

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**PARODIA Y PODER**  
**(Deconstrucción de los discursos de poder**  
**en el cuento contemporáneo a través de la parodia)**

Trabajo que para obtener el grado de  
Maestra en Letras (Literatura Comparada)  
presenta

Ma. de la Concepción González Esteva  
Asesora de tesis: Dra. Rosa Beltrán



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.

## INDICE

AGRADECIMIENTOS	vi
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: DISCURSOS DE PODER	11
- <b>Discurso</b>	23
- <b>Historia e identidad</b>	31
- <b>Cultura</b>	37
- Estereotipo	41
- <b>Ideología</b>	45
CAPÍTULO II: PARODIA Y DECONSTRUCCIÓN	52
- <b>Intertextualidad</b>	56
- <b>Tipos de parodia</b>	58
- <b>Parodia como estrategia</b>	61
CAPÍTULO III: PARODIAS DEL PODER	68
- <b>Discurso histórico y cultura</b>	71
- El espejo del explorador	76
- Entre “gringos” y mexicanos	92
- La música del racismo	103
- <b>Discurso e ideología</b>	109
- La verdadera identidad de los superhéroes	109
- <b>Discurso político</b>	120

- Temblor y simulacro	123
- Ceremonias de partido	133
CONCLUSIONES	140
ANEXO 1:DATOS BIBLIOGRÁFICOS DE LOS AUTORES SELECCIONADOS	146
BIBLIOGRAFÍA	151

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo busca determinar hasta qué punto y cómo la parodia de los discursos de poder en la literatura permite, mediante la deconstrucción de los mismos, la reconstrucción de los conceptos de identidad y otredad desde una nueva perspectiva que no esté forzosamente apegada al *status quo*. Esto no implica que la parodia sea el único camino para la deconstrucción de un discurso o que el poder se manifieste exclusivamente a través del discurso. Sin embargo, sí representa un acercamiento a una de las formas más importantes con las que cuenta la literatura para evidenciar y, si es posible, reconstruir los mecanismos de poder. La importancia de esto radica, dentro de un panorama más amplio que el de la literatura y la teoría, en que sólo en la medida en que tomemos conciencia de que podemos ser manipulados de diversas formas, entre ellas el discurso, y de que cualquier discurso se puede deconstruir, seremos capaces de elegir, si no más libremente al menos sí más concientemente, nuestra propia identidad, es decir quiénes somos y qué papel jugamos en las relaciones de poder.

A fin de determinar la relación entre parodia y poder, se han de rastrear, primero que nada, los caminos del poder y su relación con el discurso y la identidad. Para ello, hemos de partir de las teorías de Michel Foucault, Richard Adams, Judith Butler y otros teóricos como Daniel-Henri Pageaux, Murray Edelman y Norman Fairclough que irán surgiendo durante el desarrollo de este trabajo. En principio, Foucault asevera que no existe un poder único y hegemónico, sino que en la sociedad se dan múltiples relaciones de autoridad a distintos niveles que se sostienen, por medio del discurso, unas a otras. De esta manera, el poder no es un objeto que se posee y se intercambia, sino que es una acción que se ejerce dentro de una relación como puede ser la de madre e hijo. Esto

implica que el poder no es esencialmente represivo (Deleuze 1987, 99 y100) sino que se ejerce mediante el consentimiento, consciente o inconsciente, de los individuos que conforman una relación. El consenso, tanto a nivel individual como dentro de una cultura en general, está relacionado con una ideología y, por lo tanto, con una identidad y un imaginario. Una ideología se pone en evidencia a través de diversos discursos, ya sean verbales o no. Para este trabajo en particular nos enfocaremos en el discurso como un proceso de interacción socioverbal continua de un gran número de variables que se influyen entre sí y se relacionan de diversas maneras (Gimate 1994,24-25) El lenguaje en la interacción socioverbal desempeña el rol social de cohesión, identificación y persuasión. Esto ocurre porque el acto de producción lingüística busca instaurar teorías o concepciones del mundo en los sujetos participantes de la comunicación. Específicamente el discurso dominante tiende a presentar las relaciones establecidas como un hecho "natural" y procura bloquear las posibilidades de aparición de otros discursos que tengan capacidad para cuestionar lo establecido. Así, esta teoría sobre el poder apunta tanto al conjunto de conocimientos como al control de los mismos a través del discurso.

A partir de la idea de control, Richard Adams analiza la relación entre poder y ambiente; de acuerdo con Adams el poder implica, antes que otra cosa, un elemento de control sobre los recursos, ya sean humanos o materiales, que puede utilizarse para alcanzar una gran variedad de objetivos, ya sea por la fuerza u otros medios, que pueden ser tan "simples" como la capacidad de participar en la toma de decisiones o canalizar el comportamiento de otros (Adams 1978, 20-21). El lenguaje puede llegar a ser, dependiendo de cómo se use, uno de los principales recursos para "canalizar" el comportamiento de otros. Prueba de ello está en que uno de los primeros actos de una dictadura consiste en coartar la libertad de expresión y vetar la creación, edición y lectura

de ciertos textos. La idea central que interesa para este trabajo es la del discurso como uno de los recursos más valiosos en la lucha por el poder.

Por su parte, Judith Butler propone, a partir de la división de géneros, que el género, y por lo tanto la identidad, son distinciones de poder y dominación. Afirma que la identidad se manifiesta a nivel de oposición, es decir no por “quién soy”, sino por “yo no soy ese Otro” y, por lo tanto, el concepto de identidad depende de la existencia de Otro. Cuestiona la existencia misma de la categoría de mujer u hombre aduciendo que son categorías aprendidas y que por lo tanto son constructos que no deben de existir necesariamente. A partir de su teoría se puede cuestionar la idea misma de identidad. Este concepto es y ha sido clave a través de la historia en la búsqueda y consecución del poder. La única forma de mantener la estructura poder/saber es la de conservar las estructuras sujeto/objeto, identidad/otredad, donde el Otro queda reducido a una posición marginal. De ahí que la posibilidad de reconstruir la identidad o, si es posible, de deconstruir el propio concepto de identidad, sea necesaria para reequilibrar las estructuras de poder. Por ello es imprescindible para este trabajo analizar cómo se construye la identidad a través del lenguaje y su función como herramienta primordial de las estructuras de poder en los distintos ámbitos del mismo, ya sea histórico, político, artístico, ideológico o cualquier otro que se nos ocurra.

Este análisis, debido a sus propias características y objetivos, se inscribe dentro de la post-teoría y, dentro de ésta, en los estudios postcoloniales. Por post-teoría se entiende el nuevo espacio creado por la urgente necesidad de pensar la cultura desde perspectivas radicalmente diferentes, particularmente cuando ya no existen ‘métodos’ homogéneos de producción teórica, puesto que la teoría es articulada, desde lo que se ha llamado, hasta la fecha, los márgenes culturales. Este espacio se da a partir de la fractura del logocentrismo

y el eurocentrismo como ha sido categóricamente teorizado por Foucault, Derrida, Lyotard, Deleuze y Baudrillard. Autores como Gayatri C. Spivak, Judith Butler, H. Cixous, Edward Said y Homi Bhabha, entre otros, han contribuido a la creación de este espacio epistemológico. Cualquier objeto de conocimiento puede ahora ser captado desde distintas posturas. Esta noción de post-teoría marca un comienzo al reconocer que el conocimiento se da de manera fragmentada, como es el caso de las disciplinas y que lo importante no es tanto lo que las teorías divergentes dicen, sino lo que se puede hacer con ellas.

Una vez logrado este primer objetivo –determinar cómo el poder se sustenta a través del lenguaje–, nos adentraremos en qué es la parodia en general y cómo y por qué la parodia deconstruye los discursos de poder en particular. Para esto último recurriré a la teoría de Linda Hutcheon (2000, 148-150), de acuerdo con la cual una de las principales características que distinguen postmodernidad y modernidad es el hecho de que en la postmodernidad toda afirmación es por sí misma autocontradictoria, autoconsciente y autodevaluativa en el sentido de que puede ser deconstruida (Hutcheon 2002,1). La forma de crear esta contradicción en toda afirmación es el uso de la parodia: citando la convención sólo para burlarnos de ella. A diferencia de quienes consideran la parodia postmoderna como una de las formas en las que hemos perdido contacto con el pasado y con la crítica consciente y efectiva, Hutcheon argumenta que “through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference”(2002, 93). De acuerdo con la autora, la parodia *dedoxifica*<sup>1</sup>, es decir, deconstruye todo dogma,

---

<sup>1</sup> *Doxa*: palabra de origen griego que significa opinión. Normalmente sirve para designar el conjunto de verosimilitudes con el que se construye toda argumentación retórica.(Jarrety, 2001)

creencia e ideología. Hutcheon enfatiza en su teoría el valor de la parodia por su constante e inherente cuestionamiento a toda posición ideológica y a toda verdad consumada. Es importante hacer notar que el tipo de parodias presentadas en este trabajo constituyen un recurso de la literatura postcolonial.

Ya asentados los parámetros de parodia y poder, y a fin de determinar hasta qué punto la parodia del poder en la literatura permite la reconstrucción de una nueva identidad, analizaré, desde una perspectiva comparatista, narraciones de lugares tan diversos como México, Marruecos, Brasil, Inglaterra y El Congo, escritos originalmente en francés, inglés, portugués y español. La elección de un *corpus* tan variado en cuanto a origen obedece a que durante la búsqueda de material me topé con que en todas las literaturas del mundo existe la parodia y me pareció importante mostrar esta amplitud, llamémosle geográfica, del fenómeno. Ya específicamente los cuentos en sí fueron elegidos por haber sido escritos después de 1950 y parodiar discursos relacionados con diferentes ámbitos del poder: la historia, la cultura, la educación y la política. La increíble cantidad de textos paródicos que existen en la literatura hace imposible abarcar en este trabajo toda la historia de este recurso, por eso decidí acotar el tiempo a un período más corto en el que me parece que la parodia ha resurgido con renovada fuerza en todas las artes y formas de comunicación. Al elegir también busqué que la muestra abarcara discursos de diferentes ámbitos del poder para poder tener una visión más amplia del discurso de poder en general. Debido a que las narraciones no sólo varían en el tipo de discurso parodiado, sino también en la forma en que se parodia, elegí una forma diferente para acercarme a cada cuento. Así pues, no será el mismo camino para analizar el discurso político que el seguido para analizar el *comic*.

En resumen, las narraciones presentadas son: “A Menor Mulher do Mundo”, de la brasileña Clarice Lispector, donde se nos relata cómo un explorador francés encuentra en las selvas del Congo a la mujer más pequeña del mundo y lleva su foto a los periódicos. El encuentro de estos dos seres se caracteriza por ser un encuentro desigual, al más puro estilo del imperio y el buen salvaje. Pequeña Flor, personaje principal del cuento, es una representante fiel del estereotipo de ese Otro exocultural, así como Marcel Pretre, su “descubridor” es el estereotipo máximo del explorador científico y poderoso. Sin embargo, en este caso en especial el explorador no siempre sale bien parado al igual que tampoco lo hacen los espectadores de la foto de Pequeña Flor; pareciera como si la pigmea fuera un espejo burlón de los miedos, prejuicios y complejos del imperio que la descubre. La forma de narrar, con un lenguaje maravilloso que recuerda el de las narraciones de viajes y exploradores, nos habla de siglos de enfrentamientos entre los Unos y los Otros, de los prejuicios humanos y de la gran necesidad occidental de poder. La parodia en este cuento se dirige específicamente contra el discurso histórico como forma de dominación a través de la creación de identidades y otredades; sin embargo, de la misma manera en que no podemos separar historia y sociedad, el cuento realiza también una aguda crítica a la sociedad contemporánea de la autora. El modelo del discurso original, es decir el hipotexto de este cuento, lo podemos encontrar específicamente en los relatos de viajes y exploradores, de los cuales, para este trabajo, hemos tomado los de Alexander von Humboldt y el diario de Cristóbal Colón. Este tipo de relatos tienden a convertirse en documentos históricos por ser en ellos donde se relatan los supuestos hechos acaecidos en un espacio y un tiempo determinando.

“El desvalido Roger”, de Enrique Serna, escritor mexicano, nos habla de estereotipos, por medio de estereotipos. La trama parte de la noticia sobre el terremoto en

la Ciudad de México en 1985, presentada por un noticiero estadounidense, para un público estadounidense, en el cual aparece la imagen de un chiquillo aparentemente abandonado en medio de los escombros. Eleanor Warthon, nuestra heroína, dotada de la supuesta superioridad que le otorga su raza y su nacionalidad, decide adoptar y rescatar a un niño del que no sabe si es huérfano, si necesita ser rescatado o no. Comienza, aún antes de salir de su propio país, por cambiar el nombre al niño, en la presunción de que cualquier cosa que ella haga, en el afán de darle un impulso a su vida, de “recuperar la emoción pura”, será para ‘el desvalido’ la mejor opción. Pero el camino de rescate del desvalido Roger y camino de redención de la propia Eleanor, está lleno de una serie de obstáculos que impiden la planeada salvación, llevando a nuestra heroína, en un acto final de supremacía, a atropellar a un niño en una calle de Ciudad de México, dejando a Eleanor tan sólo la esperanza de que el atropellado haya sido el “malagradecido” de Roger a quien nunca pudo encontrar. La narración parodia los estereotipos de la clase media mexicana y estadounidense, confirmando así la naturaleza de las relaciones entre estas dos naciones y nos da una visión sumamente clara del uso rutinario e indiscriminado de los estereotipos en el discurso cotidiano. En este caso la parodia va dirigida a formas discursivas establecidas mediante el uso cultural, social y político. Esto complica el establecer un hipotexto determinado y me parece difícil que aquellos que no pertenezcan a las culturas retratadas, México y Estados Unidos, puedan llegar a comprender la parodia en toda su extensión, sin embargo una referencia clara es la del temblor del 85 en México y los noticieros estadounidenses, así como el establecimiento de estereotipos entre países, práctica que se da en todas las culturas.

“Color Blues” de Lotfi Akalay, autor marroquí, nos demuestra, a través de una doble parodia, cómo aun una conversación aparentemente inocente entre padre e hijo,

puede ser un acto racista. El doble acto paródico en este texto está en que, por un lado, imita de forma conservativa la estructura musical del blues y, por otro, parodia el discurso blanco racista mediante la repetición del discurso paterno en labios del hijo. La pequeña narración consiste en eso, en una conversación entre padre e hijo, donde el hijo va poniendo en evidencia, aun para el mismo padre, los prejuicios y estereotipos sin sentido en los que cae su progenitor. Nuevamente es imposible separar las esferas del poder en las que se inscribe el hipotexto parodiado, a pesar de eso, aquí hay una clara marca cultural e histórica y el blues, sin ser un discurso de poder, aparece como un hipotexto que por sí mismo invita a la deconstrucción.

De Londres tenemos a Hannah McGill que en su cuento “Praxis and the Human Band-Aid” nos narra la historia de una superprostituta, empleada por el gobierno para dar servicio a los superhéroes que defienden a la nación y a sus habitantes. Esta mujer, Praxis, está enamorada de un supervillano, pero su patriotismo inigualable le impide acercarse a él, el enemigo. Un día, le toca dar servicio a ‘The Human Band-Aid’ quien resulta ser homosexual. Band-Aid confiesa a Praxis que tanto los superhéroes como los supervillanos trabajan para el gobierno y que éste concierne los atentados y las apariciones heroicas de rescate en un afán de mantener al pueblo contento y con la ilusión de cierta seguridad. Praxis decide entonces ir a buscar a su amor y dar a conocer al mundo la verdad sobre los superhéroes. Esta parodia del *comic* nos presenta las tácticas con las que ciertos gobiernos pretenden manipular al pueblo. Lo encantador es que el *comic*, por sí mismo, ha servido en diferentes momentos de la historia estadounidense a los propósitos gubernamentales. El hipotexto por excelencia de este cuento es “Superman”, cuyo discurso está inscrito dentro de la esfera de lo político y de lo cultural. A pesar de que el *comic* es el género parodiado y de que fue usado, literalmente, como arma ideológica durante la segunda guerra

mundial, no es éste el discurso que se parodia sino el de la creación de falsos héroes y distractores políticos, ya sea mediante objetos y actividades culturales o mediante la instalación en la mente de las personas, de peligros existentes o no, para la nación. Práctica que al parecer está muy de moda sobre todo en el gobierno estadounidense.

“The Ceremony”, de Emmanuel Dongala, nacido en El Congo, es una muestra de lo poco coherentes que pueden resultar los discursos transplantados de una a otra cultura. El cuento relata cómo un hombre, ante el advenimiento del comunismo en su país, decide convertirse en un buen miembro del partido y describe lo que, según él, significa esto. Nuestro héroe comienza por vestirse todo de rojo, luego intenta repetir consignas que no tienen para él significado alguno y finalmente, en una importante ceremonia de partido, intenta adular al jefe máximo. Durante dicha ceremonia, el carburador de un coche que va pasando emite una ligera explosión y todos creen que ha sido un atentado contra el partido. Nuestro héroe es culpado y obligado a firmar que intentó asesinar al ‘amado’ jefe del partido. El cuento pone en evidencia, mediante la parodia del discurso del partido comunista, toda una serie de mentiras y abusos que se esconden detrás de un discurso partidista totalmente vacío de significado. Como hipotexto tomamos el “Manifiesto del partido comunista” del partido chileno específicamente y aunque obviamente la parodia va dirigida hacia el discurso político y hacia cualquier tipo de discurso oficial, no sólo al comunista, también toca el problema de las prácticas transplantadas de una cultura a otra.

Finalmente, “El día del derrumbe”, del escritor mexicano Juan Rulfo, presenta un relato a manera de conversación entre dos habitantes de un pueblo que quedó derrumbado durante un temblor y que, a causa de esta desgracia, ha sido visitado por el gobernador. La descripción que los habitantes hacen de la visita del gobernador deja en claro que el día del derrumbe no es exactamente el del temblor, sino el de la mencionada visita que

termina en una gran fiesta con su balacera reglamentaria y con más muertos que los que dejara el telúrico movimiento. La conversación va mostrando de una forma bastante irónica las diversas costumbres que constituyen el ejercicio del poder en México. Costumbres como agasajar al gobernador sin importar el estado en el que se encuentren los damnificados, otorgarle un lugar casi divino y patriarcal por el solo hecho de ostentar el título de gobernador, la indiferencia total del poderoso ante el sufrimiento del pueblo, las formas retóricas vacías de contenido que componen los discursos gubernamentales y lo más terrible: describe la aceptación de un pueblo sumido en la ignorancia de las barbaridades que le son impuestas. Todo esto, los narradores lo platican en la más total inconciencia de lo que está realmente sucediendo, con lo cual la situación se torna aún más terrible. Esta parodia ataca directamente a los discursos políticos priistas del México de mediados del siglo XX, sin embargo nos da también la versión de la recepción del discurso y nos permite ver el fenómeno con mayor amplitud.

Los logros que alcancen estas narraciones a nivel de deconstrucción de los discursos de poder en general y de las identidades fijadas en particular, así como el impacto que tengan en los diversos lectores, está por verse. Lo que sí es claro es que, en la medida en que existan formas de enfrentar lo establecido, sean literarias o no, y, sobre todo, perviva la voluntad de cuestionar, de indagar, de deconstruir, existe la esperanza de revertir los mecanismos y el equilibrio del poder y la certeza de que lo que venga será cuestionado.

*“Los relatos se encuentran en el centro mismo de lo que los exploradores y los novelistas afirman acerca de las regiones extrañas del mundo y [...] se convierten en el método que los colonizados utilizan para afirmar su propia identidad y la existencia de su propia historia”.*

Edward Said

## CAPÍTULO I: DISCURSOS DE PODER

A lo largo de nuestra vida nos hemos enfrentado ininidad de veces a distintos despliegues de poder y no siempre hemos salido vencedores de la experiencia. Algunas veces ni siquiera nos hemos enterado de que estamos siendo arrollados por una manifestación de poder. En realidad, la única forma de enfrentar el poder es primero reconocer su existencia, lo cual no siempre es fácil, sin embargo el solo hecho de hablar acerca del tema, de acuerdo con Michel Foucault, es el comienzo de una lucha en contra de la sujeción, de ahí la importancia de las narraciones que parodian el poder poniéndolo en evidencia. A lo largo de la historia, toda lucha contra el poder se ha caracterizado por un proceso previo donde los sojuzgados toman consciencia de su situación y deciden actuar. Este proceso se puede realizar de maneras sumamente diferentes, todas ellas relacionadas con el discurso.

Lo primero que deberíamos preguntarnos es ¿qué es el poder? La respuesta no es fácil. El poder se da en diferentes ámbitos de nuestra vida y tiene múltiples manifestaciones que van desde las más sutiles hasta las más obvias y complejas, cambia de cultura en cultura y de situación en situación. De acuerdo con Richard Adams, en una sociedad, el poder es, en origen, resultado de la necesidad de luchar contra el desorden constante que la amenaza, es aquello que la relaciona con la totalidad de elementos que la conforman en el proceso de evadir el caos, de reformar el ambiente y la sociedad misma, para mantenerla en funcionamiento (1978, 22-23). El tipo de orden y las condiciones en las que opere una sociedad, dependen directamente del significado que se les da a las cosas, de cómo las comprendemos, las ordenamos y las reconocemos. El ordenar implica automáticamente

jerarquizar y cuando se jerarquiza se establece una relación de superioridad e inferioridad entre los objetos, actores o conceptos clasificados. Cuando colocamos a un actor en un nivel más alto que a otro, lo colocamos en una situación de poder, con lo cual, el poder también es aquel aspecto de las relaciones sociales que indica la igualdad o desigualdad relativa de los actores o unidades de operación. En general la jerarquía otorgada dependerá del control ejercido por cada actor o unidad sobre los elementos involucrados en esa relación o en ese proceso (Adams1978, 26).

Pero el poder no se relaciona únicamente con el control sobre los elementos en disputa; de hecho, el poder no existe más que como una forma de relacionarse, donde unos dominan a otros de forma total o parcial, ya sea con su consentimiento o sin él. El que el poder funcione a través de relaciones quiere decir, de acuerdo con Foucault, que el poder no se posee, se ejerce. No es una propiedad, es una estrategia, es algo que está en juego, cuyo lugar privilegiado no es sólo el Estado como tendemos a creer, sino que es un efecto conjunto que se manifiesta y se produce dentro de las relaciones de los diversos actores de un núcleo determinado, sea familiar, comunitario o estatal. El poder es así, claramente, una cuestión de relación entre las partes, donde una parte, la poderosa, controla el ambiente de la otra parte y, ya que es una forma de relacionarse, el poder puede darse en una infinidad de formas diferentes dependiendo en qué ámbito surja, el de la cultura, la ideología, el arte, la educación, la historia, la política, en fin en cualquier situación donde se establezca una relación de poder. En la literatura, el control sobre el ambiente ajeno se ve reflejado en las descripciones que narradores (como Joseph Conrad, y Jean Austin), exploradores y conquistadores (Humboldt y Colón, por ejemplo) hacen de los territorios conquistados física o ideológicamente:

In the Old World, nations and the distinctions of the civilization form the principal points in the picture; in the New World, man and his production almost disappear amidst the stupendous display of wild and gigantic nature. The human race in the New World presents only a few remnants of indigenous hordes, slightly advanced in civilization; or its exhibits merely the uniformity of manners and institutions transplanted by European colonists to foreign shores (Pratt 1992, 111)

En el fragmento anterior de *Le voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, Alexander von Humboldt reduce a la población del continente americano ante “las maneras e instituciones transplantadas por los colonos europeos a costas extranjeras” y ante una naturaleza desbordada. Este imaginario de América que permanece, aún ahora, en la mente de muchos europeos e inclusive de algunos americanos, determinó las relaciones entre Europa y América durante la mayor parte del siglo XIX y, por tanto, tuvo una gran influencia sobre el ambiente americano: la mayoría de los países que en algún momento fueron colonias europeas guardan una relación de inferioridad, al menos económica, frente a los antiguos imperios occidentales. Las creencias generadas durante la Colonia, directamente relacionadas con la identidad y que están codificadas dentro de los discursos en los que el poder se manifiesta -en este caso dentro del ámbito de la historia-, son tan poderosas que, a pesar de que en la actualidad los colonizadores hayan abandonado físicamente sus colonias (o de que los estadounidenses no habiten físicamente el resto del mundo), siguen gobernando moral e intelectualmente (Said 2001, 65) a través de imágenes y conceptos ideológicos difundidos de diversas formas, ya sea por medio de la literatura<sup>1</sup> o, actualmente, mediante los diversos medios de comunicación masiva como series de televisión, noticieros, revistas e “internet”. Y es que hoy, en este mundo global, según

---

<sup>1</sup> Como es el caso de la obra literaria de George Kennan, que marcó la política exterior de EEUU durante la Guerra Fría, al sostener que la labor de este país es proteger la civilización occidental.

Jürgen Habermas,<sup>2</sup> todos estamos colonizados de una forma u otra, por una fuerza tangible o por el consumismo, los medios modernos de comunicación y el control estatal e institucional que, en la mayoría de los países, se ejerce mediante la burocracia.<sup>3</sup> Pero a pesar de la actual popularidad de los medios audiovisuales, la literatura sigue siendo una herramienta indispensable en la colonización las mentes y, paradójicamente, también en su liberación. De hecho, la mayor parte de las imágenes que conforman las diferentes culturas han sido creadas y transmitidas originalmente por medio de la literatura, pero además los medios audiovisuales dependen, de una u otra forma, del lenguaje escrito. El lograr controlar los diversos medios de comunicación, incluyendo la literatura es una de las herramientas más importantes del poder, los conceptos transmitidos por los medios acaban por determinar la forma en que nos relacionamos con los demás.

El orden y el control sobre los medios, el lenguaje y las personas son la cuestión central: un orden significativo que permite saber qué hacer con las cosas y hacer predicciones cotidianas funcionales. Cualquier tipo de control, y más aun el poder, depende de esto. Para ejercer un poder es necesario tener la capacidad de anticipar el comportamiento de otras personas. La anticipación o predicción requiere que el comportamiento, tanto el propio como el de los demás, se rija por ciertos patrones o reglas conocidos, que responden al orden establecido y a una ideología. El orden de las cosas, de

---

<sup>2</sup> Habermans (1984, 163) En este caso, Habermans utiliza los términos imperialismo y colonialismo indiferenciadamente. Estrictamente, de acuerdo con Peter Childs (en John Mc Leod 2000), imperialismo es un concepto ideológico por el que se intenta legitimizar el control económico y militar de una nación por otra, pero que no implica el asentamiento físico de un grupo en un lugar determinado; mientras que el colonialismo es una práctica resultante de la ideología imperialista, que implica forzosamente, el asentamiento de un grupo dominante en un lugar específico.

<sup>3</sup> En la actualidad existen cerca de 27 millones de personas que viven en estado de verdadera esclavitud. (Cobb v. 204, n° 3, septiembre 2003, 2-25) Por otro lado como ejemplo de control burocrático tenemos el sistema de identificación impuesto por EEUU, que obliga a los otros países a emitir un determinado tipo de pasaporte.

las ideas y los conceptos se establecen mediante el lenguaje. Es por medio de él que ordenamos la realidad y que podemos “controlarla” (Fairclough 1988, 70). Los significados e identidades que les damos a las cosas nos dicen qué valores consideramos importantes y cómo aprendemos o escogemos diferenciar entre cualidades superiores e inferiores. Es en la búsqueda de unidades orgánicas y ordenadas en las que generamos relaciones de jerarquía y por lo tanto de poder. Este proceso de reconocimiento, identificación y valoración y, por tanto, nuestra identidad y cómo nos situamos en los esquemas de poder, dependen del lenguaje. Dicotomías como orden/desorden, puro/impuro, natural/sobrenatural, cultura/naturaleza, implican diferencias entre ciertos aspectos del mundo que establecemos a partir de patrones aprendidos y establecidos por medio de los diversos discursos que enfrentamos cotidianamente. Partiendo de lo anterior, debemos suponer que todos, sin importar a qué cultura pertenecemos, en un momento u otro somos manipulados mediante algún tipo de discurso de poder. En esta manipulación se encuentra el origen de gran cantidad de problemas de desigualdad racial, política, social y, en general, de la mayoría de los conflictos relacionados con la tolerancia, la identidad y la alteridad.

El que sea en una relación desigual donde se puede ver el aspecto del poder, no significa que las relaciones de poder de carácter recíproco sean iguales, balanceadas o equivalentes. Por el contrario, siempre existen al menos dos caras en una relación de poder: lo superordinado y lo subordinado (Adams 1978, 93) Aunque las relaciones de poder no se pueden reducir a las interacciones de clases, sí están siempre vinculadas con la lucha y con la competencia de discurso –en el sentido técnico del proceso en el que grupos sociales con diferentes intereses se enfrentan unos a otros e intentan dar sentido al mundo–. Estas luchas sociales pueden ser de mayor o menor intensidad, explícitas o no, lo que es claro es que cualquier ejercicio del poder conlleva una lucha social por mínima que sea.

De acuerdo con Foucault (1981,5-6), tradicionalmente el funcionamiento de las relaciones de poder, y por lo tanto las luchas sociales, cuestionan los postulados de la propiedad, de la localización, de la subordinación, del modo de acción y de la legalidad. La forma en que se comportan los habitantes del pueblo destruido del cuento “El día del derrumbe” de Juan Rulfo, es un caso donde se cuestiona el modo de acción. Lo primero que notamos en esta narración es que el gobernador por el solo hecho de ser reconocido como tal es ya una presencia regulatoria que, supuestamente, debe acabar con el caos: “Todos ustedes saben que nomás con que se presente el gobernador, con tal de que la gente lo mire, todo se queda arreglado.”(Rulfo2000, 170) Se presupone, en este caso en el que estaríamos en el ámbito del poder político, que el poder es algo que posee la clase dominante -en este caso el gobernador-, algo que debe entenderse como poder del Estado subordinado a un modo de producción, que actúa por medio de mecanismos de represión e ideología y que se expresa por medio de la Ley. Así, el tipo de relación que existe entre el gobernador y los gobernados es una que imperó en nuestro país a lo largo de muchos años y que no dependía de un gobernador o un poblado en particular. Un ejemplo de cómo estaba establecida la forma de ejercer el poder del gobierno en México y de cómo esta forma no existía por una elección individual sino, más bien, por una tradición, es la película “La ley de Herodes” donde un hombre recién nombrado presidente municipal de un pueblo insignificante, llega a dicho lugar lleno de buenas intenciones y seguro de su propia honradez, pero las costumbres ya establecidas entre los habitantes del poblado y la maquinaria gubernamental le llevan a la corrupción total y al asesinato. En este último ejemplo todos los postulados mencionados por Foucault se cuestionan pero lo que sale a relucir es el funcionamiento de la legalidad y el modo de acción. En cuanto al postulado de

la propiedad, la posesión no sólo de los medios de producción o de los espacios, sino del propio discurso, es uno de los elementos más importantes en la consecución del poder:

“En nuestras sociedades (y en muchas otras, sin duda), la propiedad del discurso - entendida a la vez como derecho de hablar, competencia para comprender, acceso lícito e inmediato al corpus de los enunciados formulados ya, capacidad para hacer entrar este discurso en decisiones, instituciones o practicas- está reservada de hecho (a veces incluso de manera reglamentaria), a un grupo determinado de individuos;” (Foucault 1999, 111-112)

y, fuera de la coerción física, las tácticas y estrategias del poder se encuentran relacionadas con y en dependencia del discurso como el lugar donde las relaciones de poder se ejercen de hecho.

El dominar los medios de comunicación, es decir la capacidad para dominar el discurso –lo que se dice, lo que no se dice y cómo se dice– y para dominar mediante el discurso –manipulando la opinión pública, convenciendo o amenazando– es indispensable para sustentar el poder en un país. Una muestra sumamente irónica de esta capacidad es el cuento “Praxis and the Human Band-Aid”, de Hannah McGill, que presenta un mundo ficticio donde los superhéroes y los supervillanos están al servicio del Gobierno y tienen la función de crear distracciones y provocar situaciones que engrandezcan al Gobierno. Como compensación por este servicio, los superhéroes cuentan con todo tipo de lujos proporcionados por el Estado, incluyendo el de prostitutas especializadas que son consideradas heroínas. El relato no sólo presenta cómo el Estado se sirve de la manipulación mediática para manejar a la población, sino que la parodia misma se hace a través del *comic*, figura que se asocia a los medios masivos de comunicación y que históricamente sirvió, al menos en Estados Unidos, para manipular al público en tiempos difíciles como los de la Segunda Guerra Mundial.<sup>4</sup> Sin embargo, en la consecución de

---

<sup>4</sup> Este tema se toca más a fondo en el capítulo “La verdadera identidad de los superhéroes” de este mismo trabajo.

poder, como nación, antes que los medios de comunicación y que el lenguaje, lo primero que se debe conquistar es el espacio. “Las tácticas y estrategias del poder se despliegan a través de implantaciones, de distribuciones, de divisiones, de controles de territorios, de organizaciones de dominios que podrían constituir una especie de geopolítica” (Foucault 1979,123). De ahí que una de las primeras formas de poder contra la que la literatura postcolonial lucha conscientemente, sea contra la relacionada a la ocupación territorial y el desplazamiento de los ocupantes del espacio conquistado. La colonización, tanto territorial como cultural, está directamente relacionada con la pérdida de la identidad. Pero la colonización, en el sentido de ocupar el espacio ajeno, ya sea territorial, cultural, político o social, como un acto de poder, no sólo se da entre diferentes culturas, sino que también existe en todo tipo de relaciones, con lo cual la cantidad de estrategias de poder son infinitas y dependen de un lenguaje determinado por el ámbito donde un acto específico de poder se desarrolla.

