. Tú no eras mi papá ni te llamabas Jorge Osuna, me querías robar el nombre y por eso te disparé." Vengado ya, su fascinación por el muerto de la foto se transformó en zozobra, como si el charco donde había nacido se hubiera convertido en un pantano que lo devoraba poco a poco. Empezó a reconocerse en las facciones del muerto, en sus labios carnosos, en el hoyuelo del mentón, extasiado con el bigote que le prometía un futuro de abundancia capilar. Odiaba caer en el sentimentalismo y quiso tirar el periódico al suelo, pero tenía las manos engarrotadas, como si una fuerza sobrenatural lo obligara a mirarlo. ¿Por qué temblaba de frío y sentía ganas de chillar abrazado a la falda de Carmen? ¿Por qué si era el padre de sí mismo?? (p. 206).

⁶ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 75.

⁷ El subrayado es mío.

En la edición de 1989, existían ciertos rasgos disonantes con el sentido, transcribo la modificación más notable, entre tres que aparecen en el párrafo y que corresponden al subrayado de la cita:

Piedad. Era un cadáver joven y estaba tan inconforme de morirse... Comenzó a verlo con ternura, reconociéndose a cada rasgo [...] (1989, p. 195).

Las modificaciones de la versión del año 2000 refuerzan la intención por subrayar el parecido fisonómico con el padre. El dibujo del personaje no se limita al presente ni a la perspectiva que pueden tener el narrador u otros de los personajes, también se construye a partir de las expectativas que el niño esboza sobre sí mismo:

*¿Qué voy a ser cuando sea grande? Seguirá siendo un niño, un niño cuyo único rasgo adulto y humano son los bigotes de Jorge Osuna, el muerto. Es un gigante obligado a cargar en hombros los miembros descoyuntados de una ciudad. En lugar de cuello tiene un poste de teléfonos en el que un perro de bolsillo alza la pata para orinar. Por ahí baja el perro cuando viene a roer los desperdicios amontonados en sus axilas, el gran tiradero público donde los teporochos duermen la mona. No se atreve a llegar más abajo por miedo a los automóviles que cruzan el tórax de asfalto. En el resto del dibujo es imposible distinguir qué partes de su cuerpo está sepultadas bajo la montaña de papel moneda, televisores, cables de alto voltaje, tortillas duras, carteles del PRI, botellas de cocaola y excusados públicos donde un millón de cagones microscópicos leen el *Alarma* (p. 320).*

Un poco más adelante, el propio Tunas ofrece otra proyección sobre sí mismo que, aunque opuesta porque en ella disfruta de la opulencia del

narcotraficante, culmina ofreciendo unas expectativas igualmente desalentadoras:

Inhalar. El fracaso del primer boceto no lo desanima. Tal vez pueda imaginar un autorretrato más optimista. Lo dibuja por etapas, desde que sale del reformatorio graduado en el rencor, hasta que a fuerzas de traiciones y asesinatos controla todos los hilos del bajo mundo. El capo Jorge Osuna también tiene los bigotes de su difunto padre, pero no anda en bicicleta, ni reparte la droga en botellas de leche. Maneja una camioneta suburban con llantas anchas y oye corridos de narcos en un estéreo a todo volumen. Lleva pantalones de cuero, sombrero tejano, botas picudas, y un amplio gabán amarillo para ocultar una indiscreta MI. Es el narco más buscado por los policías y las mujeres de la frontera (p. 321).

Esta prospección sobre el propio personaje resulta irónica, pues en ella se incorpora el imaginario que posee y revela claramente y su enciclopedia cultural.

Es indudable que al personaje Jorge Osuna deben sumarse las connotaciones que el lector asocia con el niño de la calle, aun cuando puede establecerse cierto parentesco con el pícaro. En este sentido el Tunas es uno de los primeros personajes que fija en la literatura una nueva realidad urbana, ya que el niño sufre una condición degradada en extremo. Como contrapunto Marquitos Valladares recibe las connotaciones del niño cuya posición social resulta muy privilegiada.

Así como la descripción del personaje provee al lector de datos relevantes para la construcción del sentido irónico, las pertenencias y objetos que lo rodean facilitan asimismo cimentar al propio personaje. Ya se ha afirmado que uno de los momentos relevantes de la novela es el que corresponde al capítulo VIII: "El Tunas quiere un globo": la descripción del globo se convierte en una sinécdoque del protagonista:

Hay de globos a globos. El globo del Tunas es un grano con pus, una tela cancerosa, un rencor hueco, una lágrima de gas, un vientre hinchado de silencio y luto, es un antiglobo, mientras que los niños del cine Sonora quieren una burbuja cursi para ilusionarse con la posibilidad de volar (p. 163).

Ambos tienen como elemento común la contradicción intrínseca, en el juego de oposiciones y paralelismos, el objeto de deseo del Tunas no hace sino confirmar contrastes propios de los mecanismos irónicos. Asimismo el paisaje sombrío en que se inserta el protagonista colabora en su construcción⁸.

La isotopía de lo sombrío que irrumpe alrededor del Tunas, también es notable a todo lo largo del relato, hecho que remite asimismo a una fuerte influencia de José Revueltas, quien creó en su propia narrativa una atmósfera semejante:

El cerro del Tepeyac todavía se distingue mirando hacia el norte. Su verdor, asediado por el humo y la niebla, es el único rastro de vida en esta parte del valle. Los árboles ahogados en ceniza, que sobreviven a la polución de Fray Servando Teresa de Mier apenas se pueden tener en pie con ayuda de vástagos. Hay palmeras en huelga de brazos caídos, arriates donde se congregan las ratas nocturnas, jacarandas que hace veinte años daban flores púrpuras y ahora dejan caer en el asfalto sus hojas carbonizadas (p. 159).

La descripción continúa y sigue sobresaliendo una isotopía constante alrededor del humo y lo nocturno. Este espacio, debe recordarse que es el marco donde se desenvuelve Jorge Osuna, al igual que la gasolinería abandonada, donde habita con los otros niños, se manifiesta como una isotopía constante.

El registro lingüístico que se distingue dentro de la novela, permite también delinear a los personajes del bajo mundo, puesto que:

Un registro estereotipado sirve para expresar las propias intenciones al tiempo que para decir algo sobre sí mismo [...] El caso quizá más común, pero también el más sutil, es aquel en que una palabra ajena es a la vez mostrada como *extraña* y utilizada 'dialógicamente' con la propia, o aquel en que una forma, un registro, un estilo son vistos a la vez burlescamente y con 'simpatía' el sujeto no deja de ver su lado ridículo, pero no deja tampoco de sentirse en cierto sentido representado por o identificado con ella. Nos encontramos así fraccionados como sujetos en posiciones o actitudes no del todo concordantes⁸.

A diferencia de los personajes del mundo privilegiado de los Valladares, en el del Tunas ubicamos un lenguaje con una gran riqueza en relación a la incorporación de palabras propias de la periferia, lugar que -dicho sea de paso- permite la innovación al ir invadiendo terrenos con sus innovadoras y transgresoras formas lingüísticas, los espacios del centro; hasta que llega el momento en que se convierten en lugares comunes para toda la comunidad de hablantes. Resultan muy abundantes los momentos en que los personajes de los estratos bajos socioculturales muestran el lenguaje vivo, cotidiano y propio del mundo marginal. Entre muchos ejemplos se puede citar:

A mí no me pasa enfermarme, al Bolillo sí, porque le dan pollo y su abuela le regala juguetes, pero a mí nel, es gacho que tu mamá te abrigue y te de tu cafecito con leche, sientes que te ablandas en la cama,

⁸ Esto se advierte claramente en el capítulo VIII de la novela "El Tunas...", especialmente pp. 159-61.

⁹ Jorge Lozano, *Análisis del discurso*, p. 164.

que te vuelves de algodón, bueno, así me siento yo con mi jefa, todo chípil, me dan ganas de besarla y pedirle perdón por ser tan gandaya de meterle al chemo y andar en el coto con la banda (p. 103).

Al ceder la palabra al personaje es posible advertir que el narrador se hace a un lado y se muestra la propia voz de esta construcción verbal que posibilita que el lector construya determinado efecto de sentido. El desplazamiento hacia la primera persona y en el presente crea una ilusión de verdad. Asimismo la oscilación entre las voces de los personajes y los diversos narradores de la novela producen un efecto de polifonía que viene a enriquecer el sentido de la obra.

Otra de las aristas para la construcción del personaje se cimienta sobre la base de las pseudodiégesis (que ya han sido analizadas previamente) de los dos protagonistas de la novela: Marcos Valladares y Jorge Osuna, éstas contribuyen a construir a los personajes, puesto que el lector al conocer sus fantasías y sueños puede acceder a un mundo interior que ofrece información relevante sobre ellos, aun cuando sean producto de alucinaciones producidas por los inhalantes, en el caso del segundo de ellos. Estas pseudodiégesis no funcionan como ejes que transformen de algún modo el curso de la historia, sino que permiten conocer las expectativas y el horizonte de conocimiento de ambos. La presencia del narrador es tan fuerte en la novela que puede penetrar en la ensoñación del Tunas, producida por el efecto del cemento inhalado y "efectuar el trabajo de su trascripción".

Además otras líneas opuestas en paralelo quedan conformadas por los espacios en los cuales se desenvuelven las acciones de los personajes: la calle como espacio donde se desenvuelven las acciones de Jorge Osuna, mientras que las realizadas por Marquitos siempre ocurren dentro de la casa o en la escuela donde ha sido enviado como castigo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Marcos Valladares padre e hijo

El personaje que se opone a Jorge Osuna, el Tunas, es Marquitos Valladares, hijo; esta construcción discursiva carece de la prolijidad que ofreció el protagonista marginado. Por el contrario, y como propio juego de las oposiciones y los paralelismos, su dibujo no posee la abundante riqueza que el universo discursivo correspondiente en la construcción del personaje marginado.

Marquitos no había advertido la llegada de Marcos. Sus cabellos de paje inglés le tapaban los ojos, obligándolo a sacudir la cabeza para ver a los kamikazes empecinados en burlar los disparos del cañón antiaéreo. La nariz maliciosamente respingada y los pómulos salpicados de pecas se le sacudieron al recibir la primera bofetada (p. 64).

Puede percibirse la afortunada descripción del personaje que acude a la combinación de atributos y acciones para su construcción. Sin embargo, el autor no se detendrá para mostrarlo detalladamente. Incluso cuando se acude a otros personajes con la intención de ofrecer información de él, su dibujo resulta bastante pobre y pleno de lugares comunes:

--Véngase, mi ahijado. Ah, bárbaro, cómo has crecido, ya ni te puedo cargar. Se me hace que usted ya hasta novia tiene... (Marquitos niega).

[...]

--Pero le gustan las viejas ¿verdad que sí le gustan? (Marquitos niega) (p. 125).

En el caso de Marquitos, la otra línea paralela conformada por los protagonistas de la obra, se opera el efecto del quiasmo, puesto que la construcción detallada se da con relación a la figura de su padre: Marcos Valladares. A lo largo

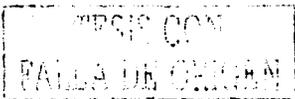
de toda la novela su presencia es constante y es otra de las figuras alrededor de la cual se da la construcción del relato.

También existe un paralelismo que se manifiesta a través de una competencia con otro personaje: Daniel, a quien copia constantemente tanto en su actuación como en sus pertenencias, especialmente en lo que se refiere a la competencia establecida tácitamente entre ambos en una carrera armamentista, conformada por el mayor número de armas atesoradas. Por contraste y por oposición, el personaje del padre, Marcos Valladares sí es detenidamente construido, a través de varias instancias narrativas. Este personaje se presenta en la novela después de haberse delincado al protagonista Jorge Osuna. Con alevosía, el escritor establece una isotopía que recorrerá toda la novela alrededor de la comparación y el espejo, elementos que obviamente permiten la articulación discursiva en paralelo.

En ese tiempo adquirió además la manía (ésta sí auténticamente suya) de mirarse al espejo a la menor oportunidad, y cuando no tenía espejos a la mano, en charcos, vitrinas o mesas de madera bien pulidas (p. 44).

Para describir a Valladares, el escritor recurre precisamente al uso del espejo:

Al esperar el descenso del equipaje, un deseo de mirarse al espejo lo hizo correr al baño del aeropuerto. Tenía físico de atleta, los 38 años no se le notaban; el cabello, castaño y abundante, arrojaba un resplandor dorado sobre su frente inmune a las arrugas. El corte recto de la nariz y la tez de color salmón reflejaban salud, vitalidad, energía sexual y dinamismo. Entonces tuvo la revelación que solucionó su crisis de madurez: *No eres tú, Marcos, es el país* (p. 47).



Es de nuevo la imagen del espejo la seleccionada como vía para insistir en el fenómeno de la repetición. El reflejo que le devuelve éste es el pretexto para revelar al lector algunos atributos físicos del personaje, sin que se adivine abiertamente la artificialidad del discurso narrativo. La isotopía del espejo, donde subyace la repetición, conlleva igualmente la imagen que le puede brindar de sí y su narcisismo. Se suma como contraparte la envidia y el anhelo de imitar a su amigo Daniel, cuya descripción, como en el caso de los dos Jorges Osuna, es la oportunidad para describir a Valladares, de modo simultáneo.

Simpatizó con él porque siempre estaba en plan de relajo y se comportaba en la oficina como si jugara a trabajar, como si no necesitara el sueldo y estuviera ahí en calidad de príncipe castigado por hacer travesuras. Marcos imitó su desenvoltura con buenos resultados; muy pronto lo ascendieron al puesto de Daniel. También se hizo cazador y compró su primera escopeta, pues tenía una personalidad mimética y débil en que las influencias del exterior se iban encimando como las escrituras del palimpsesto. Imitaba los gustos y aficiones de los demás, creyéndolos propios en todo momento, hasta encontrar un nuevo objeto de emulación, que borraba las huellas del primero. Así había sido desde niño quizás por haber heredado las opacidades de su padre. Siguiendo a Daniel en excursiones cinegéticas al Lago de Guadalupe, repitiendo sus chistes, llamando a los meseros con palmadas como él lo hacía, copiándole opiniones políticas, marcas de loción, gustos culinarios y tics (p. 44).

Las comparaciones que establece el narrador son notables en cuanto a su carácter irónico, pero además se introduce el elemento constante de establecer como parangón cuestiones de índole metadiscursiva al describir la personalidad de Valladares, como se apuntó en el capítulo anterior al abordar la problemática de la construcción del lector. Éste al leer la descripción del personaje imanta con ironía,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

párrafos como el siguiente:

Una ráfaga de viento fresco agitó los árboles del Parque Hundido cuando Marcos Valladares, portafolios en mano, bajó del asiento trasero de su Mercedes Benz con el aplomo de los hombres que desconocen el temor y la duda. Con las gafas oscuras y el saco deportivo de Giorgio Armani parecía un galán de película italiana (p. 48).

En este momento de la descripción del personaje, los datos que incrementan su dibujo despiertan la ironía, puesto que el lector sabe cuáles son en verdad los resortes de su personalidad y resultan contradictorios tanto el aplomo como la arrogancia de Valladares, debido a que se sabe la impostación y la vanidad que le son propias. Las secuencias que ofrece la novela alrededor del personaje se imantan y repelen al unísono con la gran contradicción entre éste, su entorno y sus acciones. Todo el relato que sigue se desliza por la interpretación irónica del lector, quien ya no puede disociar sus descripción y los rasgos distintivos contradictorios de su conducta:

[...] se sintió una lacra social: estaba crudo a media semana como un vil teporocho. El espectáculo de los corredores en pants que doblaban la esquina de Arquímedes acabó de aplastarlo: estaba dilapidando su salud como un adolescente autodestructivo. Hecho una ruina espiritual subió al Mercedes, que aún apestaba a marihuana y ron (p. 231).

Como si fueran pocas las disonancias establecidas, el escritor ofrece algunos otros elementos contradictorios que incrementan el sentido irónico:

[...] quería entrar al Tamoanchan con pasaporte propio, mantenerse al parejo de sus amigos, subir sin alas prestadas, hacerla gacha. Para lograrlo tenía

buenos conectes, una cara de actor de Hollywood, rudimentos de inglés y el apoyo de su madre, que administró sabiamente la exigua herencia paterna para no abrumarlo con la obligación de llevar dinero a su casa (p. 43).

Así se puede advertir que uno de los rasgos sobresalientes para crear la ironía es la disonancia entre los elementos seleccionados para describir al personaje. Resulta obvio que el Tamoanchan, lugar sagrado de la cosmogonía indígena, no requiere de algún pasaporte; la disonancia entre estos elementos exige una lectura no denotativa, sino percibir las señales irónicas. La enumeración de pretendidos atributos que posee el personaje, también otorga esta disonancia que se ofrece al lector para interpretarse con otro significado. Marcos Valladares revela su pobre horizonte cultural aun cuando es el dueño de la estación de radio y que su posición privilegiada tendría que corresponder con un conocimiento profundo de la realidad mexicana, en tanto que dirigente de un medio masivo de comunicación.

Jorge Osuna, padre

Otra construcción narrativa en forma de quiasmo es la que se establece alrededor de Jorge Osuna, padre. Así como la figura del padre dio ocasión para conformar el quiasmo de personajes, la de este personaje posibilita un enriquecimiento en la construcción del relato. La descripción se brinda de modo paralelo entre la imagen que vislumbró el hijo, cuando éste viajaba en el metro y la de su fotografía atesorada por la madre, desde la perspectiva del Tunas:

Nunca más volvió a mencionar al aparecido del Metro, pero mantuvo fresco su recuerdo cotejándolo con la foto de Jorge Osuna padre que Carmen guardaba en el cajón de las medicinas. El muerto de la foto -una escena familiar en Chapultepec- era idéntico al vivo que iba en el vagón. Quizá las ojeras

del hombre que sonreía en la foto fueran menos profundas y sombrías que las del fantasma, pero el espeso bigote negro y la boca de labios carnosos se duplicaban en las dos imágenes, así como la insolente musculatura de los brazos desnudos (p.16).

No escapa en la descripción de este personaje, el establecimiento de una isotopía alrededor del algodón y el color rosa que provocará fuertes disonancias al oponer su dulzura y fragilidad de la golosina con la sangre y la leche, en función con los acontecimientos violentos narrados:

[En el Parque de los Venados] conoció al que sería su marido y torturador. Llevaba una camiseta de Pepe el Toro y pantaloncillos de futbolista, y venía caminando entre un grupo de amigos, la cara oculta por el algodón de azúcar. Al cruzarse con él Carmen retuvo la imagen de su bigote negro, confundido con las hebras rosadas de su algodón. La boca bicolor le inspiró fantasías de besos agridulces, y para verla de nuevo dio varias vueltas a una rotonda en sentido contrario al de Jorge, quien debió advertir sus miradas, pues él también era tímido y sin esa entrada difícilmente la hubiese invitado a morder la nube de azúcar [...] (p. 70).

Más adelante continúa la isotopía del color rosa y el paralelismo entre los personajes. Se construye al hijo como personaje, a la manera de un clon de su padre:

El Tunas daba sus primeros pasitos, lo dejaron suelto en el atrio y caminó hacia un puesto de algodones de azúcar. No dejó de chillar y fastidiar hasta conseguir que le comprara uno. Al ver los hilos rosados en la boca del niño, Carmen evocó los labios de su padre, y una indomable añoranza la remitió al Parque de los Venados, a su golosa contemplación de un bigote parecido al arcoiris, y al dulcísimo paladar del esposo de los versos bíblicos [...] (p. 77)

Esta red semántica alrededor del personaje contrastará posteriormente con su conducta de amante machista, cuya satisfacción se da a través de la transgresión al código moral católico. Posteriormente, hacia el final de la novela dicha isotopía se retoma en el momento del crimen cuando aparecen los charcos de sangre y leche que forman una mancha rosada, cuyo signo es el de una violencia muy fuerte, con una contradicción implícita.

Carmen Reséndiz y Damián Pliego

Otra de las parejas en las que se establece un juego de paralelas es la conformada entre Damián y Carmen: ambas líneas –constituidas por estos personajes– revelan semejanzas y oposiciones similares a las que se advierten entre los personajes ya analizados. Su semejanza se da en tanto que ambos desean sujetarse a una moral inquebrantable que gira en torno a la maternidad, ella como madre del Tunas y él como hijo de doña Carmen. Por antítesis, padecen obsesiones sexuales que se preocupan por ocultar y que los condenan a actuar bajo una moral acartonada con códigos estrictos que son incapaces de quebrantar abiertamente. Carmen, quien anhela la castidad, trabaja rodeada de prostitutas y borrachines, en El Neptuno, bar de ínfima categoría. Por contraparte, Damián Pliego proyecta una verticalidad moral aparentemente incuestionable:

Es Damián Pliego, el mejor amigo de Carmen Reséndiz, la madre del Tunas. Cruza la calle con pasos cortos, la mirada fija en el suelo como si buscara una moneda caída en el pavimento. Lleva una bolsa de pan que aprieta contra su saco a cuadros. De lejos parece un anciano, pero su incipiente joroba y la leontina que le cuelga de los pantalones subidos hasta más allá del ombligo no corresponden a su verdadera edad. Cincuentón avejentado, arrastra consigo un resentimiento contra

la vida mucho más visible que su enorme panza. Acostumbrado a ver a Damián los domingos, el Tunas ha llegado a considerarlo el Señor Domingo, una alegoría de la semana moribunda que atraviesa puntualmente el patio de la vecindad, siempre con el pan a cuestas, y golpea con los nudillos la puerta de su vivienda. Es un emisario del aburrimiento y del orden (p.15).