Una de las estrategias de poder más “populares” es mantener al pueblo en la ignorancia, ya sea cultural o intelectual de los hechos o, simplemente, de quién sustenta el poder. Antiguamente se tendía a pensar que gobierno equivalía a poder y que por lo tanto eran los gobernantes quienes directamente lo ejercían. En la actualidad, es más común pensar en una clase dirigente que se mueve en todo tipo de ámbitos de forma imperceptible pero cuyo poder es enorme y alcanza a todo tipo de relaciones. La propia dificultad para determinar quién tiene el poder es una estrategia sumamente efectiva de los poderosos. En el cuento “Praxis and the Human Band-Aid”, el que el pueblo ignore que los superhéroes y los supervillanos están al servicio del Gobierno por igual, permite que el engaño funcione, que la población se crea a salvo y protegida por unos héroes honestos, desinteresados y todopoderosos. La capacidad para provocar la sensación de seguridad y, en algunos casos

de inseguridad, como en esta década hemos podido ver<sup>5</sup>, es un bien apreciado cuando de gobernar se trata.

Otra táctica del poder es la *normalización*. Esto es, la transformación de los individuos, donde el Otro, por no ser “normal”, por ser diferente, no tiene cabida y se lo ha de convertir en algo reconocible para el resto. Esta transformación no siempre está relacionada con el concepto de legalidad/ilegalidad, sino con un proceso donde se gestionan diferentes órdenes y valores -entre los que se incluye el pensar de forma diferente a los demás- en el ejercer de una estrategia: la del poder (Foucault 1981, 5-6). Las narraciones son un excelente medio para normalizar al Otro: convirtiéndolo en “el buen salvaje” como en “A Menor Mulher do Mundo”, de Clarice Lispector; transformándolo en villano o en héroe para justificar los actos individuales, sociales o gubernamentales como en “Praxis and the Human Band-Aid”; adoctrinándolo para que no cuestione tal y como lo presenta “The Ceremony”, de Emanuel Dongala; denigrándolo para contrarrestar la potencial amenaza de su diferencia como sucede en “Color Blues”, de Lofti Akalay y en “El desvalido Roger”, de Enrique Serna o bien, mostrando una solidaridad y una empatía inexistente con el otro para así disminuir su otredad como en “El día del derrumbe”, de Juan Rulfo. Pero, sin importar cómo, lo esencial es *normalizar* la diferencia que el Otro nos presenta y eso es un acto de poder.

Una de las estrategias empleadas para adquirir y sostener el poder mediante el discurso es la propia opacidad del mismo (Foucault 1981, 33), es decir, que los hablantes no sean totalmente conscientes de todo lo que perpetúan, cambian, legitimizan, desautorizan o transmiten mediante el discurso. Así, los narradores de “El día del

---

<sup>5</sup> La inseguridad es un factor que, a partir del 11 de septiembre, el gobierno de los Estados Unidos ha utilizado como justificación para la guerra y la implementación de una serie de medidas extremas de control de la población.

derrumbe” nos cuentan acerca de una serie de atrocidades provocadas por la visita del gobernador, sin darse cuenta de que nos relatan eso y no la desgracia provocada por el terremoto. Esta ignorancia permite que el poder del gobernador se perpetúe a pesar de todo. Mientras tanto, nosotros los lectores somos conscientes del hecho gracias a la parodia del discurso. Otra estrategia en la lucha por poder, es la autodefinición a través de la creación de tradiciones: creación y celebración de fiestas nacionales, padres fundadores, héroes –o superhéroes–, textos básicos y demás nacionalismos que afirman la identidad histórico-cultural: “...habló de Juárez, que nosotros teníamos levantado en la plaza y hasta entonces supimos que era la estatua de Juárez...” (Rulfo 2000, 17). De esta manera, las élites dirigentes proyectan su poder hacia atrás en el tiempo. Las narraciones constituyen la manera más eficaz, no sólo de crear estas tradiciones, sino de hacerlas verosímiles mediante las representaciones creadas:

“El poder de representar en una sociedad está circunscrito y socialmente regulado por fuerzas institucionales que moldean y ponen límites a lo que se considera seres subordinados. Así, el mecanismo mismo de la representación es responsable de mantener subordinado al subordinado e inferior al inferior.”(Said 2001, 141).

Una vez que una representación ha sido creada y hecha verosímil será transmitida y retransmitida mediante diversos tipos de discurso. Con lo cual el discurso puede llegar a convertirse en una de las herramientas más importantes para mantener el poder.

El poder se da en varias modalidades, incluyendo la concreta e inequívoca modalidad de la fuerza física. Pero, para ejercerlo y mantenerlo existen, de manera general, dos formas: a través de la coerción o ganando el consentimiento de los demás. Estas dos formas se dan en todo tipo de combinaciones (Fairclough 1988, 28-29). En el caso de “El día del derrumbe”, el gobernador actúa por consentimiento popular y, con excepción del

momento en que calma a un borracho agresivo (Rulfo 2000,176), en ningún momento hace uso de la fuerza física. Sin embargo, se presupone que tiene el poder de ejercer este tipo de coerción si así le place, no en balde le llaman “general”.<sup>6</sup> Por su parte, “The Ceremony”, de Dongala, parodia un gobierno dictatorial que pretende actuar por consentimiento mediante la adoctrinación partidaria y que, cuando ésta falla... siempre se puede recurrir a las armas. La combinación en esta última situación, obviamente se inclina hacia lo coercitivo. Pero, a pesar de que desde la coerción ejercida por la fuerza física hasta el ejercicio del poder a través del consentimiento hay un gran trecho, las relaciones de poder dependen de las dos modalidades: coerción y consentimiento.

La ideología y, por lo tanto, el discurso es el medio principal para conseguir el consentimiento a la vez que expresa, necesariamente, aspectos fundamentales de las estructuras de poder dentro y entre las sociedades (Adams 1978, 70). El poder ideológico, el poder de proyectar la ideología propia como universal y de sentido común, es un complemento significativo del poder político y económico. La forma en que este poder, el ideológico, se ejerce por consentimiento consiste en integrar a las personas en aparatos de control que les hagan sentirse parte de algo (consumidores de, sociedad democrática, los “nice”, los “cool”, cualquier cosa que los normalice). Así, el discurso es el vehículo favorito del control por consentimiento. La creciente confianza en el control por consentimiento está, tal vez, en la raíz de otra característica cualitativa del discurso contemporáneo: la tendencia del discurso de control social hacia una igualdad simulada y a la desaparición de las marcas superficiales de autoridad y poder (Fairclough 1988, 30). De ahí que los gobernadores de los cuentos mencionados anteriormente, busquen convivir con

---

<sup>6</sup> Hay que recordar que, en México, durante un largo periodo posrevolucionario, todos los gobernantes eran generales y, aunque no lo fueran, eran llamados así.

sus gobernados o pretendan ser llamados “camarada”. El hecho de que una forma de conseguir el poder sea el consenso y que éste implique el hacer sentir al Otro que forma parte de algo, borrando en apariencia las marcas de poder, está íntimamente relacionado con la alienación y la pérdida de identidad. Pareciera ser que el poderoso dijera “sé esto o sé aquello, para que yo te pueda manejar.”

Como se ha visto, el poder se ejerce de diferentes maneras y abarca ámbitos diversos, sin embargo en los últimos tiempos, en casi todas las esferas del poder y debido, tal vez, a “lo políticamente correcto”, las expresiones de poder tienden a ocultarse más en el discurso, lo cual no quiere decir que el poder o sus expresiones desaparezcan. De hecho, esta misma capacidad de decidir hasta que punto el poder va a ser explícitamente expresado es una dimensión más del propio poder, aunque a veces puede llegar a causar problemas de legitimidad a quienes le sostienen (Fairclough 1988,60). En cualquier caso, sea explícito o no, el poder se gana y se pierde en una lucha social. Por lo tanto, si hay limitantes en el contenido del discurso y en las relaciones sociales y las entidades que las actúan, entonces debe haber efectos a largo plazo en la sociedad. Así mismo, si se cuestiona el discurso se cuestiona al poder que le sostiene. Para ello, para cuestionar el poder, existen toda una serie de estrategias que van desde la revolución armada hasta la resistencia pasiva al estilo de Gandhi. Sin embargo, para destruir al poder no siempre se necesita de grandes actos, como se dijo anteriormente, el sólo hablar del tema es ya un comienzo en el camino de la deconstrucción, pero si además creamos consciencia sobre el tema, como lo hace la parodia, llevamos ganada ya la libertad interior y la posibilidad de elección.

## Discurso

El hecho de que unos tengan poder y otros no, no puede ser explicado solamente por la permanencia del *statu quo*, en especial cuando la coerción no está aparentemente en juego –a pesar de que la coerción se encuentra siempre de fondo cuando la autoridad es la base de la relación–. Entonces, tenemos que preguntarnos ¿cómo se obtiene el consentimiento del gobernado, del sometido en la sociedad, cuando existe una gran desigualdad y la certeza de que el cambio de las relaciones sociales permitirá, a los que no tienen nada, gozar del poder y la riqueza?

De acuerdo a Edelman, las élites tienden a estructurar las expectativas que las masas tienen de ellas a través de la comunicación entre el grupo poderoso y el público, con lo cual contribuyen a la aceptación del tipo de relaciones establecidas entre sometidos y autoridad (Edelman 1977, xx). Los pronunciamientos de los poderosos se alimentan de las estructuras del lenguaje a la vez que las mismas estructuras son parcialmente creadas por las élites. Cuando en el cuento “El día del derrumbe” de Juan Rulfo, habla el Gobernador, establece varios “hechos”: primero, él va a cumplir las promesas hechas “...vivificando el único proceder de mis promesas.”; segundo, el Presidente, y por lo tanto el Gobernador, es honrado “...cuya honradez no ha estado nunca desligada del contexto de sus manifestaciones políticas...” ; tercero, el pueblo y el gobierno están unidos “... el supremo vínculo de unión con el pueblo...” y por último reafirma el imaginario revolucionario que se solía relacionar con el gobierno y el poder en México “... Síntesis evidente del idealismo revolucionario...” (Rulfo 2000, 175). Con estas frases el gobernador da las respuestas simbólicas a las profundas necesidades públicas de seguridad y orden (Edelman 1977, xxi) y permite la continuidad del orden establecido. El lenguaje del día a día y los mitos que evoca, nos permiten vivir con nosotros mismos y con nuestros problemas; así mismo,

garantizan que la percepción de amenazas y los esfuerzos por superarlas mantengan la tensión social, la ansiedad y la susceptibilidad a las pautas verbales que ayudan a legitimizar los discursos de poder, sin importar su efectividad (Edelman 1977, 28). Es decir, el discurso del Gobernador, a pesar de las desgracias que le rodean, permite que el pueblo mantenga la ilusión de que existe un orden y de que nada malo les va a pasar, pero sobre todo, permite que sigan creyendo en los discursos de los gobernantes. Pero ¿cómo un simple discurso logra algo así? Primero debemos preguntarnos qué es el discurso.

Discurso es el lenguaje visto como una práctica social determinada por una estructura social (Fairclough 1988, 14), ya sea la del pequeño pueblo “rulfiano” o la de la colonia francesa en África. Una de las claves importantes en cuanto al concepto del discurso es precisamente que es una práctica social determinada, esto implica que, a pesar de que en algunos momentos pudiera parecer así, el discurso no es siempre una producción realizada con el propósito explícito de manipular o establecer una ideología. En realidad, la principal motivación para elaborar un discurso es la de solucionar problemas de diferentes tipos dentro de la propia relación con el mundo y con los otros, ya sea desde el simple deseo de expresar una emoción o transmitir información hasta la necesidad de convencer y/o justificar. Pero un discurso no existe en el vacío y puede, por acumulación con otros discursos, reafirmar los ordenes discursivos existentes o reestructurarlos.

Una división simple de los tipos de discurso sería aquellos relacionados con un lenguaje informal y los que surgen del lenguaje formal. Edelman distingue entre varios tipos de lenguaje formal, es decir de lenguajes que pertenecen o están relacionados a una actividad o estructura social determinada. Algunos de ellos permiten la recombinación de los elementos y por tanto la creación de nuevos conceptos, mientras que otros inhiben este proceso, facilitando el autoritarismo (1977, 106). En el primer caso, es mediante la

identificación con otros conceptos, no mediante la objetivación y la separación, que el observador encuentra los hechos provisionales, los conceptos y los eslabones lógicos con los que puede trabajar y realizar sus cálculos. Por ejemplo, el cuento de Lispector nos obliga a identificarnos con la otredad de Pequeña Flor, impidiendo que establezcamos una separación entre “nosotros” y ella. Es a partir de esta identificación que podemos reconceptualizar no sólo la identidad de Pequeña Flor, sino el concepto mismo de identidad. El reconocimiento auto consciente de que el juego de la mente del observador da significado a lo que él observa, es decir, la consciencia de que la realidad es una construcción subjetiva, le libera para pensar imaginativa y abstractamente, recombina elementos en nuevas estructuras cognitivas y probando entonces su utilidad en la interpretación de otros eventos y comportamientos. En contraste, la terminología y la sintaxis que separa al observador y sus premisas de lo que está estudiando u observando, le tienta hacia el dogma, debido a que estas formas lingüísticas presentan lo que es observado como objetivo, como un hecho puntual (Edelman 1977, 108). De esta forma, la convicción que Pretre sostiene acerca de que Pequeña Flor es un objeto de estudio y, por lo tanto, la forma en que la describe, le impiden cuestionar no sólo la veracidad del hecho, sino la misma formación del conocimiento.

Así, mientras que el arte tiende a ser un lenguaje liberador que lleva a la creación y construcción de emociones y estructuras cognitivas, el lenguaje público tiende a impulsar al usuario y al oyente a confundir razones con conclusiones y afectividad con significado. La variación en el uso del lenguaje no es una elección individual, sino un producto de diferenciación social. El lenguaje varía de acuerdo con la identidad social de las personas en interacción. Por eso el discurso implica el uso socialmente determinado del lenguaje (Fairclough 1988, 17). La forma en que las personas usan el lenguaje en sus encuentros más

íntimos y privados no sólo está determinada por la relación social de familia, sino que ellos mismos tienen un efecto social en el sentido que ayuda a mantener o incluso a cambiar esas relaciones. En el cuento de Akalay, “Color Blues” –que presenta una plática cotidiana entre padre e hijo–, cuando el papá se refiere a los árabes como invasores, a los americanos como blancos y a los negros como africanos, no sólo está comunicando sus propios prejuicios, sino que está perpetuando una forma de relacionarse.

Foucault (1971) llama “orden del discurso” a la forma en que éste es determinado por las convenciones subrayadas del mismo, convenciones que forman agrupamientos y que conforman ideologías particulares. Los distintos tipos discursivos –histórico, político, cultural, artístico, social, etcétera–, son distintas formas de subjetividad que difieren en los tipos y las formas en que están estructurados. Cómo lo están y cómo cambian las estructuras discursivas en el tiempo, está determinado por el cambio en las relaciones de poder a nivel de instituciones sociales o de la sociedad. El poder a estos niveles incluye la capacidad de controlar, hasta cierto punto, los órdenes del discurso. Así pues el poder imperante puede decidir que es incorrecto llamar “lisiado” a una persona o que es correcto el llamar a los otros “compañero”, pero al final será el uso del discurso imperante el que determinará la pervivencia del discurso.

La posibilidad de desarticular el discurso permite desarticular cualquier tipo de relación de poder. Así, cuando en un país se convierte en algo no sólo políticamente incorrecto, sino incluso ilegal, el hacer distinciones raciales, el lenguaje comienza a cambiar y, por lo tanto aquello que los padres transmiten a sus hijos en el hablar cotidiano, también cambia, transformando de esta manera a la sociedad. El discurso, además de estar determinado por las estructuras sociales, tiene efecto sobre las mismas y contribuye tanto a la continuidad social como al cambio (Fairclough 1988, 30). Debido a esta relación

dialéctica entre discurso y estructura social es que el discurso asume tal importancia en términos de relaciones y lucha de poder: el control sobre los órdenes de discurso por los sustentadores sociales e institucionales del poder, es uno de los factores en el sostenimiento del mismo. Lo anterior forma, de alguna manera, un círculo vicioso: los tipos de discurso determinan las prácticas discursivas, las cuales reproducen los tipos de discurso.

La reproducción de un discurso puede suceder sin casi ningún cambio o a través de diversas combinaciones renovarse. La reproducción puede ser básicamente conservativa o transformativa (Fairclough 1988, 32). De hecho, esto es la base del concepto de parodia de Linda Hutcheon y el punto del cual se parte para analizar, en este trabajo, los discursos parodiados por los cuentos a analizar. En ellos la parodia, al hacernos conscientes del funcionamiento de las estructuras de poder, tiende a la transformación de las mismas y si se da algún cambio en el orden del poder, uno puede esperar que se den cambios en el orden discursivo. Más aún, aunque el orden del poder se mantenga, este debe realizar continuos cambios de orden discursivo que le permitan adaptarse a los tiempos y mantenerse en el poder. Con lo cual, nuevamente, nos encontramos en un círculo donde el poder depende del discurso y el discurso del poder.

Los tipos de discurso y sus órdenes varían de una cultura a otra. Pero el poder en el discurso –entre miembros de culturas diferentes– casi siempre es un elemento de dominación y de racismo institucionalizado. A pesar de que la situación entre la narración de Rulfo y la de Dongala es totalmente diferente, en ambos cuentos, el poderoso se vale del discurso político para intentar sostener su hegemonía.

Una gran proporción del discurso en las sociedades contemporáneas, involucra a participantes que están separados en tiempo y lugar, como las narraciones y –más común actualmente– los medios de comunicación. Todo productor de un discurso debe producir

con un oyente o receptor específico en mente (el lector ideal). Pero en vista de que el receptor puede ser totalmente desconocido para el productor, los medios masivos de comunicación han creado a este sujeto ideal y lo han hecho de tal forma que el verdadero sujeto ha tenido que “negociar” una especie de acuerdo con este ideal. En la medida en que el receptor se parece más a lo que se espera de él, es más fácil de manejar. En el mundo de Praxis, en el cuento de McGill, el trabajo de “superprostituta”, se entiende en el contexto del nacionalismo y los personajes heroicos que el gobierno construye. Praxis y sus amigas logran seguir orgullosas de su papel, mientras consiguen creer la mentira. Una de las grandes formas de poder, como ya se dijo anteriormente, es la capacidad de esconder o disfrazar ese poder, de manera que el oyente creado no tenga consciencia de lo que sucede permite interpretar y hablar a favor de quien uno lo desee, inclinando la balanza hacia un lugar determinado. En general éste es un poder que suele estar, de una u otra forma, en manos de los escritores. El poder de un texto individual es casi insignificante por sí mismo, pero la acumulación de determinados textos, que obligan al lector a asumir una determinada posición, terminan por hacer mella, un claro ejemplo de esto es el concepto que en la actualidad se tiene del amor.<sup>7</sup>

Cualquier pieza de discurso puede ser parte de una situación de lucha y en ella, el poder puede estar escondido dentro del discurso o detrás del discurso. En términos de “poder en el discurso”, el discurso es el sitio de la batalla por el poder, como pueden ser los debates entre candidatos a puestos gubernamentales, el uso de los pronombres usted y tú y la forma en que se usan en forma solidaria o no, el discurso gubernamental que busca aceptación, etcétera. En términos de “poder detrás del discurso”, el acceso al discurso

---

<sup>7</sup> De acuerdo a Denis de Rougemont, el concepto occidental de amor, en realidad parte tanto de las reglas de caballería como de la poesía de los cataros y es a través de la repetición de ciertos conceptos, relacionados con las mismas, que el amor se ha constituido en lo que hoy conocemos como tal. (2001)

mismo es lo que se juega en la lucha por el poder –el control sobre los órdenes del discurso es un excelente arma para sostener el poder (Fairclough 1988, 61)–, como la lucha por la libertad de expresión, el derecho a la información a controlar la forma en que se dicen o no las cosas, etcétera. En el caso de “Color Blues” la lucha se da en los dos niveles, la batalla dentro del discurso está en el ir y venir de epítetos y cuestionamiento acerca de las formas de nombrar a los otros, entre padre e hijo; mientras que el poder detrás del discurso se encuentra en la parodia misma de este tipo de discursos, con la que el autor nos hace conscientes del poder de las palabras. La idea a este respecto es que todo el orden social del discurso está puesto y unido como un efecto oculto del poder. La responsabilidad por dominar, articular y defender determinadas formas de relación que se establecen y mantienen a través de lenguajes particulares, está escondida y muchas veces es inconsciente.

Ahora bien, ¿cómo saber quién tiene acceso a qué tipo de discurso? El mito de la libertad de expresión es sumamente poderoso, permite dominar cultural e ideológicamente a aquellos que realmente lo creen. El consentimiento de los gobernados implica, supuestamente, la aceptación de las estructuras políticas y económicas y de un tipo de relaciones donde muchas personas que no prosperan, están atrapadas y ejercen poca iniciativa independiente (Edelman 1977,xvii). En la medida en que aceptamos y deseamos ser aquello que nos piden, somos más fáciles de manejar y tendemos menos a cuestionar las estrategias de poder. La propia identidad deja de tener valor y adoptamos o creamos fácilmente una que nos acomode y nos mantenga “seguros”. Para ello, para sentirnos seguros, recurrimos a lo que consideramos autoridades, ya sea que lo sean por haberse impuesto por la fuerza o porque el consenso les eligió. Si la sociedad cree que la autoridad ha sido elegida por consenso, como en el caso de “Praxis and the Human Band-Aid”, es

más fácil mantener la apariencia de seguridad y suficiencia por parte de las autoridades, hacer creer al pueblo que las elecciones realizadas y por lo tanto la responsabilidad son de la misma sociedad. De esta manera, se crea un círculo vicioso donde la clase dirigente determina nuestras identidades a la vez que determinan las suyas y por lo tanto determinan quiénes están en el poder (Edelman 1977, 115).

### **Historia e identidad**

Dentro de la historia, un discurso se constituye en discurso de poder cuando, aparentemente, no se puede contradecir por estar constituido por hechos supuestamente comprobables. Sin embargo, la forma de relatar los hechos, obligatoriamente implica una perspectiva. Si la perspectiva es la del conquistador como en el caso de las colonias, entonces el discurso sobre los hechos acaecidos se transmitirá a través del lenguaje impuesto por el conquistador y terminará por convertirse en la historia oficial. En casi todas las Colonias fue a través de este tipo de discurso que se determinó la identidad de conquistadores y conquistados. El control del lenguaje como herramienta del poder está directamente relacionado con la capacidad para determinar la identidad propia y ajena. De hecho, fuera de la directa coerción física, el arma más poderosa con la que contó Europa para afirmarse en sus colonias, durante la etapa posterior a la conquista, fue el lenguaje. La textualización de la vida de las comunidades sojuzgadas, desde la perspectiva del poderoso, siempre ha servido al propósito colonial. El objetivo general es y ha sido determinar, a través del discurso, quién era el superior y quién el subordinado, es decir, determinar la identidad propia y la del Otro. Esta costumbre no desapareció junto con las colonias y en la actualidad las diversas prácticas discursivas aun tienen huella de la textualización colonial del Otro. A través de esta estrategia, el eurocentrismo se filtró en la

mayoría de los textos y discursos coloniales, de manera que la superioridad intelectual europea quedó establecida como un hecho alrededor del cual giran el resto de los conceptos que sirven de apoyo para esta idea de la superioridad intelectual. Estas prácticas discursivas no han desaparecido y se mantienen como práctica común siempre que el Otro –por Otro se entiende no sólo al individuo, sino todo aquello que lo caracteriza como Otro– se convierte en objeto de estudio científico o el pretexto para ejercer cualquier tipo de poder.

La búsqueda de la identidad es un tema que ha perseguido a la humanidad desde sus orígenes. Todos necesitamos saber quiénes somos e identificarnos con nuestros iguales. Esta búsqueda se ha reflejado en la literatura convirtiéndose en un tema *longue durée* (Guillen 2005), que presenta un mito elemental: la pérdida y reconquista de la identidad del héroe. Este parece ser un punto esencial en la literatura clásica (toda tragedia griega implica un proceso de pérdida y reconocimiento) que se ha extendido incluso al cine contemporáneo, constituyéndose en su tema (*Matrix*, *Big Fish*, *Thelma y Louise* e incluso, *Buscando a Nemo*). Pero ¿cómo se construye la identidad?

La otredad no se comprende sin la identidad. Son conceptos que se construyen paralelamente. Por principio, el proceso de identificación tiene que pasar forzosamente por el reconocimiento. De acuerdo con Richard Rorty reconocemos al ver, es decir, en la cultura occidental la relación primaria con los objetos y con nosotros mismos parte de la percepción visual (en Bhabha 1994, 49). Cambiar entonces el marco de identidad del campo visual al espacio escrito, tal como lo hace la literatura, abre una nueva dimensión que da profundidad a la representación del Yo y del Otro. Roland Barthes (en Bhabha 1994, 48) explica que la consciencia simbólica privilegia de manera masiva la semejanza, es decir la identidad y la diferencia, lo que se parece a..., o bien, lo que no se parece a...; construyendo así, a partir de parámetros conocidos un esquema donde el significante, la

imagen acústica, está siempre predeterminado por el significado. Esto sucede comúnmente con los gentilicios: mexicano en Estados Unidos no siempre se relaciona con la persona que nació en México, sino con el diferente, con el que recolecta la cosecha, con el indocumentado y con todos aquellos epítetos que suelen asociarse con la palabra.

Algunas formas lingüísticas generan importantes creencias que se toman por buenas de forma inconsciente e incondicional. Las formas lingüísticas, a su vez, están determinadas por la cultura y la ideología, de hecho, es a través de las metáforas, las metonimias y la sintaxis que las referencias lingüísticas evocan estructuras cognitivas míticas en las mentes de las personas (Edelman 1977, 35): Un ejemplo de este tipo de función metonímica en la vida diaria, se da cuando, en el ámbito de la seguridad social, se habla de “programas de entrenamiento” (como el “programa changarro” lanzado por la presidencia de Fox en México en el 2001<sup>8</sup>), lo cual es una evocación de una serie de supuestos como el que la causa del desempleo es la falta de habilidades y que el hecho de tomar un curso va a crear oportunidades; o bien cuando se habla de los “wet backs”<sup>9</sup> para referirse a los trabajadores que cruzan ilegalmente la frontera. La metáfora es igualmente efectiva y probablemente más común en la evocación lingüística de mitos políticos. El moverse de la metáfora al mito es un fenómeno social bastante común, como en el caso de Teresa de Ávila quien llamó a ciertos padecimientos del alma “enfermedades mentales”; en esta ocasión, el mito ha llegado a tal grado que la idea original: “padecimientos del alma”, se ha convertido en la metáfora para lo que ahora llamamos enfermedades mentales

---

<sup>8</sup> Changarro: m. Pop. Antes se les calificaba así solamente a los negocios pequeños y de mala muerte (Flores 1994, 33). Hoy día se denomina de esa manera casi a todo negocio que no reúne las características de tienda de auto servicio. El programa en realidad se llama “Programa nacional de financiamiento al microempresario y microempresaria”, México: Los Pinos, 12 de junio del 2001.

<sup>9</sup> El nombre de “wet back” que quiere decir espalda mojada, hace referencia específicamente a la espalda mojada de sudor del trabajador, sin embargo la frase engloba toda una serie de cualidades que van más allá de la espalda mojada de un trabajador.

(Edelman 1977,17). La sola sintaxis de las oraciones puede evocar toda una estructura de conocimientos (tal vez de manera aún más adecuada que la metáfora y la metonimia) por lo cual es más importante atender al cómo se dice un discurso, en que orden se distribuyen sus elementos, que a lo que supuestamente se dice en el mismo. En el caso de “A Menor Mulher do Mundo”, Clarice Lispector parodia el lugar que, para los exploradores europeos, ocupan en el mundo los nativos: “ Foi, pois, assim que o explorador descobriu, toda em pé e a seus pés, a coisa humana menor que existe. Seu coração bateu porque esmeralda nenhuma é tão rara.”(1998, 69-70). El explorador, el sujeto de acción, descubre a un ser humano, como si las personas fuéramos objetos o espacios que pueden ser descubiertos, mientras que Pequeña Flor, la nativa que ocupa el lugar del objeto, es la “cosa” descubierta, la cosa rara. Este tipo de trasgresiones van conformando una determinada manera de decir las cosas que, en general, nos persuaden, nos llevan a poner atención en ciertos temas en lugar de otros y permiten que seamos manipulados mediante el lenguaje; sin embargo, en la parodia, estas mismas trasgresiones son las que crean pequeñas diferencias que nos muestran la distancia establecida por la parodia con el texto original.

Esto, el que las formas se trastoquen y se construyan presupuestos mediante el lenguaje es sumamente común, como también es común que, en la cotidianidad, aceptemos lo que se nos dice sin cuestionar cómo se nos dice. Sucede porque en primera instancia definimos el mundo y determinamos conceptos a través del lenguaje, con lo cual no solemos poner en duda la forma de lo que escuchamos; en segundo lugar, sería imposible cuestionar la totalidad de discursos que recibimos en un solo día y, en tercera instancia, naturalmente tendemos a definir situaciones ambiguas mediante la concentración en una de las partes o por comparación con objetos y elementos familiares. Así, la identidad de otros queda concentrada tan sólo en ciertos aspectos diferentes a nosotros mismos, pero definidos

en nuestros propios términos, de manera tal que nos permite abarcar lo inabarcable, definir y acotar lo desconocido.

Cuando la propia identidad nos es dada mediante un lenguaje ajeno, como en el caso de las colonias o la comercialización de ciertas imágenes, nos convertimos en un algo, en un concepto que no tiene forzosamente relación con nosotros mismos, que está construido desde las diferencias con el Otro. Pero si además nos creemos esa identidad, quedamos a merced de los otros, de los creadores de la imagen, que, en general, son los mismos que poseen el poder económico e ideológico. De ahí que el poder de describir y de nombrar sea tan grande. Si las personas se consideran incapaces o inferiores a otros, seguramente se comportarán como tales, mientras que aquellos que tengan una identidad propia, creada y reconocida por sí mismos, tendrán la libertad de ser y de pensar. Cada vez que nombramos algo, lo reconocemos y lo dotamos de identidad. A manera de ejemplo de lo que toda una serie de textos ha hecho con diversas razas y culturas, está lo que hace Marcel Pretre con la pequeña pigmea en el cuento “A Menor Mulher do Mundo” de Lispector o lo que hace Robinson Crusoe con Viernes en la novela de Daniel Defoe. A pesar de que Pequeña Flor y Viernes son los nativos y por lo tanto los mejor adaptados al espacio, terminan por estar subordinados a la supuesta supremacía blanca. ¿No sería más lógico que Viernes se comiera a Crusoe? Sin embargo, el relato lo deja asentado de tal manera que el nativo termina por ser el inferior. En ese sentido la literatura y el proceso de identificación son inseparables. La literatura no sólo registra aquello que hemos dotado de identidad, sino que, por sí misma, crea identidades específicas, que reconocemos a través de una serie de imágenes: el príncipe encantado, la mujer fatal, el explorador, el salvaje, la madre abnegada, la bruja, la indefensa, el hada madrina, etcétera.

Una de las armas más poderosas con la que cuentan las culturas imperialistas e incluso las clases dominantes de un país, es ese poder de determinar la propia identidad y la de los demás. Esta arma es tan poderosa porque cada ser la lleva dentro de sí mismo y permite, al imponer la identidad, limitar la libertad. De hecho, de acuerdo con Franz Fanon, quien realizó profundos estudios sobre los daños psicológicos del imperialismo, el final del colonialismo implica no sólo cambios políticos y económicos, sino psicológicos también, implica el poder mirarse a uno mismo como un ser libre. El colonialismo es destruido cuando por fin se logra cambiar la idea que se tiene de la identidad. Mientras esto no se logre, el colonizado seguirá siendo sojuzgado porque se seguirá pensando, a sí mismo, inferior. Para este autor, el estar colonizado por el lenguaje tiene graves implicaciones para la propia consciencia: “To speak means above all to assume a culture, to support the weight of a civilization”(1967, 17-18). De acuerdo con él, al hablar la lengua de otra cultura uno se ve forzado a aceptar la consciencia colectiva de esa cultura y, por lo tanto los conceptos de la misma, dentro de los cuales la propia identidad puede estar determinada de forma maniquea (blanco/bueno, negro/malo). Pero esto no siempre es cierto. El hablar el lenguaje del Otro, como veremos más adelante, puede servir para deconstruir los propios conceptos. De todas formas, Fanon insiste en que la estabilidad de una categoría –blanco–, depende de su negación –negro–. Una no existe sin la otra. La estabilidad o inestabilidad de estas categorías identitarias, está comprendida en la lengua y se transmite mediante diversos discursos que abarcan las diferentes esferas de la vida en general y del poder en particular.

El conjunto de creencias y presupuestos populares acerca de la relativa diferencia entre personas de supuestas culturas diferentes -aquel que establece la identidad de colonos y colonizados, imperialistas y tercermundistas, gobernantes y gobernados-, termina por

formar lo que llamamos un *imaginario cultural*.<sup>10</sup> Este compendio de imágenes formado a través del lenguaje es el que, en cierta forma, determina las relaciones de poder que regirán entre diferentes individuos y entre diferentes culturas. Así, Viernes de *Robinson Crusoe*, Pequeña Flor de “A Menor Mulher do Mundo” y tantos otros personajes nativos, indígenas y/o negros, nunca tendrán acceso al poder por la simple forma en que son nombrados por quien lo detenta. Siempre serán considerados como salvajes, raros, inferiores y peligrosos, a la vez que dignos de lástima y protección, cualidades todas que están contenidas en el lenguaje del conquistador, el colonizador, el poderoso<sup>11</sup>.