En la siguiente eficaz descripción de Damián se encuentra explícita su organización guiada precisamente a través de los puntos cardinales, cuya isotopía se halla examinada a producir un efecto negativo:

La cara del tío postizo se hincha y adquiere proporciones monstruosas. Es una cara color de hiedra, limitada al norte por unos párpados náufragos de sus cuencas y al sur por una verruga incrustada en el mentón. A oriente y poniente la cierran dos patillas cenicientas que apuntan hacia una nariz aplastada con anchas fosas nasales repletas de cerdas negras que invaden la comisura de una boca sin labios. De pronto la boca se abre, descubriendo unos colmillos de pterodáctilo que amenazan devorar al Tunas (p. 15).

El paralelismo entre ambos personajes no es una mera coincidencia, puesto que Damián contrasta en el medio donde se halla:

Sabio previsor, había esperado a que la moda diera una vuelta en círculo y ahora su guardarropa –sacos cruzados con las solapas anchas, pantalones con pinzas y corbatas delgadas– competía en actualidad con el Rod Stewart. Era un compañero hecho a la medida de Carmen [...] Lo quería como a un hermano y lo admiraba como a un maestro, tal vez porque advertía un paralelismo entre su rectitud moral y la del padre Gervasio. Con su cortejo respetuoso comedido, asexual, Damián le había demostrado que aún quedaban hombres limpios de corazón, capaces de apreciar a una mujer por su belleza interior (pp. 87-8).

En este retrato se hallan al menos dos ironías, la primera alrededor de la moda y la segunda con relación al paralelismo con los sentimientos que le inspira Damián a Carmen, cuya semejanza, como se verá al avanzar la historia, consiste en que los dos disfrazan con un manto de buena conducta pasiones que ellos mismos sancionan. De modo correlativo para dibujar a Carmen, la madre del Tunas, encontramos:

A fuerza de gruñir y usar faldas largas de solterona, Carmen se había ganado el respeto de los meseros, quienes la consideraban una señora muy digna y le hablaban de usted a pesar de haber convivido con ella más de diez años. Su lucha por afearse y avejentarse había sido tan exitosa que nadie recordaba ya la época en que su trasero fue un territorio asediado por los pellizcos de la clientela. Era entonces una mujer fornida, sonrosada y apetecible que barría el piso con un coqueto vaivén de trenzas. Ahora llevaba el pelo recogido en una pañoleta, tenía la piel amarilla, el vientre abultado y los senos flácidos como lágrimas. Avergonzada de su cuerpo, se enconchaba como un caracol dentro de la bata azul marino que usaba en horas de trabajo. Su actitud reconcentrada y esquiva contrastaba con el bullicio de la cervecería, donde las carcajadas, el olor a creolina y a tabaco, los eructos, la cegadora luz blanca y el estruendo de la rocola creaban una atmósfera de feria pueblerina. Frente a las pinturas con motivos marinos en las paredes (hipocampos de ojos lánguidos, pulpos en motocicleta, Neptuno rodeado de nereidas). Carmen parecía la antítesis del mar, un bloque de tierra seca próximo a desmoronarse. No era ya una mujer vertical. La constante inclinación de la espalda le había torcido el cuello y ella exageraba esa postura como si quisiera humillarse ante Dios. Nadie al verla hubiera imaginado que mientras fregaba el suelo libraba una batalla contra la nostalgia. Nadie lo habría sospechado porque la máxima obsesión de Carmen, su propósito incumplido de todos los días era matar una pasión agreste que había nacido en el suelo (p.

68-9).

Las oposiciones y contrastes pululan a lo largo de la descripción anterior; de entre ellas se pone en relieve el contraste entre el pasado y el presente que posibilitan el dibujo de la mujer que se ha convertido en su opuesto. El despliegue de ironías que se diseminan a lo largo del texto se continúa con el gran contraste entre el lugar y la moralidad del personaje, ya que como es sabido una de las herramientas con las que cuenta el autor para fincar la figura del personaje, radica en el espacio donde lo coloca. Dadas las preferencias de Serna por lo opuesto, la "perversión" de Carmen encaja perfectamente en un escenario donde se establece una isotopía marina que contrasta con su aspecto "terrestre", el cual constituyó su propia perversión. El juego con la verticalidad de Carmen es aprovechado también para subrayar esta isotopía y marcar la sexualidad encubierta contra la que lucha de manera constante.

Hacia el final de la novela, Carmen es descrita nuevamente para mostrar cómo se ha operado en ella una transformación igualmente deformante, con la agravante de que ahora finge una ceguera (semejante a su ceguera simbólica que le obstaculiza contemplar su entorno):

Detrás de Damián viene Carmen, con un vestido negro de poliéster, aretes de migajón y zapatos nuevos que le aprietan los pies. Lleva puestos los lentes oscuros y apenas puede ver por dónde camina. Con el maquillaje parece más joven, pero la culpa de haber atormentado al Tunas para obligarlo a desempeñar su papel en la farsa le ha abierto grietas en las comisuras de los labios y cráteres en la conciencia (p. 313).

Javier Barragán

Otra aproximación al juego de las paralelas y las oposiciones se construye a partir de personajes como Javier Barragán, de quien no deben olvidarse las connotaciones de su apellido: valiente, esforzado, caballero. Su contraparte femenina se convierte en un oxímoron, puesto que barragana viene a significar concubina, amante, cuyas connotaciones son negativas y peyorativas en grado sumo. Dado el juego que se da entre los contrarios, la selección de este nombre adquiere resonancias significativas, así como el uso popular de dicho calificativo con sentido peyorativo.

Barragán, en cambio, no tenía por costumbre hacerse el simpático. Era un empleado de carácter huraño, el único inmune a su encanto de joven alivianado. Tenía cara de no haber comido bien nunca o de no estar satisfecho con su trabajo, y la frustración que exudaba por todos los poros bloqueaba la comunicación entre los dos. Era insoportable verlo arrancar su melancolía de un lado a otro del escritorio, detenerse frente a los relojes flácidos de Dalí para rascarse la barba de cenobita y volver a la silla con pasos lentos, solemnes, metidos, mientras él tenía que atender los interminables telefonazos. Y encima la ropa: suéteres pringosos de Chinconcuac, pantalones de pana ralda, morral al hombro y zapatones de gamuza manchados de aceite: un disfraz de paria que no correspondía con su buen salario. Le aguantaba todo por eficiente. En los trece años que llevaba trabajando en la empresa jamás se había colado un comentario desfavorable al gobierno en los noticieros de la estación. Gracias a él la línea informativa de la difusora no se desviaba nunca de los principios que Marcos defendía: libertad de empresa, apoyo irrestricto al sistema político y a los candidatos del PRI, freno a las publicaciones porno, respeto a la familia. Uno de sus editoriales, el que celebraba con bombo y platillo la reprivatización de la banca, le había gustado tanto que lo premió con un

pisacorbatas de oro, para insinuarle, de paso, que ya usara corbata y se vistiera como la gente (p. 56-7).

La prolija descripción de esta extensa cita resulta relevante, en tanto que antecede segmentos importantes de la novela así como posibilitan juegos con la figura del narrador, ya analizados, mediante la inserción del diario personal del personaje. Javier Barragán se dibuja a través de esta descripción y permite que la lectura de su producción textual sea interpretada con un sentido irónico, en tanto que el lector construye constantemente un sentido a contracorriente, es decir, todo aquello que dice el diario será interpretado irónicamente por el lector. Al leer la voz del personaje, el sentido se desliza necesariamente por el opuesto de lo escrito en el cuaderno personal.

Desde el comienzo de la construcción encontramos que se perfila a partir de la oposición frente a otro personaje (Martínez). Más adelante en la novela se dedica un espacio considerable al diario de Javier Barragán donde se confirman las contradicciones que se generan de la cita anterior; en el proceso de la lectura se obliga hacerlo de modo irónico, pues previamente se conoce su naturaleza contradictoria. Se da un efecto de "pinza" cuyos extremos opuestos se unen al ser tensados. El narrador primero, como se advierte, subyace en el relato y demuestra abiertamente los sentimientos que le inspira el personaje al señalar: "Era insoportable verlo arrastrar [...]". La versión original no contenía esta perspectiva del narrador: "El espectáculo de verlo arrastrar su melancolía de un lado a otro del escritorio [...] le irritaba más que los intermitentes telefonazos" (1989, p. 53); la percepción del personaje se daba desde la perspectiva de Marcos Valladares y el narrador permanecía al margen. Esta corrección revela la necesidad del autor para mostrar en el personaje de modo "puro", sin la mediación del personaje.

Más delante de la novela se abunda sobre el personaje, mediante una extensa descripción que exige una lectura irónica:

Egresado de la carrera de Ciencias Políticas, antiguo militante de un grupo radical disidente del partido comunista, poeta en sus horas libres y analista político de tiempo completo, Javier se había perfilado como una pluma incendiaria en sus épocas de estudiante -cuando publicó una serie de panfletos mimeografiados a favor del guerrillero Lucio Cabañas-, y sentía que traicionaba sus convicciones trabajando en una estación de radio vendida al gobierno, al mismo gobierno que había masacrado a los estudiantes en la Plaza de Tlatelolco. Trabajaba en Radio Familiar desde los 22 años, cuando se vio obligado a mantener a la primera de tres hijas rollizas que ahora lo ataban al empleo y le servían como justificativo para lo que él consideraba, pese a todo, una claudicación pequeñoburguesa (p. 139-40).

En esta ironía no deja de pasar desapercibido que el objeto de ella roza uno de los momentos más canonizados de la historia reciente: el movimiento estudiantil de 1968, cuya trascendencia e impacto constituyen un ámbito sagrado para las nuevas generaciones. Tomarlo como motivo de ironía podría haber resultado irreverente para las lecturas de los principios de los años noventa.