## Cultura

Los discursos culturales se encuentran en todo tipo de formas, pueden estar relacionados con el arte o con las tradiciones, incluso con la política. La forma en que este tipo se transforma en un discurso de poder está relacionada con los imaginarios. Una cultura está compuesta por una serie de imaginarios que a su vez dependen del lenguaje utilizado para referirse a cuestiones específicas, el cual, se determina por la cultura:

“Language as communication and as culture are then products of each other.... Language carries culture, and culture carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we perceive ourselves and our place in the world....”(Ngugi 1981, 15-16).

Una vez que una imagen ha sido dotada de un significado particular, el significado cobrará relevancia sobre la propia imagen. Esto es especialmente cierto en cuanto a las imágenes literarias, como puede ser “la princesa de cuento de hadas” donde la joven bella,

---

<sup>10</sup> El término ha sido tomado de Daniel-Henri Pageaux, (1994)

<sup>11</sup> Ahora más que nunca, tenemos frente a nosotros el ejemplo vivo de cómo un imaginario cultural, creado a través de los distintos lenguajes y de una serie de imágenes literarias, permea una cultura al grado de que sus integrantes son incapaces de cuestionar los avances imperialistas de su propio gobierno: sin la imagen del árabe terrorista y todo lo que ella conlleva, sería imposible para el gobierno del presidente estadounidense, George W. Bush, justificar la guerra de Irak ante la población de su país.

inútil e indefensa, enemiga de una bruja, tiene preponderancia sobre la imagen visual de la princesa del vestido amplio color pastel. La imagen literaria se entiende como un conjunto de ideas acerca de un tema determinado, insertas en un proceso de literalización y socialización (Pageaux 1994, 103). Pero como la identidad y la diferencia, a partir de las cuales se conforman las imágenes, no se limitan solamente a “estar”, sino que se expresan la una por la otra –la princesa no es fea como la bruja-, las imágenes tienden a convertirse en un revelador sumamente sensible de cómo funciona una ideología, mostrándonos lo que es, a partir de lo que no es y viceversa. En el caso de Marcel Pretre, el explorador francés de la narración de Lispector, el que él sea un hombre blanco implica que no es negro, ni pigmeo, ni salvaje; mientras que para Pequeña Flor el que Pretre sea blanco ya implica que ella es todo lo opuesto. Así, la sola imagen de “hombre blanco”, enunciado desde el centro y como norma, nos está hablando de una cultura colonialista, que se caracteriza por una ideología racista.

De acuerdo con Daniel-Henri Pageaux, toda imagen literaria que hable del Otro, está constituida por tres elementos básicos (1994,111):

1. La palabra, que cuenta con dos órdenes lexicales: las palabras procedentes de la identidad que mira, que sirven para definir a la identidad mirada (pigmea, salvaje) y las palabras tomadas de esta última identidad, que terminan por verse dentro del imaginario del primer orden (kwoalas, mexicana, aguacate).
2. Una relación jerarquizada, que implica una toma de consciencia -por mínima que sea- de un yo con respecto al otro, de un aquí, con respecto a un allá (pequeña y negra/grande y blanco, salvaje/civilizado). La imagen literaria es, entonces, la expresión de una separación significativa entre dos órdenes de realidad cultural, que representa la ideología del grupo que la ha elaborado.

3. El argumento, que se intenta sustentar a través de la propia imagen. En principio, la imagen de Pequeña Flor debería sustentar la superioridad de la civilización blanca, pero al ser una parodia termina demostrando una serie de males dentro de esa misma civilización. Obviamente, la imagen no es objetivamente real: su realidad depende del esquema cultural en el que se genera. Cuando una cultura “mira” a otra –y en el caso de “A Menor Mulher do Mundo” la situación es literal ya que lo que los occidentales ven es una imagen fotográfica–, el Yo se presenta como el sujeto que habla y ve, mientras que el Otro es el objeto visto y silencioso. En este caso, la imagen es hasta cierto punto lenguaje acerca del Otro y, por ello, remite a una realidad a la que designa y a la que confiere significación, es decir la simple foto habla de una cultura diferente y pone de manifiesto los contrastes con la cultura occidental que mira.

La imagen, como es imagen del Otro, es un hecho cultural que tiene su lugar en el imaginario y en lo social. Pero la imagen del Otro, del extranjero, nos habla también de la cultura de origen, del Yo que habla. Es precisamente por eso –porque habla– que confiesa aquello que no se expresa fácilmente, aquello que no está explícitamente definido pero que, finalmente, tiene que ver con la ideología del que mira y que en el cuento aparece claramente manifestado. Nos muestra los códigos de una cultura, aquellos que rigen su lenguaje, sus formas de percibir, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas, es decir, fija de antemano para cada persona los órdenes con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los cuales se reconocerá.

El hablar del Otro implica la negación de la misma otredad y la afirmación del Yo, en el sentido que se muestra el lugar de donde la mirada ha partido, lo importante no es quién sea o cómo viva realmente Pequeña Flor, sino todo lo que genera en las personas que miran su foto. Así, la imagen del Otro aparece como una segunda lengua, paralela a la del

Yo. Pero este representar al Otro es un camino de dos vías: por un lado está la representación que el poderoso hace de los demás –“Escura como un macaco”– y, por otro lado, está la representación que el Otro hace del poderoso -como que lo digno de amar del explorador sean sus botas-. La validez de estas representaciones en el imaginario es lo que, en el primer caso, sostiene y justifica los actos de poder y, en el segundo caso, lo que impele a revelarse o a someterse, según sea el caso.

La representación del Otro, dependiendo del lugar del que proviene la mirada, estará regida por ciertas actitudes fundamentales que están relacionadas con cómo se percibe la cultura extranjera, ya sea como superior, inferior o igual. Mas ¿qué sucede cuando la otredad no se encuentra en otra cultura, sino dentro de la propia? En este caso, la otredad funcionará casi de la misma manera, pero la valoración será de corte social más que cultural. De hecho, podríamos decir que -casi siempre- ya sea entre culturas o entre individuos, la otredad surge por una diferencia de perspectivas. Los humanos tendemos a convertir en otredad a cualquiera que difiera de nuestro punto de vista, ya sea porque pertenece a otra cultura, a otro estrato social o, simplemente, porque no estamos de acuerdo con su forma de ver el mundo. La perspectiva narrativa, que se define como “un principio de selección y restricción de la información narrativa” (Pimentel 1998, 121), nos permite localizar, dentro de una narración, el conjunto de valores que rigen las relaciones entre personajes y, a su vez, entre las culturas retratadas. Por lo tanto, la perspectiva narrativa nos indica, por lo que dice o calla, la perspectiva ideológica y determina así el concepto de identidad y alteridad que el individuo o la cultura sostiene, pero, al mismo tiempo, la identidad va a determinar la perspectiva: no podemos determinar a una sin la otra. El que la perspectiva sea la de Marcel Pretre implica que sea la perspectiva de un hombre blanco, explorador francés; pero el que Marcel Pretre sea todo esto va a determinar que vea a

Pequeña Flor como salvaje. De esta forma, cuando se defiende o se trata de imponer un punto de vista, una manera de ver el mundo, se está intentando imponer una serie de valores y creencias que forman la identidad y de la cual no siempre se es consciente. El tener claro que la perspectiva ya sea del Yo o del Otro siempre es parcial, ayuda no sólo a poder aceptar a los demás, sino a determinar la propia identidad. Cuando la identidad del Otro está totalmente determinada desde la perspectiva de una cultura distinta, surge el estereotipo.

### Estereotipo

La imagen es representación y sustituye por lo tanto, en lugar y sitio, a otra cosa. Así, en lugar de conocer realmente a Pequeña Flor, nos quedamos con la imagen de la “negrita de juguete”. Una forma particular de la imagen es el estereotipo: “forma elemental, incluso caricaturesca, de la imagen”(Pageaux 1994,107). De acuerdo con Nair Anaya (2001, 15) el estereotipo rebasa las fronteras de las expectativas culturales del lector, impidiendo así el proceso de identificación y por lo tanto la asimilación del concepto estereotipado a la cultura receptora. Identificarse con una pigmea salvaje es bastante más difícil de lo que podría ser identificarse simplemente con una mujer embarazada, que es una de las características de Pequeña Flor. El estereotipo no se presenta como un signo, en el sentido que no está abierto a diferentes significaciones, como a la de “mujer embarazada” por ejemplo, sino que, más bien, se presenta como una señal que remite automáticamente a una sola interpretación posible: negritud, salvajismo. Es el indicio de una comunicación unívoca de una cultura en vías de bloqueo respecto a la otredad y “revela una cultura tautológica de la que en lo sucesivo se excluye todo enfoque crítico en beneficio de algunas afirmaciones de tipo esencialista y discriminatorio.” (Pageaux 1994, 109). Transmite,

supuestamente, un solo mensaje esencial y se sitúa con frecuencia en el plano del epíteto, de la adjetivación: es el atributo accesorio, el calificativo, el que se convierte en esencia. En el caso del estereotipo del mexicano en la hamaca, lo esencial es que sea “flojo” . Sin embargo, el estereotipo, a pesar de que su mensaje sea esencialmente acerca del otro, no puede evitar dar , como ya vimos, información acerca de la cultura que le crea.

Así, el estereotipo transmite una mínima información para una máxima comunicación: es una forma de resumen, una expresión emblemática de una cultura, de un sistema ideológico y cultural. Portador de una definición del Otro, es el enunciado de un saber supuestamente colectivo que pretende ser válido para cualquier momento histórico. La historia del Otro es la historia de lo que para una cultura es interno a la vez que extraño, por eso debe excluirse y encerrarse, para así conjurarle como peligro interior y reducirle como alteridad. Así, la madre del niño que mira la foto y hace comentarios crueles, prefiere alejar de sí la imagen que provoca esto, como si con esto pudiera alejar de su propio mundo el salvajismo del hijo. Sin el estereotipo, sería imposible que los actos bárbaros de ciertos gobiernos en contra de las minorías fueran aceptados por la mayoría de la población: el apoyo del pueblo estadounidense a la guerra contra Irak sólo se entiende a partir del estereotipo del “árabe terrorista”. A partir del siglo pasado, el enemigo, el Otro, ya no es sólo el extranjero, ni el invasor, sino el peligroso, el que puede atentar contra el orden social, en fin, es cualquiera que permita al poderoso justificar los actos de poder, de ahí que la otredad se encuentre en el diferente que ocupa el mismo ámbito que el yo (Foucault 1996, 10). Es decir, el nativo colonizado, el loco, el criminal, el perverso, el judío, el negro, el mexicano, el naco... cualquiera que nos dé miedo por su diferencia, porque amenaza nuestra estabilidad con su desigualdad o porque simplemente, pone coto a nuestra capacidad de pensar aquello que ellos piensan. Así, en el imaginario de una cultura

imperialista tenderán a dominar los estereotipos, ya que éstos son uno de los medios más importantes por los que las élites justificarán los actos de poder.

Dentro de la literatura, los estereotipos suelen transmitirse por medio de la acumulación de imágenes de forma tal que no siempre es posible, para el autor o para el lector, el percibirlos como una imagen discriminatoria. La imagen de la negritud y el salvajismo como una unidad nos ha llegado a través de innumerables relatos del tipo de *Tarzán*, *Robinson Crusoe*, *Los hijos del Capitán Grant* e incluso las caricaturas de *Bugs Bunny*. Sin embargo, el burlarse de una imagen estereotípica, como lo hace la parodia, pone de manifiesto el alto grado discriminatorio de esa imagen, permitiendo deconstruir el estereotipo e identificarle como lo que es: una caricatura del Otro que incide cultural e ideológicamente en nuestro mundo. Enrique Serna y Lofty Akala, autores a los que me referiré más adelante, nos presentan respectivamente la realidad de los estereotipos formulados entre naciones vecinas y desnudan el discurso del racismo en el nivel más básico pero más profundo: el familiar.

Cómo se percibe la gente a sí misma, de qué manera se identifica, afecta su postura ante la cultura, la política y la producción de bienes, así como su relación con la naturaleza y con las otras personas: el lenguaje es entonces inseparable de nosotros mismos como comunidad de seres humanos con una forma y un carácter específicos, una historia propia y una relación determinada con el mundo, es decir con una identidad.

Pero con el lenguaje no sólo se crean identidades, como ya dijimos. También se destruyen y se reconstruyen. Gran parte de la literatura postcolonial está dirigida a deconstruir los diversos imaginarios que mantienen sometidas a distintas culturas. El que distintos cuentos como los presentados en este trabajo y novelas como *Foe* de J. M. Coetzee y *Don Quixote* de Kathy Acker parodien la forma en que se crea una identidad a

través del lenguaje y cómo se construye la relación de esta identidad con el poder es ya un paso -dado a través del propio lenguaje- hacia la deconstrucción y la reconstrucción de la identidad de cada lector, del imaginario que la contiene y hacia la consciencia de su papel en las relaciones de poder. Esta es una de las funciones básicas de la literatura: crear consciencia del uso del lenguaje, de su poder y en última instancia de la propia identidad.

Hasta aquí, se ha hablado sobre el papel de la identidad y los imaginarios en la cultura, pero ¿qué es cultura? El concepto de cultura, de acuerdo con Said, se refiere a todas aquellas prácticas como la comunicación, las artes y la representación - en las cuales se incluye la carga de saber popular acerca del mundo y el saber especializado de disciplinas como la etnografía, la historiografía, la filología, la sociología y la historia literaria-, que poseen cierta autonomía dentro de las esferas de lo económico, lo social y lo político, que muchas veces existen en forma estética y cuyo principal objetivo es el placer (Said 2001, 12)). Pero también “la cultura es, casi imperceptiblemente, un concepto que incluye un elemento de refinada elevación: consiste en el archivo de lo mejor que cada sociedad ha conocido y pensado” (2001, 12-13). En este sentido, la cultura es como un teatro donde se presenta, entre muchas otras cosas, el imaginario y la ideología de una sociedad: es lo que una sociedad hace, cómo lo hace y cómo lo representa.

La cultura y la literatura en general, están unidas de forma inseparable. Por un lado, gran parte de “la herencia cultural” de una sociedad, se preserva y transmite a través de la literatura y, por otra parte, la literatura se nutre de la cultura donde se genera e, inevitablemente, la reproduce y la recrea. Es mediante la literatura que a través de los siglos se han creado y transmitido el conjunto de imágenes que conforman las ideologías de diversas culturas. Así mismo, los grandes relatos de emancipación e ilustración movilizaron a los pueblos en el mundo colonial para alzarse contra la sujeción del imperio

y desprenderse de ella. Una de las formas que en la actualidad cumplen con esta función liberadora es la de la parodia.

“La novela en general y la narrativa en particular, poseen una especie de presencia social regulatoria en las sociedades europeas occidentales”(Said 2001, 132). Esto, de acuerdo con el mismo Said, quiere decir que un sujeto narrativo, incluso inusual o anormal –como podría ser un niño o un muerto–, sigue siendo un acto social y, como tal, lleva detrás –o dentro– la autoridad de la historia y de la sociedad. En primer lugar, conlleva la autoridad del autor: alguien que escribe los procesos sociales de manera institucionalizada y aceptable o que al menos, como en el caso de Lispector, es considerado como una autoridad literaria. Luego, la autoridad del narrador: su discurso liga la narración a circunstancias reconocibles y, por lo tanto a referencias de la propia existencia. Por último, viene la autoridad de la comunidad, que puede estar representada en la nación, en la familia o en una localidad específica y un momento histórico concreto. De esta manera, el narrador transmite y perpetúa una cultura con una identidad determinada. En el caso de Michel Pretre, se perpetúa la idea del hombre blanco como superior a otras razas. Esto de ninguna manera quiere decir que la identidad sea únicamente un problema relacionado con los rituales de una cultura; en realidad, sería más correcto asociarla a la ideología cultural.

## **Ideología**

Al parecer no existe un solo acto humano que no tenga una carga ideológica determinada y, por lo mismo, es en este campo donde es más fácil localizar los discursos de poder. Las personas pasamos gran parte de nuestras vidas tratando de convencer a los demás de que nuestra forma de ver las cosas es la correcta. Esta forma de ver la vida, de

pensarla, es lo que conforma nuestra propia ideología. Lo anterior nos lleva a un nuevo problema: el de definir la ideología, lo que no es nada fácil. En principio, hay que tener claro que uno de los procesos básicos del pensamiento es la diferenciación. La capacidad de identificar algunas cosas como similares y otras como diferentes, forma la base de casi todo nuestro pensamiento, tanto consciente como inconsciente. Esta diferenciación ocurre cuando distinguimos la codificación y la transmisión que ocurren dentro del cuerpo humano de las que ocurren en el exterior. Esto inevitablemente crea consciencia de las diferencias y estos contrastes son los que constituyen la génesis de lo que concebimos como ideas (Adams 1978, 63). Ideología es la forma en que estas ideas se conforman en un conjunto ordenado y jerarquizado.

Casi siempre, se tiende a emplear la palabra ideología para referirse a una creencia sistemática general. Existen definiciones sobre la misma que van desde “cualquier conjunto de creencias motivadas por intereses sociales” hasta “confusión de la realidad fenoménica y lingüística” (Eagelton 1997, 20). Como se puede ver, estas definiciones no siempre son compatibles entre sí. Sin embargo, lo que en general se puede desprender del concepto de ideología, es que tiende a hacer referencia no sólo a sistemas de creencias, sino a asuntos relativos al poder.

Eagelton divide el proceso de legitimación del poder en seis estrategias diferentes que, por sí mismas, son parte del proceso de formación ideológico de una cultura:

- La promoción de creencias y valores afines al poder dominante.
- La naturalización de las creencias.
- La universalización de las creencias. Esta estrategia junto con la anterior, tiene como objetivo hacer que las creencias aparezcan como evidentes y aparentemente inevitables.

- La denigración de ideas que puedan desacreditar lo ya establecido.
- La exclusión de formas contrarias de pensamiento.
- El obscurecimiento de la realidad social (Eagelton 1997, 20).

En cualquier formación ideológica, estas estrategias –que son evidentes en el proceso del colonialismo occidental– se relacionan entre sí de manera bastante compleja, con lo cual la ideología termina por parecer un instrumento exclusivo del poder. En realidad no es así. La ideología suele estar determinada por el lenguaje: un mismo enunciado puede tener carga ideológica o no, dependiendo de cómo se diga, y puede servir para una causa u otra, dependiendo de quién y cuándo lo diga. En “A Menor Mulher do Mundo” este aspecto ideológico del lenguaje es sumamente claro: “E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito” (Lispector 1998, 69) dicho respecto de un ser humano, contiene una carga ideológica sumamente imperialista, mientras que dicho sobre una planta, tiene una connotación científica. Foucault reemplaza el concepto de ideología por el de discurso, por ser este último más amplio. Esto concierne a los usos del lenguaje actual, entre seres humanos individuales, para producir efectos específicos y, en ese sentido, la ideología es menos cuestión de propiedades lingüísticas inertes que de las condiciones en las cuales se pronuncia: es algo tan vivo como el lenguaje y la cultura a través de los cuales se manifiesta a la vez que se gesta. Al respecto, Althusser considera que la ideología es un conjunto determinado de prácticas que constituye a los seres humanos en sujetos sociales y los conecta con las relaciones de producción dominantes en una sociedad y, por lo tanto, es un asunto de relaciones vividas (Eagelton 1997, 40). Pero la forma primordial de comunicación entre los seres humanos es el lenguaje, lo que implica que ideología y lenguaje son interdependientes y se determinan uno por el otro, de la misma manera que lo hacen perspectiva e identidad.

No importando la definición, una idea constante es que la ideología es un acto en sí misma, una práctica y una forma de ver el mundo relacionada con el poder. Esto la hace inseparable de los procesos culturales y por lo tanto del concepto de identidad. La forma de ver al Otro está inevitablemente regida por la ideología que sustenta la cultura del que mira, misma que, como ya se dijo, se gesta y se transmite mediante el lenguaje. No es lo mismo valorar la imagen de Pequeña Flor desde occidente que hacerlo desde oriente o desde una cultura africana, donde los conceptos de pigmeo, salvaje, negro, blanco, civilizados, tendrán una carga totalmente diferente.

En resumen, decidir quiénes somos y qué pensamos, elegir y construir nuestra propia identidad, es el punto de partida para cualquier tipo de libertad que deseemos. Pero, el problema de la identidad es un problema cultural e ideológico que se crea y se sustenta mediante el lenguaje y que se transmite en gran parte, a través de la literatura. Ésta, como un medio privilegiado de comunicación del lenguaje ayuda a crear y mantener identidades, ideologías e imaginarios culturales; pero también, por esto mismo, se convierte en un medio ideal para cuestionar, reconstruir y, si es posible, cuestionar hasta el mismo concepto de identidad, cultura o ideología.

El ejercicio del poder, en la sociedad moderna, se alcanza cada vez más mediante la ideología, es decir mediante el ordenamiento de “la realidad” y particularmente mediante el trabajo ideológico del lenguaje, mismo que en la literatura se ejerce forzosamente, ya sea de manera consciente o inconsciente. Como intérpretes de un texto hacemos conexiones entre las partes secuenciales del mismo y entre las partes del texto y el mundo y, para eso, recurrimos al sentido común (Fairclough 1988, 64-65). La ideología está unida al poder porque la naturaleza de los presupuestos ideológicos, embebidos en convenciones particulares, dependen de las relaciones de poder que subrayan las mismas convenciones;

está unida al lenguaje, porque usarlo es la forma más común de comportamiento social y éste es donde más nos apoyamos en los presupuestos de sentido común.

Uno de los supuestos más generalizado es el relacionado con la coherencia del sujeto como fuente auténtica de interpretación de la realidad, es decir con el propio “sentido común” pero, como hemos visto en los últimos años, la realidad es subjetiva y ,por lo tanto, también lo es el “sentido común”. Mismo que puede ser modelado ideológicamente por las relaciones de poder. El “sentido común” está construido, totalmente, sobre supuestos y expectativas que controlan las acciones de los miembros de una sociedad sin que éstos sean conscientes de ello. La efectividad de la ideología depende en gran parte de estar mezclada con este “sentido común” en el discurso y otras formas de acción social. El sentido común ideológico afecta el significado de las expresiones lingüísticas, las prácticas convencionales de habla y de escritura y a los sujetos, situaciones y discursos sociales. El discurso paterno en el cuento de Akalai, está poblado de presupuestos de “sentido común” que el mismo hablante no es capaz de cuestionar hasta que su hijo lo interroga.

Así como la ideología está esencialmente unida al poder, el sentido común está al servicio de sostener relaciones desiguales de poder. La naturalización –el hacer que, aquello que se dice, parezca propio y natural– es el camino más viable hacia el sentido común (Fairclough 1988, 76). Es decir si está naturalizado, parece neutral y no precisa ser cuestionado, simplemente es aceptado. Una de las dimensiones de sentido común es el significado de las palabras. El sentido común y el diccionario nos dicen qué significa cada palabra y , a pesar de que cualquiera de ellas puede cambiar de sentido inserta en otro contexto, un discurso de poder descansa en la tendencia que tenemos a tomar el significado textual como el único y verdadero. La naturalización de una palabra dentro de un tipo de discurso implica la restricción de sus significados potenciales. Cuando somos capaces de

ver esos significados, el *status quo* comienza a ser cuestionado. Es decir, si los personajes de “A Menor Mulher do Mundo” aceptan el significado de pigmea dado por Pretre, jamás serán capaces de ver a Pequeña Flor como algo más que un “bicho raro”; si el chico de “Color Blues” aceptará tácitamente el significado de árabe o de bárbaro, no existiría cuestionamiento posible. Dentro de un discurso el significado debe parecer el único posible. Así, en la naturalización de los tipos de discurso y en la creación de sentido común, los tipos de discurso parecen perder su carácter ideológico.

La ideología, al igual que el poder, es más efectiva cuanto menos visible. Mientras más mecánica es la función de un presupuesto ideológico en la construcción de interpretaciones coherentes, es menos fácil de detectar conscientemente y por lo tanto asegura mejor su estatus de ideología y es, así mismo, mejor reproducida (Fairclough 1988, 71). El sentido común es ideológico y contribuye en diferentes grados a sostener relaciones desiguales de poder y a establecer y consolidar relaciones de solidaridad. Esto no implica que la ideología sea de sentido común por sí misma, en realidad, adquiere este estatus en el transcurso de las luchas por el poder, mismas que implican un trabajo constante, por parte de aquellos que tienen el poder, de tratar de imponer una ideología de sentido común que funcione para todo mundo. A pesar de esto, siempre existe cierto grado de diversidad ideológica, lo que nos permite poner a prueba presupuestos que se dan por sentados.

La lucha ideológica tiene lugar, sobre todo, en el lenguaje y sobre el lenguaje. Tener el poder de determinar qué significados o qué normas lingüísticas y comunicativas son legítimas o correctas, es un aspecto importante del poder social e ideológico y por lo tanto un foco importante de lucha ideológica (Fairclough 1988, 73). Los textos usan las palabras, expresiones y sistemas de significados como recursos. Sin embargo los textos no sólo recurren a los sistemas de significación: en algunos casos los generan. Esto es precisamente

lo que hace la parodia del discurso, toma un sistema de significación, lo deconstruye y le da un nuevo sentido. En este sentido los textos son ideológicamente creativos. El ser letrado, el ser capaz de descubrir los diversos sistemas de significación dentro de un texto, lleva al desarrollo de una nueva forma de conciencia histórica y al escrutinio de un pasado fijo, permitiendo el desarrollo de una más consciente, crítica y comparativa actitud ante el mundo presentado (Ashcroft 1986,81). Es decir permite una nueva forma de lectura que cuestiona desde nuestra forma de acercarnos a los textos hasta el concepto mismo de realidad y verdad.

*“...but then parody has always been liable to oscillate into and out of the critical attitude, and such oscillations are just as possible in karaoke.”*

Simon Dentith

## CAPÍTULO II: PARODIA Y DECONSTRUCCIÓN

Una de las grandes formas de deconstruir, desde un imaginario imperialista hasta las mismas formas de elaboración y reelaboración del conocimiento es la parodia, la cual, debido a la antigüedad de la palabra, a la cantidad de prácticas diferentes que a través de la historia ha designado y a los diversos usos que cada nación y cada cultura le ha dado, es casi imposible de definir. Podemos partir de la imitación como la forma en que aprendemos a hablar, adquiriendo mientras lo hacemos, no sólo la gramática y el vocabulario, sino todo un repertorio de maneras, actitudes y formas de expresión. En un contexto donde el discurso se entiende de esta forma –un interminable ir y venir de estructuras, frases, dichos y conceptos-, la imitación paródica de las palabras de otro es meramente una posibilidad dentro de todo el rango de repeticiones que conforman el discurso humano y la parodia es tan sólo una de las formas en que se da el proceso normal de interacción lingüística. Pero hablar un lenguaje conlleva mucho más que dominar la gramática y el vocabulario, implica el uso de estos recursos para adoptar una actitud de valoración ante el mundo. La parodia de cualquier discurso es una de las maneras en las que esta inevitable valoración ocurre. Al parodiar no sólo se imita, sino que también se transforma, ya sea el discurso, su estilo o el contenido.

De acuerdo con Mikhael Bakhtin (Hutcheon 1985, 74-75), quien definía la parodia como una forma indirecta de discurso que parte de la noción de lo carnavalesco, la parodia emerge de un conjunto particular de circunstancias históricas y sociales y se dirige a destruir la seriedad oficial y a poner de manifiesto la relatividad de todos los lenguajes, ya sean discursos de autoridad, oratorias de prelados o estilos de habla de la clase alta. En los

últimos tiempos, la práctica de revisar, poner a prueba y parodiar textos canónicos en nombre de los excluidos, ya sea por su clase, raza o género<sup>1</sup> se ha expandido. La noción de lo carnavalesco puede extenderse a toda situación cultural donde la autoridad de una sola retórica del poder es cuestionada por una presencia simultánea de otro lenguaje que le enfrenta. Este es el caso del graffiti, de la caricatura política e, incluso, el de “Praxis and the Human Band-Aid”, donde, a partir del lenguaje del *comic*, se cuestiona no sólo ciertos discursos como el del heroísmo y el del nacionalismo, sino también hasta la propia relación que la literatura tradicional guarda con el *comic* como género. El método principal por el que esto ocurre es la parodia. En esta visión extendida del concepto de Bakhtin, la parodia es síntoma y arma entre la energía de la cultura oprimida y la fuerza de la autoridad que busca controlarla. A pesar de que en algunos casos la afirmación anterior no se sostendrá totalmente, la extrema relatividad de todos los lenguajes, la negación a otorgarle importancia a una forma de hablar sobre otra -características, ambas, de nuestro mundo contemporáneo-, son evidencia de la extensión de la práctica paródica y son testimonio de cómo, la misma, disuelve las posturas fijadas de las autoridades lingüísticas y culturales.

La parodia, por sí misma, es social y políticamente multivalente. Sus usos particulares nunca son neutrales y a pesar de que no se pueden deducir por adelantado, se puede advertir que existen situaciones históricas y sociales en las que es más probable que florezca la parodia. Esto sucede, en general en aquellas culturas que tienen una fuerte consciencia de un pasado que, a pesar de estar presente de una manera intensa, es criticado y puesto a prueba (Hutcheon 1978,472). La parodia es entonces una nueva forma de relacionarse con el pasado, de cuestionar los cimientos mismos de la historia, de revalorar

---

<sup>1</sup> Esta práctica se denomina “Writing back” el concepto, que ya ha sido tratado en el capítulo anterior, es ampliamente explicado en *The Empire Writes Back*, obra de Ashcroft, Griffiths y Tiffin.

las formas en que construimos el conocimiento en general. Al nivel de lo que se solía llamar alta cultura, de la arquitectura y posiblemente de otras artes, la parodia es una de las formas en la que artistas y escritores pueden invocar el pasado cultural u otros modos de discurso contemporáneo, para comprender simultáneamente, desde distintos puntos de vista el presente.

Hutcheon se muestra renuente a dar una definición trans-histórica de la parodia, concentrándose, en vez de eso, en las formas en que ciertas obras de arte del siglo XX ofrecen alusiones paródicas de obras del siglo pasado y en la necesidad de expandir el concepto de parodia para incluir la creciente *refuncionalización* que caracteriza al arte de nuestro tiempo. Además restringe su enfoque, en el sentido de que el texto objeto de la parodia es siempre otra obra de arte u otra forma de discurso codificado (Hutcheon 1985,16). La literatura, en especial, es famosa por parodiar discursos no literarios. Para decirlo de forma más sencilla: cualquier discurso codificado está abierto a la parodia. El tipo de parodias que Hutcheon analiza, buscan rescribir un admirado y clásico original en términos contemporáneos, para de esta forma obtener autoridad y adquirir un espacio en el mundo moderno. A partir de este hecho, ella concluye que es erróneo definir la parodia por su relación polémica con el texto parodiado (el hipotexto, de acuerdo a Gérard Genette), ya que muchas de las obras de arte contemporáneo que ella cita, carecen de ese filo polémico. La definición de Hutcheon de parodia contradice aquella que presenta como central la naturaleza polémica de la parodia. Sin embargo, debido a que lo polémico puede trabajar en dos vías: hacia el texto imitado o hacia el “mundo”, la definición de Hutcheon puede ser incluida hasta cierto punto en la de lo polémico. En realidad, lo que hace es ampliar la

definición de Genette<sup>2</sup> y permitir la entrada de textos que de otra forma no hubieran sido considerados. De lo anterior podemos determinar que la alusión polémica imitativa al texto antecesor, que caracteriza a la parodia, puede dirigir la polémica hacia el mundo en lugar de al hipotexto. Prueba de esto es que los cuentos analizados en este trabajo no critican al hipotexto como tal, sino que dirigen la ironía hacia una serie de males que infestan nuestro mundo. Así, “Praxis and the Human Band-Aid”, no dirige su mirada a los cuentos de superhéroes, sino hacia un problema de manipulación gubernamental; “El día del derrumbe” no busca específicamente dismantelar el discurso político, sino una serie de relaciones de poder que se han establecido en México, entre pueblo y gobierno.

### **Intertextualidad**

Ya que la parodia se entiende como una forma de la constitución intertextual más general de toda obra, escrito, texto o discurso, es importante determinar no sólo el término “intertextualidad” sino también su relación con la parodia. De acuerdo a Annick Bouillaguet (1996,17), la intertextualidad puede ser caracterizada como la interrelación de lo escrito y lo dicho, en una interminable cadena de expresiones. Se puede decir que intertextualidad es el hecho de que todos los textos se sitúen a sí mismos en relación a aquellos que le preceden y que a su vez son aludidos o repudiados por los que le siguen. El nivel más obvio denota las miles de formas conscientes en las que un texto es aludido o citado en otro texto. Pero, a un nivel más profundo, nos lleva a la red de alusiones, palabras, clichés, frases comunes y demás estructuras de las que un texto individual está formado. “Parody would obviously be an even more extreme case of this,

---

<sup>2</sup> En *Palimpsestes*, Genette, presenta las diversas formas de intertextualidad y a partir de ellas define las diferentes formas de parodia. Así, determina que en la parodia, el hipertexto transforma directamente, de manera juguetona, al hipotexto .

because its constraints are deliberate and, indeed, necessary to its comprehension.” (Hutcheon 1985, 37).