Otra construcción de personaje que refleja la arquitectura irónica de estas figuras narrativas (aunque al margen del fenómeno del paralelismo) corresponde a Bambi Rivera, personaje muy secundario dentro de la novela:

"[...] la señora Bambi Rivera, doctora en psicología infantil por la Universidad de Miami [...]" (p. 29).

La descripción física permite advertir la constante preocupación del autor para ofrecer una construcción donde se juega con las oposiciones:

Preferí mirar a Bambi. Derretido el maquillaje por el sol inclemente del mediodía, mostraba por fin su

ajado cutis de cincuentona, mantenido en tensión por tres operaciones de cirugía plástica. Podrá ser una bruja pero tiene buen cuerpo y debo confesar que le traía ganas. Si toda la planta de locutores ya se había acostado con ella, ¿por qué yo no? (p. 257).

En la edición de 2000 esta descripción resulta más sobria, si se confronta con la edición de 1989; observar el cambio revela el carácter general de las modificaciones realizadas por Serna en la novela:

El sol de las doce y media derretía su maquillaje, sancochándole la cara con gotas de sudor turbio. Una buena receta para armar una cara como la suya sería tomar una vejiga de burro por sus dos extremos, estirándola casi hasta reventarla, ponerle dos canicas grises en el sitio de los ojos, un gajo de mandarina podrida en la boca y un cacahuete en la nariz, todo ello deformado por tres operaciones de cirugía plástica. Es repulsiva y sin embargo me gusta, no sé por qué (1989, p. 244).

La calificación del personaje como esperpéntico sí se hubiera podido adjudicar a un texto como el anterior, en tanto que se halla profundamente recargado de elementos grotescos que entran en una clara contradicción absurda con el de Javier Barragán, que es de quien procede dicho fragmento. ¿Cómo le podría gustar? Debió haber advertido el lector. Es ésta una línea de correcciones que emprendió Enrique Serna en la segunda edición de la novela, aunque las dimensiones que aquí se citan no se presentan en todas las modificaciones, sino que son pocas las ocasiones en que se dan cambios tan profundos para eliminar un recargo de exageraciones que podrían otorgar inverosimilitud al texto y propiciar que los elementos grotescos priven en detrimento de la sobriedad de la ironía ofrecida al lector.

Otro ejemplo de este fenómeno y que también corresponde a Bambi Rivera es el siguiente:

¡Qué descaro tuvo! Y yo qué perversidad para dejarme seducir por una portavoz del análisis transaccional, cincuentona y vestida a lo Margaret Thatcher (1989, p. 248).

Todo este fragmento en la edición 2000 corresponde al siguiente breve texto

¡Perra cachonda! (p. 261).

Castélum

Otro personaje menor es Castélum. Para construirlo nuevamente se presenta una descripción en paralelo, llama la atención que aquí ésta se construye desde una instancia narrativa diferente al narrador primero de la novela. Es el propio Javier Barragán quien se describe: un yo que narra, bajo la perspectiva del presente que ve el pasado.

Él es como yo cuando empecé a trabajar en Radio Familiar: despreocupado, alegre, un poco cínico, seguro que su paso por la estación será breve y después se conseguirá un empleo menos denigrante. Sabe captar lo grotesco en situaciones falsamente sublimes y con su ayuda he podido reírme del heroísmo equivocado y barato que abunda en este certamen (p. 155).

Padre Gervasio

En la misma línea de opuestos y contradicciones se ubica el Padre Gervasio, con quien de nuevo se presenta una oportunidad para identificar lo contradictorio del personaje. Además de su gran influencia persuasiva con Carmen, madre del Tunas, también es obvia la preferencia que muestran tanto el padre como Carmen

por los deberes de “la perfecta casada” de Fray Luis de León, con lo que se apela a un conocimiento especializado de sus lectores. Tampoco es gratuito que primero aparezca la actuación del padre como censor y luego se dé su descripción, en tanto que personaje secundario.

[...] el único sacerdote al que podía confiar sus tribulaciones. [Carmen] Había hecho con él la primera comunión y desde niña lo consultaba para distinguir entre lo bueno y lo malo. Cuando lo escuchó por primera vez, en las charlas preparatorias para deglutir el Corpus Christi, se maravilló de que un hombre tan pequeño cimbrara con su voz de trueno los vitrales de la sacristía. Más adelante asistió a cursillos para muchachas donde constató que sus virtudes iban mucho más allá de la teatralidad, pues aquel hombrecillo de rostro cetrino y gafas oscuras derrochaba sabiduría y calor humano al hablar sobre los deberes de la perfecta casada (p. 70).

Araceli

La amante de Marcos Valladares, Araceli, transita asimismo por las oposiciones que campean por la novela:

Ya bordeaba los treinta y cinco pero su estudiado desaliño le daba un aire de colegiala. Usaba pantalones entallados de mezclilla y camisetas de hombre a manera de pijama; en ese momento no llevaba otra cosa encima, y sus piernas firmes, torneadas en el gimnasio, sostenían la cabeza de Marcos, que empezaba a entonarse con los tragos y veía el desbarajuste del estudio a través del vaso de whisky, maravillado por la facilidad con que Araceli convertía el caos en armonía (p. 53).

La Caguamita

Un personaje que resulta imprescindible es el de la Caguamita, "novia" de Jorge Osuna: su diminutivo morfológico contrasta con la monumentalidad de dos de sus referentes: la tortuga caguama y la cerveza cuyo envase es "monumental". Se juega con esta oposición, dado que el personaje posee el carácter de una mujer en el cuerpo de una niña. En sus descripciones aparece vistiendo ropa cuya talla rebasa su dimensión corporal, este hecho subraya su debilidad y desprotección.

La Caguamita guardó el botín en el bolso de plástico azul con el que parecía una secretaria en miniatura y emprendió la caminata en dirección a la tienda, seguida por el Bolillo y el Uxpanapan. Además de bolso, la Caguamita usaba tacones de señora, o más bien se montaba en ellos y los arrastraba, como ahora, esquivando los hoyancos de la acera para no irse de bruces. Vivía entre hombres, pensaba como hombre, era más varonil que una espuela, pero se pintaba los labios, realizaba sus pestañas con rímel y se ponía una peineta en el pelo de color polvo porque le gustaban los hombres y no quería sucumbir del todo a la mimesis sexual. Junto a ella el Bolillo y el Uxpanapan (uno prognata, cascorvo y con el cuello hundido en los hombros; el otro larguirucho y ojeroso, con el cutis lleno de barro) parecían dos niños de kinder que acompañaban a su madre al mandado (p. 101).

Más adelante el dibujo de este personaje se reitera al realzar la oposición entre sus acciones y su físico:

[...] la Caguamita, recargada en un poste de luz. Oye un walkman y marca el ritmo de la música con los tacones. Entre ella y su vestido hay por lo menos cinco tallas de diferencia, pero el color del vestido le sienta bien a su tez morena (p. 248).

Este personaje escapa de las analepsis que se dedican a casi todos los otros personajes de la novela, sobre ella y su presencia en la calle no se poseen datos que permitan reconstruir su pasado. A cambio sólo se tiene el siguiente dato para adivinar el origen de su vida marginal:

La Caguamita hizo un mohín de coraje y la sangre se le agolpó en sus sienes, marcadas con una muesca por el fórceps que la trajo al mundo (p. 105).

Como en el caso de todos los personajes, su construcción novelesca se halla cimentada en un cúmulo de contradicciones.

En señal de protesta la Caguamita agitó su pelo revuelto, con un chicle de color lila pegado en el cuero cabelludo. Los moretones de las piernas, visibles ahora que tenía la falda arremangada, certificaban su participación en partidos de fútbol. Jadeante, con la cara amarilla y los ojos salidos de sus órbitas, pensó si debía escupir o besar al Tunas [...] (p. 107).

Esta niña-mujer acompaña en su vida cotidiana al protagonista de la novela, su presencia quebranta de alguna manera los paralelismos entre Jorge Osuna y Marquitos Valladares, pues éste no establece una relación de “noviazgo” con alguna niña, aunque -a diferencia de Jorge Osuna—su cuerpo sí responde fisiológicamente a la madurez sexual.

Comandante Jesús Maytorena

La presencia de Jesús Maytorena conforma un paralelismo con Marcos Valladares, ambos son capaces de “crear” a través de su torpe escritura una “realidad” diegética que es capaz de incidir en la propia trama de la novela. A pesar de esta coincidencia, entre ellos se establece una notable diferencia.

[...] estuvo a punto de chocar con una mole humana de facciones mongoloides que sudaba copiosamente por las axilas y el pecho. Por un instante lo tuvo frente a frente, como en un anuncio de pasta dental, y casi pudo beberle el aliento: tenía los párpados hinchados como alforjas, nariz chata con el tabique desviado, papada de batracio con doble pliegue y un lunar en la barbilla. Entre sus labios asomaban dos dientes podridos y una vieja cicatriz en forma de zigzag acentuaban su aspecto patibulario. Pero lo más impresionante era su mirada, una mirada cáustica y pantanosa, que dejaba traslucir un rico yacimiento de rencores (p. 223).

El dibujo físico de Maytorena encaja perfectamente con su actuación como comandante de la judicial, su fealdad física corresponde a la corrupción que encarna en la obra.

La verdad que se advierte en la novela es una verdad situada, ambigua, en el modo irónico y su problematización. Confluyen diferentes discursos que quieren representar la realidad, sin embargo ninguno es más coherente que el establecido por los "escritores" de la novela: Maytorena y el propio Marcos Valladares. Uno construye la historia del crimen de Jorge Osuna, en el marco de la corrupción y el narcotráfico mexicanos, mientras que el otro autoritariamente también establece que su discurso, a pesar de sus imperfecciones literarias, es el que otorga el triunfo en el concurso, desde la perspectiva de los medios masivos de comunicación. Concurso que de algún modo también viene a refrendar una mentalidad estadounidense donde existen "winners" y "losers".

Jorge Osuna, ganador del concurso *Quo mellius illac*, obtiene su triunfo en el crimen y en su maduración fisiológica, mientras que se adivina en Marquitos un inicio de simulaciones y miserias

Enrique Serna dibuja un mundo donde los monstruos de carne y hueso no son los grandes criminales, sino hombres comunes y corrientes cuyos actos demuestran las aberraciones del género humano. Lo más inquietante se cimienta en que la maldad humana proviene de pequeños actos sin sentido, cuyas pretensiones no están impulsadas por grandes pasiones negativas. La excepción es el caso del Tunas, quien sí es impulsado por el odio hacia su tío postizo. Los personajes que de alguna forma se salvan de tales miserias son los personajes secundarios Stephany, Iván, Hilario y Araceli.