Para Riffaterre (Hutcheon 1985, 23), la intertextualidad se refiere a una experiencia literaria –compuesta por un texto, un lector y sus reacciones– que toma la forma de sistemas de palabras agrupadas asociativamente en la mente del lector. En el caso de la parodia, esas agrupaciones están cuidadosamente controladas: de hecho, como lectores, espectadores u oyentes, que decodificamos estructuras paródicas también actuamos como decodificadores de intención codificada. En otras palabras, la parodia comprende no sólo un enunciado estructural sino la enunciación entera de un discurso. Este acto enunciativo incluye un emisor, un receptor, un tiempo y un lugar, discursos que preceden y siguen a la emisión, es decir, todo un concepto. Podemos conocer al emisor y sus intenciones únicamente por lo que nosotros, como receptores, inferimos del texto. Y, en una parodia, la primera inferencia es la de la intención imitativa. “...all these historians of parody agree that parody prospers in periods of cultural sophistication that enable parodists to rely on the competence of the reader (viewer, listener) of the parody” (Hutcheon 1985,19). Si el lector no es capaz de reconocer el texto o la situación parodiada, no logrará reconocer tampoco el cambio ni el cuestionamiento presentado. Para que la parodia sea reconocida e interpretada deben existir ciertos códigos compartidos entre codificador y decodificador. El más básico de éstos es el concepto de parodia misma, ya que si el receptor no reconoce que el texto es una parodia, neutralizará su doble estructura. El hecho de que sin la existencia implícita de un lector, los textos escritos permanecen como una colección de marcas negras sobre una página blanca, cobra doble importancia en el caso de la parodia. Ésta implica a un lector culto y necesita de su complicidad para surtir efecto. Sin embargo, es preciso que el texto contenga señales que ayuden al lector a realizar su interpretación. Marcas como “And I’m

not talking about the pouty, pretty creatures they used to pose with in public, the Loise Lane and Mary-Janes” (McGill 2002, 115), que inmediatamente nos remiten a Superman.

La parodia es una síntesis bitextual que se distingue de las formas más monotextuales, como el pastiche, porque subraya lo diferente en vez de lo parecido. Hasta cierto punto, la parodia se parece a la metáfora: ambas requieren que el decodificador construya un segundo significado mediante inferencias basadas en afirmaciones superficiales y que supla la nueva construcción con el reconocimiento y el conocimiento del contexto antecesor. El conocer la figura de Superman nos transporta a un mundo de superhéroes heroicos, sin embargo, el primer comentario de Praxis: “...but someone had to fuck the superhéroes.” (McGill 2002, 115), ya nos ubica en otro contexto. Pero además, cuando se habla de parodia, no sólo se hace referencia a dos textos que se interrelacionan de cierta forma, sino que también se deja implícita la intención de parodiar otro trabajo o conjunto de convenciones (Hutcheon 1985, 22). Es decir que no sólo implica la capacidad del lector, sino que presupone la intención del parodista. En el caso del cuento de Hanna McGill, presupone el deseo de parodiar y, por lo tanto, poner en tela de juicio un mundo donde a través del heroísmo y el nacionalismo se busca manipular al público.<sup>3</sup>

### **Tipos de parodia**

El referirnos a los códigos constitutivos del lenguaje cotidiano, más allá de la alusión deliberada a un texto precursor, nos permite distinguir diferentes tipos de parodias. Una distinción común se da entre parodia general y específica. Esta última está dirigida a un texto particular, mientras que la general lo está a todo tipo de textos o de

---

<sup>3</sup> Este tema se discute ampliamente en el siguiente capítulo.

discursos. Ésta última es la que se tratará aquí más ampliamente por ser la que corresponde a este trabajo.

Mientras que para Genette, no hay parodia más que de una obra singular, la parodia, según Margaret Rose, puede aplicarse a un género, a un discurso, a un estilo. El efecto cómico se produce por la “discordancia” entre el texto citado y el texto paródico. A partir de esto, Margaret Rose contempla dos niveles de parodia (1993, 47-53), “específico” y “general”. El nivel específico restringe la parodia al campo de la cita, con valor de reelaboración cómica. El nivel “general” es el de la metaficción: un discurso reflexivo que se toma a sí mismo como su propio objeto, analiza su propia naturaleza, tanto desde el punto de vista de la recepción como de la producción. Este es el nivel que nos lleva a través de “Praxis and the Human Band-Aid” a cuestionar, entre muchas otras cosas, la función del *comic*, de los héroes y de la publicidad en la sociedad estadounidense.

Por su extensión la parodia puede tomar la forma de la cita o de la parodia integral. La última se distingue de la cita por dos cosas: el estatus y la cantidad (Bouillaguet 1996,67-68). Cuando la parodia tiene en un texto un desarrollo de mayor envergadura que el de la cita paródica, al menos cuantitativamente, hace del principio de desviación un acto que puede ser realmente creador y obtiene características de obra en su totalidad, manteniendo siempre con el texto fuente una relación contestataria. El texto de una obra puede ser íntegramente paródico desde que se apoya en una obra completa y claramente identificable como *Foe* de JM. Coetze que se basa en el muy conocido *Robinson Crusoe*. Cuando la parodia de una obra particular, vista en su totalidad, toma forma también de texto extendido y autónomo, este tiende a sustituir con sus propias leyes a las que rigen al hipotexto y se convierte así en una obra entera por sí misma. En este caso, el hipertexto se caracteriza por la fidelidad diegética (Bouillaguet 1996, 115). Así “Praxis and the Human

Band-Aid”, aunque conserva la historia original de superhéroes, nos obliga a romper el contrato que como lectores hemos establecido de creer ciegamente en la honradez de Superman y nos lleva a regirnos por una nueva ley que nos hace dudar de todo y de todos. Hay una oposición natural entre dos formas de parodia: la que muestra un hipotexto único y la que se basa en un hipotexto múltiple –discurso político por ejemplo–, que la parodia unifica alrededor de un tópico particular –el gobernador visitante en “El día del derrumbe de Rulfo”–. Por su parte, el hipertexto puede parecerse a un género: al del *comic*, al del discurso político. Por su sentido, a la vez global y novedosa, la escritura imitativa manifiesta su valor (re)innovador (Bouillaguet 1996, 124) y con este la posibilidad de reconstruir o al menos de deconstruir.

Rose argumenta que ciertos tipos de ficción paródica funcionan como metaficción: al parodiar un texto o tipo de texto, la parodia funciona como un espejo para sus propias prácticas ficcionales. De esta manera la parodia es, al mismo tiempo, una ficción y una ficción sobre ficciones. Más aún, Rose destaca que aún cuando parece destructivo, un texto paródico crea, de hecho, nuevas ficciones desde de sus propios procesos paródicos, más aún, nos permite analizar cómo se crean ciertos tipos de ficciones. De la misma forma que, de acuerdo Rose, el texto paródico sostiene un espejo a su propia práctica funcional, también puede reflejar una práctica retórica determinada y deconstruir y construir una nueva, permitiendo así una mayor consciencia del habla y de los valores que con ella se perpetúan. De hecho, toda parodia reestructura y da nuevas funciones a textos o discursos preexistentes, por lo que podemos decir que estas estructuras verbales son llevadas a la mente del lector para ser cuestionadas y, si es necesario, reemplazadas. De esta forma, los cuentos presentados reflejan distintos discursos: el imperialista, el político, el partidista, el racista, el de la víctima, el nacionalista. Los desnuda y nos muestra cómo funcionan,

permitiendo el que se reconstruyan. No todas las parodias actúan de forma metaficcional o deconstructiva, pero algunas, como las narraciones a analizar, lo hacen. Ellas están involucradas con un momento del acto paródico y dejan implícita la locación del acto paródico dentro de una situación retórica más amplia. Pero ellas también apuntan hacia una importante función de la parodia, que es el acto de crítica implícita que realizan.

Por último, Yunck (Hutcheon 1985, 52) hace una distinción entre parodias que usan el texto parodiado como objetivo y aquellos que lo usan como un arma. “The later is closer to the truth of modern, extended, ironic parody, while the former is what has more traditionally been considered as parody” (Hutcheon 1985, 52). Esta distinción está relacionada de manera inseparable con los aspectos de continuidad y subversión de la parodia. Obviamente, el caso de los cuentos que hasta ahora hemos presentado y que más adelante analizaremos a fondo, es el de la subversión, el de los que usan el texto como arma, en este caso de liberación.

### **Parodia como estrategia**

La parodia es en sí misma un proceso evaluativo y una de las formas típicas en las que trabaja, es la de tomar un aspecto particular de una forma o estilo y exagerarlo hasta lograr un efecto ridículo, obteniendo así personajes del estilo de “The Human Band-Aid”, que no es otra cosa que una curita *gay*, que, por sí misma contradice todo lo que la figura del superhéroe debe ser. Para lograr esta evidente función crítica, el acto de la parodia debe primero identificar la característica, el hábito estilístico o el manierismo, como la supermasculinidad de Superman y su maniqueo afán de realizar el bien, y hacerlo cómicamente visible.

Hutcheon define la parodia “...as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity.” (Hutcheon 1985, xii), Esta definición parte de las alternativas que tradicionalmente presenta la ironía –conservativa y subversiva–, mismas alternativas que la parodia presenta. La parodia, como la ironía, es una forma de discurso indirecto de doble voz, además de que la ironía participa en el discurso paródico como estrategia (Hutcheon 1985, 31). De alguna forma, la ironía es una especie de distanciamiento que nos permite reírnos aún de nosotros mismos y mirar con ojo crítico las situaciones presentadas. Por un lado, la parodia aparece como conservativa cuando se burla de las innovaciones literales y sociales, cuidando los intereses de aquellos que desean continuar diciendo lo que siempre han dicho, es decir, ostentando el poder. *Les Precieuses Ridicules* de Molière por ejemplo, se burla de un nuevo manierismo social, el pseudointelectualismo, al igual que en *L'École des Femmes* se burla del deseo femenino de conocimiento, pretendiendo que todo siga igual, que el saber sea un bien destinado tan sólo para el sexo masculino. Por el otro lado está una tradición que celebra las posibilidades subversivas de la parodia como su característica esencial. Este último tipo de parodia comúnmente ataca el mundo oficial, se burla de las pretensiones de los discursos autoritarios y socava la seriedad con la que se supone un subordinado debe tratar a sus superiores. En resumen, tal tipo de parodia se dirige contra la retórica del poder. Y éste es precisamente el tipo de parodia que en este trabajo nos interesa, aquel que permite la deconstrucción de un discurso establecido por largo tiempo como natural. Las trasgresiones de la parodia siempre están autorizadas –o al menos no son excesivamente penalizadas– porque al imitar, aún con una distancia crítica, la parodia refuerza lo imitado. Según Foucault, la trasgresión se convierte en la afirmación del ser limitado, es decir en la capacidad de poder imaginarse y reconstruirse a sí mismo desde otra perspectiva y, en ese

sentido la trasgresión, la parodia, es liberación. Pero liberación a través de una trasgresión autorizada.

La parodia se define en términos semióticos básicos como una representación, usualmente cómica, de un texto literario u otro objeto artístico (Hutcheon 1981, 143). La representación paródica expone las convenciones del modelo y desnuda sus accesorios mediante o a través de la coexistencia de dos códigos en el mismo mensaje: héroe y prostituta. La parodia es así “una imitación con una diferencia crítica” (Hutcheon 1985,xii). Por esta definición la parodia es repetición, pero repetición que incluye diferencia. Es imitación con distancia crítica irónica, misma que puede cortar de manera doble: “While the act and form of parody are those of incorporation, its function is one of separation and contrast.” (Hutcheon 1985, 33-34). Como una forma de crítica, la parodia tiene la ventaja de ser a la vez re-creativa y una creación (recrea el *comic* clásico pero crea un texto totalmente nuevo en Praxis), haciendo de la crítica un tipo de forma de exploración activa, una forma que nos permite cuestionar más allá del texto particular que se imita o el problema específico que se ataca, una forma que nos permite llegar a la deconstrucción de conceptos generales que se hayan arraigados de manera casi inamovible en la mente del lector, como son los conceptos de bien, mal, nacionalismo, identidad, veracidad, sentido común, etcétera. A diferencia de la mayoría de las críticas, la parodia es más sintética que analítica en su economía “trans-contextualizadora” del material de fondo o hipotexto (Hutcheon 1978, 472). Paradójicamente, esta síntesis es la que le permite ir más lejos en la crítica que el análisis puntilloso de un determinado problema.

Uno de los problemas de la parodia es su elitismo: en orden de cuestionar normas sociales o literarias, el escritor debe de ser capaz de asumir cierta homogeneidad cultural, la cual no siempre se puede dar por sentada. Además de que, como ya mencionamos, el lector

debe poseer ciertas cualidades. Sin embargo, el potencial elitismo de la parodia tiene cierto valor didáctico al enseñarnos o al revisualizar el arte del pasado mediante la incorporación textual y el comentario irónico. De hecho, el supuesto elitismo garantiza, hasta cierto punto, la posibilidad de cambio, obligándonos a aprender tanto del pasado como del presente. Hutcheon (1985, 99) sostiene que el trasgredir no implica un cambio inmediato y positivo y que tampoco debemos de asumir que el término “elitismo” es necesariamente negativo: “Doing consciously what time does more slowly, parody can work to distort the shapes of art, synthesizing from them and from the present of the encoder a new form –one not burdened, but enriched, by past.” (Hutcheon 1985, 97). En resumen, la parodia puede ser un arma de transformación, de concientización, una que va minando una serie de imaginarios que también se construyeron poco a poco, con una gran ventaja: el cuestionamiento que por sí mismo implica la parodia, obliga a un cuestionamiento constante aún de la misma manía que tenemos de fijar significados, impidiendo que lo reconstruido se fije nuevamente de manera inamovible.

La narrativa contemporánea que usa la parodia parece moverse hacia una autoconsciencia que le arrastra a ver otras formas de discurso como otras maneras posibles de entender el mundo. La parodia, en ese sentido, además de ser una de las muchas formas de alusión intertextual en la que los textos se producen, es una de las formas privilegiadas de recreación y concientización de las diversas prácticas culturales. El espectro de esas prácticas puede ir desde la reverencia máxima hacia el texto citado, hasta la parodia hostil. Debemos pensar en la parodia no como un género o práctica estrechamente definido, sino como un espectro de prácticas culturales que son más o menos paródicas. De acuerdo con esto, podemos incluir dentro de los textos parodiados a aquellos que hacen alusiones respetuosas al texto precursor, para así dirigir la polémica hacia el mundo (como *La Guerre*

*de Trouie n'aura pas Lieu* de Jean Giraudoux o *Ulysses* de James Joyce), con lo cual es poco probable que se vea el parodiar como una actividad predominantemente subversiva. También podemos incluir entonces a aquellos textos que contienen una valoración negativa del texto o discurso parodiado, de lo nuevo o inusual: son estos últimos los que hacen parecer a la parodia como subversiva. A partir de lo anterior, podemos deducir que cada caso específico, dependiendo de lo parodiado y desde qué perspectiva, presenta una diferente función de la parodia. A pesar de esto, podemos siempre situar a la parodia dentro de una práctica cultural específica con formas sociales y discursivas particulares. Es decir que nos queda claro que “The Ceremony” alude a una dictadura en algún país africano, mientras que “Praxis and the Human Band-Aid” se sitúa en Estados Unidos o similar. Debido a que existen múltiples definiciones de parodia –que varían con la época, los casos que se tomen y la cultura–, para esta investigación usaré la definición de Hutcheon, pero incluiré la característica polémica subversiva de la parodia. Así, parodia es cualquier práctica cultural que realice una alusión polémica imitativa de otra práctica o producción cultural.

Una vez aceptada la parodia de una retórica como una práctica paródica, queda por definir su papel en cuanto a la otredad y el poder. Parodia y otredad van de la mano. La relación puede ser de respeto y contener una fuerza conservativa o puede ser una relación transgresora que busque revolucionar. De cualquier forma, para que exista una parodia debe de existir un otro parodiado que puede ser aceptado, admirado, reverenciado, ridiculizado o rechazado. Sin embargo, en el caso de la parodia irónica, ésta se vuelve un arma que destruye el poder del discurso y permite deconstruir conceptos como otredad, superior, inferior, identidad, etcétera. “Parody could be seen, as an act of emancipation: irony and parody can act to signal distance and control in the encoding act.” (Hutcheon 1985, 96). y

esto es precisamente lo que, en particular, buscan los cuentos presentados en este trabajo y en general, la parodia irónica, liberar al lector de una serie de absolutos y permitirle dar entrada a otras posibilidades. Esto supone intenciones muy precisas por parte del autor. En general, cualquier escritor supuestamente controla el acto codificador aunque no sea consciente de ello, sin embargo la parodia supone un cuidado especial de este control, lo que implica, en el caso específico de los cuentos, una intención clara y precisa de deconstrucción. De hecho, Booth (1986,36) dice que para que la ironía y, en este caso, la parodia sean entendidos por el lector, este debe de compartir ciertos valores y códigos con el escritor o bien, el mismo autor debe dar pistas si quiere ser decodificado de una manera específica, para su correcta decodificación, lo cual quiere decir que el autor realiza una elección y una manipulación conscientes de los códigos que usa<sup>4</sup>. No existe duda de que la parodia, al igual que las alusiones y citas, pueden actuar como una especie de “emblema de aprendizaje”(Hutcheon 1985,99) para ambos –codificadores y decodificadores– que puede trabajar hacia la preservación de la continuidad cultural. Pero también se puede argumentar que al hacer eso, la parodia hace posible el cambio, aún el más radical.

La parodia, en gran parte del arte del siglo XX, es una forma mayoritaria de estructuración temática y formal que envuelve lo que Hutcheon llama “integrating modeling processes” (1985, 101). Como tal, es una de las formas más frecuentemente tomadas por la auto-reflexión textual en ese siglo. Define una forma particular de consciencia histórica, donde la forma es creada para interrogarse a sí misma en contra de precedentes significativos. Es esta consciencia histórica de la parodia la que le da su poder

---

<sup>4</sup> Una excepción sería el caso de la ironía inconsciente, pero en el caso de la parodia, el sólo hecho de compartir el conocimiento del hipertexto y los códigos de la parodia, implica ya un sistema de códigos compartidos.

potencial para enterrar a los muertos y, al mismo tiempo, dar nueva vida. A pesar de que en casi toda narración se evoca, de una forma u otra, producciones culturales del pasado, los cuentos analizados en este trabajo, se distinguen porque en ellos podemos encontrar evocaciones muy claras y precisas de ciertas formas de retórica del poder, que al ser parodiadas terminan por deconstruir no sólo a las mismas formas retóricas, sino también a todo tipo de “verdad absoluta” que se intente plantear. Permitiendo que el horizonte de conocimiento se abra a otras nuevas perspectivas y formas de entender el mundo.

*This otherness, this  
“Not-being-us” is all there is to look at  
In the mirror, though no one can say  
How it came to be this way.*

John Ashbery,  
“Self-Portrait in a Convex Mirror”

### CAPÍTULO III: PARODIA DEL PODER

Una vez establecida la importancia del discurso en la creación de identidades e ideologías y en cómo la parodia deconstruye estos discursos, es importante identificar cómo se conforman y funcionan las parodias de discursos específicos. La parodia surge, en la actualidad, en múltiples y distintas formas de expresión que van desde los “moneros” y el rap, hasta el cine, el arte pictórico y la literatura. Aquí exploraremos las parodias realizadas específicamente a la retórica del poder, en diversos cuentos de diferentes países. En su conjunto, los cuentos exploran la fuerza disruptiva con la que la parodia presenta los hechos. El choque entre culturas, sistemas políticos, gobernados y gobernadores, consigue provocar un alto sentido crítico, gracias al contraste irónico entre apariencia y realidad, entre lo que se dice y lo que se calla o entre lo que se expresa y lo que se decodifica. Estas historias presentan además, en casi todos los casos, alguna forma de burla directa a la falta de conciencia sobre la situación real que están viviendo o presenciando personajes como el explorador, el gobernante, el pueblo, la gringa y el padre, que funcionan desde parámetros propios erigidos desde el poder y que chocan inevitablemente con la realidad. Pero a pesar de esto, los personajes siguen funcionando como si no existieran otros tipos de valores o posibles interpretaciones a los hechos. Al quedar en el lector la conciencia de la verdadera situación, en lugar de en los personajes, el famoso doble filo de la parodia rompe con “...notions of meaning as something single, decidable or stable”<sup>1</sup> mediante sus diferentes niveles.

---

<sup>1</sup> “... con las nociones de significado como algo unitario, que se puede decidir o que es estable” (Hutcheon 1992, 13)

En estos cuentos es difícil que el lector se dé cuenta de la parodia o al menos del sentido irónico del texto, de una forma llamémosle desestabilizadora. Con lo cual, el lector debería verse obligado a aceptar la incertidumbre que, por siempre, debería de acompañar a la lectura de un texto. En este sentido, los textos aquí presentados son definitivamente posmodernos, ya que “posmodern irony is suspicious of any [...] claim to transcendence, universality and power” (Hutcheon 1992, 16).

En vista de que los relatos de viajes han sido a través de la historia una manera privilegiada de explorar mundos exóticos y desconocidos, el primer tipo de discurso a analizar, en “A Menor Mulher do Mundo”, será el presentado en las narraciones de viajeros y exploradores porque es a través de ellos que Occidente ha descubierto Oriente, África y el Nuevo Continente. En realidad, deberíamos decir que, más que descubrir, Occidente ha creado una serie de imágenes sobre esos mundos y ha formado así la imagen del Otro, a partir de la cual se han surgido una serie de discursos de poder, que ahora, en la actualidad, dominan nuestras vidas. Dentro de estos nuevos discursos encontramos, en “El desvalido Roger”, el del imperio estadounidense sobre sus vecinos; en “Color Blues” el que el padre racista le transmite involuntariamente a su hijo. En un segundo apartado se presentará el discurso patriótico del gobierno estadounidense, caricaturizado al máximo, mediante una parodia de los *comics*, en “Praxis and the Human Band-Aid” y, finalmente nos enfrentaremos al discurso político de nuestros propios gobernantes en “El día del derrumbe” y al discurso partidista en “The Ceremony”. Esto, con el fin de desentrañar hasta dónde la parodia de estos discursos permite su deconstrucción.

## **Discurso histórico y cultural**

En cualquier grupo social existen gran cantidad de estereotipos y prejuicios que hacen referencia a multitud de aspectos. Así, por ejemplo, los estereotipos y prejuicios étnicos son aquellos que utilizan la raza y el complejo asociado de lengua, religión y usos culturales como base para la categorización grupal. Racismo es el que las relaciones de poder estén determinadas por este tipo de categorías. Desde la perspectiva racista, “raza” o “cultura” (o ambas) significan derecho por nacimiento a una nacionalidad, a un respaldo histórico, a un grupo de cualidades que pertenecen exclusivamente al grupo nacional: “it is in the race of “its children” that the nation can contemplate its true identity at its purest.”(Balibar 1990, 284). Por esta razón, de acuerdo con las prácticas racistas se debe de aislar y expulsar del entorno todo lo exógeno, lo mezclado y lo cosmopolita. Para así obtener una raza y/o una cultura pura que asegure la supervivencia de la nación. Esta práctica de estigmatización de lo exterior en puro e impuro, es obviamente alienante en todos los sentidos: social, político, económico y cultural, y es, por lo tanto, un arma temible y poderosa en manos de las clases dirigentes.

Este proceso de construir una raza es sumamente ambiguo. En principio, debe existir una forma de reconocer, basada en el criterio de origen y/o comportamiento, quién pertenece a esa raza y quién no. Sin embargo, estos criterios son ambiguos por sí mismos. El origen de una persona puede estar determinado por una infinidad de factores diferentes como sus ancestros, lugar de nacimiento, lugar de residencia, rasgos físicos, religión, cultura, ideología y preferencias personales. Así pues, el criterio racial termina siempre por ser un criterio de clase social o por determinar simbólicamente un grupo que,

casualmente, ya está determinado por la desigualdad económica y política. El objetivo de esta práctica siempre está relacionado con el poder: justificar ciertas acciones, conseguir la adherencia de otros, fortalecer ciertas posturas, unificarse como grupo, enfrentarse a otro grupo, etcétera. La única forma de conseguir este tipo de consenso, es por medio de la persuasión. En principio, se trata de convencer a los demás de una creencia determinada acerca de la “raza” o la cultura propia y ajena. Como los parámetros impuestos para pertenecer a la raza superior suelen dejar de lado a la gran mayoría, aquellos que quieren pertenecer a este grupo deben reajustar sus aspiraciones y transformarse de acuerdo a las expectativas de una colectividad invisible. Mientras tanto, aquellos que son dejados de lado se ven obligados a reajustar la propia imagen y a enfrentarse a su propia otredad.

Lo que comienza como una práctica de persuasión, termina por convertirse en una verdad única e inapelable que se transmite de generación en generación, anidándose en el lenguaje cotidiano sin que tengamos clara consciencia del verdadero significado de lo que decimos: “trabajo como negro”, “es un baturro”, “no llegó al mestizaje”... De acuerdo con Van Dijk, las estrategias retóricas del discurso desempeñan un papel preponderante dentro de una estrategia general de persuasión (Van Dijk 2003, 62). Es decir que es a través del discurso como se nos persuade, en un principio, de creer una idea determinada, con un fin determinado y es también a través del lenguaje como se transmite y se sostienen estas ideas. El conjunto de contenidos, estructuras y estrategias del discurso funciona como “conector entre lo individual y lo social, entre la cognición y la comunicación, entre las creencias sociales y la forma de expresarlas y reproducirlas en los miembros de un grupo.”(Van Dijk 2003, 62). Es decir, que lo que opinamos acerca de

los demás –nuestros prejuicios y creencias sociales– está directamente relacionado con los discursos a los que tenemos acceso.

Prejuicio es la tendencia de un individuo a pensar acerca de otro grupo en forma negativa, a relacionar emociones negativas con esos grupos y a prejuzgar a los individuos basándose en el grupo al que pertenecen (Healey 2003, 25). Los prejuicios individuales tienen dos aspectos: el cognitivo y el afectivo. Una persona prejuiciosa piensa acerca de otros grupos en términos de estereotipos y experimenta respuestas emocionales negativas hacia estos grupos incluyendo desprecio, disgusto, arrogancia y odio. Las personas varían en sus niveles de prejuicios y los niveles de prejuicio varían en la misma persona de un momento a otro y de un grupo a otro. Podemos decir que una persona es prejuiciosa en tanto que él o ella use estereotipos en su pensamiento acerca de otros grupos o tenga reacciones emocionales negativas hacia otros grupos. A pesar de que las dos dimensiones del prejuicio –afectiva y cognitiva– están altamente interrelacionadas, ambas son distintas, determinan diversos aspectos del prejuicio y pueden variar de forma independiente. Una persona puede pensar enteramente en estereotipos pero no tener respuestas emocionales negativas en forma particular hacia ningún grupo. Otra persona puede sentir una profunda aversión hacia un grupo determinado pero ser incapaz de articular un claro o detallado estereotipo referente a ese grupo.

El prejuicio a nivel individual, de acuerdo a los científicos sociales (Healey 2003,27), se refiere básicamente al “pensamiento-sentimiento”, mientras que el “hacer” se refiere a la discriminación. Sin embargo, el “hacer”, precisa de una base ideológica que se encuentra en los prejuicios y en la reproducción de los mismos. La discriminación, entonces, se define como el tratamiento desigual entre personas basado en la pertenencia

de grupo. A nivel de grupo, la dimensión del “pensamiento-sentimiento”, está relacionada con el término de racismo ideológico y la dimensión del “hacer” con el término de discriminación institucional. El racismo ideológico es un sistema de creencias que afirma que un grupo determinado de personas es inferior (Healey 2003,27); es el equivalente social del prejuicio individual. Estas ideas y creencias son usadas para legitimizar o racionalizar el estatus inferior de grupos minoritarios y se incorporan a la cultura de una sociedad, pasando de una generación a otra, durante la socialización. Es en este sistema de creencias en donde se apoyan todas las prácticas discriminatorias de las diversas culturas.

Dentro de una misma cultura, la discriminación se justifica mediante estereotipos étnicos, que están perfectamente jerarquizados dentro de las culturas multiétnicas. Todos los grupos favorecen a su propio grupo y las percepciones negativas de los exogrupos son recíprocas. Los estereotipos étnicos persistentes y las actitudes prejuiciosas son algunos de los factores más importantes en la limitación de contacto entre grupos y el mantenimiento de las barreras étnicas (Blázquez-Ruiz 1996,323), pero también son un elemento importante de cohesión grupal.

“El poder de grupo es, fundamentalmente, una forma de control: el espectro y la naturaleza de las acciones de los miembros de un grupo dominado están limitadas por las acciones, la influencia o los deseos evidentes de los miembros de un grupo dominante. En otras palabras, el ejercicio de control social sobre otros grupos limita la libertad social de estos.”(Van Dijk 2003, 44)

El control injustificado define de por sí la noción de dominio. La creación y transmisión de prejuicios y estereotipos es una estrategia de justificación del control sobre otros y, por lo tanto, es el eje fundamental de todas las formas de discriminación social y de racismo. Básicamente, la reproducción del racismo sirve para mantener el

poder del grupo dominante el cual, en orden de sostener la hegemonía, “se asegura un acceso privilegiado a los recursos de poder socioeconómicos o culturales, aunque sólo sea por el hecho de impedir el acceso a estos recursos a los grupos minoritarios.”(Van Dijk 2003,45). Esto se logra al justificar las acciones mediante el lenguaje. Lo cual no quiere decir que existan estructuras formales del discurso específicas para texto y habla racistas.

“Las formas sintácticas, el estilo del léxico, las operaciones retóricas, los esquemas de texto y las estrategias de conversación, pueden tener muchas funciones dentro de la comunicación. Su función o papel especial sólo se deriva en combinación con la semántica de significado y de referencia, esto es, con la temática del discurso y en un contexto particular (es decir, participantes específicos y sus objetivos)” (Van Dijk 2003, 55).

Van Dijk indica que “existen dos modalidades básicas del papel del discurso en la reproducción del racismo” (Van Dijk 2003, 55). La primera, como discurso entre miembros de grupos mayoritarios con minoritarios –este es el caso del discurso entre colonos y colonizados, gobierno y gobernados- y la segunda, como discurso entre miembros de un grupo mayoritario sobre minorías o relaciones étnicas. Ambas modalidades comprenden un complejo sistema de estrategias que, voluntaria o involuntariamente, se enfocan directa o indirectamente a la práctica de dominación. Dentro de la segunda modalidad, el discurso sobre minorías entre grupos dominantes, están los relatos de viajes y las pláticas cotidianas y familiares, así como los prejuicios que rigen nuestra vida diaria. Estos son los temas que abarcan los textos que se analizan a continuación: “A Menor Mulher do Mundo” de Clarice Lispectorlas, “Color Blues” de Lofty Akalay y “El desvalido Roger” de Enrique Serna.

Es a través de las narraciones de viajeros y exploradores como Occidente ha descubierto Oriente, África y el Nuevo Continente. En realidad, deberíamos decir que,

más que descubrir, Occidente ha creado una serie de imágenes sobre esos mundos y ha formado así un imaginario del Otro del cual se desprenden nuestros actuales prejuicios. Debido a esto, a que los discursos racistas actuales – que se presentan en “Color Blues” y “El desvalido Roger”– dependen de los conceptos creados por los discursos parodiados en “A Menor Mulher do Mundo”, será que comenzaremos el análisis por este último texto.

### El espejo del explorador

*Nuestra soledad demanda un espejo simbólico en el que poder reencontrar a los otros desde nuestro interior. Buscamos en el espejo la unidad de una imagen a la que sólo llevamos nuestra fragmentación.*

José Jiménez

Cuando Europa comenzó a expandirse se enfrentó a una serie de mundos desconocidos. Para poder no sólo conquistar estos espacios, sino realmente apropiarse de ellos, era preciso integrarlos dentro de un imaginario que fuera coherente y comprensible para los europeos y que justificara las acciones que estaban llevando a cabo. Se hizo necesario entonces “descubrir” e “inventar” estos mundos. Esto, obviamente, se realizó de la única forma posible: a través del lenguaje. Una vez que los territorios fueron sometidos, el único lenguaje válido –y por lo tanto la única visión del mundo válida– era la de los conquistadores, la de los europeos. Con el tiempo, esta visión se convirtió en “la historia”, en “la realidad”, misma que aplicaba tanto para colonizados como para colonizadores. De hecho, hasta la fecha y en la mayoría de los casos, no sólo seguimos considerando verdadera e inapelable la

historia contada por Occidente, sino que seguimos haciendo historia de acuerdo con los cánones establecidos:

Esos historiadores ingenuos llaman “objetividad” al hecho de medir las opiniones y las acciones del pasado según lo que en el momento piensa todo el mundo: aquí encuentran el canon de todas las verdades; su trabajo consiste en adaptar el pasado a las trivialidades actuales. Llamen en cambio “subjetiva” a toda historiografía que no considera canónicas tales opiniones populares (Nietzsche 1998, 82).

Este canon de “verdad absoluta” debe ser desmantelado como trabajo preliminar hacia la descolonización de la mente y la cultura. El cuestionar las verdades impuestas por Occidente significa una disposición a cuestionar no solamente el poder del imperio o la veracidad de su discurso, sino a lo absoluto como tal. De no hacerlo así, se corre el grave peligro de caer en nuevos absolutos. La forma de lograr esto no es la de impugnar por falta de exactitud todos los textos que Occidente ha escrito sobre el Otro, sino la de desestabilizar al hecho histórico como tal. Este es un cometido que la parodia alcanza fácilmente. Específicamente, el imitar de forma irónica los discursos de los exploradores, como lo hace Clarice Lispector en “A Menor Mulher do Mundo” –texto que se analizará aquí–, nos obliga a cuestionar la veracidad de los mismos y al hacer esto no tenemos más remedio que comenzar a preguntarnos sobre la veracidad de otros textos históricos. Esto, el deconstruir el discurso de poder, claramente es una forma de cuestionar el hecho histórico.

Todos los especialistas de la parodia concuerdan en que la única forma de realmente disfrutar y comprender una parodia es conociendo el hipotexto que, en el caso de “A Menor Mulher do Mundo”, lo constituyen en forma particular los relatos de viajes y exploradores y en general la historia oficial. En estos relatos la esencia y destino de Europa está siempre simbolizado por el factor histórico, mientras que lugares como el

continente americano o el continente africano están confinados a una serie de representaciones sin significado o sentido específico. El sentido lo adquieren por la valoración que Europa hace de ellos, la cual, en última instancia depende de la ideología, la cultura y el momento histórico que se viva. Es así entonces que, desde antes de encontrarse frente a lo desconocido, el explorador ya tiene un lenguaje destinado para descubrir, interpretar y nombrar sus descubrimientos. Ejemplo de esto son las crónicas de viajes que, desde el siglo XVI, asignaban un valor estético intrínseco a los lugares supuestamente explorados y les convertían en una fantasía del edén.

A fin de poder comprender cómo se forman estos *motifs* y, por lo tanto, entender cómo funciona la parodia de este tipo de discurso, el de los exploradores, analizaré fragmentos del diario de Cristóbal Colón<sup>2</sup> e incluiré un fragmento de un texto de Alexander von Humboldt, este último por ser responsable, de acuerdo con Mary Louise Pratt, de la reinención de América (Pratt 1992, 111). Durante treinta años, justo en las décadas de independencia de las colonias americanas, Humboldt se dedicó a viajar por el continente americano, reuniendo treinta volúmenes que redefinen el imaginario occidental sobre América. Elegí a Colón por considerar que, al ser el primer europeo en llegar a tierras americanas y registrar sus experiencias, es responsable en gran medida de la génesis del imaginario sobre América, y además porque el “encuentro”<sup>3</sup> entre estos dos mundos, América y Occidente, marcan uno de los hitos más importantes en la historia de la humanidad.

---

<sup>2</sup> En lo referente a la biografía de Cristóbal Colón me basé en los apuntes tomados en pláticas y asesorías con la Dra. María Aspe, del Depto de Letras de la UIA.

<sup>3</sup> Con motivo de los 500 años del viaje de Colón hubo ciertos debates sobre cómo nombrar correctamente al antiguamente llamado “descubrimiento de América”. Algunos indicaban que este hecho debía llamarse “invasión”, otros “invención”. En este trabajo, aunque estoy convencida de que los imaginarios sobre América y en general sobre las tierras colonizadas son una invención europea, me inclino por la palabra “encuentro”, por considerar que a pesar de que los nativos de los territorios no existieron para Occidente hasta el momento de la colonia, ellos siempre estuvieron ahí.

Para Colón el escribir es una empresa de conquista capitalista y su diario no es tan sólo una representación del mundo, sino que es un record de la imposición de un orden mundial. El hacer énfasis en el lado brutal de la Colonia, como fue la implantación de la esclavitud, sirve para absolver a nuestro tiempo y distanciarlo de esa época, sin embargo el examinar la parte benigna del discurso, como la descripción de paisajes, de la etnografía o su dimensión utópica puede revelar un legado colonial que sigue vigente en nuestro discurso actual. El reciente descubrimiento de la prensa facilitó, ya en la época de Colón, el realizar copias exactas de mapas y textos que brindaron no sólo un más fácil acceso al conocimiento, sino que mostraron un mundo conformado por territorios listos para ser explorados. Este cúmulo de conocimientos, aunado a la objetivación del mundo, determinan el lugar desde el cual escribe Cristóbal Colón y que le da el poder suficiente para apoderarse de los territorios que encuentra.

En la invención de América podemos partir de la necesidad de Colón de hablar acerca de lo desconocido. A fin de conseguir esto, el discurso del explorador va constantemente de lo familiar a lo no familiar y en este movimiento lo conocido es constantemente reconstruido para acomodar lo desconocido. Se trata de producir un marco de referencia donde lo nuevo tenga sentido para el lector europeo para lo cual se ha de partir de lo conocido, en este caso el paraíso. Con el tiempo, ese espacio se fue convirtiendo en un lugar habitado por extraños personajes que iban más allá de lo que el público lector de la cultura europea podía concebir. Nair Anaya denomina este personaje

como exocultural (2001, 15-16), mismo que podemos encontrar en autores tan dispares como Shakespeare y Edgar Rice Burrough<sup>4</sup>.

Pequeña Flor, personaje principal del cuento “A Menor Mulher do Mundo”, de Clarice Lispector, es una representante fiel del estereotipo de ese Otro exocultural, así como Marcel Pretre, su “descubridor”, es el estereotipo máximo del explorador. La anécdota del relato de Lispector es sumamente sencilla: un explorador encuentra a la mujer más pequeña del mundo y muestra su foto en los periódicos. La forma de contarlo nos habla de siglos de enfrentamientos entre los Unos y los Otros, de los prejuicios humanos y de nuestros miedos más profundos. El cuento tiene un lenguaje maravilloso que recuerda el de las narraciones sobre viajes. Y es que, en sí mismo, este cuento es una parodia de los relatos de exploradores. A partir de las características presentadas por el texto de Lispector, donde existe una constante marca de lo extraordinario en lo ordinario, se puede ver cómo se parodia el lenguaje de estos.

Sin embargo, a pesar de que Lispector se apropia de un lenguaje ajeno, su propia voz no se pierde. Al tiempo que utiliza el lenguaje del poderoso, del descubridor, se burla de él y de su necesidad de orden: “Sentindo *necessidade imediata* de ordem, e de dar nome ao que existe... conseguir classificá-la entre as *realidades reconhecíveis*” (Lispector 1998, 69). Necesidad que refleja no sólo el deseo humano de acabar con el caos y clasificar jerárquicamente los objetos conocibles, sino también la importancia que cobraron, durante la expansión imperial, la observación y la exploración científica como máximo logro de la humanidad. Esto permitió a Occidente delimitar antropológicamente la superioridad o inferioridad de una raza a la vez que traza una línea precisa entre

---

<sup>4</sup> Los personajes exoculturales más representativos de estos autores son, respectivamente, Caliban y los caníbales que Tarzán enfrenta en el primer volumen de sus aventuras. Hemos de aclarar que ni Shakespeare ni Edgar Rice Burrough estuvieron nunca en África o América.

naturaleza y cultura, con lo cual confiere validez e impunidad a la práctica de dominación. El aparato científico de la ilustración produjo dos campos de observación que Daniel Defert describe así:

The identities of people were divided up with reference to the question of the state; there were people who inhabited states, and people who inhabited Nature. The opposition between Nature and Culture is not a grid which permits one to understand the origins of society; it is an historical division that the West erected between itself and the others (1982, 19)

De esta división surge una figura mítica y paradójica: el “buen salvaje”. En el siguiente fragmento podemos ver cómo Colón “reviste” al indígena de nobleza: “el señor ya traía camisa y guantes, qu’el almirante le avía dado, y por los guantes hizo mayor fiesta que por cosa que le dió . En su comer, con su honestidad y hermosa manera de limpieza, se mostrava bien ser de linaje.”(1983, 26/12/1942). El fragmento muestra, con la festiva adopción de los guantes, la naturaleza salvaje pero predispuesta hacia la nobleza, misma que se confirma con las buenas maneras del indígena. Lispector por su parte se burla de esta división entre cultura/vestimenta y natura/desnudez: “Ela amava aquele explorador amarelo. Se soubesse falar e dissesse que o amava, ele inflaria de vaidades. Vaidade que disminiria quando ela acrecentase que tambem amava muito o anel do explorador e que amava muito a bota do explorador.”(Lispector 1998, 74).

El buen salvaje, el que desea vestirse y ser como su conquistador, garantiza una fácil conversión dentro de una misión de civilización como era supuestamente la enviada por los Reyes Católicos. Junto con la descripción sobre lo festivo e ingenuo del nativo, también encontramos la disposición indígena a adoptar las costumbres europeas al igual que sus ropajes y, por lo tanto, la disposición a someter sus cuerpos a la inscripción del poder. Sin embargo, de acuerdo con Pratt, la experiencia de los indígenas, es decir su

cultura y su forma de vida, están más allá de la comprensión occidental. Parece haber un enorme abismo entre cómo son descritas las sociedades indígenas y cómo estas sociedades experimentan la realidad:

Westerns have tended to work with an idea that culture is what develops after a group has secured subsistence. It is defined as that which exists above and beyond 'mere survival'. But for contemporary indigenous peoples, an opposition between culture and survival makes little sense...Culture is survival (Pratt 1996, 3).

A pesar de esta total incompreensión por parte de los conquistadores, el tema de la virtud natural del buen salvaje, que se extiende a través de casi todos los primeros recuentos sobre América, está formulado con signos que en Occidente no sólo están relacionados con la “cultura” en general, sino que pertenecen a una clase particular europea, signos que pueden ser dados tan sólo por alguien que o tiene esa clase o que se preocupa por poseer él mismo ese tipo de signos. En el caso de Colón, sabemos que el título de “don” y de almirante los obtuvo con los viajes a América, por lo cual, en su caso, existía una preocupación por ser digno de esa clase. Esto mismo es lo que sucede con Marcel Pretre quien es motivo de burla desde el inicio del cuento. En el primer párrafo se nos muestra como “o explorador... caçador e homem do mundo” (Lispector 1998, 68), pero más adelante somos llevados a dudar de su cordura y de su ser mundano: “Na certa, *apenas por não ser louco*, é que sua alma não desvairou nem perdeu os limites...Pequena Flor coçou-se onde uma pessoa não se coça. O explorador –como se estíbese recebendo o mais alto prêmio de castidade a que um homem, sempre taõ idealista, ousa aspirar– o explorador, taõ vivido, desviou os olhos.”(Lispector 1998, 69-70). En el fragmento se contradicen la vergüenza que Pretre siente ante un acto natural

como es el rascarse (sin importar en dónde), con la afirmación de que es un hombre experimentado. Pero además, la misma forma de decirlo subraya la propia contradicción del discurso y de la figura del explorador: presupone que Pequeña Flor es un animal porque se rasca donde las personas no se rascan, pero como hombre idealista se avergüenza como sólo se puede uno avergonzar frente a las intimidades de otra persona. De esta manera la autora se burla de esos signos específicos de clase alta europea con los que este tipo de discurso busca revestir al “buen salvaje”.

De hecho, el significado de casi todos los *motifs* americanos se reducen al contexto que la abstracción europea hace del “Nuevo Mundo”, la cual también depende del factor histórico europeo. Esto implica que América no tiene historia propia, su existencia es ahistórica y sólo comienza a existir a partir de que Occidente le reconoce y le nombra. Así es que sólo conoceremos a Pequeña Flor a partir de que Pretre la descubre y le da nombre: “...e de dar nome ao que existe, apelidou-a de pequena Flor... Você é Pequena Flor” (Lispector 1998, 69-70). Mediante estas acciones del explorador, la autora nos muestra muy claramente cómo, en esta retórica del poder, la existencia se autentifica a través del lenguaje del conquistador: sólo cuando él nombra una cosa o un ser, éste comienza a existir. Antes de eso no existe, no tiene historia ni temporalidad alguna. En “A Menor Mulher do Mundo”, el tiempo parece no existir. Se pasa del descubrimiento a la publicación de la foto y, como si fueran escenas simultáneas, de nuevo al encuentro entre Marcel y Pequeña Flor. La única pista cronológica parece ser el aprendizaje de una lengua por parte de Pequeña Flor, pero aún este indicio de temporalidad es sumamente ambiguo, lo cual es también parodia de un ser para el que el registro del tiempo no existe. De acuerdo con Mary Louise Pratt (1996,6), durante los episodios de conquista, en las

zonas de contacto<sup>5</sup>, las culturas entran en un estado de crisis en la que se establece una lucha entre la relación conquistador/conquistado, pasado/presente, antes/después; en esta lucha suele ganar el conquistador quien niega la historia antes de él y la existencia de un pasado que no le incluya. Así, Pequeña Flor, quien carece de antecedentes, entra a un nuevo tiempo, el del ahora de Marcel Pretre. Tiempo que por supuesto es el de Occidente: “Dize aquí el almirante que oy y siempre, de allí adelante, hallaron ayres temprantissimos....diz él: ‘y era el tiempo como por abril en el Anda-‘luzia’ ”(Colón 1983, 16/09/ 1492). Las comparaciones están a la orden del día en este breve pasaje. Pero el lenguaje metafórico de semejanza da lugar a lo parecido y diferente por medio de un trabajo sintético sobre el conocimiento, que produce un nuevo imaginario paradisíaco de donde los símbolos acerca del nuevo mundo cristalizarán eventualmente.

Símbolos donde la palabra “maravilla” aparecerá constantemente, surgiendo en el límite del discurso productivo y definiendo un horizonte donde lo exótico, el buen salvaje y el milenio mostrarán ciertas incongruencias de significado –como el mismo oxímoron “buen salvaje”–. Estos lapsos discursivos inauguran tópicos que en el curso de la historia han venido a definir el Nuevo Mundo. Lo maravilloso introduce una fisura entre el sujeto y el objeto, donde la naturaleza emerge como locus de descripción, es decir como un espacio amorfo que al mismo tiempo que invita a la contemplación, atrae a explotar sus riquezas: “Aviendo andado media legua por la misma baía, vido el almirante...unas tierras hermosas á maravilla, así como una vega montuosa dentro en estas montañas, y parecían grandes humos y grandes poblaciones en ellas, y las tierras muy labradas”(Colón 1983, 27/11/1492). Lo maravilloso en este caso se sostiene por medio de

---

<sup>5</sup> De esta forma denomina la autora a los lugares donde culturas, que han tenido trayectorias históricas separadas, se intersectan o entran en contacto, estableciendo una sociedad comúnmente en términos de colonialismo (Pratt, 1996, 1)

un oxímoron: “como una vega montuosa”, mientras que lo productivo se da mediante las tierras labradas. Lo maravilloso va a impregnar todo el discurso de viajes y exploradores, tanto cuando se hable de personas como de paisajes, temas que, además, suelen estar unidos en ese binomio salvaje/naturaleza.

En relación con el paisaje, su descripción produce un efecto de exploración, de ir adentrándose uno mismo en el espacio descrito. El uso del copretérito “parecían” provoca una sensación de lento acercamiento donde se va ganando nitidez a medida que uno se acerca. Lo mismo ocurre con las descripciones de Pretre donde se nos lleva cada vez *mais dentro* de la selva, como si nosotros fuéramos los propios exploradores. El inicio del cuento nos regresa a los relatos de infancia, nos atrapa y nos provoca un deseo de adentrarnos en esa selva que, poco a poco, a través del lenguaje, se va convirtiendo en un mundo sensual que se contrapone a la autorepresión del explorador—desde el principio surge la oposición de dos mundos perfectamente definidos: el blanco, frío y contenido, *versus* el negro, cálido y sensual—, aunque, claro, por mucho que nos adentremos, el papel de Pretre, o en este caso el nuestro propio, no será tan glorioso como el de Colón, quien en su diario expresaba su sensibilidad por lo natural: “andando por ella, fue cosa maravillosa ver las arboledas y frescuras, y el agua clarísimas, y las aves, y amenidad, que dize que parecía que no quisiera salir de allí”(Colón 1983, 27/11/1492). Como en muchos otros lugares del diario de su diario este pasaje autodescriptivo abre un punto sensitivo en la experiencia occidental sobre las tierras exóticas. La resonancia de sus palabras en nuestra época es obvia en la literatura sobre nativos de diversas partes del mundo donde se busca con cierta fascinación paisajes encantados: “Como práctica discursiva, la tradición del exotismo ha sido un elemento muy significativo para la

sobrevaloración etnocentrista de la cultura europea, pues ha permitido establecer una línea divisoria entre “Nosotros” y los Otros” (Anaya 2001, 11).

De acuerdo con Nair Anaya, cuando se sitúa la realidad literaria en un medio exótico, se crea una consciencia del otro, de lo exótico y extraño que ayuda a crear una imagen mítica, tanto de la cultura ajena como de la propia (2001,13). La conversión del espacio físico, en espacio mítico se da por medio de lo acumulativo y reiterativo en una prosa que, al igual que la naturaleza, es exuberante. Esto mismo sucede en los diversos relatos de Humboldt, quien “De hecho...percibía la naturaleza sudamericana, sobre todo, la de la selva tropical, como una sobreabundancia caótica y sensorial, como la omnipresencia de un vida salvaje” (Lubrich 2000,13). Él, al igual que sus antecesores, está imbuido de esa contemplación maravillada de la naturaleza como paisaje y elemento de explotación y, al igual que quienes le antecedieron, tampoco parece encontrar contradicción en ello.

A continuación reproduzco un pequeño párrafo de *Le voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* de Alexander von Humboldt:

In the Old World, nations and the distinctions of their civilization form the principal points in the picture; in the *New World*, man and his productions almost *disappear* amidst the *stupendous display of wild and gigantic nature*. *The human race* in the *New World* presents only a *few remnants of indigenous hordes, slightly advanced* in civilization; or its exhibits merely the uniformity of manners and institutions transplanted by European colonists to foreign shores (Pratt 1992,111).

En este párrafo saltan varias cosas, la primera de ellas es el que “en el Nuevo mundo, la raza humana presenta tan sólo un pequeño remanente de las hordas indígenas”, como si los indígenas no fueran parte de la raza humana. En seguida, podemos notar como “Viejo mundo” se relaciona con “civilización”, mientras que en el Nuevo mundo, este concepto

desaparece “engullido por la desbordante naturaleza”. Ante lugares como Palenque y Teotihuacan, cabe preguntar ¿qué es lo que Humboldt consideraba como civilización? En general, los adjetivos y sustantivos usados tienden a ser exuberantes pero despreciativos al mismo tiempo: wild, gigantic, indigenous hordes, slightly advanced, foreign shores. En realidad, lo exuberante es una de las características del lenguaje con el que se “crean” las regiones desconocidas y misteriosas, así como también es propio de este mismo lenguaje el tono de superioridad con el que se tienden a realizar tales descripciones.

Lispector, por su parte, en la primera parte del texto y desde los primeros dos párrafos, nos aclara que nos enfrentaremos a lo extraordinario y excesivo mediante el uso de:

a.- *sustantivos y adjetivos que por sí mismos ya implican cualidades extremas*<sup>6</sup>

#### b.-la reiteración

Nas *profundezas* da África Equatorial o explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo, topou com uma tribo de *pigmeus* de uma *pequenez surpreendente*. **Mais supreso**, pois, ficou ao ser informado de que **menor** povo **ainda** existia além de florestas e distâncias. Então **mais fundo** ele foi.

No Congo Central descobriu realmente os **menores** pigmeus **do mundo**. E –**como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa**- entre os **menores pigmeus do mundo** estava o **menor dos menores** pigmeus do mundo, obedecendo talvez à *necessidade* que às vezes a Natureza tem de *exceder* a si própria.”

Entre mosquitos e *árvores mornas de umidade*, entre as *folhas ricas do verde mais preguiçoso*, Marcel Pretre defrontou-se com uma *mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada*(Lispector 1998, 68).

Si comparamos los adjetivos y sustantivos usados por Alexander von Humboldt como modelo de explorador y los utilizados por Lispector en “A Menor Mulher do Mundo”, nos daremos cuenta de cómo, respondiendo a una identidad impuesta, la autora,

<sup>6</sup> Los sustantivos y adjetivos, aparecen en los ejemplos, subrayados para el explorador y en itálicas para la autora.

quien escribe desde una civilización donde la tecnología -menos omnipresente que en la cultura occidental- no forma parte del imaginario de la cultura, se burla, mediante la reproducción del propio lenguaje, del afán exotizante de los exploradores. En su texto -al igual que en el de Humboldt, donde la ortografía del texto en inglés lo justifica- las mayúsculas se usan sólo para los europeos y los lugares ya nombrados por ellos. Todo lo demás, sean hordas o pigmeos, no merecen nombres propios – con una sola excepción, a Natureza, lo que en este contexto, donde los sustantivos comunes no se escriben con mayúsculas, es testigo también de lo imponente, no sólo para el explorador, sino para la misma Lispector-. Los adjetivos que describen la naturaleza tienden a lo exuberante: menores, exceso (excederse), ricas, más perezoso... Se nos muestra, así, una selva en el Congo que se va sensualizando a medida que avanza el relato.

A continuación se nos presenta una naturaleza voluptuosa y viva –humedad, ricas, perezoso, cálidos humores, intolerable dulzura- en contraposición a una mujer, madura, negra y callada, pero que sólo mide 45 centímetros. Esta oposición de imágenes presenta una idea positiva sobre Pequeña Flor. De hecho, durante esta primera presentación, la única connotación negativa está dada por “Escura como um macaco”, que al estar entrecomillada en el texto original habla mal del explorador y no de la mujer. De hecho, el análisis antropológico que Pretre realiza de las costumbres de los likuoalas, es denigrante, tanto para la tribu como para él mismo, y refleja, mediante una serie de contradicciones, el lenguaje del colonizador de una forma sumamente caricaturesca:

- disimulado peligro/ enfermedad, infectado hálito de aguas, la comida deficiente y las fieras que rondaban, el gran peligro para los escasos likuoalas está en los salvajes bantús.

- Los cazan con redes como hacen con los monos. Y los comen./Así: los cazan con redes y los comen.
- Casi inmediatamente le es dada la libertad /no usufructúa mucho esa libertad entre fieras.
- No se lamentará/ tan corta vida
- Avance espiritual/ tambor
- Los Bantús/ que quién sabe de donde vendrán

Ya en el final de esta primera parte, Pequeña Flor queda cosificada y presentada como uno de los objetos más extraños y maravillosos que existen, provocando sentimientos dignos de burla hacia el explorador: "...delicadeza de sentimientos de que sua esposa jamais o julgaria capaz". Las mismas actitudes corporales de Pequeña Flor son una burla a Marcel Pretre. La ironía está en la oposición entre lo que se dice y lo que se hace. La alusión a los Bantús, la tribu enemiga, es una imagen que parodia, o refleja, al explorador. Los Bantús cazan y se comen a la tribu de Pequeña Flor de la misma forma en que Marcel lo hace metafóricamente. Y a pesar de todo esto, Pequeña Flor sobrevive, se salva de ser "povo alastrado".

Ser el otro de una cultura dominante, como lo es Pequeña Flor, implica vivir en un universo de significación bifurcada. Por un lado uno debe producirse a sí mismo como Uno para uno mismo: eso es sobrevivencia. Por otro lado, el sistema requiere que uno mismo también se produzca como Otro para el colonizador. Esta doble significación está presente en el cuento, de tal manera que presenta no sólo la imagen de pequeña Flor, sino también la del occidente conquistador, como otredad. Esta otredad occidental, junto con la propia otredad que todos llevamos dentro, se presenta en la siguiente parte del cuento

en la que Pequeña Flor se convierte en un espejo donde se reflejan las peores miserias de aquellos que la ven. No porque Pequeña Flor tenga una vida miserable o porque sea un ser deleznable, simplemente porque representa al Otro y, en ese Otro, lo que cada uno piensa de él, se encuentra la verdadera esencia de cada quien. El lenguaje usado por Lispector, en este caso, retrata la lucha del ser humano entre la sociedad y él mismo como ajeno incluso a su propia persona.

Y es que precisamente ese es el encanto de este cuento, que deja sumamente claro que en la “otredad del Otro” está nuestro propio y desconocido ser. Esa construcción que hacemos del Otro, no es otra cosa que nosotros mismos. Y así, cada vez que fabricamos una alteridad, estamos fabricando un espejo en el cual nos vemos mediante una imagen distorsionada:

“Em outro apartamento uma senhora teve tal perversa ternura pela pequenez da mulher africana que –sendo taõ melhor prevenir que remediar- jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora....Naquela casa de adultos, essa menina fora até agora o menor dos seres humanos. E, se isso era fonte das melhores carícias, era tabém fonte deste primeiro medo do amor tirano... –Mas –disse a mãe, dura e derrotada e orgulhosa- mas é tristeza de bicho,...E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz.” (Lispector 1998, 70-72)

Todo esto y más, ante la sola fotografía de Pequeña Flor. Las reacciones de aquellos que la ven se desbordan y muestran partes terribles de ellos mismos, de ahí el miedo a lo extraño, a lo desconocido, porque nos enfrenta a todas las posibilidades que decidimos ignorar cada día, a las que nos hablan de nosotros como territorio secreto y peligrosos por explorar. Esta escritura, basada en un encuentro con el Otro –ya sea con la ternura, con uno mismo o con el propio hijo como ajeno–, lleva al rompimiento de las jerarquías y oposiciones que determinan los límites de la mayor parte de la vida consciente. Lo otro, el Otro, nos deja en la imposibilidad de pensar más allá y, de esta

misma forma, se convierte en conquistado, en un Otro que con su sola imagen redefine al espectador. Por eso el mismo “descubrimiento” de los nativos es lo que marca la pérdida de identidad. Se convierten en una *tabula rasa* donde se puede escribir lo que se desee y donde se vuelcan los deseos del imaginario europeo, del americano, del tirano, del imperio, cualesquiera que éste sea. Entonces, el personaje exocultural se convierte en un estereotipo que, a pesar de ser creado para lograr la aceptación o el rechazo de un grupo determinado –de Otro–, termina siempre por ser reflejo del creador.

La narración presenta una fuerte crítica a la manera en que buscamos la felicidad, la manera en que amamos y los motivos que tenemos para hacerlo: se revaloriza la vida y lo vivo como lo opuesto al conocimiento teórico. En el caso de la mujer más pequeña del mundo, el simple hecho de “no ser comida” le da derecho a la felicidad, mientras que los supuestos seres civilizados buscan volcar su ternura en Pequeña Flor, pero sólo porque parece ser un objeto poseíble, porque es una rareza que hará especial al que la posea. El poderoso es el que posee y, sin embargo, el único deseo válido de posesión es el de Pequeña Flor, quien sólo quiere poseer su propio árbol. Y aún este deseo se presenta sólo después de que ella ha aprendido el lenguaje de Marcel. Su forma de amar ha sido corrompida.

No se trata aquí de abrir un juicio maniqueo contra Marcel Pretre y sus congéneres exploradores. En realidad no existe ningún ser humano que sea capaz de describir lo desconocido o lo nuevo desde otra perspectiva que no sea la propia. Es decir que, hasta cierto punto, las descripciones de los exploradores desde sus perspectivas y sus intereses, eran ciertas. El problema está relacionado con el permitir, o no, al Otro describirse a sí mismo desde su propia perspectiva; el no hacerlo, el no permitirle el

habla, es un acto de dominación y poder. Una forma de revelarse ante ese poder, es tomar la palabra y describirse uno mismo. Pero para hacer eso, primero se debe aclarar lo que uno no es, es decir se debe deconstruir la imagen previa. Esto es lo que Clarice Lispector hace: mediante el uso de ciertos estereotipos, contradicciones y oposiciones, mediante la ironía, crea una parodia de la retórica del poder. La autora convierte el discurso dominante en una especie de Medusa que, al verse reflejada en el espejo, se petrifica a sí misma y nos permite desarmarla, analizarla y, en última instancia, reconstruirla.

### Entre “gringos y mexicanos”

*Esta mezcla bastante estable de familiaridad, hostilidad e ignorancia es propia de las dos partes de este encuentro cultural, complejo y desigual.*

Said, *Cultura e imperialismo*.

La identidad racial implica unidad. Cuando esta identidad se internaliza implica una identificación, un sentido de pertenencia. Sólo entonces la diferenciación racial comienza a definir a la otredad y la discriminación contra otros se convierte en la exclusión de lo diferente. La elaboración de la diferencia de razas y de identidades ha determinado desde el siglo XVII parámetros de exclusión e inclusión. Uno de los cambios históricos más grandes en el discurso racista se ha dado del racismo del pasado que alimentaba y definía los objetivos del expansionismo colonial, al racismo contemporáneo que se expresa en términos de nacionalismo. Lo que se busca lograr ya no es tan sólo la superioridad de la raza blanca como si todos sus integrantes fueran una sola unidad. Ahora, lo que en general se exalta y conforma la unidad es la idea de nación. Esto no implica que la distinción de razas ha desaparecido, de hecho, en la actualidad, la

distinción de razas permite a los racistas el aplaudir la destitución de ciertas jerarquías sociales y da unidad al discurso moderno racista. Sin embargo, esta condición no es estática ni universal. El discurso racista es ciertamente cambiante, mucho menos discreto de lo que creemos y mucho más presente en nuestra forma de ser de lo que tradicionalmente se acepta. A pesar de esto, podemos decir que cada día somos más conscientes de la presencia y estructura tanto del discurso racista como de otro tipo de discursos. Esta creciente consciencia ha sido alimentada por la preocupación contemporánea con el lenguaje y su papel en todos los ámbitos y en todos los actos.

La cobertura de los medios de comunicación revela que los conflictos más graves de nuestros días son los raciales y los étnicos. Casi todas las guerras actuales tienen un tinte racista, ya sea como motivo o como justificación. Esta ola xenofóbica se debe en parte a “la modificación en la composición étnica” (Van Dijk 1994, 1) del mundo occidental. Estas modificaciones, como todos los cambios, producen temor en las personas y las lleva a aferrarse y tratar de reafirmar su propia identidad. Como se ha visto el reafirmar la identidad propia, étnica o nacional, puede ir desde un sano autoconocimiento de sí mismo hasta a extremos terribles de racismo e intolerancia.

Los medios de comunicación juegan un papel sumamente importante en cómo se viven los reajustes étnicos. Van Dijk (1994, 32-34) opina que las noticias de occidente sobre los países subdesarrollados son tendenciosas y tienden a dar preferencia las noticias que contienen estereotipos hechos a la medida de las expectativas de los lectores occidentales. Los principales temas noticiosos sobre el Sur suelen ser la guerra entre países tercermundistas, las guerras civiles, los golpes de estado, los regímenes opresivos, las dictaduras y la violencia en general. Lo mismo ocurre con la pobreza, hambre,

subdesarrollo, miseria y, últimamente, las catástrofes ecológicas. Cuando se llegan a proporcionar antecedentes y explicaciones de dichos temas, se tiende a atribuir la responsabilidad de los mismos a las políticas y comportamientos torpes de las naciones, organismos y dirigentes políticos del Tercer Mundo. Ante esto, no es de sorprenderse que Eleanor Wharton, protagonista de “El Desvalido Roger” y digna representante de su cultura, sucumba ante la estereotípica imagen de un niño abandonado en medio de los escombros del terremoto y decida ir a rescatarlo.

Este cuento, “El Desvalido Roger” de Enrique Serna, nos habla de estereotipos, por medio de estereotipos. La trama parte de la noticia sobre el terremoto en Ciudad de México en 1985, presentada por un noticiero americano, para un público americano, ante lo cual no es de sorprenderse de la decisión de Eleanor o del camino que emprende, ambos son acordes a la conocida combinación estratégica de autopresentación positiva y presentación negativa de los otros de la que suelen hacer gala los noticieros estadounidenses, donde la ayuda y las contribuciones de los países desarrollados son presentadas como benéficas y pocas veces como problemáticas. El poder persuasivo de tal retórica está basado en su aparente lógica y superioridad moral. “La libertad, la democracia y los derechos humanos están entre los términos claves a partir de los cuales se estructuran las legitimaciones políticas y de los medios masivos de comunicación de las élites con respecto a los “otros” (Van Dijk 1994, 34). Eleanor, dotada de esa misma superioridad, se lanza a adoptar y a rescatar a un niño del que no sabe si es huérfano, si necesita ser rescatado o no. Comienza por cambiarle el nombre al niño, en la presuposición de que cualquier cosa que ella haga, en el afán de darle un impulso a su vida, de “recuperar la emoción pura”, será para el desvalido la mejor opción.

De aquí en adelante, la narración parodia los estereotipos de la clase media mexicana y estadounidense, confirmando así la naturaleza de las relaciones entre estas dos naciones. Los medios masivos de comunicación pueden ser un aliado sumamente efectivo en la reproducción de estos y otros estereotipos, de hecho, podríamos decir que la visión mutua que existe entre estos dos países se debe en gran parte a las noticias que todos los días se transmiten sobre la frontera, los ilegales y temas afines:

“Los análisis de la cobertura informativa de los asuntos étnicos han mostrado que la prensa se alinea de manera muy marcada al poder dominante de las élites, así como al rechazo de la población blanca a las minorías étnicas. Los medios noticiosos exhiben de manera sobresaliente las protestas contra el incremento de la inmigración o contra las políticas a favor de la igualdad de derechos y, por ende, contribuyen a exacerbarlas.”(Van Dijk 1994, 18)

Serna nos narra de manera magistral los resultados de este discurso. A tal grado se parecen las reacciones y el discurso de Eleanor al discurso cotidiano de ciertas personas que, por desgracia, el caso podría ser real. Muestra a los americanos como una nación ignorante y racista, imbuida de un alto complejo de superioridad (que parece ser en origen un sentimiento colonialista), cuyos integrantes presentan una absoluta falta de interés hacia el Otro y llevan una vida vacía y sin sentido. A México le muestra como una cultura machista, donde la suciedad y la corrupción imperan. A fin de lograr esta doble visión, la de las dos culturas como otredades simultáneas, el narrador entra y sale del personaje, convirtiéndose así en personaje y luego en otredad, con lo que permite que se miren el uno al Otro. De esta manera, nos va mostrando uno por uno los diferentes estereotipos que conforman esta relación. Alude a una sociedad regida por una serie de marcas y conceptos (Poli-Dent for free odor dentures, meditación trascendental , psicoanálisis, Panasonic, Robinson & Fullbright), donde la fuente principal de información y de creencias que atañen a tipos específicos de eventos sociales y políticos,

incluidos aquellos que tratan de relaciones étnicas, son los medios noticiosos. Una sociedad que más adelante enfrenta a un mundo caótico donde el agua no se puede beber, las personas gustan de las aglomeraciones, todo huele a fritanga y, en general, parece derrumbarse más allá de los daños producidos por el temblor.