Como buen ironista liberal, Enrique Serna efectúa un trabajo de "desvalorización" de la conducta de sus personajes, pues muestra cómo las expectativas que les permitirían insertarse dentro del *status quo*, sea éste religioso, de filiación izquierdista o impuesto por los medios masivos de comunicación, resultan absurdas y vanas frente a las pulsiones internas a las cuales renuncian.

Los personajes creados son así tipos que representan los vicios humanos, en el caso de nuestra novela vienen a constituir tipos nuevos que han surgido como resultado de la suma de problemáticas nuevas que enfrenta la sociedad: el empresario inconforme con su enorme éxito y riqueza, el intelectual vendido al capital, el homosexual reprimido por sí mismo, entre otros seres de una nueva galería de horror.

Del mismo modo se puede observar que se da una consonancia permanente en cuanto a la presentación de la vida de los personajes y sus miserias. Enrique Serna se muestra igualmente implacable ante cada uno de los personajes, en el interior de sus historias, ofrece un humor que no desemboca en la ironía, puesto que los chistes y las bromas resultan anodinos. Parece ser que el sentido irónico sólo se ofrece para a degustación de quien lee la novela. Otro modo del humor es el escarnio a sí mismo de Marcos Valladares, padre, en el capítulo "Leche".

Los personajes de *Uno soñaba...* nos resultan “extraños familiares” en tanto que, como todos los seres humanos de hoy en día, perciben que están al borde del abismo y su inestabilidad se desborda. La búsqueda del equilibrio los lleva por los caminos más retorcidos y absurdos para desembocar, finalmente, en una ironía; puesto que aunque logran sus objetivos, éstos están impregnados por la más profunda miseria humana; como resultado las paradojas son infinitas: Marcos Valladares no logra ganar una competencia que se ha impuesto a sí mismo; Damián Pliego muere antes que su madre; Carmen no logra sosegar la pasión que la abrasa; Javier Barragán incrementa la traición a sus ideales al serle infiel a su mujer; Marquitos Valladares confirma su ingreso al mundo adulto a través del crimen y Jorge Osuna consigue un premio sin pretenderlo. Todo esto viene a subrayar la ironía que la novela nos ofrece. El efecto cómico y grotesco se da gracias a que las situaciones enfrentadas por los personajes, éstas resultan ser de lo más absurdo y trivial así como los problemas que los aquejan: la búsqueda del mejor rifle, una excavación para instalar cables de teléfono, etc.

La forma recurrente en que aparecen paralelismos entre los personajes, podría hacer pensar en una construcción maniquea de éstos; sin embargo, nos hallamos muy lejos de enfrentarnos a un pensamiento binario donde se excluyen entre sí el bien y el mal, como sostén de dicha organización. A diferencia de un maniqueísmo propio del melodrama y las telenovelas de cienientas que imponen los medios masivos –cuyos personajes oscilan entre una bondad y una maldad extremas–, los seres que pueblan esta novela son poseedores de una contradicción dentro de sí mismos, la cual es la que conforma su esencia y es tal fenómeno el que propicia que cada uno genere su propia infelicidad y destrucción.

VI. LA GLORIA DEL PARALELISMO

Uno de los mecanismos irónicos recurrentes en la obra y que funciona como un andamiaje es el paralelismo que establece una red similar a ríos y afluentes cuyas aguas desembocan en un gran canal. El entramado de esta vía fluvial, fuente nutriente de todo el relato, permite conducir continuamente el sentido de la novela hacia un efecto irónico.

Ya se ha apuntado en los capítulos anteriores alrededor de la construcción de elementos paralelos que permean la obra. La constante reiteración de dicha construcción acarrea consigo el fenómeno de la repetición; si bien es cierto que en toda construcción discursiva, y especialmente en la literaria, este recurso es frecuentado por los creadores, es necesario destacar que en esta novela el recurso más que convertirse en un elemento reiterativo, viene a conformar un mecanismo ex profeso para provocar un sentido irónico. El uso de la repetición en todo relato tiene como origen la búsqueda de la memoria del lector:

Sin esa 'sinfonía' de repeticiones y variaciones, la tarea de construcción sería casi imposible, ya que el lector no podría recordar todos los estímulos recibidos; sería incapaz de ubicar esas 'estrellas fijas' del texto si éste no se las recordara constantemente[...] Así, cada lectura construye una figura distinta, que en cada una recordamos estímulos textuales distintos¹.

La idea alrededor de la trascendencia de la relación entre la ironía y la repetición ya ha sido desarrollada por Bertrand Rougé. Como se ha mencionado previamente en este mismo trabajo, cualquier enunciado irónico pone en juego, al

¹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 182.

menos, una doble significación: lo que significa literalmente y lo que pretende significar, por lo que el lector debe proceder de una manera oblicua para efectuar la interpretación.

[...] Mettent en place un système binaire d'un manicheisme simple qui, bien sûr, a pour but de faciliter à la foule l'échange de attributs explicites².

El ironista introduce en su texto llamadas implícitas o explícitas para que la ironía logre ser identificada, éstos son los llamados marcadores irónicos, cuya identificación y clasificación resulta difícil. Sperber y Wilson emplean la analogía del eco para explicar el fenómeno de la ironía: Como el eco, el ironista deforma y mutila; sin embargo, las repeticiones diseminadas a lo largo del entramado irónico posibilitan que los enunciados se atenúen y se conviertan finalmente en su contrario. Una repetición que inunda un texto, se convierte en una marcador irónico, el lector termina reconociendo su carácter artificial y desemboca en un desciframiento distinto para los elementos repetidos.

Enfin mis en phase avec le destinataire-ironiste, il cerne là le point géométrique exact où les isotopies se croisent et localise le principe même de l'espace ironique [...] Les deux versants de cet énoncé synthétique, comme la pyramide visuelle et celle de l'espace en perspective, sont séparés, mais aussi unis, collés l'un à l'autre comme deux côtés d'un même feuillet de papier par les deux points, trace arbitraire du plan de projection, de la vitre fictive de la langue qui re-fait surface entre le signifié et le signifiant ironiques [...] Mais l'ironie fondamentale, celle de la répétition profonde, celle-là continue son œuvre, hors rhétorique, comme une lame de fond aux effets persistants³ (pp. 341-2).

² Bertrand Rougé, "Ironie et répétition dans deux scènes de Shakespeare", p. 336.

³ *Ibid.*, 341-2.

En el mismo trabajo citado, Bertrand Rougé distingue entre las repeticiones de superficie y de profundidad. Las primeras sólo se refieren a la repetición de frases o palabras, cuyo ejemplo paradigmático es: "Brutus es un hombre honesto" en el *Julio César* de Shakespeare.

En *Uno soñaba...* se da un fenómeno de repetición profunda, pues ésta se disemina de diversos modos a lo largo de toda la obra, como un telón de fondo que crea efectos persistentes⁴:

[...] les isotopies se croisent, s'interprètent, comme courants contraires ou vent contre marée. S'y lève alors un clapot désordonné, insensé, turbulences intertropiques où le sens se mêlent et désorientent, s'annulent où s'amplifient mutuellement⁵.

Estas repeticiones no se dan sólo en un nivel de la novela, aparecen en relación a la estructura de la historia, la construcción de los personajes, la intertextualidad que orienta gran parte de la obra y otros elementos que determinan su sentido irónico. Este fenómeno no aparece sólo en esta novela, también hallamos esta poética en otras de sus obras. Otro de los puntos semejantes a *Uno soñaba...* es el carácter reversible.

Tales repeticiones irónicas generan una reacción en cadena, su acumulación en varios planos en el relato no son gratuitas. Éstas no son simplemente

⁴ *Ibid*, 337-8.

⁵ *Ibid*, 338-9.

⁶ Quizás la que mejor ilustra este fenómeno sea el cuento "La gloria de la repetición" en *Amores de segunda mano*. El propio título es una frase hecha tomada de Ángel Fernández, locutor de radio y televisión muy conocido en México:

"Pablo se desternilla de risa. Mi chiste lo divierte por mecánico y previsible. Cada vez que -entre burlas y veras- me tacha de maricón le reviro con la misma broma confesional. Se quedó estancado en el humor de las caricaturas. Una situación empieza a gustarle cuando se repite por quinta vez, como los fracasos del coyote perseguidor del Corrocaminos" (*Amores de segunda mano*, p. 182).

yuxtaposiciones, sino que logran conseguir un efecto de sentido que se eleva exponencialmente y terminan en una multiplicación irónica.

Una de las repeticiones es la presencia de ironías finales al término de cada uno de los capítulos de la novela, que establecen una suerte de ritmo irónico en el relato que desembocan en un juego con el lector, ya señalado en el capítulo IV de este trabajo, alrededor de los intertítulos. Pareciera funcionar como un suspenso irónico que invita al lector a continuar la lectura de la novela. Efectos como el descrito anteriormente son percibidos por el lector. En este orden de ideas se opera un verdadero *tour de force*, en tanto que la linealidad obligada del discurso narrativo se rompe y se da una trasgresión, pues quien lee debe recuperar de golpe todos los sentidos que se han venido articulando a través de las repeticiones en varios planos del relato. Las repeticiones producen así un efecto de acumulación que enriquece el sentido irónico de la novela.

Otro efecto de repetición o de eco se opera en las paralepsis de la novela, fenómeno donde se narra en varias ocasiones un mismo hecho, en el caso de los dos crímenes se advierte este recurso: la muerte de Damián Pliego se narra desde la perspectiva de su madre y también mediante la del protagonista. Lo mismo sucede con la muerte de Jorge Osuna, padre que es referida por el narrador primero, por la nota roja y también por la "investigación policíaca" del Comandante judicial Jesús Maytorena.

Tampoco debe olvidarse que un efecto inmediato de la repetición en la obra artística acarrea como corolario un humorismo y comicidad que en la novela se halla presente continuamente, puesto que:

La repetición, la recurrencia, el asomo de unas maneras sujetas a mecanismo son, como Bergson expone admirablemente, las verdaderas causas de la risa⁷.

No cabe duda de que el paralelismo de la novela es uno de los pilares de su programa narrativo, la cual determina asimismo una forma de leer el relato.

A partir del entramado lógico de los elementos seleccionados se articula la dimensión ideológica del relato, de tal manera que puede afirmarse que una "historia" ya está ideológicamente orientada por su composición misma, por la sola selección de sus componentes. Una historia es entonces una serie de acontecimientos "entramados" y, por lo tanto, nunca es inocente justamente porque es una "trama", una "intriga": una historia "con sentido"⁸.

Este entramado construido con base en paralelismos, cuyas líneas se repiten y se oponen, orientan la naturaleza contradictoria de la novela. Como se ha analizado ninguna de las paralelas constituye un elemento gratuito. En el capítulo anterior sobre la construcción de los personajes se demuestra que ésta se edifica mediante una columna vertebral a través de un juego de quiasmos cuyos elementos paralelos con líneas repetidas y opuestas conforman una arquitectura narrativa.

Del mismo modo se pueden rastrear en el relato isotopías que confrontan dos campos semánticos opuestos que, en el momento de la lectura, siembran un sentido contradictorio que desemboca en la ironía. Así las isotopías desempeñan una función que cohesionan paso a paso constituyentes del relato, por ejemplo la isotopía del algodón rosa de azúcar que desemboca en el charco donde se mezclan

⁷ Citado por Pere Ballart, *Eironeta*, p. 123.

⁸ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 21.

la leche y la sangre, formando una sustancia color rosa, donde también coinciden las "vidas paralelas" de Jorge Osuna y Marcos Valladares, tanto hijos como padres; la contradicción entre lo terreno y lo espiritual de Carmen, el espejo en el caso de Marcos Valladares, padre; el periódico *Alarma* de Damián Pliego, cuya muerte aparece como materia prima de la publicación amarillista, entre otras isotopías que articulan el relato.

A medida que vuelven a aparecer en el texto estas redes semánticas y se convierten en elementos excesivos, se contribuye a otorgar a la obra un tono de farsa, que el lector reconstruye de modo irónico. Las comparaciones conforman asimismo un recurso de repetición dentro del relato que, como ya se mencionó, apelan a un horizonte compartido entre lector y autor.

Una de las presencias constantes en la obra es la de la publicidad y respecto a ésta es menester tener presente que:

[...] pese a los ingeniosos usos lingüísticos y a las dinámicas texturas visuales, en los anuncios asistimos casi siempre al espectáculo de la reiteración formal más absoluta. Los fragmentos publicitarios, con sus elipsis constantes, sus hiatos visuales, su obsesión enfática hiperbólica o apelativa, su estética compulsiva y su trepidante ir y venir de planos, escenarios, acciones y personajes, crean en el espectador un estímulo visual continuo en el que cada anuncio es un texto cuyo destino concluye en sí mismo y en su intención de ser exhibido periódicamente (es decir, en relación a sí mismo, a la promesa de más anuncios y a una continua repetición de textos iguales e indiferenciados) y cuya estrategia semántica se agota en la reiteración constante de una determinada connotación sobre la que se construye la poética (y en ocasiones la erótica)

del objeto⁹.

Estas opiniones se hacen extensivas a diversos productos de los medios masivos de comunicación; por ejemplo en los melodramas, cuyas historias se retoman constantemente, puesto que sus fórmulas, al obtener un gran "éxito", se repiten hasta el hastío, saltando de soporte en soporte: del best seller a la televisión y al radio, de ahí al cine, al video y en ese constante reciclaje desembocan en chatarra que reverbera de modo incansable en el público. Es éste el hecho que subyace en la historia de la novela, sus personajes creen vivir historias que han contemplado reiterativamente en diversas manifestaciones de los medios electrónicos.

Este trasfondo de la novela a partir de paralelismos no puede dejar de contemplarse en relación con el melodrama, sostenido mediante una estructura narrativa muy simple: el paralelismo que se refleja de manera maniquea, de donde se derivan oposiciones en forma de parejas: buenos y malos, ricos y pobres, jóvenes y viejos, bonitos y feos; que sostienen las bases de la construcción narrativa melodramática. Es a través de dicho andamiaje que se edifica toda la trama y sus intrigas. Mediante la utilización de esta misma estructura, Enrique Serna cimienta la novela, de modo intencional.

Uno soñaba... utiliza esta misma estructura dual; sin embargo, se advierte que la visión maniquea que en el caso del melodrama desemboca en un final previsible y feliz, no se cumple de ningún modo en la obra. La ironía del relato se construye a partir de un reflejo de este paralelismo del melodrama que, por el contrario, debe leerse "perversamente". Una estructura melodramática en la obra culmina como ironía ofreciendo una crítica despiadada y mordaz no sólo del género, sino también del imaginario y las expectativas de la sociedad mexicana por

⁹ Carlos Lomas, "El masaje de los medios publicitarios", p. 286.

entero. Un juego irónico semejante es el que impregna el sentido final de todo el relato. El final puede ser tomado como el punto climático de todas las contradicciones y repeticiones, en tanto que el final y el comienzo cierran un ciclo: "inhalar" y "exhalar".

La construcción del universo diegético en *Uno soñaba...* responde a una selección que va encaminada a la construcción del sentido. No resulta gratuita, por ejemplo, la estructura circular de la obra que comienza con "Inhalar" y finaliza con "Exhalar"; como tampoco es arbitraria la orientación de la trama.

La elección de la estructura de líneas paralelas sostiene no sólo el relato, sino también el Sentido final de la novela que finca sus cimientos en la semejanza y la oposición, una estructura que articula todo el relato en diversos niveles (historia, personajes, espacios, etcétera).

En estas paralelas en una orilla se presenta la historia de Jorge Osuna y en la otra, opuesta, la de Marcos Valladares. Este antagonismo funciona como un contrapunto narrativo que establece una tensión, el cual como el de la música ofrece la subversión de los códigos predecibles y canonizados. Por ejemplo, Marcos Valladares, línea opuesta, no resulta así un personaje ancilar, sino absolutamente necesario para poder contemplar (como oposición y como espejo) la naturaleza de Jorge Osuna y sus contradicciones.

No cabe duda de que la selección del andamiaje de la obra orienta toda la construcción. En el juego de oposiciones presentado no se podría de ninguna manera hablar de una estructura maniquea, emanado de predeterminaciones y prejuicios manidos, sino de una arquitectura pensada intencionalmente para establecer un efecto de sentido irónico.

El juego de las oposiciones que confluyen en *Uno soñaba...*, es más complejo aunque al alcance de la mano. Y digo esto porque imagino dicho juego como las propias manos, tan cercanas a nosotros, que a menudo obviamos su presencia en nuestros cuerpos, como en el relato de Poe, "La carta robada". Las manos, que determinaron nuestra constitución y la de nuestra inteligencia, reflejan este paralelismo y oposición. Ambas manos son iguales y distintas, justamente su oposición es la que ha permitido la creación de las obras más exquisitas y complejas. Su oposición, que es necesaria y condición más que absoluta para la maduración de estructuras cerebrales más que complejas, desemboca en un hecho que raras veces advertimos de modo consciente. No es una oposición que al afirmar niegue, por el contrario, una oposición que posibilita no sólo el desarrollo de las destrezas más admirables, que posibilitan la construcción mental de abstracciones complejas¹⁰.

Nuestro lenguaje, tan complejo como las obras de nuestras manos, no puede sino reflejar tal oposición que abarca los constructos teóricos más refinados donde se posibilitan y articulan nuevos mundos posibles.

Las repeticiones y los paralelismos que se juzgan como desaciertos y pobreza de los productos de la cultura de masas, en el caso de Serna, vienen a convertirse en una gramática compleja que halla un juego de correspondencias complejo que desembocan en un enriquecimiento de la novela y, por lo tanto, de ninguna manera desempeñan una fórmula anodina.

Las paralelas geométricas permanecen en el mismo plano espacial. La analogía que trato de establecer con lo discursivo que nutre toda la novela, trata de representar estas paralelas a la manera de fuerzas paralelas cuyas potencias se

¹⁰ Cfr. Alfredo López Austin, "La sexualización del cosmos", p. 24-34.

suman y multiplican para desembocar en un efecto de sentido irónico. El paralelismo literario establece un movimiento que recorre toda la obra. Las paralelas geométricas tienen la propiedad de permanecer equidistantes, punto por punto. Los mecanismos paralelos del relato reconstruyen también, detalle por detalle, punto por punto, sin que se confundan las líneas del discurso y éste es el principio de todas las correspondencias, analogías, alegorías, comparaciones e incluso metáforas. La virtud de la obra radica en todas las líneas paralelas desembocan en la construcción de una gran ironía, ya que:

L'ironie [...] est un principe de structure textuelle opérant à toutes les niveaux du texte. Elle est une incongruité entre deux unités en relation structurale, mises en relation à la fois par la répétition d'une identité et une différence. Les deux unités peuvent être situées au niveau de la manifestation, comme des lexèmes; elles peuvent être deux acteurs, associés dans une action particulière qu'ils mènent à terme avec notable différence; elles peuvent être des syntagmes narratives de dimension variable [...] Ou bien, les deux unités peuvent [être situées sur sur des niveaux textuels différemment définis [...]]. Enfin, les unités peuvent entretenir une relation d'ordre intertextuel¹¹.

¹¹ Peter Haidu, "Au debut du roman, l'ironie", p. 466.

CONCLUSIONES

He pretendido contemplar el recorrido del sentido irónico a lo largo de una novela en particular de Enrique Serna *Uno soñaba...*, cuya construcción rebasa los límites del sintagma de la ironía concebida únicamente como tropo o figura. A lo largo de este estudio del fenómeno irónico he intentado abordar este rico recurso por algunas vías narratológicas y pragmáticas, debido a que éstas ofrecen una rica veta para explorar no solamente sus complejas características, sino también las posibilidades del lenguaje y, por supuesto, de la literatura misma

Los textos que aparecen en la novela constituyen una reverberación de textos culturales generales que rodean la experiencia literaria. Habría que considerar que en nuestros días, a pesar de todas las preocupaciones y lamentos que manifestamos alrededor de la escasa lectura, nos encontramos ante la sociedad con mayor nivel de alfabetización que jamás haya existido. En esta línea habría que añadir que jamás habían coexistido tal número de textos diversos, soportados por sonidos, imágenes fijas y en movimiento, orales y escritas, etcétera. Hoy, más que nunca, las comunidades se hallan plétoras de discursos. La presencia de discursos de otros ámbitos en la literatura viene a refrendarles tal pluralidad a la vez que le otorga un nuevo lugar privilegiado.

Resulta incuestionable la confluencia de otros textos y discursos diversos en *Uno soñaba...*; su función irónica aquí viene a abrir puertas y posibilidades a los juegos con los que se enriquece esta obra. Los textos del universo del discurso cotidiano contemporáneo exigen aquí una lectura literaria, este fenómeno acarrea un extrañamiento que termina provocando en el lector un desafío y una tarea: reconocer lo específico de la literatura y revelar su complejidad infinita.