Los estereotipos en general surgen en el proceso de absorber y discriminar información del medio ambiente, mientras que el contenido específico de un estereotipo, nace de la relación entre grupos dominantes y minoritarios y es comúnmente una forma importante mediante la que el grupo dominante trata de justificar o racionalizar esa relación de poder. A partir del discurso colonialista se crean estereotipos cuyo objetivo es justificar el dominio –ya sea cultural, político o económico– de una nación sobre otra. Ante esto es obvio el porqué de la gran cantidad de estereotipos que marcan las relaciones México-americanas. Gracias al evidente contraste entre México y los Estados Unidos en cuanto a renta per cápita, nivel y modo de vida, la línea divisoria entre estos dos países es el símbolo de frontera por excelencia entre el mundo industrializado y el llamado “Tercer Mundo”. A través de los siglos México ha sentido la huella del coloso vecino: perdió la mitad de su territorio ante los Estados Unidos en 1848 y volvió a ser invadido durante el siglo XX (Veracruz 1914). Además de estas relaciones histórico-políticas, ambos países mantienen relaciones económicas de cierta envergadura. A través de estas relaciones, la más de las veces poco cordiales, han ido surgiendo ciertos estereotipos de las diversas actitudes de los integrantes de ambos países.

De acuerdo con Healey (2003, 88), los estereotipos ayudan a mantener las políticas de control, discriminación y exclusión del grupo dominante. En la actualidad, una buena parte de estos estereotipos se propaga por medio de las diversas modalidades

de discurso público controladas por las élites. Pero esta táctica sólo surte efecto cuando surge el racismo popular espontáneo –como del que hace gala Eleanor–, lo cual se consigue extendiendo, a través los medios de comunicación, ciertos prejuicios a toda la población.

A través de Eleanor, quien es por derecho propio un estereotipo, vemos desplegarse un inigualable compendio de prejuicios y estereotipos cuya diferenciación y categorización de grupo no se basan solamente en la apariencia física, sino que parecen extenderse a atribuciones de tipo cultural como el idioma, la religión, las costumbres, los hábitos, las normas, los valores e incluso los rasgos de carácter y sus prácticas sociales asociadas. En este caso el efecto se logra por acumulación:

- los japoneses hacían bien las cosas,
- latin lover,
- ojos rasgados... parecía un japonesito,
- vio tantos perros callejeros que se preguntó si no serían sagrados como las vacas en la India.
- taxi... cara de asesino,
- No le gustaba nada tener que hablar con un judío... tal y como lo había imaginado: narigón, antipático, de pelo crespo y especialmente hostil con la gente que le quitaba el tiempo... ganas de hacerlo jabón.
- El problema de los mexicanos no era económico sino racial.
- Se veía muy blanco para ser mexicano.
- *Gringa...apestosa...loca*

Este grupo de epítetos pertenecen a lo que Appiah (en Balibar 1990, xvi) denomina racismo extrínseco, el cual conlleva la idea de que las características físicas incluyen ciertas características o tendencias morales, así, por el sólo hecho de ser asiático se tiende a ser inteligente o por tener una nariz grande se es bueno para hacer negocios... El racismo intrínseco es aquel que presupone que por el solo hecho de ser de una raza se tiene un estatus moral diferente, es decir se es inferior o superior. Uno de los grandes aliados del estereotipo es la ignorancia. Mientras menos sepamos del otro es más fácil clasificarle:

- Dónde quedaba México exactamente? ¿Junto a Perú?
- Era el país de los mariachis que cantaban tango,
- México limitaba al norte con Estados Unidos..... costaba trabajo creer que Sudamérica estuviera tan cerca...

Mientras que el racismo extrínseco puede ser superado ante la evidencia de que las cosas no son así, de que sucede en todas las razas el que existan gentes con diversas características, el intrínseco es casi imposible de superarse, ya que en general la creencia tiene detrás ciertos beneficios en el orden social. Así, al blanco no le conviene que el negro sea su igual porque perdería poder. El racismo intrínseco casi siempre presupone al extrínseco.

Cuando un grupo es oprimido por motivos de raza estamos hablando de racismo. Si es oprimido por su religión es opresión religiosa, o si lo es por su sexualidad es opresión sexual; con lo cual la opresión se convierte en un fenómeno bastante inclusivo. Un individuo puede pertenecer a los oprimidos de un grupo (por ejemplo en cuanto a raza) y pertenecer a otro grupo de opresores (hombre/mujer). Elenaor es parte del blanco

opresor del imperialista yanqui pero a la vez es y se siente oprimida por los hombres en general y por su jefe en particular:

- mundo de machos... los hombres querían sexo,
- *¿ Menopausia... divorciada, sin hijos...dentadura postiza... evitaba el trato con los hombres...crisis existencial*

Las muchas formas de opresión, incluyendo racismo y sexismo se sustentan por un antiguo concepto moral: el dualismo del bien y el mal. Usando está noción los opresores son capaces de justificar su comportamiento en la supuesta unión del bien contra el mal -salvemos las almas de los indígenas, somos responsables del bienestar de estos salvajes, somos los guardianes de la democracia-. El dualismo entre el bien y el mal permite asumir a aquellos que así lo desean que poseen una altura moral mayor a la de aquellos a los que oprimen, con lo cual consiguen que la opresión aparezca como algo racional y lógico. En las sociedades occidentales, la justificación dualística toma una forma particular como consecuencia de identificar el bien –lo bueno– con la razón, la ley y lo racional, y lo malo con las emociones, lo espontáneo, el azar, el caos y lo natural: mientras más cerca se esté de la naturaleza más malo se es. Este dualismo determina lo que Occidente considera como civilizado y el valor que se da al control racional se expresa en los estereotipos populares y en los imaginarios culturales. Es por esto que Eleanor considera que el mexicano es salvaje al grado de no tener ni siquiera agua limpia:

- puestos de fritangas
- El agua de México era veneno puro

- prejuicio (de los mexicanos) contra los afectos unipersonales y exclusivos.... sólo eran felices en grupo... partículas de un pestilente ser colectivo... colmena sin individuos
- puesto de verduras... lavaba sus mercancías con agua negra... A la izquierda un vagabundo agonizante acostado en la puerta de una cantina.
- Aquí el desastre ocurría siempre, con o sin terremoto.
- ...punks del subdesarrollo,

Y los epítetos, estereotipos y mitos, siguen y siguen:

- guía de turistas... pelo envaselinado, bigote canoso y modales de un galán otoñal.
- ...le parecía muy justo recibir sobornos.
- Desempleo.
- plomo suspendido en el aire...

Por supuesto un discurso no está vacío de deseo y motivaciones. La intención general, el deseo u objetivo del discurso racista se puede expresar como exclusión racial. Pero el objetivo específico o las razones de un individuo pueden estar relacionadas con el poder, el deseo de mejores oportunidades para sí mismo o simplemente miedo. El miedo se puede inducir por la fuerza o psicológicamente, los noticieros parecen ser un poderoso inductor de esa emoción: miedo a no pertenecer al grupo, miedo a la otredad. El miedo a la otredad es, en el fondo, miedo a uno mismo: “Las personas que no son capaces de manejar el enojo interno, miedo o deseo sexual, pueden negar estas emociones en sí mismos y atribuírselas a otros grupos.”(Healey 2003, 91). Al parecer, Eleanor necesita del miedo y del prejuicio para funcionar efectivamente. Su identidad está construida no sólo por su supuesta superioridad, sino por la inferioridad del otro. En este caso, el

prejuicio juega una función emocional: la proyección. A través de sus prejuicios esta mujer ve en otros características o sentimientos que no puede admitir en ella misma. Lo que sale del alma de Eleanor es borroso e imperfecto como la imagen de Roger, “producto imperfecto y deforme del coito visual entre su *Polaroid* y la pantalla televisiva”, misma imagen de la que ella se ha prendado. Y es que en realidad el amor que Eleanor siente es por ella misma o más bien por la idea de una heroica Eleanor. Ella no desea salvar a Roger, busca su propia salvación, la justificación de su propia vida. De alguna forma Eleanor representa al imperio estadounidense que, con la excusa perfecta de la “responsabilidad mundial”, ha realizado en los últimos 30 años, al menos una intervención militar anual, a alguna nación subdesarrollada (Said 2001, 440). Y de la misma manera que estas intervenciones militares, las acciones de Eleanor tienen “todos los elementos de un poderoso credo imperial...: un sentido de misión, de necesidad histórica y fervor evangélico” (Said 2001,441).

El proceso que Eleanor sigue en este camino de salvación es similar al descrito por Michael Moore en su película *Bowling for Columbine*, donde nos presenta el proceso de una sociedad que a través de la historia, en su afán de poderío ha ido creando enemigos reales e imaginarios y que ahora, alimentada por los noticieros, vive en un constante temor, acabando por matar al primero que se le acerca. Así sucede con Eleanor: sus buenas y misericordiosas intenciones comienzan a desvirtuarse al no lograr sus fines. A medida que se enfrenta a la frustración, va creando una imagen temible del mexicano y de su precioso Roger. De este miedo en general surge una disposición a la violencia. La violencia es inherente al racismo. Los sujetos se definen generalmente por el discurso de las diferencias , así el sujeto sólo se reconoce a sí mismo por contraste con otros. La

identidad a través de los otros se convierte en una identidad alienada. Para poder definir la identidad sin esa otredad se requiere que esa otra otredad sea negada, cancelada, incluso asesinada o, simplemente atropellada.

Enfrentada por esta realidad, llega el momento en que debe aceptar su propia realidad o crear una nueva justificación para su capricho –como ella misma le llama-. Obviamente, elige el camino de la justificación y es que "Una vez que un estereotipo es aprendido, puede dar forma a la percepción al punto de que el individuo presta atención sólo a la información que confirma ese estereotipo ” (Healey 2003, 86). La gente altamente prejuiciosa mantendrá sus puntos de vista estereotipados aún ante hechos irrefutables que le comprueben que está en el error. Eleanor prefiere no encontrarse a sí misma; prefiere seguir perdida en una sociedad a la que no le interesa el individuo como tal. Cabe entonces preguntarse ¿dónde queda aquí la identidad? ¿no está acaso tan perdida o más que la de los conquistados? Al menos el oprimido tiene consciencia de su situación; pero los individuos de la cultura dominante, de acuerdo a esta narración, ni la tienen ni la quieren.

De esta manera, Eleanor elige –al igual que el autor en el epígrafe<sup>7</sup>, entre cinco significados para la palabra misericordia, aquel que le relaciona con una daga y termina por atropellar a un niño en la esperanza de que sea su queridísimo Roger. Lo bueno para los demás depende del concepto del bien que el poderoso tenga, no importa si ese concepto involucra “una muerte misericordiosa”. Este paralelismo entre poder y legitimidad es característico de “la hegemonía imperial clásica” (Said 2001, 449). Pero en

---

<sup>7</sup> Misericordia: puñal con que solían ir armados los caballeros de la Edad Media para dar el golpe de gracia al enemigo (Serna 1999, 19).

el caso específico de Roger, esta falacia se desnuda y muestra, a través de la parodia, la muerte tal cual es: un asesinato.

Pero Serna no sólo nos presenta los prejuicios que los estadounidenses tienen de los mexicanos, nos muestra también los prejuicios que el mexicano suele enarbolar contra sus vecinos:

- *veía a las amigas una vez al año..Thanksgiving*
- *t.v. dinners (dietéticos por supuesto)*
- *Himno a la Alegría en versión de Ray Coniff*
- *buscar al niño científicamente*
- *Selecciones (del Reader Digest).*

A cierto nivel, aún el estereotipo más simplista, derogatorio y exagerado puede reflejar algo de las realidades de las relaciones de grupo de la minoría dominante.

Este relato en especial, estructurado como un espejo que refleja otro espejo, constituye un conjunto de espejismos que se reflejan unos a otros y que nos muestran parte de la verdadera naturaleza de las relaciones entre México y Estados Unidos: ninguno de los involucrados posee una identidad que no esté constituida con base en lo que los demás piensen de él o de lo que él mismo piense al respecto de los demás. Ambas partes se constituyen de una serie de estereotipos que se alimentan del prejuicio.

El hecho de que la parodia no sólo sea del otro, “del gringo”, sino que se extienda a nosotros, nos permite reconocernos como ajenos a nuestra propia identidad y reconocer no sólo nuestra otredad sino la de los otros y, en esa otredad, encontrarnos como iguales. Y tal vez, sólo tal vez, nos permita entender que la identidad no puede estar por encima del conocimiento de los demás.

### La música del racismo

*The curse of the black race is God's curse. But the  
curse of the white race is the black man who will be  
forever God's chosen own because He once cursed  
Him.*

Faulkner, *Ligth in August*

El racismo específicamente blanco se desarrolló en colaboración con el colonialismo y el imperialismo occidentales. En general, significa el predominio occidental ejercitado especialmente hacia los grupos no occidentales, no blancos u otros pueblos identificados en términos de un complejo conjunto de diferencias físicas, socioeconómicas y culturales. Este tipo de racismo sigue siendo relevante en las relaciones actuales entre el Norte y el Sur y entre las mayorías europeas y las minorías no europeas (Van Dijk 2003,48). Su importancia queda de manifiesto en las conversaciones cotidianas donde nunca falta, aun de forma inconsciente, un comentario racista o prejuicioso.

El racismo no consiste únicamente en las ideologías de supremacía racial de los blancos, ni tampoco en la ejecución de actos discriminatorios como la agresión evidente o flagrante, que son básicamente las modalidades de racismo entendidas en la actualidad durante una conversación informal, en los medios de comunicación o en la mayor parte de las ciencias sociales (Van Dijk 2003, 24). El racismo también comprende las opiniones, actitudes e ideologías cotidianas, mundanas y negativas, así como los actos aparentemente sutiles y otras condiciones discriminatorias contra las minorías. Todos los actos, tanto directos como de habla, que directa o indirectamente, contribuyen al predominio de un sector racial determinado y a la subordinación de las minorías, son actos racistas.

“Color Blues”, de Lotfi Akalay, nos demuestra, a través de una doble parodia, como aun una conversación, aparentemente inocente, entre padre e hijo puede ser un acto racista. El doble acto paródico en este texto está en que, por un lado, imita de forma conservativa la estructura musical del blues y, por otro, parodia el discurso blanco racista mediante la repetición del discurso paterno en labios del hijo. La elección del blues como estructura no es casualidad; en principio, este tipo de música es “a musical style created in response to the hardships endured by generations of African American people.” (Herman 2005). Que es precisamente lo que el autor del cuento está tratando de plasmar: el sufrimiento de las personas colonizadas por el imperio francés, que, aún en la actualidad, son víctimas del racismo blanco. El blues integra la herencia africana con la influencia occidental y conforma un nuevo género que, a pesar de en principio haber sido rechazado por la mayoría blanca, ahora permea casi toda la música occidental. Lo mismo sucede con la vida cotidiana occidental que, a pesar de rechazar a otras razas, la diferencia se va viendo y sintiendo en los diversos espacios de la vida: el barrio –“There are quite nice Arabs, like Brahim the neighbourhood grocer”-, los deportes –“I watched the Dutch football team. And half the team was black!”-, la escuela –“My friend Anabelle is completely black and she swears she is French.”-. Con lo cual los postulados racistas (“...skin as white as any Dutchman.”, “your little friend is from Martinique...”) pierden un sentido real y tangible y se convierten en expresiones de una ideología carente de fundamento.

Algunas de las características más importantes del blues son: la improvisación de “solos” que funcionan como una especie de llamado/respuesta, como una constante plática que refleja sentimientos y emociones relacionadas con la vida cotidiana y, como

ya sabemos, sentimiento y razón son opuestos a la razón occidental, con lo cual el blues termina por ser una interpelación al dolor causado, muchas veces en nombre de la razón, a una minoría determinada. En el cuento, la plática se da entre dos ordenes: el colonial y el poscolonial, este último representado por la voz del hijo que cuestiona buscando establecer identidades y que, al deconstruir las imágenes ya hechas, se enfrenta al discurso colonialista del padre. Cada uno de los elementos de este discurso va siendo disputado por el niño mediante la repetición de las mismas palabras del padre, lo cual conforma otra característica importante del blues, la repetición de estrofas:

- “You complained that our dear France has been invaded by Arabs”
- “... how do you Know that they are Morocans and not Americans?”
- “ Well, Americans are white.”
- “ Like Miles Davis and Carl Lewis?”
- “ No, those ones are from Africa”

De esta manera, Akalay, pone en evidencia cómo en la cotidianidad reproducimos y transmitimos conceptos racistas, de los cuales a veces ni siquiera somos conscientes. Nuestro discurso diario está conformado por una serie de elementos ideológicos que utilizamos en forma automática sin pensar en las consecuencias de su uso. El discurso de socialización en familia así como las primeras conversaciones infantiles, pueden contribuir a la elaboración de un formato de interpretación elemental que define el comportamiento y la postura ante el conflicto entre grupos. Al crecer, el niño pronto se encuentra con formas de discurso sobre el “otro” mucho más sofisticadas que las transmitidas por los padres –podemos dar como ejemplos los cuentos infantiles, los programas de la televisión, las clases y los libros de texto–, sin embargo, la base a partir

de la cual se relacionará con otros grupos étnicos se habrá gestado dentro de su núcleo familiar.

La conversación entre padre e hijo, pone de manifiesto un discurso francamente etnocentrista –en el sentido de la sobrevaloración del propio grupo–, pero, sobre todo revela la reproducción inconsciente de un discurso ya establecido. La lógica de la reproducción implica que, bajo un sistema de racismo, la condescendencia, la pasividad, la inercia -o no combatir el prejuicio y la discriminación-, contribuyen a la continuidad del sistema. La cultura, en general, tiende a ser conservativa y el legado del prejuicio o del racismo puede sobrevivir a la situación en que fue creada. El discurso colonialista perdura en las palabras del padre que insiste en la nacionalidad clasificada por razas. Pero la unidad del discurso sólo se alcanza mediante un conjunto de factores a los que Foucault (1999,32-36) llama el nivel del preconcepto. El conjunto de preconceptos consisten en esos elementos de poder, incluyendo los valores dominantes, que permiten expresar el discurso racista. El discurso del padre no es espontáneo, tiene detrás años de colonialismo, mitos y estrategias que permiten que occidente y la raza blanca siga explotando y oprimiendo a aquellos que fueron colonizados a pesar de que pertenezcan a la misma nacionalidad. Los factores de poder están determinados por ( a la vez que determinan) ciertos momentos históricos y crean ciertas reglas que determinan la transformación, las inferencias y referencias para el campo del discurso. Ellos generan los conceptos y categorías en términos por los que el discurso del racismo se expresa y se comprende. Así cuando en México o el resto de América escuchamos hablar sobre un pie negro nos remitirá literalmente a eso, a una extremidad ennegrecida, mientras que en

Francia remitirá inmediatamente a los habitantes de las excolonias francesas del norte de África que, ante su situación histórica, terminaron por adoptar el idioma francés.

En un mundo globalizado y multiétnico como el actual, pareciera que la tendencia sería hacia la tolerancia y la multiculturalidad; sin embargo, como el texto nos muestra, esto está muy lejos de ocurrir. Al parecer, los colonizadores no pueden desprenderse de ese carácter colonialista :“we, the french, were colonizers” y a falta de colonias territoriales, extienden “la cortesía” del racismo a los inmigrantes. Es a partir de la inmigración hacia la unión europea que el euroracismo ha cobrado nueva vida, con lo cual prácticas imperialistas como la segregación de hecho, una alta tasa de desempleo y la mala escolarización entre otros, están a la orden del día y son los rasgos estructurales que caracterizan la situación de las minorías, mismas que son vistas como invasoras. Este es uno de los puntos clave del cuento ¿cuál es la diferencia entre un inmigrante y un colono? La respuesta es obvia: el criterio fundamental para la identificación del euroracismo es el poder ejercido por los blancos y la consiguiente discriminación de las minorías, o como diría Akalay, la diferencia “was a gunboat”. Es decir que la única diferencia está en el poder y el racismo es un mero instrumento de opresión y, a pesar de que la mayoría decida no poner atención a su existencia y articulación, el discurso racista toca casi todo lo que nos rodea. Podemos continuar fingiendo ignorancia o en algunos casos continuar expresando la cultura del racismo tanto en nuestras confabulaciones teóricas como en nuestras practicas sociales diarias. Sin embargo, esta ceguera al elegir sólo sirve para jugarnos nuestro futuro.

*Discurso ideológico*

En la actualidad el entretenimiento constituye una poderosa industria con serias consecuencias sociales, políticas y económicas. Es a través de los medios masivos de entretenimiento como cine, internet y televisión que se transmite en gran parte, en este mundo globalizado, la ideología del poder. El hecho de que sea a través de formas que, supuestamente, están básicamente relacionadas con la diversión hace más difícil detectar para el individuo hasta qué punto es manipulado el público. Una de las formas de entretenimiento más popular entre jóvenes y niños es el *comic* que no sólo no ha desaparecido en su forma impresa, sino que ha extendido el género a los medios audiovisuales.

**La verdadera identidad de los superhéroes**

*Les muestro al superhombre. El ser humano es algo que debe ser superado. ¿Qué han hecho ustedes para superarlo?*

Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*

Los discursos de poder forman parte de nuestra vida diaria. Nos enfrentamos a ellos cada vez que se nos trata de persuadir a hacer, pensar o decir algo. Los encontramos en el periódico, en el trabajo, en la televisión, en los actos públicos y, aún, en muchas formas de entretenimiento. Una de estas formas de discurso, relacionadas con la literatura y con el entretenimiento, es el *comic*. De él se han dicho muchas cosas, ha sido criticado tanto por la derecha como por la izquierda y, recientemente, ha sido motivo de tensión internacional entre México y

Estados Unidos<sup>8</sup>. Para todos aquellos que fuimos ávidos lectores infantiles de historietas parecería imposible que esos inocentes textos pudieran considerarse un discurso de poder, sin embargo, como la autora Hannah McGill nos muestra con su parodia de los *comics* de superhéroes, “Praxis and the Human Band-Aid”, las historietas son una poderosa arma ideológica. Su poder estriba en el diario contacto entre lectores y personajes, en su aparente inocencia y en su apego al *status quo*. En la actualidad, los *comics* son considerados como una de las tres artes más características del siglo XX y de la capacidad creativa de los EEUU –las otras dos son el cine y el jazz– (Coma 1977, 5). Con estas artes comenzó, en general, la democratización de la cultura y con los *comics* específicamente, el arte de masas.

El *comic* o historieta se popularizó en Estados Unidos a finales del siglo XIX a través de los suplementos ilustrados dominicales de la prensa. En un principio la orientación ideológica de las historietas se determinaba entre los autores y los periódicos que las publicaban, de esta forma no respondían a una ideología determinada. Sin embargo, durante la primera guerra mundial se establecieron agencias distribuidoras, lo cual condujo a una cierta uniformidad ideológica. Este fenómeno respondió a las necesidades comerciales de la industria. Para que un *comic* fuera económicamente productivo debía poder venderse a diversos periódicos sin que la ideología presentada fuera una causa de rechazo por parte del público potencial. “De ahí que en los 20s los *comics* se elaborasen sobre la máxima de respeto absoluto al *american way of life*” (Coma 1977,8). Después de la depresión de los treinta, los *comics* adquirieron la misión de ofrecer evasión a través de aventuras aparentemente realistas con las que el público se

---

<sup>8</sup> Cabe recordar el episodio suscitado en el 2005, cuando Estados Unidos se sintió ofendido ante la emisión de un timbre postal con la famosa figura de *Memín Pinguin*, por parte del Servicio postal mexicano.

podría identificar, en lugares fantásticos o exóticos. En esta época, como resultado de las influencias conjuntas de la novela popular y de las historietas publicadas en la prensa, surgieron propiamente los *comic books*. Entre ellos tienen un lugar destacado las historietas de superhéroes que, a partir de 1937, con los eminentes problemas bélicos encima, comenzaron a emplear una estrategia moral, o mejor dicho, a hablar de moral entre individuos cuando se trata de beligerancia entre naciones (Masotta 1982, 55), convirtiendo así la guerra en un problema maniqueo de bondad y maldad en lugar de un problema social, económico e histórico. Esto con el fin de crear una postura de justicia y honor que justificara la participación de Estados Unidos en la guerra y que permitiera obtener el apoyo incondicional de los ciudadanos. Aquí comienza una seria manipulación de la realidad en aras de la persuasión y la implantación de una ideología, lo cual, en principio, constituye al género en un discurso de poder. Esta operación de valoración moral de la realidad se convirtió en la regla de honor de las historietas actuales que de ahí en adelante fueron adecuándose a las diversas necesidades ideológicas del *status quo* norteamericano.

La historieta, condenada durante un largo periodo por la crítica elitista como subliteratura o literatura trivial y, más tarde, por la crítica de izquierda como sólo uno de los tantos mecanismos ideológicos estabilizadores del sistema, se transformó lentamente en un objeto poderoso de comunicación masiva y que adquirió la función social de difundir las distintas doctrinas de justificación del poder y la de fungir como estabilizador de una falsa consciencia.<sup>9</sup> Esta función guarda una estrecha relación con su carácter de

---

<sup>9</sup> Hemos de aclarar que no todos los *comics* mantuvieron esta postura: desde el comienzo hubo una tendencia hacia la novela negra y a la crítica social; ya en los 60 surgió un tipo de *comic* –llamado *comix*– que estaba destinado a los adultos y formaba parte de la contracultura (Coma 1977, 29). Sin embargo, los

mercancía. Pero este carácter mercantil tiene una doble cara: por un lado el *comic* es un producto económico altamente rentable y por otro es un excelente aleccionador ideológico. En principio, se supone que las historietas de superhéroes, como objeto de compra- venta, están dirigidas específicamente al público infantil y, dado que el lector joven asimila la estructura social inherente a la lectura –o sea, los patrones de pensamiento, valores y normas de conducta que ésta conlleva-, su proceso de socialización es alterado por los valores y las situaciones presentados en las historietas: allí donde existía un vacío, nace una posición ideológica; donde ya existían valores, éstos se solidifican. Por desgracia, en el caso de los *comics* de superhéroes del tipo de Superman la posición ideológica transmitida es la de una maquinaria que “produce para las masas, utilizando en realidad a las masas para fines de propio lucro en lugar de ofrecerles realizaciones de experiencia crítica” (Eco 1990, 37).

En general, la historieta de superhéroes –por contradictorio que parezca– toma como modelo al hombre medio como ciudadano ideal de una sociedad de masas. Así Clark Kent no será adoptado por una familia poderosa de Nueva York, sino por unos humildes, honrados y trabajadores granjeros clase media del campo, el Hombre Araña no será la estrella de fútbol, sino un flacucho estudiante olvidado por todos de un suburbio citadino. La realidad es que existen pocos poderosos en Nueva York y pocas estrellas de fútbol en las escuelas, con lo cual para la inmensa mayoría es más fácil identificarse con su igual, eso sí, sin perder la esperanza -y en algunos casos la convicción- de que secretamente se es especial. Existe toda una ideología de la felicidad y del consumo que actúa sobre la base de esta abstracción de hombre medio como ciudadano ideal: éste es

---

comics de superhéroes han respondido siempre a las formulaciones políticas de una sociedad donde tanto el partido en el poder como el de la oposición son de derecha.

un producto cultural medio para el hombre medio que cuanto más se adapte a un modelo abstracto de ese hombre, más contribuirá a formar consumidores adaptados al producto y el modelo abstracto se convertirá en realidad; por otra, a una ética de la felicidad y del consumo le es necesaria, como base ideológica, la persuasión de que existe a determinado nivel de civilización, una sociedad sin clases, donde el objeto de estatus es la proyección de aquello que deseamos ser y en la que los símbolos de prestigio y la búsqueda de ese estatus pasan a sustituir toda otra diferenciación. Este sueño, aparentemente al alcance de la mano, hace del *comic* un producto altamente rentable, pero el precio del sueño es, a la larga, sumamente alto: en el objeto (el hombre medio, el propio ser), inicialmente considerado como manifestación de la propia personalidad, se anula la personalidad en pos del surgimiento del sueño, del superhombre. Así, la cultura de masas anula la personalidad y por lo tanto la identidad (Eco 1990, 169-222).

Ahora bien ¿cómo logran una serie de “dibujitos” anular la personalidad, justificar una guerra, mantener una forma de vida, en fin, cómo logran constituirse en un arma ideológica? De acuerdo con Eco el *comic* “está ideológicamente determinado por su naturaleza de lenguaje elemental fundado en un código muy sencillo y fundamentalmente rígido.”(Eco 1990, 165). Esto quiere decir que los *comics* están determinados por su lenguaje: conformado por una serie de imágenes que deben ser accesibles a todo público y que, juntas, deben formar una narración. Este lenguaje visual hace difícil describir, por lo que se usa mucho imágenes metonímicas, con lo cual se tiene que recurrir a una serie de composiciones establecidas que a veces resultan maniqueas, por ejemplo “la maldad es fea” y el enemigo es literalmente pintado feo. De la misma forma, se usan una gran cantidad de metáforas visuales: corazones rotos, focos de ideas, onomatopeyas y demás

formas que constituyen, por sí mismas, un lenguaje propio del género (Eco 1990, 155). En la misma vía, el *comic* está obligado a narrar por medio de personajes-estándar comprensibles para todo el público y a servirse de formas estilísticas pertenecientes a otras artes, que ya han sido aceptadas por las mayorías y que por lo tanto han perdido su función provocadora. Sometido a estas formas, el *comic*:

...no podía comunicar otra cosa que contenidos ideológicos inspirados en el más absoluto conformismo; no sería capaz de sugerir otra cosa que ideales de vida compartidos ya por sus lectores, ignorando toda propuesta de transformación; no podría hacer otra cosa que repetir y remachar, tanto en arte como en política, tanto en ética como psicología, lo ya sabido (Eco 1990, 165)

Es así, que la ideología del *comic* de superhéroes es una ideología altamente conservadora con un gran alcance masivo. Para poder cumplir con las funciones de los medios masivos de comunicación: ocultar la realidad distorsionándola, crear mitos justificando el *establishment* e, incluso, el imperialismo, el racismo y todas las ideas que genera el sistema del poder para explicar las relaciones básicas sobre las que descansan las relaciones económicas; las historietas pierden cualquier característica dimensionable: los lugares no tienen dimensión geográfica, las acciones no tienen dimensión histórica, las conductas no tienen dimensión política, la estructura básica no tiene dimensión económica. De esta forma, como ya se vio, cualquiera se puede identificar con la historia y con el héroe. Este último es el elemento clave de las historias de superhéroes y, por lo mismo, es el tema parodiado por Hannah McGill en su cuento "Praxis and the Human Band-Aid". La narración trata de una superprostituta que, en un acto patriótico, presta servicio a los superhéroes pero que en realidad está enamorada de un supervillano. El día en que le toca atender a Human Band-Aid, quien en realidad es homosexual, se da cuenta de que todo el aparato de los superhéroes es en realidad un espectáculo montado para

manipular a la sociedad, por lo cual decide revelarse creando una caótica caída del sistema.

A pesar de que el cuento parte de la misma temática de héroes y villanos de los *comics*, lo hace desde una visión llamémosla “naturalista”, lo que en principio, es una contradicción. Mientras que los superhéroes de los *comics* suelen ser más que humanos, los del cuento son más que terrenos, tanto que se necesita de *superhookers* para satisfacerles. Los superhéroes de las historietas constituyen la más alta realización de un poder natural, la astucia, la rapidez, la habilidad bélica, o incluso la inteligencia silogística y el simple espíritu de observación (como en el caso de Sherlock Holmes). Héroes como Superman proporcionan la imagen de un tropo cuya improbabilidad es sostenida, incluso a costa de la manipulación del desarrollo de la acción (Eco 1990, 218). En un primer plano es esta improbabilidad la que se enfrenta en el cuento: al ofrecer una visión más humana del héroe, se supone se le haría más verosímiles, sin embargo, en el caso de los superhéroes de “Praxis and the Human Band-Aid”, los rasgos humanos les restan credibilidad y se convierten en una parodia crítica de los personajes originales.

Los superhéroes deben ser estereotípicos. Desde su primera aparición deben estar ya contruidos y expresar, por tanto, sus características morales, psicológicas y políticas – las cuales por supuesto corresponden a la ideología sustentada por aquellos en el poder–. En la historieta clásica el estereotipo se construye básicamente a través del dibujo, en el caso de “Praxis and the Human Band-Aid” el estereotipo surge a partir de los nombres. Praxis, como su nombre lo indica, representa la práctica, lo cual en su profesión lo es todo. Ella es la prostituta de los superhéroes, pero, por mérito propio, es la heroína del cuento. Finalmente, como ella misma lo expresa, se necesita un tipo especial de mujer

para acostarse con Superman o con el Hombre de Hielo... Por otro lado, Praxis también representa a la perfecta patriota que no sólo obedece fielmente, sino que además cree a pies juntillas todo lo que se le dice sin cuestionarlo. Su desilusión ante el verdadero papel que le ha hecho jugar el gobierno es tan grande “like finding out there’s no Santa Claus”, sin embargo, lo supera y logra cambiar todo –como una verdadera heroína–. La única diferencia es que ella, en lugar de apoyar y reforzar una forma de vida determinada, la destroza. Human Band-Aid por su parte, es el sanador y, en efecto, con sus poderes maravillosos sana a toda una sociedad. Cuddles es el “apapachador” de Praxis, al que por ser villano no se le permite “apapachar” y, de hecho, tenemos hasta a Bonus Man quien da la alerta de ofertas “que de otra manera habrían pasado desapercibidas”. Cada uno de los nombres refleja una característica de los personajes, como los dibujos en los *comics*, al tiempo que hace una crítica del género y de la propia sociedad. Praxis critica la obediencia ciega sin cuestionamientos de ningún tipo a un poder determinado, en este caso el del gobierno, al tiempo que hace énfasis en esta característica de los superhéroes del *comic* más común. Human Band-Aid y Cuddles son por sí mismos un recordatorio de lo ridículos e inverosímiles que pueden llegar a ser las personalidades de los superhéroes, pero son también, en especial Human Band-Aid, la presencia de la búsqueda de identidad como algo propio y no impuesto. El resto de los superhéroes que aparecen incidentalmente son evidencia de diversos valores sociales –como el mercantilismo, representado en Bonus Man–.

El que los personajes de los *comics* se fundamenten por lo regular en la existencia de una tipología caracterológica bien definida, basada en estereotipos precisos que representan a personajes aventureros, misteriosos, buenos, bellos, locos, irónicos,

mordaces, perspicaces, tontos, etcétera... les hacen arquetípicos, la suma y compendio de determinadas aspiraciones colectivas y, por lo tanto, les hacen inmovilizarse en una fijeza emblemática que les hace fácilmente reconocibles (Eco 1990, 229-230). Esto aparece claramente en nuestros héroes porque ¿qué cosa más emblemática que una “curita” o quién no aspira a una buena barata? sin embargo, ellos no se inmovilizan, no se conforman con defender la propiedad privada o reducir su posible actuación al mínimo<sup>10</sup>, ellos comienzan por desacreditar a un gobierno que finge situaciones terribles para manipular a una sociedad que no sólo parece felizmente engañada, sino que además procura y admira la mentira. De ahí en adelante transforman el orden de las cosas como sólo un verdadero superhéroe lo podría hacer. Con esto, la autora no sólo se burla de los superhéroes como personajes estereotípicos e inverosímiles, se burla de una sociedad también inverosímil pero real: se burla de una sociedad particularmente nivelada que glorifica al individuo, de una sociedad industrial en la que el hombre se convierte en un número dentro del ámbito de una organización que decide por él, indicándole –aún si es un superhéroe- con quien tener relaciones, a quién salvar y cuándo. No es casual que Praxis aclare “that’s right –the President was my pimp” (McGill 2002,116), finalmente, en nuestra sociedad occidental los dirigentes no se distinguen por la honestidad en sus negocios o en sus relaciones con los gobernados y en más de una ocasión han utilizados los gobiernos como puntos de compra y venta, no sólo de productos o territorios, sino de vidas humanas.

---

<sup>10</sup> Las potencialidades de un solo superhéroe serían suficientes para acabar con el hambre y la guerra en el mundo, pero esto le llevaría a la autodestrucción pues acabaría con cualquier posibilidad de desarrollo futuro, además de que implicaría un compromiso ideológico que no sustentaría el modo establecido en el que el personaje se desarrolla.

En una sociedad de esta clase las carencias individuales son tan grandes que las perturbaciones psicológicas, las frustraciones y los complejos de inferioridad están a la orden del día. Por eso es necesario un héroe -cuya verdadera identidad se oculta bajo la máscara del hombre medio- que le permita al lector soñar que un día, de su propia mediocridad, va a salir su verdadero yo: un superhombre. Entonces, nuevamente nos enfrentamos al problema de la identidad. El permitirle al público identificarse con un ser que ellos consideren superior, no sólo ayuda a mantenerle lejos de sus problemas de autoestima, sino que permite desplegar toda una ideología con respecto al universo de valores aceptado por el superhéroe, por los creadores del mismo y por la cultura en que estos viven. Es así como son descubiertos y venerados valores universalmente aceptados, como lo son el culto a la belleza, la virilidad, la honradez, las buenas relaciones con la ley o la cordialidad para con los humildes, valores todos que han sido tomados del *American Way of Life* y que fomentan que el personaje y su historia se erijan en modelos ideales a seguir por el consumidor de *comics*. Por estas razones, cada superhéroe es bueno, moral, decente, y se subordina con agrado a las leyes naturales, sociales y civiles. Es decir que su verdadera identidad está totalmente sometida a la ideología del poder, lo cual permite someter al público a la misma ideología. Es por el derecho a esta verdadera identidad por lo que luchan Praxis y The Human Band-Aid. No por su identidad de héroes regidos por un gobierno que les obliga a actuar de pantallas y distractores, sino por su identidad de seres humanos comunes y corrientes con derecho a tomar sus propias decisiones y a cometer sus propios errores. El grito de liberación de los personajes “I’m forty-two!, I’m gay!, I hate the sight of blood!”, es el grito de aquellos que han cobrado consciencia de su propio ser, de aquellos que al recuperarse a sí mismos han recuperado su libertad. Pero

este grito también nos habla de una sociedad donde todo está regulado, desde la edad permisible para ser bella hasta las inclinaciones sexuales y profesionales, nos habla de una sociedad en la que día a día nos movemos sin cuestionar nuestro verdadero papel en ella, donde la industria de los *comics* de superhéroes educa a un público heterodirigido y masificado, en una pacífica inmovilidad y en una continua negación de las posibilidades de desarrollo que se pudieran presentar. Lo bueno, lo deseable, es decir, lo establecido, es aceptar el presente como algo que debe eternizarse, sin cambios ni sorpresas, donde nadie desee cambiar su fortuna o tan sólo desee saber. En general, los *comics*, al igual que otros medios masivos de comunicación, llevan en sí una velada invitación al conformismo respecto de la situación social existente -y supuestamente válida- de una sociedad que aparentemente no podremos cambiar sin los poderes de un superhéroe. Pero Praxis, como heroína dentro del cuento y como parodia en la literatura, demuestra que esto no es así, que el primer paso hacia esa deseada identidad es la consciencia, consciencia de quiénes somos realmente, consciencia de que día a día somos manipulados por todo tipo de medios que nos dicen qué hacer, qué pensar y cómo comportarnos. La parodia muestra que podemos ser superhéroes, que podemos recuperar nuestra verdadera identidad, que ser uno mismo no es tan malo: “It’s not that things were all bad, the way they were. I mean, the old system held together, a lot of people got rich off it, and I guess at least a couple of rustic peasant hamlets got saved from avalanches... But now at least we know”(McGill 2002,131). Y eso es lo importante, saber que somos manipulados... pero que también tenemos la capacidad de cambiar las cosas o, al menos la percepción que tenemos de ellas.

## ***Discurso político***

Pensar no implica acontecimientos que se llevan a cabo en la cabeza sino un movimiento de símbolos significantes – signos verbales y no verbales-, de procesos discursivos que conforman lo que llamamos ideas y conceptos, por eso discurso y pensamiento están unidos, no existe el uno sin el otro y, por eso mismo, es a través del lenguaje que se puede influir en el pensamiento. El discurso, como ya vimos, es un enfrentamiento ideológico de intereses, es una lucha por la hegemonía mediante la palabra en la que se busca instaurar teorías o concepciones del mundo en los sujetos participantes de la comunicación y es a través de él, del lenguaje, que una sociedad permanece unida mediante la identificación y la persuasión. A pesar de que casi cualquier tipo de lenguaje puede ser usado para persuadir y manipular, el discurso oficial, en sus múltiples variedades, tiene la característica específica de que uno de sus grandes objetivos sea precisamente eso: persuadir y manipular. Este tipo de discurso, al igual que otras variedades textuales, construye o intenta construir en el destinatario, un espacio imaginario de creencias y valores que se conciben como reales, verdaderos o razonables. El pensamiento humano es social y público, en este sentido, el discurso oficial, en general, es eminentemente una construcción política, que se desempeña como pieza importante en la estrategia de la dominación ideológica y el discurso político, específicamente, es una pieza discursiva que se inserta dentro de la retórica de la persuasión (Gimate 1994, 59-60) y por lo tanto dentro de los discursos de poder.

Algunas de las características que distinguen al discurso político son<sup>11</sup>: es un discurso que se inscribe en una coyuntura política e ideológica particular, un discurso del

---

<sup>11</sup> Tanto las características como las tácticas del discurso político aquí presentadas, se desprenden de los textos *Discurso político: lectura y análisis* de Teresa Carbó y *Racismo y discurso de la élites* de Teun van Dijk.

poder, que pone en juego una representación sobre el mundo: “El discurso no es sólo el texto que se dice sino su teatralización, el ambiente, el ritual que se sigue, el contexto en que se produce”(Roth 1994, 128). Es también un discurso con propiedades preformativas, no sólo busca informar o transmitir una convicción sino asumir una posición, expresar públicamente un compromiso e intervenir sobre un auditorio, lo que busca es persuadir y consolidar una adhesión a determinadas posiciones. En ese sentido el discurso oficial se constituye no sólo como comunicación y hecho político en sí , sino como símbolo del poder que pretende perpetuarse (Roth 1994, 38). Pero, más allá de lo que los discursos oficiales dicen, los propios discursos como sus actores, se colocan en el rejuego de las redes de poder y eso es lo importante de un discurso político. En él, se conectan juegos de razón y corazón donde este último es primordial, en general se tiende a hacer creer que lo dicho es lo lógico y razonable, pero en la mayoría de los casos se apela a la emoción y es que, como en toda política de masas, se requiere de la manipulación de los sentimientos semiconscientes para conseguir la adhesión y aceptación del otro. En todo discurso oficial, una cosa es lo que aparentemente se dice y otra lo que subyace y lo estructura. El discurso oficial manifiesta y enmascara, es decir miente, con tal de conmover al oyente y es el espacio donde se inscribe tanto lo verdadero como lo falso, la mentira como el secreto.

Esto, el simulacro, es una de las principales tácticas del discurso político. El sujeto de la enunciación de un discurso político, no busca producir un discurso verdadero, sino un discurso que produzca el efecto de verdad, lograr esto depende de que sea interpretado como verdadero por parte del interpretante, sin importar qué tan cierto sea. Otras tácticas importantes, de acuerdo con Van Dijk (2003, 148), son:

- La tendencia a expresarse en epitome, a compendiarse en pocas y claras consignas o *slogans*. Según varía la política y sus verbalizaciones, estas cápsulas discursivas sufren mutaciones. Las consignas oficiales pueden mudar en parte la percepción de la realidad, pero no la realidad misma –aunque así lo desearían la mayoría de los políticos-.
- Autopresentación positiva dentro de una retórica nacionalista y presentación negativa del otro. El discurso político suele aludir a la moral política con interpretaciones parciales y, ya velada, ya abiertamente, el hablante toma el lugar de la patria, para, en un recurso a lo épico y lo glorioso, salvaguardar a los que están a su lado, mientras que tacha a los adversarios internos de ser enemigos de la nación. El discurso de poder, en su estructuración última, es bastante maniqueo: se presenta representando el bien y a los oponentes como personajes del mal.
- El discurso político tiende a esquematizar, a alejarse de la complejidad de las cosas, utilizando abstracciones muy amplias donde todo lo que hace puede caber.
- Paternalismo. Todas las acciones, positivas y negativas se escudan en el bienestar común. El hablante sabe lo que es mejor para el oyente y será “firme pero justo”.
- Uso del sentido común. Para que el público se identifique con el discurso es necesario que la construcción del simulacro de la veridicción responda a las expectativas del destinatario, es decir a la razón práctica, a la lógica del sentido común y de la opinión generalizada, a lo que en el mundo de lo posible significa lo verdadero.
- El juego de las cifras. Donde sin importar si son reales o no, pretenden dar un sentido de validez científica y objetiva a los datos aportados y, como ya sabemos, en Occidente, si la ciencia está de lado de uno, uno tiene que tener forzosamente la razón.

- Lenguaje especializado. Según la concepción dominante, el discurso utiliza concepciones vaciadas de su antiguo contenido, dejando cierto juego a la ambigüedad para equilibrar contradicciones sociales. Habla a todos los sectores de la sociedad recurriendo a lenguaje general. Pero también utiliza el lenguaje especializado por razones políticas, no precisamente para que se comprenda, sino que al no entenderse se sepa que el emisor es el que sabe.

Pese a que a los gobernantes les gusta ser escuchados, el discurso oficial no es un fin sino un medio. Su compromiso es con la retención o disputa por el poder, con la conservación y ampliación del consenso social. Es así, que quien ejerce el poder tiene los medios para embaucar discursivamente a las masas desinformadas y con corta memoria histórica. Existen infinidad de tipos de discursos oficiales pero todos buscan el poder. Aquí nos concentraremos en dos tipos de discurso oficial: el primero el de los políticos “pristas” mexicanos, parodiado por Juan Rulfo en “El día del derrumbe” y el segundo, el discurso de los partidos socialistas en los llamados países del tercer mundo, éste parodiado en “The Ceremony” de Emmanuel Dongala.

### Temblor y Simulacro.

*La realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él.*

Borges 1925.

Hasta hace poco tiempo en México, los discursos oficiales eran una forma de aparecer del presidencialismo. Sin ellos las acciones presidenciales quedaban sin manifestación, este era el único camino para dar a conocer los supuestos

logros y mantener al público tranquilo. Este tipo de discurso refuerza cierta centralización del poder en la figura presidencial o bien, en quien ostente el poder ejecutivo ya sea en el país, el estado o el municipio. En ellos, se intenta recurrir en forma particular al carisma del emisor, real o forjado, mientras que desde un punto de vista más general, los discursos sirven para ir elaborando la imagen política de la cúpula dirigente. El discurso oficial en México apela a la cultura paternalista, se inscribe en la esperanza de que las soluciones provenga de las grandes figuras y de que el bienestar del pueblo depende de la benevolencia del gobernante en turno. El discurso no sólo se apoya en esto sino que refuerza la relación de dependencia, pero para lograrlo, necesita del coro de apoyo de aduladores a sueldo y en este ambiente “clientista”, no interesa tanto lo que se dice sino quién lo está diciendo para apoyarle.

*El Día del Derrumbe*, de Juan Rulfo, presenta un retrato cómico y terrible del pueblo mexicano y sus gobernantes, en la narración aparecen claramente marcadas las características arriba mencionadas: el paternalismo, el clientismo transformado en adulación desproporcionada, la importancia del presidencialismo, en fin, en el cuento podemos encontrar todas las particularidades de la relación pueblo-gobierno que caracterizó a México durante casi cien años, eso sí, con una diferencia, están presentadas de tal manera que no podemos dejar de ser conscientes de la realidad de estas relaciones: son relaciones de poder en las que el pueblo lleva las de perder. La anécdota es sumamente sencilla, trata de un poderoso temblor que sacude a un pequeño pueblo mexicano, lo cual obliga al gobernador del lugar a visitar la zona de desastre. Finalmente “aquello, en lugar de ser visita a los dolientes y a los que habían perdido sus casas, se

convirtió en una borrachera de las buenas” (Rulfo 2000, 172). El punto culminante de esta visita es el discurso del gobernador.

A través de esta narración se nos presenta una parodia sobre los políticos y sus discursos, a la vez que, como un reflejo en el espejo, se nos muestra la realidad del pueblo mexicano que acepta, casi gozoso, el desfalco y las desgracias que representan los actos políticos de sus gobernantes. Ambas actitudes, las de los políticos y la del pueblo, son síntomas de problemas mucho más profundos. Uno de estos problemas es el de la opresión de un Uno sobre un Otro, o lo que es lo mismo, es un problema de otredad, lo cual es finalmente una cuestión de perspectiva. En este cuento se nos presenta la perspectiva que el pueblo tiene sobre la perspectiva dada por parte del lenguaje del orden dominante, representado por el gobernador y su discurso. Se nos muestra una “perspectiva perspectivada” de la retórica del poder y, mediante el uso de ciertos estereotipos, contradicciones y oposiciones, se crea la parodia. La perspectiva espacio temporal también es importante porque nos habla de un presupuesto ideológico. Lo trascendente no es el temblor y sus muertos sino la visita del gobernador. Al inicio, parece que la fecha que se intenta determinar es la del terremoto, pero a medida que el relato avanza nos damos cuenta de que, en realidad, se intenta fijar la fecha de la visita del gobernador, punto que queda indiscutiblemente claro al final. Y aunque la perspectiva es temporal, nos habla de un pueblo donde los desastres naturales son *peccata minuta* en comparación con los desastres que acarrearán los propios gobernantes. Mismos que, se supone, deben dar apoyo y protección a la sociedad.

Esta ironía, que aparece implícita desde el título, se irá desarrollando a través del discurso directo en forma de diálogo entre dos personajes que mantendrán el discurso

narrativo todo el tiempo. Al tener una doble función, como narradores y personajes, los déíticos de la narración les van a pertenecer a ellos –y solamente a ellos– como figuras narratorias. Esto es importante, porque la trama parte de la necesidad de apuntalar un hecho en el tiempo, de fijar el día del derrumbe. El verdadero día del derrumbe está marcado hasta tipológicamente. Al comienzo de la sección que describe la bienvenida para el gobernador, su discurso y las consecuencias de este supuesto acto de solidaridad, aparecen las marcas >>, haciendo parecer como si todo lo anterior fueran tan sólo pequeñas trepidaciones que han preparado la escena para la demolición. Este proceso de demolición está cuidadosamente planeado. Primero nos mete en el horror del temblor para luego llevarnos al verdadero día del derrumbe. A pesar de transmitir imágenes horribles: casas que se derrumban como si fueran de melcocha, gente aterrorizada corriendo y dando de gritos, la plática está totalmente exenta de emotividad, dejando claro que lo importante está en otro lado.

Desde aquí se comienzan a armar los contrasentidos. Los hablantes se remiten a su realidad, sin emplear para ello ninguna técnica verbal irónica. Platican los hechos como si fueran un simple marco para lo grandioso, como si no fueran una tragedia; sin embargo, los sucesos contados, por sí mismos, son terribles. Es decir que las oposiciones se dan entre eventos. De ahí pasamos al asunto importante: llegó el gobernador... y de ahí en adelante se nos aclara, durante el resto del párrafo, la importancia del hecho y de la misma persona del gobernador. Es importante subrayar este texto porque la oposición entre lo que se dice y lo que sucede da pie a la ironía: “Todos ustedes saben que nomás con que se presente el gobernador, con tal de que la gente lo mire, todo se queda arreglado. La cuestión está en que al menos venga a ver lo que sucede, y no que se esté

allá metido en su casa, nomás dando órdenes. En viniendo él, todo se arregla, y la gente, aunque se le haya caído la casa encima, queda muy contenta con haberlo conocido...”(Rulfo 2000,172). Este texto nos da perfecta cuenta de la idea que, tanto la primera voz como la gente a la que representa, tienen del todopoderoso gobierno y sus representantes y, por si pudiéramos dudar de lo aquí dicho y por lo tanto de la divinidad del gobernador, tenemos a Melitón, voz ya registrada y autorizada para que autentifique esta innegable verdad.

De esta forma, Melitón y su amigo han quedado constituidos como narradores, lo cual les va a permitir, mediante el discurso gnómico, desautorizar diversos eventos, como la propia visita del gobernador quien solamente vino a desfaltarlos. Uno de los elementos importantes es que los personajes no parecen darse cuenta de que se contradicen. La forma en que dicen las cosas transmite la sensación de dar cuenta de una realidad donde ambas cosas son verdaderas, donde el gobernador es un dios al tiempo que nos desfalta. De acuerdo con Muecke (Torres 1999,16), estamos ante la ironía del ingenuo, es decir que nuestros personajes, al parecer, son inocentes de toda intención ironizante. El hecho de que los personajes no se den cuenta de la ironía, los convierte a ellos mismos en blanco de esta retórica y les lleva a mostrar una visión del mundo en parte crítica, en parte resignada.

Las grandes cualidades del gobernador son cómo come el guajolote, cómo es rápido para levantar las tortillas, cómo se limpia las manos en los calcetines y cómo se emborracha con el ponche de granada. La elección de la canción “No sabes del alma las horas de luto”, en contraste con el festín para recordar las muertes provocadas por el temblor, nos hablan del buen gusto del General, quien además “se sentía feliz porque su

pueblo era feliz”. Esta frase, por si todo lo demás no hubiera bastado, es el golpe maestro. Hablar de *su* pueblo implica un posicionamiento respecto a los otros. El de poseedor de ese pueblo, el cual es supuestamente feliz a pesar de la tragedia natural por la cual acaba de pasar. Lo peor es que el pueblo en cuestión también cree ser feliz por el solo hecho de tener ahí al gobernador. Así, tenemos el más patético de los casos en que la identidad del Otro se crea mediante la retórica del poder, que es el hecho de que no se cuestione ni la identidad creada ni la relación establecida. Esto es en realidad una apariencia, porque el solo hecho de relatarlo en la forma en que lo hacen ya implica un cuestionamiento, sin importar que aquí aparezca como una aceptación de los hechos. Básicamente, ésa parece ser la razón de esta parodia: no sólo parodiar la retórica del poder, representada por el gobernador, su comitiva y su discurso, sino burlarse -de paso- de ese Otro que, a pesar de que se da cuenta de cómo es la situación y no se engaña, la acepta como si fuera el único camino posible de existencia. Nadie discute la supuesta grandiosidad y el poderío de Papá Gobierno, aunque todos sepamos que es una farsa.

Una de las partes más importantes del proceso de demolición es el discurso. Es algo tan bueno que el mismo Melitón confiesa saberlo de memoria y haberlo repetido hasta el cansancio. Las escenas anteriores parecen prepararnos para lo que vendrá: en la fiesta, los habitantes le dan venado por chivo al gobernador, mientras que él les da retórica vacía por ayuda. En él se expone una de las tácticas más usadas por el discurso oficial en México, el hacer de lo inverosímil un discurso verosímil, es decir construir una nueva convención. En el siguiente fragmento del discurso de Luis Echeverría A. en la Inauguración de la Reunión Nacional sobre Asentamientos Humanos, podemos ver cómo

se construye una convención a partir de hechos que extraídos del contexto del discurso hasta opuestos pueden llegar a ser:

“Es ésta una reunión serena y democrática... como una respuesta abierta y democrática, a una reunión clandestina, profascista y antimexicana... Se realizó en Monterrey, hace unas semanas, una reunión clandestina. Había que dar, para entrar, “el santo y seña”... Estas mismas personas, antimexicanas, cuando cayó el Régimen de salvador Allende, dijeron que por qué aquí en México no ocurría lo mismo... Tienen una gran preocupación de inspiración en sus sistemas de trabajo, en su psicología, en la gran sociedad de consumo, junto a la cual vivimos. Están ahora comprando bienes inmuebles en Texas... viajan sus hijos ahora, temerosos del pueblo, en automóviles blindados.” (Carbo 1976,133).

En principio, el hablante –Echeverría– contrapone lo democrático a lo clandestino y une esto último al fascismo. Lo cual no tiene por qué ser verdad, precisamente durante el fascismo en Italia, lo clandestino era la lucha por la democracia... pero como el sentido común dicta que la clandestinidad es mala por el simple hecho de estar asociada con lo oculto y lo no establecido, el discurso consigue su objetivo y une a “estas personas” al fascismo. Pero va más allá, por el solo hecho de la supuesta clandestinidad ya se supone que estas personas –desconocidas porque nunca da sus datos- sean ya antimexicanas y que por lo tanto estén asociadas (de una manera bastante confusa hemos de aclarar) a “la gran sociedad de consumo, junto a la cual vivimos” y por si alguien no entendió a que sociedad se refería, aclara que éstas personas están comprando bienes inmuebles en Texas... con lo cual surge una nueva contradicción ¿no se supone que el régimen estadounidense sea antifascista?. El hecho es que, a estas alturas, el discurso ha

establecido una convención:<sup>12</sup> lo clandestino es malo, es antimexicano y fascista; detrás de todo esto se encuentra Estados Unidos que es un régimen fascista. De esta manera lo verosímil ha quedado determinado mediante la semejanza, la similitud, la identificación de los conceptos, lo antimexicano, lo fascista, proyectándose en lo que se identifica o se considera como natural –lo socialmente aceptado–: lo clandestino. Así pues, lo verosímil sintáctico es lo verosímil retórico que esconde el poner juntos dos semantemas contradictorios. Esto se basa en los semas de la oposición, que se excluyen; el uno se toma por el otro, lo que da el sentido de unificación: el significante se desdobra apuntando a dos significados, es una polisemia del discurso (Gimate1994,70).

Por su parte el gobernador del cuento realiza un convención más gloriosa aún que la de presentar a los estadounidenses como fascistas, se asemeja a sí mismo con Dios: “Hoy estamos aquí presentes, en este caso paradójal de la naturaleza, no previsto dentro de mi programa de gobierno...Mi regencia no terminará sin haberos cumplido. Por otra parte no creo que la voluntad de Dios haya sido la de causaros detrimento, la de desaposentaros.” (Rulfo 2000, 174-175). El primer enunciado da cuenta de la perspectiva que el gobernador tiene de sí mismo frente al mundo y la naturaleza: él se supone sea capaz de predecir hasta los desastres naturales, el hecho de que el temblor haya aparecido sin ser “previsto por su programa de gobierno”: parece casi como una falta de cortesía de parte de la naturaleza. Más adelante equipara su periodo de gobierno con la regencia en una monarquía y, por si esto fuera poco hace parecer como si lo natural fuera que él conociera lo que piensa Dios. De esta manera se crea también una convención, la de que

---

<sup>12</sup> Convención que en los discursos del expresidente mexicano, Luis Echeverría, no es nueva. Recordemos que en la UNAM, en 1975, recibió una pedrada cuando llamó “jóvenes fascistas, apoyados por la CIA” a los estudiantes.

el gobernador es casi un dios, pero la convención es tan exagerada que nos permite darnos cuenta de la construcción.

Aquí, el discurso político se da dentro y en contraste con la oralidad. Rulfo enfrenta dos acciones verbales: la oralidad de los campesinos vs. la oralidad del gobernador. Este choque por sí solo nos presenta una ironía terrible y nos contextualiza a los personajes. El choque se presenta también entre los hechos y el contenido del discurso político. El gobernador interrumpe su festín para decir, entre otras cosas: "...concurrimos en el auxilio, no con el deseo neroniano de gozarnos en la desgracia ajena..."(Rulfo 2000,175). Se supone que la ironía sea una relación semántica, es decir de significado, entre enunciado y contexto. Lo singular del discurso del gobernador es que por la forma en que nos es narrado el contexto en el que se dice, el acto enunciativo queda recontextualizado y el vacío semántico del discurso queda de manifiesto. En apariencia, no hay relación semántica posible si no existe un contenido semántico. Sin embargo, este mismo vacío tiene un significado mucho más grande y terrible que las mismas palabras. Nos muestra un mundo donde la solidaridad, el estado y la justicia no existen, donde las mismas palabras relacionadas con estos valores están vacías.

A pesar de que el vacío del discurso queda claramente manifestado y, por lo tanto, también la falta de interés del gobernador, el pueblo le adora; le considera un padre, una autoridad. No importa lo que diga ni lo que haga: sus palabras por sí solas son importantes, aunque no tengan sentido: "...tradujérase en beneficio colectivo y no en subjuntivo, ni participio de una familia genérica de ciudadanos..."(Rulfo 2000,174). Sin importar que el origen y la recepción del discurso no tengan nada que ver entre sí, el gobernador logra su objetivo: impacta a todos. De esta forma todos cumplen su cometido,

aparentan ser lo que no son y creen que los demás son lo que dicen ser. El mismo gobernador, elevado al rango de General, se levanta de su borrachera y dirige al pueblo el discurso esperado, clímax del cuento y de la visita. En resumen, todos han estado esperando por una pieza de discurso vacío donde les serán entregadas promesas imposibles de cumplir y palabras imposibles de entender.

En este discurso, podemos ver la perspectiva del gobernante así como la perspectiva de Melitón, quien es el que lo relata. Pero el mismo hecho de que Melitón lo relate, acompañado de los comentarios del narrador sobre los hechos, nos da una nueva perspectiva o, más bien, nos obliga a ser conscientes de nuestra propia perspectiva ante el asunto. Como podemos ver, en este cuento, las perspectivas se apilan y se mezclan como en “un pastel mil hojas”. Por un lado está la perspectiva narratorial y por el otro la perspectiva del gobernador que es transmitida por su discurso. Sin embargo, de este discurso nos da cuenta otro personaje que junto con Melitón funge de narrador, con lo cual la perspectiva dada por el discurso ya aparece perspectivada constituyéndose así la parodia. Ahora, el lenguaje que usa el narrador-personaje nos crea una perspectiva sobre este mismo personaje. De la misma forma, la trama está totalmente determinada por el recuento de los hechos que estos personajes hacen, es decir que la elección de acontecimientos que deciden contar nos obliga a ver que lo importante es la visita del gobernador, no el temblor.

Desde cualquier punto de vista, la narración y por lo tanto la parodia misma, están dadas por una serie de elementos en choque: gobernador vs. terremoto, discurso político vs. oralidad campesina, hechos diegéticos vs. perspectiva del narrador. Así pues, parece ser que esta parodia de la forma en que nos relacionamos con las estructuras de poder en

nuestro país, es un terrible espejo en el que podemos ver cómo nosotros mismos formamos parte del problema de la otredad, que no es otra cosa que un problema de perspectivas. Mientras el gobernador habla y nadie le entiende –de hecho a él no le interesa que le entiendan y a los otros no les interesa entenderlo–, se va formando un lazo en el vacío donde los culpables de la opresión somos todos. Mediante el discurso, el pésame que se convierte en borrachera nos muestra un mundo donde no sólo hemos sido dejados por la mano de Dios, sino que además hemos agasajado y aplaudido al que viene a dar el tiro de gracia. De esta forma opresores y oprimidos somos igualados en nuestro patetismo y juntos somos más terribles que cualquier temblor. Finalmente, la borrachera acaba en balacera y ya no se sabe por quién guardar silencio, si por los muertos del temblor, los caídos en la balacera o por el pobre pueblo mexicano que guardará en su memoria el día de la visita del gobernador como el día del derrumbe.

### Ceremonias de Partido

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes.

Nietzsche

Dentro de la gama de discursos oficiales existe uno sumamente característico: el del partido socialista. Se distingue, entre otras cosas, por ser casi idéntico en cualquier parte del mundo, a donde quiera que vayamos nos encontraremos con que se asocia con lo “rojo” –tal vez, debido al color de la bandera del partido y a la división entre rojos y blancos durante la Revolución Rusa–; los miembros se llaman unos

a otros compañeros o camaradas y tienen una guerra casada contra la burguesía. Este discurso de partido supone que la agitación es una ciencia del marxismo leninismo cuyo objetivo es desarrollar constantemente la consciencia del hombre socialista y contribuir a la conformación de la sociedad socialista desarrollada. Esto, la agitación, solamente se puede conseguir mediante el lenguaje que, aunque no es el aspecto decisivo de la política, constituye un componente importante del acontecer político, por eso, de acuerdo al partido socialista el lenguaje oficial es un elemento de la lucha de clases (Klaus 1979,7). Pero el recurso a un lenguaje especializado y altamente formal como el que caracteriza a casi todos los partidos, así como la puesta en juego de un escenario, contribuyen a generar un efecto persuasivo y una adhesión generalmente acrítica que no se supone sea la postura de un buen militante.

Esta contradicción entre lo que se predica mediante el discurso socialista y lo que provoca el mismo discurso es precisamente lo que “The Ceremony”, de Emmanuel Dongala, pone de manifiesto. El cuento relata básicamente una ceremonia oficial de partido que representa la realidad que se vive en ciertos países invadidos por una cultura y una ideología ajena. Presenta a un pueblo que está viviendo un cambio de régimen gubernamental y que se prepara para el gran cambio, para la gran ceremonia, pero que dividido entre la realidad y el discurso queda enredado en una serie de ambigüedades del lenguaje establecido y llega tan sólo al desastre. La narración está construida en varios niveles. En la primera parte del cuento, se nos presenta el discurso partidista y su recepción por parte del narrador, con lo cual se hace una crítica sumamente irónica, no sólo del discurso oficial socialista de agitación, sino que también se pone de manifiesto lo inadecuado que culturalmente resulta el traspasar este discurso del medio en el que surge

–un medio occidental e industrial– al campo africano, donde ninguna de las palabras acaban por tener sentido y, por lo tanto, terminan por resignificarse de acuerdo a los parámetros de la cultura receptora. En la segunda parte, mediante este constante antagonismo entre el discurso oficial y los hechos relatados, nos damos cuenta de la verdadera situación de poder que existe en el lugar que se nos presenta. Ya en la última parte, la realidad del personaje y los hechos coinciden: él está siendo torturado.

Los siguiente ejemplos, tomado el primero de la “Declaración de principios del partido socialista auténtico” y el segundo del Partido Socialista de Chile, son una clara muestra del discurso oficial del partido socialista y del tipo de discurso que se parodia en “The Ceremony”:

El Partido Socialista, representado por sus delegados reunidos en Congreso Afirma:

Que la clase trabajadora es oprimida y explotada por la clase capitalista gobernante.

Que está, dueña como es de los medios de producción y disponiendo de toda la fuerza del Estado para defender sus privilegios, se apropia de la mayor parte de lo que producen los trabajadores y les deja sólo lo que necesitan para poder seguir sirviendo en la producción.

Que por eso, mientras una minoría de parásitos vive en el lujo y la holgazanería, los que trabajan están siempre en la inseguridad y en la escasez, y comúnmente en la miseria... Que la clase rica, mientras conserve su libertad de acción, no hará sino explotar cada día más a los trabajadores, en lo que la ayudan la aplicación de las máquinas y la concentración de la riqueza.