Los juegos con otros textos no se restringen a los escritos sino que también se juega con textos orales como la entrevista radiofónica o los diálogos cotidianos; asimismo se ofrecen estrategias textuales que van desde la clásica inclusión de cartas dentro del relato hasta la aparición del guión cinematográfico que devuelve su merecido lugar a la literatura. Es decir, mientras que el oficio literario por lo general ha estado al servicio del discurso cinematográfico, del melodrama e incluso de formas paraliterarias narrativas como la nota roja, en este caso, estos géneros se convierten en siervos de la novela.

Como derivación de la presencia de múltiples textos y discursos en el relato, se ofrece una gran variedad de instancias narrativas que posibilitan juegos irónicos en los cuales el establecimiento de puntos fijos para la interpretación queda a cargo del lector. Los recursos del narrador posibilitan el establecimiento de un sentido irónico que se multiplica página tras página a través del abanico de posibilidades de los distintos narradores. Este hecho ayuda a vislumbrar la ironía como un fenómeno desestabilizador al margen de certezas e interpretaciones únicas, unívocas o fuera de contexto; así el sentido irónico de la novela se potencia gracias al entramado de las instancias narrativas.

Más que en ningún otro texto es en la interpretación irónica donde el lector contribuye con su valioso capital estético y cultural, a fin de percibir el sentido de la obra. Al mismo tiempo al reconocer el cúmulo de desviaciones y repeticiones, los juegos con las paralelas y los espejos, se apropia de la intención irónica del texto. Para construir al lector, Enrique Serna acude a la enciclopedia cultural de aquél, por lo que juega con elementos que van desde el título y los intertítulos hasta las comparaciones, donde se revela la puesta en acción de los saberes propios de un horizonte de expectativas compartido. Asimismo apunta hacia un blanco que no resulta estable, sino que oscila entre los mismos personajes e instancias narrativas.

Aun cuando el humor y la comicidad no fueron el centro de este trabajo, es necesario ponderar la gran fuerza que éstos tienen en la novela, aun cuando sus tintes resultan bastante oscuros. Es en esta línea también donde el ironista apela a las experiencias ideológicas de sus lectores, con el fin de producir uno de los actos perlocutivos más complejos: la risa.

Uno soñaba... establece una relación paradójica entre el lector y el autor. Éste muestra una realidad cuya precaria estabilidad se halla sometida al mundo de las apariencias donde reina una doble moral, la cual lejos de satisfacer las expectativas de las vidas de los personajes, los orilla a éstos a una degradación cada vez mayor. Lo irónico radica también en el hecho de que existe una complicidad con el lector, pues ambos saben que la solución de los conflictos no puede surgir de la esfera de lo individual, ya que sus personajes se encuentran presos por convenciones sociales y morales que, a riesgo de elidir y confrontar optando por vivir al margen, como el Tunas y su banda, deciden ser domeñados por éstas.

La presencia de un mundo marginal en la literatura representa una posibilidad para que el lector pueda contemplar críticamente a través de sus intersticios, una sociedad que ofrece sólo una faceta y oculta todo lo que ocurre en una suerte de cara oscura de la luna. Sin embargo, la clase dominante atraviesa también por las mismas miserias y contradicciones y se halla anclada en estereotipos. Quizás lo más lamentable de la sociedad retratada por Serna es la necesidad que se autoimponen todos los personajes de encajar en la imagen de los clichés establecidos a través de las manifestaciones melodramáticas del cine nacional y la televisión comercial. Una sociedad presa por estereotipos exige verse contemplada en un espejo sin cuestionar sus propios falsos valores. Otra denuncia que se hace en la obra es la que se da a través de la crítica al estrecho horizonte que enfrentan los personajes y a las ambiciones triviales que alimentan sus aspiraciones

y sus expectativas, así como al entorno social obligado: la corrupción.

Enrique Serna advierte que la organización de la historia es la más idónea de acuerdo a sus propósitos, pues sabe que es complejo e imposible establecer un cambio. No obstante, poner el dedo en la llaga, aun cuando causa dolor, permite identificar la fuente del mal. Es éste un enorme paso; como ironista no peca de ingenuo, puesto que lejos de intentar conseguir una transformación social radical, cuya ambición sería necesariamente desmedida, ofrece una historia orientada a confrontar la diferencia y la semejanza. Así la ironía resulta una vía, no sólo de escape sino también de "reconocimiento" para enfrentar la violencia y la degradación humanas.

Si bien es cierto que los personajes de Serna son antihéroes. Su desolación y sinsentido, que quizás muchos de los lectores compartimos, permite que se dé una suerte de exorcismo a través del cual los lectores puedan liberarse de la angustia que esto les produce, a través de lo cómico. Los personajes no poseen certidumbres con bases reales, sino que anclan el sentido de sus propias vidas en expectativas que son sólo un sucedáneo para su malestar. Asimismo sus escasas y débiles certezas políticas son deplorables y desembocan en una vida también anodina.

Serna no prescribe conductas ejemplares; por el contrario, evidencia cómo aquello aceptado y celebrado socialmente por el imaginario es insuficiente para conseguir cierta armonía. Censura lo que comparten de inauténtico los modelos a seguir, ya que condenan al sujeto a sacrificar sus pulsiones originales, en pos de una congruencia con un orden moral cuya validez es cuestionada en cuanto que no resulta capaz de otorgar bienestar, estabilidad y, mucho menos, felicidad a los personajes.

El juego entre líneas paralelas, que provocan el establecimiento tanto de repeticiones como de contrastes, también crea un "efecto de pinza"; los extremos de las líneas se tensan tanto, debido a la propia resistencia, que llegan a unirse, por lo que los contrarios, cuya oposición parecería irreconciliable coinciden en un punto de aparente contradicción. Es allí donde se aprecia más este centro de gravedad para la construcción novelística: alrededor de los personajes, ya que éstos juegan con la tensión entre las diferencias y las semejanzas.

La construcción de la ironía en la novela conforma una suerte de gramática donde se combinan paralelas que siguen punto por punto y por oposición, la repetición de un juego que establece un contrapunto y obliga a construir una interpretación cuyo signo es el de la contradicción, no sólo de la ironía sino de la propia realidad que el relato consigna.

La novela de Serna se afilia también a la larga serie de novelas de ciudad, donde tanto el canon literario como el espacio urbano y los personajes se encuentran degradados.

Finalmente, la novela puede equipararse a un prisma cuyo sentido únicamente puede ser contemplado por el lector en su totalidad, así como los destellos que se desprenden. Ni el narrador primero, ni ninguna otra de las instancias narrativas pueden asir la complejidad del sentido irónico en su totalidad; tampoco los personajes podrían llegar a articular este complejo entramado. Para continuar con la analogía, considero que el reflejo que se desprende del prisma constituiría la ironía de la novela; esta luz cuya existencia corpórea es difícil de explicar, pero cuyos efectos son iluminadores e incuestionables.

TEJES CON
FALLA DE ORIGEN

250

El sendero de la ironía que se transita a lo largo de *Uno soñaba...* nos invita a ser irónicos con nosotros mismos y a ser capaces de criticar las convicciones que sostienen como una arboladura el sentido de nuestras vidas mediante el vigoroso viento de la ironía, el humor y la risa. La ironía adquiere así una fuerza perlocutiva que nos obliga a replantear significados y sentidos, dado que ésta se halla relacionada con la existencia de sistemas de valores y, más justamente, con la confrontación de sistemas de valores.

BIBLIOGRAFÍA

ALLEMANN, Beda. "De l'ironie en tant que principe litteraire" en *Poétique. Revue de théorie et d'analyse litteraires, París, Seuil, núm. 36., noviembre, 1978, pp. 385-398.*

ALMANZI, Guido. "L'affaire mysterieuse de l'abominable tongue-in-cheek" en *Poétique. Revue de théorie et d'analyse litteraires, París, Seuil, núm. 36., noviembre, 1978, pp. 413-426.*

BAJTIN, Mijail. *Esthetique et théorie du roman. París, Gallimard, 1978 (Tr. esp. Teoría y estética de la novela. Madrid, Taurus, 1991).*

_____. *La poética de Dostoievski. México, FCE, 1988.*

BALLART, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno. Barcelona, Quaderns Crema, 1994.*

BARTHES, Roland. *S/Z. México, Siglo XXI, 1992.*

_____. "Introducción al análisis estructural de los relatos" en *Análisis estructural del relato. México, Premiá, 1982, pp. 7-38.*

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general I. México, Siglo XXI, 1971.*

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética. México, Porrúa, 1985.*

BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía. Madrid, Taurus, 1986.*

BRILLI, Brilli. *Retorica della satira. Con il Peri Bathous o l'arte d'innabissarsi in poesia de Martinus Scriblerus, [Bologna], Mulino [ca. 1973].*

CÁNDANO, Graciela. *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media. México, UNAM, 2000.*

COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid, Gredos, 1976.*

COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua, Castalia, Madrid, 1995.*

D'ANGELI, Concetta y Guido Paduano. *Lo cómico, Antonio Machado Libros, Madrid, 2001.*

DOMENELLA, Ana Rosa. "Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de ironía literaria" De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos). México, UAM, 1992.

_____. **Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía.** México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados.** Barcelona, Lumen, 1998.

_____. **Entre mentira e ironía.** Barcelona, Lumen, 1998.

GABILONDO Soler, José Francisco, Cri Cri. **Canciones completas de Francisco Gabilondo Soler.** Pról. de José de la Colina; comentarios de Luis Ignacio Helguera, *et al.* México, Ibcon, 2001.

GABILONDO Soler, José Francisco y Elisa Ramírez. **¿Y quién es ese señor? Antología ilustrada de un grillito fabulista y cantador.** Prólogo de Emilio Carballido. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

GARCÍA, Gustavo y Rafael Aviña. **Época de oro del cine mexicano.** México, Clío, 1997.

GARCÍA RIERA, Emilio. **Historia documental del cine mexicano. 1946-1948. Vol. 4.** México, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, CONACULTA, Instituto mexicano de cinematografía, 1993.

GENETTE, Gérard. "Discours du récit. Essai de méthode" en **Figures III.** París, Seuil, 1972.