Que, por consiguiente, o la clase obrera permanece inerte y es cada día más esclavizada, o se levanta para defender desde ya sus intereses inmediatos y preparar su emancipación del yugo capitalista (Justo 1896).

El capitalismo salvaje cada vez más globalizado, aunque ha demostrado ser capaz de proveer fuertes incentivos a la acumulación de riqueza, al acelerado cambio tecnológico y a un consumo diversificado, aunque muchas veces inútil, provoca y reproduce desigualdades, desempleo, distribución inequitativa de los ingresos y de los activos productivos, pobreza y marginación social, discriminación de la mujer, étnicas y de grupos de edad vulnerables, junto a crecientes problemas ambientales, de inseguridad urbana y también de ineficiencia económica. Por ello, los socialistas consideramos que el capitalismo globalizado contemporáneo genera injustas desigualdades intrínsecas a las sociedades de mercado y es fuente de deshumanización, inseguridad y pérdida de la diversidad de las culturas locales, desigualdades a las que no nos resignamos y en contra de las cuales luchamos (Partido socialista de Chile 2005).

A pesar de que el segundo ejemplo usa un tono más moderado que el primero, ambos discursos se distinguen por presentar, en primer término, las riquezas del capitalismo y su poder como la causa de las injusticias sociales y de la opresión de los trabajadores; en seguida, la presentación negativa se refuerza mediante una serie de epítetos, terminando por llamar a la lucha. Este mismo tipo de discurso va construyendo Dongala a lo largo del cuento:

If you have in front of you two people who both own luxury cars, sumptuous villas, have champagne dinners, etc., this is the infallible method: the one who is a member of our sole and historic avant-garde Party is a 'top-ranking' revolutionary and everything he possesses is but the material base essential to his task; the one who does not belong to the Party is, on the other hand, a bureaucratic bourgeois, a comprador and exploiter of the people from whom he has stolen everything he possesses (Dongala 2001, 168).

En este ejemplo se puede ver cómo el discurso oficial parte de los hechos de poder "...own luxury cars...", prosigue con los discursos de justificación de esos actos "...is but the material base essential to his task;" y se constituye él mismo en hecho político, tanto es así que el narrador puede repetir de memoria las frases de discursos anteriores. De acuerdo con Andrew Roth (1994, 36-37) este orden forma parte de una secuencia preestablecida de los discursos oficiales, destinada a reafirmar lo que el estado hace y a generar, cuando se incluyen enjuiciamientos de los opositores que se considera merecen respuesta, la producción de nuevos discursos. Sin embargo, en el caso de la parodia aquí presentada, el ataque a la burguesía capitalista se convierte en un doble enjuiciamiento hacia el partido: se le equipara a los capitalistas explotadores y se pone de manifiesto la falsedad de su discurso. Este es el logro de la parodia, develar la falsedad de este discurso en particular para obligarnos a cuestionar la veracidad de los discursos en general.

En otro nivel de la narración, el de la forma en que se hace el relato, podemos inferir la situación del personaje quien, en un principio, se muestra solícito y adulator hacia el partido pero que, a medida que aumenta el dolor de la tortura, muestra su rabia hasta desembocar en el desenmascaramiento, tanto de su propia realidad como de la del partido. En este nivel, el autor recurre a un evidente y constante choque semántico, supuestas confusiones por parte del narrador, que ponen de manifiesto lo ridículo del adoctrinamiento socialista que termina por ser, en cierto sentido, un monólogo que exige una manera de comportamiento, impuesta desde el poder hegemónico. El choque de sentido entre las palabras también muestran la falta de sentido que por sí mismas tienen ciertas palabras: burguesía-burocracia, democracia-autocracia, defender la fe (hablando de la ideología de partido), abandonar la fe (religiosa) y, en un nivel más profundo, denotan las trampas propias del discurso que el personaje se ha visto obligado a aprender: “... to achive this self contented – I mean self-centred – development, we have to combat the democratic – sorry, bureaucratic – bourgeoisie...a member of the autocratic – sorry, bureaucratic –...But let’s leave aside the subjunctive – I mean the subjective – let’s stick to being objective...” (Dongala 2001, 164-166). El personaje repite el discurso oficial de manera casi idéntica al original, las pequeñas diferencias que lo transforman en parodia son los *lapsus* de habla que, por sí solos muestran el verdadero sentir del personaje y del pueblo al que representa.

Este texto es una parodia sumamente clara de la relación que existe entre discurso y poder. El cuento presenta una saturación de juegos discursivos que, por sí mismos, parecen emular la saturación de ideas, adjetivos y consignas repetidas de los discursos oficiales. Sin embargo, a través de estos juegos, pone en evidencia no sólo el poder del

discurso como discurso desde el poder, sino el vacío de contenido de la mayoría de los discursos que tan sólo funcionan como rituales de reafirmación del propio poder. Así mismo, deja claro que al final no importa el tipo de poder que se ejerza, lo que importa es la supervivencia y ésta nadie la garantiza. La valía del personaje, en este nuevo orden social que enfrenta, depende de su dominio del nuevo discurso oficial: “The niceties of the political language: to be red” (Dongala 2001,165), mismo del que no tiene la más mínima idea ya que ni histórica ni culturalmente, este discurso tiene algo que ver con él. La parodia está trabajada mediante una constante repetición de frases que casi parecen consignas, lo cual es pertinente si estamos hablando de un discurso socialista de agitación<sup>13</sup>. Consignas que –el mismo narrador acepta– no importa comprender: lo importante es tenerlas listas y a tiempo para poder “soltárselas” a alguien. En la misma vía, hace referencia a esa parte pseudo científica del discurso de agitación donde todo debe estar regido por la precisión del método científico: “La adecuación de la forma propagandística no es determinada primariamente por la adecuación de la organización de elementos prescriptivos, sino por tesis científicas que subyacen a un uso científica y humanamente defendible de los conocimientos de la pragmática” (Klaus1979, 33).

Adecuación que, en realidad, tiene la función de hacer que el discurso parezca verídico y que en la aplicación se convierte en un concepto ajeno a la cotidianidad y a la verdad: “Damn, I’ll never manage to organize my thoughts scientifically the way we’re supposed to, according to our revolution in its dialectic.” (Dongala 2001,164). El personaje pone en evidencia no sólo las contradicciones internas de todo discurso oficial que se sostiene por veridición y no por realidad, sino también el poco apego que tiene con

---

<sup>13</sup> George Klaus, presenta un manual bastante completo sobre el tema de la agitación política y, en especial sobre la elaboración de consignas en el capítulo “Redundancia y selección agitativa” del libro *El Lenguaje de los Políticos*.

la cultura receptora, el discurso socialista occidental o cualquier tipo de discurso impuesto y transplantado. Esto se ve claramente cuando el narrador, al hacer referencia a la necesidad de apegarse a lo científico, habla de las supersticiones y fetiches que están prohibidos por el partido y nos cuenta cómo se deshace de los antiguos y los reemplaza por los nuevos: el líder del partido, la hoz y el martillo, el rojo... el rojo que cruza la narración de principio a fin, pintando una evolución, la del propio narrador y la de un pueblo.

En principio, este color aparece tan sólo en los objetos. Más adelante, el narrador se da cuenta de la necesidad de “ser rojo” para sobrevivir en este nuevo orden, pero como no entiende este concepto transplantado de otro espacio y de otro tiempo, se vuelve rojo por fuera. Cuando finalmente se da cuenta de que debe ser rojo en su corazón –y logra descifrar lo que esto supuestamente significa–, decide convertirse en el buen militante. Describe entonces a este “buen militante” como aquel dispuesto a sacrificar todo por el partido -aún cuando no entiende lo que se le pide ni lo que se espera de él- pero también deja claro, mediante una constante negación del hecho, que el buen militante es el que logra conseguir dinero. En última instancia, concluye el narrador, ser rojo implica drenarse de todo color, perder la identidad. Pero aún esto no es suficiente: uno debe pertenecer a la etnia correcta para lograr ser un alto miembro del partido y obtener los beneficios que esto aporta. Beneficios que, aunque idénticos a los de la clase alta burguesa, no son otra cosa que “the material base essential to his task”.

“The Ceremony”, representa todo un proceso complicado de actuaciones que al final son únicamente eso: actuaciones rituales vacías de sentido donde, nuevamente, la realidad y el discurso no concuerdan y la vida acaba en una desgracia y de donde se

desprende que la expresión “pan y circo para el pueblo” no está tan alejada de la realidad. Sin importar la geografía, los partidos políticos utilizan las “representaciones” de los discursos como armas de poder sobre las masas y, a pesar que las modalidades de representaciones van cambiando con los años –del escenario del temblor pueblerino y el discurso socialista, pasamos al actual patriotismo contraterrorista–, los receptores seguimos cayendo en las mismas trampas de la sensiblería, de los hechos contundentes presentados por “el que sabe”, de sentirnos identificados porque no tenemos identidad propia. Solamente la consciencia de lo que verdaderamente subyace detrás de cada acto discursivo, nos salvará de caer en la trampa ritual del espectáculo.

## CONCLUSIONES

Solemos pensar que nosotros, a nivel individual, no nos encontramos sumergidos en las redes de poder y sin embargo toda relación que establecemos contiene, de forma inherente, un juego de poder. Sin embargo, esto no quiere decir que todo el tiempo estemos pensando en función de quién tiene el poder o cómo acceder a él o deconstruirlo. De esta misma manera el que estemos rodeados por un sin fin de discursos del poder, no implica que los individuos y ciertos grupos se dediquen específicamente a producir discursos con los cuales manipularnos, lo cual tampoco significa que no se puedan crear discursos con este propósito específico. En realidad estas dos posturas no son opuestas, son simplemente facetas del proceso dialéctico de fijación y transformación del discurso.

Transformación y fijación a través de la imitación son los elementos clave del concepto de parodia. Imitar es ante todo apropiarse, nos burlamos bien de lo que podemos reconocer. No existe nada más común al ser humano que el habla y la necesidad de comunicarse; las diversas formas en que lo hacemos nacen y crecen a partir de una continua imitación. Estos ecos lingüísticos y repeticiones producen, a la vez que son sujetos a, diversos procesos evaluativos al ser repetidos. La narrativa contemporánea que usa la parodia parece moverse hacia una autoconsciencia que le arrastra a ver otras formas de discurso como otras maneras posibles de entender el mundo, ya sea a través de la política, de los *comics*, del cine o de la propia vida. La parodia, en ese sentido, además de ser una de las muchas formas de alusión intertextual en la que los textos se producen, es una de las formas privilegiadas de recreación y concientización de las diversas prácticas culturales. Debemos pensar en la parodia no como un género o práctica estrechamente

definido, sino como un espectro de prácticas culturales que son más o menos paródicas, donde cada caso específico, dependiendo de lo parodiado y desde qué perspectiva, presenta una diferente función de la parodia. A pesar de esto, podemos siempre situar a la parodia dentro de una práctica cultural específica con formas sociales y discursivas particulares. Es decir que nos queda claro que “The Ceremony” alude a una dictadura en algún país africano, mientras que “Praxis and the Human Band-Aid” se sitúa en Estados Unidos o similar.

Todos los cuentos tratados en este trabajo presentan la característica polémica subversiva de la parodia. Atacan diferentes discursos del poder en nuestro mundo actual. En el caso de “El día del derrumbe”, “Color Blues”, “The Ceremony” y “El desvalido Roger”, son prácticas literarias, y por lo tanto culturales, que realizan alusiones polémicas imitativas de otra práctica o producción cultural. Mientras que “A Menor Mulher do Mundo” y “Praxis and the Human Band-Aid” aluden a otras formas literarias. Este aludir polémicamente a otra práctica es lo que Hutcheon define, básicamente, como parodia y, en ese sentido, los cuentos analizados no dejan lugar a duda de que realizan parodias. Son claramente imitaciones irónicas de otros discursos. Una vez aceptada estas imitaciones de diversas retóricas como una práctica paródica, queda por definir su papel en cuanto a la otredad y el poder.

Parodia y otredad van de la mano. La relación puede ser de respeto y contener una fuerza conservativa o puede ser una relación transgresora que busque revolucionar. De cualquier forma, para que exista una parodia debe de existir un Otro parodiado que puede ser aceptado, admirado, reverenciado, ridiculizado o rechazado. Sin embargo, en el caso de la parodia irónica, ésta se vuelve un arma que destruye el poder del discurso y permite

deconstruir conceptos como otro, superior, inferior, identidad, etcétera. “Parody could be seen, as an act of emancipation: irony and parody can act to signal distance and control in the encoding act.”(Hutcheon 1985, 96) y esto es precisamente lo que, en particular, buscan los cuentos presentados en este trabajo y en general, la parodia irónica, liberar al lector de una serie de absolutos y permitirle dar entrada a otras posibilidades. Las narraciones aquí analizadas definitivamente pertenecen a este último tipo de parodia, son parodias irónicas que nos obligan a pensar dos veces en el significado de conceptos que siempre hemos dado por sentados como el del amor materno –en el caso de “A Menor Mulher do Mundo”– o la integridad moral casi ñoña en el caso de los superhéroes de *comic*. El solo hecho de descubrir que algo puede ser diferente a como lo pensábamos es por sí solo ya un acto de deconstrucción y, desde esa perspectiva, los cuentos no tienden a lo conservativo sino a lo revolucionario. Cuestionan la identidad desde diversas perspectivas: “El día del derrumbe” y “Praxis and the Human Band-Aid” ponen en tela de juicio nuestro papel como gobernados en el juego del poder, “Color Blues” cuestiona no sólo ciertos conceptos racistas sino la propia consciencia que tenemos de ellos, “The Ceremony” pone en evidencia lo incoherente de las practicas culturales transplantadas y finalmente “El desvalido Roger” y “A Menor Mulher do Mundo” cuestionan el concepto mismo de otredad. Lo que todos tienen en común es que no sólo cuestionan el papel de los Otros, en estos rejugos del poder, sino que cuestionan nuestro propio papel como identidad/otredad.

Lograr lo anterior supone intenciones muy precisas por parte del autor. En general, cualquier escritor supuestamente controla el acto codificador aunque no sea consciente de ello, sin embargo la parodia implica un cuidado especial de este control, lo

que supone, en el caso específico de los cuentos, una intención clara y precisa de deconstrucción. De hecho, Booth (1986, 36) dice que para que la ironía y, en este caso, la parodia sean entendidos por el lector, este debe de compartir ciertos valores y códigos con el escritor o bien, el mismo autor debe dar pistas si quiere ser decodificado de una manera específica, para su correcta decodificación, lo cual quiere decir que el autor realiza una elección y una manipulación conscientes de los códigos que usa<sup>1</sup>. No existe duda de que la parodia, al igual que las alusiones y citas, pueden actuar como una especie de emblema de aprendizaje, es decir como una guía que permita reconocer el discurso parodiado, para ambos –codificadores y decodificadores– que puede trabajar hacia la preservación de la continuidad cultural. Pero también se puede argumentar que al hacer eso, la parodia hace posible el cambio, aun el más radical. Es decir, si el lector es capaz de reconocer en “El día del derrumbe” el discurso de los políticos y específicamente de los políticos mexicanos, esto perpetuara, supuestamente, esta forma discursiva. Sin embargo, el efecto paródico está cargado de tal ironía que, aun en el caso de desconocer el tipo de discurso al que se hace referencia, el lector no puede evitar notar la burla que se realiza hacia el discurso político.

Obviamente, la identificación y el conocimiento potencian el efecto paródico. Esto, el necesario reconocimiento por parte del lector de lo imitado y, si es posible, de la intención paródica es una de las trabas más grandes con las que se encuentra la parodia como elemento de concientización y liberación. Pero el problema está relacionado con el alcance, llamémosle masivo de los textos, tanto de los paródicos como de los parodiados. La realidad es que ha medida que decrece en el mundo el número de lectores, decrece el

---

<sup>1</sup> Una excepción sería el caso de la ironía inconsciente, pero en el caso de la parodia, el sólo hecho de compartir el conocimiento del hipertexto y los códigos de la parodia, implica ya un sistema de códigos compartidos.

alcance de este tipo de parodia literaria, sin embargo, en la actualidad, la parodia misma como forma está presente en casi todas las manifestaciones culturales, desde aquellas exquisitas y elitistas, hasta las más masivas como las telenovelas. De hecho, la parodia en gran parte del arte del siglo XX, es una forma mayoritaria de estructuración temática y formal que envuelve lo que Hutcheon llama “procesos de integración modeladora” (1985,101). Como tal, es una de las formas más frecuentemente tomadas por la auto-reflexión textual – y aquí me refiero a todo tipo de textos- tanto en el siglo pasado como en el actual. Pero más allá del problema del alcance, de lo que sí podemos estar seguros es de que los textos paródicos, como los presentados aquí, , llevan obligatoriamente a algún tipo de deconstrucción para aquellos que tienen acceso a este tipo de lecturas.

En general, en casi toda narración se evoca, de una forma u otra, diversas producciones culturales, tanto contemporáneas como del pasado, con lo cual se terminan por parodiar este tipo de producciones, sin embargo, los cuentos analizados en este trabajo, se distinguen porque en ellos podemos encontrar evocaciones muy claras y precisas de ciertas formas de retórica del poder, que al ser parodiadas, y en forma acumulativa, terminan por deconstruir no sólo a las mismas formas retóricas, sino también a todo tipo de “verdad absoluta” que se intente plantear, permitiendo que el horizonte de conocimiento se abra a otras nuevas perspectivas y formas de entender el mundo y definiendo una forma particular de consciencia histórica, donde la forma es creada para interrogarse a sí misma en contra de precedentes significativos. Es esta consciencia histórica de la parodia la que le da su poder potencial para enterrar a los muertos y, al mismo tiempo, dar nueva vida. Esta posibilidad, significa finalmente que el

conocimiento ha sido liberado y ahora el espacio no puede ser obstruido por un pensamiento esclerótico, significa que finalmente podemos pensar en libertad.

Pero cuidado, a pesar de que aún me gustaría pensar en la parodia como una forma de liberación que lleva hacia la deconstrucción de las formas establecidas de poder y por lo tanto a una consciencia del propio ser, encaminada a una redistribución más justa del poder y a pesar de que los cuentos analizados parecieran ir en esta dirección, hoy me queda claro que la nueva identidad o el nuevo concepto creado, una vez realizada la deconstrucción, no tiene que ir forzosamente hacia el equilibrio del poder, sino que puede, simplemente, presentar una nueva forma, un nuevo discurso del poder. De lo que sí podemos estar seguros es de que, sin importar qué nuevos discursos aparezcan, cuántas nuevas identidades creemos o si el mundo mejora o no, la parodia, al igual que otras formas de deconstrucción, siempre estará lista para cuestionar e impedir que nos anquilosemos en una situación sin salida. Así es que, a pesar de que supuestamente las utopías hayan desaparecido junto con la modernidad, a mi me queda la esperanza de que siempre los discursos se podrán cuestionar, deconstruir y cambiar y si esto es así, significa que nuestra concepción del mundo y nuestro propio papel en él, siempre pueden mejorar.

Por delante quedan, entre varias tareas, la posibilidad de categorizar los discursos a partir de la problemática del productor, del para qué fue creado específicamente un discurso. Otra posibilidad que surgió a partir de este trabajo es la de elaborar una historiografía del poder a través de determinados textos literarios. Sin embargo, lo que me parece aún más atractivo y en la misma línea de esta investigación es el explorar las diversas formas de deconstrucción del poder que presenta la literatura.



## ANEXO 1: DATOS BIOGRÁFICOS DE LOS AUTORES SELECCIONADOS

### **Clarice Lispector**

(Brasil, 1920-1977)

Narradora brasileña, que nació en Ucrania, pero que, cuando era pequeña, se trasladó con su familia a Recife. Después se instaló en Río de Janeiro, donde estudió derecho. Estuvo en Nápoles, trabajando en el hospital de la Fuerza Expedicionaria Brasileña, y después en Suiza y Estados Unidos. Su primera novela, escrita a los 17 años, *Cerca del corazón salvaje* (1944) la hizo merecedora del premio Graça Aranha. Después de publicar *La manzana en la oscuridad* (1961), despertó el interés de la crítica literaria, que la situó, junto con João Guimarães Rosa, en el centro de la ficción de vanguardia. En su obra se descubre un uso intenso de la metáfora, atmósfera íntima y ruptura con la peripecia basada en hechos, principalmente en *La pasión según G. H.* (1964) y *Aprendizaje o el libro de los placeres* (1969). En el contexto de la nueva literatura brasileña, su obra se destaca por la exaltación de la vivencia interior y por el salto de lo psicológico a lo metafísico. En el plano ontológico, se produce el encuentro entre una conciencia y un cuerpo, en estado de materialidad neutra. En su narración pueden identificarse varias crisis: crisis del personaje-ego, resuelta no a través del intimismo, sino en la búsqueda consciente de lo supraindividual; crisis de la narración, a través de un estilo inquisitivo; crisis de la función documental de la prosa novelesca. Parte del presupuesto de que toda obra es novela de educación existencial. De su vasta producción literaria, desde *La ciudad sitiada* (1949) hasta *La bella y la bestia* (1979), merecen recordarse los cuentos *Lazos de familia* (1960, traducidos al español por Cristina Peri Rossi en 1988), libro al cual pertenece el cuento analizado en este trabajo; *La legión extranjera* (1964) y las novelas *La imitación de la rosa*

(1973), *Agua viva* (1977), *La hora de la estrella* (1977) y *Un soplo de vida* (póstuma, 1978). Murió en Río de Janeiro (Cixous 1989).

### **Enrique Serna**

(México,1959-)

Desde la adolescencia descubrió su vocación de escritor y unos años más tarde estudió Letras Hispánicas en la UNAM. Se ha desempeñado como ensayista, narrador y guionista. En el año 2000 obtuvo el Premio Mazatlán de Literatura por su novela histórica *El seductor de la patria*. Entre sus obras destacan las novelas *Uno soñaba que era rey*, *Señorita México*, *El miedo a los animales* y *Ángeles del abismo*; la colección de ensayos *Las caricaturas me hacen llorar* y sus libros de cuentos *Amores de segunda mano* y *El orgasmógrafo*, permiten apreciar su visión crítica de la literatura y la sociedad.

Este autor, de quien el crítico Alejandro González dijera que prometía convertirse “en el Balzac mexicano”, pertenece a una generación de escritores que buscan mostrar una visión crítica de la literatura y la sociedad a través de la marginalidad. Serna, en sus cuentos, hace casi una disección de nuestro tiempo y la burla alcanza a todos y a todo, a lo temas universales y a los cotidianos: arte, prejuicios, iglesia, homosexualidad, sexualidad, venganza e intelectualismo. Específicamente, en *Amores de segunda mano* -texto al que pertenece “El desvalido Roger”- el autor, parece buscar la renovación -sino es que la reconstrucción- de una identidad cultural de la cual ha dicho: “Si esto es la cultura, me quedo con El libro vaquero” (González 2004).

**Lofty Akalay**

(Marruecos)

Periodista y escritor marroquí cuya novela más famosa, *Les Nuits d'Azéd*, presenta la comedia de los sexos en la vida diaria del Maghreb. Akalay tienen una columna en el *Jeune Afrique* y en sus textos muestra una constante preocupación por la discriminación racial y genérica. El cuento "Color Blues" (1996) apareció por primera vez en el *Jeune Afrique* y obtuvo rápidamente un lugar en la selección de cuentos africanos de Picador Book (Gray 2001)

**Juan Rulfo**

(México 1917-1986)

Nació el 16 de mayo de 1917 en la ciudad de Sayula. Durante sus primeros años entra en contacto con la biblioteca de un cura (básicamente literaria) depositada en la casa familiar. Estas lecturas serán esenciales en su formación literaria. Una huelga de la Universidad de Guadalajara le impide inscribirse en ella y decide trasladarse a la ciudad de México. La imposibilidad de revalidar sus estudios hechos en Jalisco tampoco le permite ingresar a la Universidad Nacional, pero asiste como oyente a los cursos de historia del arte en la Facultad de Filosofía y Letras. Se convierte en un conocedor muy serio de la bibliografía histórica, antropológica y geográfica de México.

Durante buena parte de las décadas de 1930 y 1940 viaja extensamente por el país, trabaja en Guadalajara o en la ciudad de México y comienza a publicar sus cuentos en dos revistas: América, de la capital, y Pan, de Guadalajara. La primera de ellas significa su confirmación como escritor. En estos mismos años se inicia como fotógrafo, dedicándose

de manera muy intensa a esta actividad, publicando sus imágenes por primera vez en América en 1949.

En 1952 obtiene la primera de las dos becas consecutivas que le otorga el Centro Mexicano de Escritores, ambas determinantes para que Rulfo publicase en 1953 *El Llano en llamas* (donde reúne siete cuentos ya publicados en revistas e incorpora otros nuevos) y en 1955 *Pedro Páramo*. Es precisamente de *El Llano en llamas* de donde surge “El día del derrumbe”, narración que se analiza en este trabajo. A partir de la publicación de estos dos libros el prestigio literario de Rulfo habrá de incrementarse de manera constante, hasta convertirle en el escritor mexicano más reconocido en México y el extranjero.

Las dos últimas décadas de su vida las dedicó Rulfo a su trabajo en el Instituto Nacional Indigenista de México, donde se encargó de la edición de una de las colecciones más importantes de antropología contemporánea y antigua de México. Rulfo, que había sido un atento lector de la historia, la geografía y la antropología de México a lo largo de toda su vida, colmaría con este trabajo una de sus vocaciones más duraderas.

La obra literaria de Juan Rulfo no cesa de editarse en español y un número creciente de idiomas, que se acercan al medio centenar actualmente y es ya considerado un clásico de la literatura universal.

### **Emmanuel Dongala**

(Congo 1941)

El novelista africano abandonó su hogar en Brazzaville, en la estela de la guerra civil y se radicó en Estados Unidos. Años más tarde regresó a su tierra natal y en la actualidad es profesor de química y decano de la Universidad de Brazzaville. Educado en los Estados Unidos y visitante frecuente de este país, Dongala, formó una importante amistad con el

novelista Philip Roth, quien le ayudó a asegurar un puesto en la Universidad de Michigan. A pesar de esto, él no se considera a sí mismo como un exiliado político, hecho que le distingue de muchos otros autores africanos bien conocido.

Su producción literaria está compuesta por las novelas *Le Feu des Origines* (1987), *Los pequeños muchachos vienen de las estrellas* (1998) y *Johnny Chien Méchant* (2002). En reconocimiento a su trabajo literario, Emmanuel Dongala fue designado por el Ministro francés de cultura “Chevalier des Arts et des Leerte” (Gray 2001).

### **Hannah McGill**

(Escocia 1976)

Joven periodista escocesa que estudio “English and film and televisión” en la Universidad de Glasgow, donde escribió para el *Glasgow University Guardian*. Más tarde trabajo como periodista para la revista *The List*, el periódico *Scotsman* y, desde el 2001, para el *Sunday Herald's*, periódico con el que aun colabora. Sus cuentos han aparecido en el *Edinburgh Review*, en la antología de cuentos del *Scotland on Sunday* y dos veces en la colección del *Canongate Prize*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Richard Newbold, *La red de la expansión humana*, Trad. Megan Thomas, México: Ediciones de la Casa Chata, 1978.
- Akalay, Lofti, “Coulor Blues”, trans. Pius Adesanmi, *The Picador Book of African Stories*, Ed. Stephen Gray, London: Picador 2001. 36-38.
- Anaya Ferreira, Nair María., *La otredad del mestizaje: América Latina en la literatura Inglesa*, Colección Seminarios, México: FFyL, UNAM, 2001.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back, Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London and New York: New Accents, Routledge, 1986.
- Balibar, Etienne, “Paradoxes of Universality”, trans. Michael Edwards, *Anatomy of Racism*, ed. David Theo Goldberg, Minnesota: University of Minnesota Press, 1990 p?
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.
- Blázquez-Ruiz, F. Javier, *10 Palabras clave sobre racismo y xenofobia*, España: Editorial Verbo Divino, 1996.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*, versión castellana de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito, Madrid: Taurus, Alfaguara, 1986.
- Butler, Judith, *Undoing Gender*, New York: Routledge, 2004.
- Bouillaguet, Annick, *L'Écriture imitative, pastiche, parodie, collage*, France: Nathan Université, 1996.
- Carbó, Teresa, *Discurso político: lectura y análisis*, Cuadernos de la Casa Chata 105, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1984
- Cobb, Jodi y Andrew Cockburn, 21st- Century Slavery, *National Geographic*, v. 204, n° 3, septiembre 2003, 2-25
- Colón, Cristobal, *Textos y documentos completos*, ed. Consuelo Varela, 2ª ed, Madrid: Alianza Editorial, 1983
- Coma, Javier, *Los comics, un arte del siglo XX*, Barcelona: Abor, 1977.

- Deleuze, Gilles, *Foucault*, José Vázquez Pérez, Barcelona: Paidós, 1987
- Defert, Daniel, "The Collection of the World: Accounts of Voyages from the Sixteenth to Eighteenth Centuries", *Dialectical Anthropology*, 7: 1, 1982
- Dijk, Teun A. Van, *Racismo y discurso de las elites*, Barcelona: Gedisa, 2003
- \_\_\_\_\_, *Prensa, racismo y poder*, Cuadernos del Posgrado en Comunicación 3, México: Universidad Iberoamericana, 1994.
- Dongala, Emmanuel, "The Ceremony", Trad. , *The Picador Book of African Stories*, Ed. Stephen Gray. London: Picador 2001. 163-167.
- Eagleton, Terry, *Ideología, una introducción*, trad. Jorge Vigil Rubio, Paidós Básica 94, España: Paidós, 1997.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Palabra en el Tiempo 39, 10ª edición, Barcelona: Lumen, 1990.
- Edelman, Murray, *Political Language, Words that Succeed and Policies that Fail*, Nueva York: Academic Press Inc. 1977.
- Eldridge, John, *Getting the Message, News Truth and Power*, Londres: Routledge, 1993.
- Fairclough, Norman, "Register, Power and Sociosemantic Change", *Functions of Style*. Eds. D. Birch and M. O'Toole, Londres: Frances Pinter, 1988
- Fanon, Franz, *Black Skin, White Masks*, trans. Charles Lam Markmann, Londres: Pluto, 1986
- Flores y Escalante, Jesús, *Morralla del calo mexicano*, México: Dirección General de Culturas Populares, 1994.
- Foucault, Michel, *El discurso del poder*, México: Folios Ediciones, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, trad. de Miguel Morey, Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Genealogía del racismo*, trad. Alfredo Tzveibel, colección Caronte ensayos, Argentina: editorial Altamira, 1996.
- \_\_\_\_\_, *La arqueología del saber*, Trad. Aurelio garzón del Camino, 19ª ed. México: Siglo XXI, 1999.

- \_\_\_\_\_, *Microfísica del poder*, 2ª edición, España: Las ediciones de la piqueta, 1979.
- \_\_\_\_\_, *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971
- García Cordoba, Clemente, *Los comics, dibujar con la imagen y la palabra*, Barcelona: Humanitas, 1983.
- Gabilondo, Ángel, *La vuelta del otro, diferencia, identidad, alteridad*, Madrid: Editorial Trotta, Universidad Autónoma de Madrid, 2001.
- González Concepción, “Amores de segunda mano: en busca de una nueva identidad”, *Memorias del X Congreso de literatura mexicana contemporánea*, Texas: UTEP, 2004, en prensa.
- Gimate- Welsh, Adrián S. *Democracia entidad de dos caras*, México: Ediciones Coyoacán, 1994.
- Guillen, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso, Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, 229 Marginales, Barcelona: Tusquets, 2005
- Hawkeye Herman, *History of Blues Music Tradition*, Blues Foundation, [www.blues.org](http://www.blues.org), 22/07/2005.
- Habermans, Jürgen, *Theory of Communicative Action vol 1: Reason and the Rationalization of Society*, trad. T. McCarthy, Nueva York: Heinemann, 1984.
- Healey, Joseph F., *Race, Ethnicity, Gender and Class, The Sociology of Group Conflict and Change*, 3<sup>rd</sup> ed., California: Pine Forge Press, 2003.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-Century Arts Forms*, Chicago: University of Illinois Press, 1985.
- \_\_\_\_\_, *Ironie et parodie: stratégie et structure*, *Poétique* 36 (Novembre 1978): 467-477.
- \_\_\_\_\_, *Ironie, satire, parodie*, *Poétique* 46 (1981): 140-155.
- \_\_\_\_\_, *The Politics of Postmodernism*, 2d ed. Nueva York: Routledge, 2002
- \_\_\_\_\_, ed. *Double-Talking: Essays on Verbal and Visual Ironies in Contemporary Canadian Art and Literature*, Toronto: ECW, 1992
- \_\_\_\_\_, “The Power of Postmodern Irony”, en *Genre, Trope, Gende*, ed. Barry

- Rutland, Ottawa: Carleton UP, 1992
- Jarrety, Michel, director, *Lexique des termes littéraires*, Le Livre de Poche, Francia: Gallimard, 2001
- Justo, Juan B. *Declaración de principios del partido socialista auténtico*, corregido por Federico Engels, Buenos Aires: junio 1896, [www.google.com](http://www.google.com), 29 de julio 2005.
- Klaus, Georg, *El Lenguaje de los Políticos*, Barcelona: Anagrama, 1979
- Lispector, Clarice, “A Menor Mulher do Mundo”, *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Lubrich, Oliver, *El reino de la ambivalencia: la Cuba de Alejandro de Humboldt*, Trad. Aníbal Campos, La Habana: Catedra Humboldt, diciembre 2000.
- Masotta, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, España: Paidós, 1982
- McGill, Hannah, “Praxis and the Human Band-Aid”