_____. **Nouveau discours du récit.** París, Seuil, 1983.

_____. **Palimpsestos. La literatura en segundo grado.** Madrid, Taurus, 1989.

_____. **Umbrales.** México, Siglo XXI, 2001.

GREIMAS, A. J. **Del sentido. Ensayos semióticos,** Madrid, Gredos. 1989.

Groupe μ . "Ironique et iconique" en **Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires,** París, Seuil, núm. 36, noviembre, 1978, pp. 427-442.

_____. **Retórica general.** Barcelona, Paidós, 1987.

- Haidu, Peter. "Au debut du roman, l'ironie" en *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, París, Seuil, núm. 36, noviembre, 1978, pp. 442-466.
- HERNÁNDEZ González. María Belén. "El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguaje e ideología" en *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 8, 1999, pp. 217-231.
- HUTCHEON, Linda. "Ironie et parodie: stratégie et structure" en *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, París, Seuil, núm. 36, noviembre, 1978, pp. 467-477.
- . "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México, UAM, 1992.
- HUTCHEON, Linda y Mario L. Valdés. "Irony, nostalgia, and the postmodern: a dialogue" en *Poligrafías. Revista de literatura comparada*, núm. 3, 1998-2000, pp. 29-54.
- HODGART, Matthew. *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*, París, Flammarion, 1964.
- KERBRET-ORECCHIONI, Catherine. "La ironía como tropo" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México, UAM, 1992.
- LINARES, Marco Julio. *El guión. Elementos. Formatos. Estructuras*. México, Pearson Educación, 1998.
- LOMAS, Carlos. *Cómo hacer cosas con las palabras. Teoría y práctica de la educación lingüística*. Barcelona, Paidós, 1999.
- . "El masaje de los medios publicitarios" en Carlos Lomas (comp.). *El aprendizaje de la comunicación en las aulas*. Barcelona, Paidós, 2002.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. "La sexualización del cosmos" en *Ciencias*, núm. 50, 1998, p. 24-34.
- LOZANO, Jorge *et al.* *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid, Cátedra, 1999.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Introducción a los métodos de análisis del*

- discurso. problemas y perspectivas. Buenos Aires, Hachette, 1980.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradelas. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.** Ariel, Barcelona, 2000.
- MORAÑA, Mabel (editora). **Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina.** Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002.
- MORTARA Garavelli, Bice. **Manual de retórica.** Madrid, Cátedra, 2000.
- MOSQUEDA Rivera, María Raquel. **Enrique Serna o nadie se salva (la narrativa de un escritor contemporáneo).** México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1997 (Tesis para obtener el título de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas).
- MUECKE, D. C. "Analyses de l'ironie" en *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, Seuil, núm. 36, noviembre, 1978, pp. 478-494.
- OCHS, Elinor. "Narrativa" en **El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso . Una introducción multidisciplinaria.** Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 271-303.
- ORTEGA Y GASSET, José. **La deshumanización del arte.** México, Porrúa, 1992.
- PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad.** México, FCE, 1973.
- PELLICER, Juan, **El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce.** México, Coordinación de Difusión Cultural/ UNAM, 1999.
- PIMENTEL, Luz Aurora. **El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa.** México, Siglo XXI, 1998.
- _____. **El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos.** México, Siglo XXI, 2001.
- PLATAS Tasende, Ana María. **Diccionario de términos literarios.** Madrid, Espasa, 2000.
- POZUELO Yvancos, José María. **Teoría del lenguaje literario.** Cátedra, Madrid, 1994
- REVUELTAS, José. **El apando.** México, Era, 1985.

- RICOEUR, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica*. México, FCE, 2001.
- RORTY, Richard. *Ironía, contingencia y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1996.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. México, FCE, 1975.
- ROUGE, Bertrand. "Ironie et répétition dans deux scènes de Shakespeare. Crise du Degree ou tournant du mischief" en *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*. Núm. 87, 1991, París, Seuil, pp. 335-356.
- SÁNCHEZ Garay, Elizabeth. *Ítalo Calvino. Voluntad e ironía*. México, Universidad Autónoma de Zacatecas/ FCE, 2000.
- SARTORI, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. México, Taurus, 1999.
- SPERBER, Dan y Deirdre Wilson. "Les ironies comme mentions" en *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, París, Seuil, núm. 36, noviembre, 1978, pp. 399-412.
- TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario" en *Análisis estructural del relato*. México, Premiá, 1982, pp. 159-95.
- VAN DIJK, Teun A. "El estudio del discurso" en *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 21-65.
- VOSSIUS. "Rhétorique de l'ironie" en *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, París, Seuil, núm. 36, noviembre, 1978, pp. 495-508
- ZAVALA, Lauro. *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México, UAM-X, 1993.
- _____. "Glosario de términos de ironía" en *Sincronía*, Universidad Autónoma Metropolitana, Invierno de 1996.

**HEMEROGRAFÍA CONSULTADA
SOBRE
LA OBRA DE ENRIQUE SERNA**

AGUILAR Nava, Teresa y José Agustín Vázquez. "1994. Los Presagios y los hechos" (en), *Dominical 240. Suplemento Cultural de El Nacional*, 24 de dic. de 1994, pp.4-8.

AGUILERA Garramuño, Marco Tulio. "*Uno soñaba que era rey*" en *La palabra y el hombre*, Xalapa, núm. 74, abril-junio de 1990, p. 290-1.

BLANCO, José Joaquín. "Enrique Serna y sus silbatazos" en *La Jornada*. 24 de julio de 1996.

<http://www.jornada.unam.mx/1996/jul96/960724/BLANCO01PG.html>,
www.jornada.unam.mx/1996/jul96/960724/BLANCO01PG.html
(25/02/02).

GARCÍA RAMÍREZ, Fernando. "Amores de segunda mano". *La palabra y el hombre*, Xalapa, núm. 78, junio de 1991, pp. 259-60.

HERRERA, Alejandra. "Literatura, poder y simulación", en *Casa del tiempo*, México, UAM, Diciembre de 1999.

HYPERLINK "<http://www.uam.mx/difusión/revista/dic01ene02/herrera.html>"
www.uam.mx/difusión/revista/dic01ene02/herrera.html
(04/01/02).

MARTÍNEZ ANDRADE, Marina. "Novela y parodia en la obra de Enrique Serna" en *Tercer congreso internacional de literatura. Propuestas literarias de fin de siglo* (comp. Alejandra Herrera, Luz Elena Zamudio y Ramón Alvarado), México, UAM, 2001. pp. 245-56.

MEJÍA, Eduardo. "Enrique Serna: Uno soñaba que era rey: A fin de cuentas moralista" en *Sábado*, núm. 662, 9 de junio de 1990, p. 10.

MORALES, Enrique. "La literatura, una forma de entender la conducta humana: Serna" en *Noticias del día*, CONACULTA, 21 de septiembre de 2001.

SERNA, Enrique. "Historia de una novela" (en), *La jornada semanal*. Núm. 35 (5 de noviembre de 1995), pp. 2-3.

_____. "Delitos contra la salud mental", en *La Jornada Semanal*. Núm. 90, 24 de noviembre de 1996, pp. 1-3.

_____. www.letraslibres.com.mx/enlínea2.asp?sec=ee&eeint=platica&trans=37

TORRES, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*. México, Leega-UAM, 1991. 268 págs.

_____. "Enrique Serna: *Amores de segunda mano*" en *La palabra y el hombre*, Xalapa, núm. 78, junio de 1991, p. 240

TREJO Fuentes, Ignacio. "Enrique Serna: *Amores de segunda mano: narraciones de primerísima mano*" en *Sábado*, núm. 715, 6 de abril de 1991, p. 10.

_____. "Narrativa mexicana" en *Sábado*, núm. 640, 30 de diciembre de 1989, pp. 1-2.

VALERO, Vida y Alejandra Herrera. "Enrique Serna y la novela negra. El miedo a los animales", en *Casa del tiempo*, México, UAM, Diciembre de 1999.

HYPERLINK "<http://www.uam.mx/difusión/revista/dic99/valero.html>"
www.uam.mx/difusión/revista/dic99/valero.html
 (04/01/02).

Obra de Enrique Serna:

Narrativa

- *El Ocaso de la primera dama*. Biblioteca Básica Campechana, 1987. (*Señorita México*, 1997) Novela.
- *Señorita México*. México, Plaza y Valdés, 1993. Novela publicada en 1987 como *El ocaso...*
- *Uno soñaba que era rey*. México, Joaquín Mortiz, 1989. Novela.
- *Amores de segunda mano*. México, Universidad Veracruzana, 1991. Cuentos.
- *Amores de segunda mano*. México, Cal y Arena, 1994 . Cuentos.
- *El miedo a los animales*. México Joaquín Mortiz, 1995. Novela.
- *La caverna encantada*, México, CONACULTA, 1998. Cuento infantil.
- *El seductor de la patria*. México, Joaquín Mortiz, 1999. Novela histórica.
- *Uno soñaba que era rey*. México, Planeta, 2000. Novela. Aparece como primera edición con un copyright que pertenece al propio Enrique Serna.
- *El orgasmógrafo*. México, Planeta, 2001. Cuentos

Otras obras:

La paradoja en la poesía de Luis Sandoval y Zapata, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1985 (Tesis para obtener el título de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas).

Las caricaturas me hacen llorar. México, Joaquín Mortiz, 1996. Ensayos.

Jorge El Bueno. La vida de Jorge Negrete. México, Clío, 1993 (3 vols.).

Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2000 (Selección e introducción). México, Joaquín Mortiz, 2000.

"El charro cantor" en Enrique Florescano (coordinador). *Mitos mexicanos*. México, Aguilar, 1995 (pp. 189-93).

Obra publicada en Antologías

- "Hombre con minotauro en el pecho" (en), *Cuento mexicano moderno*. (Selección de Russell M. Cluff, Alfredo Pavón, Luis Arturo Ramos y Guillermo Samperio con prólogo de Alfredo Pavón). México, Universidad Nacional Autónoma de México- Universidad Veracruzana-Editorial Aldus, 2000, pp. 785-805.
- "Tesoro viviente" (en) *Los mejores cuentos mexicanos. Edición 2001*. Selección e introducción de Bárbara Jácoabs). México, Joaquín Mortiz. 2001.
- "El naco en el país de las castas" (en), *Ensayo literario mexicano*. (Selección de John S. Brooshwood, Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala y Federico Patán, con prólogo de Federico Patán). México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Veracruzana-Editorial Aldus, 2001, pp. 745-54.
- "Hombre con minotauro en el pecho" (en) *Antología de la narrativa mexicana. Siglo XX*. (Selección de Christopher Domínguez Michael). Vol. II, México, FCE, 1991.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN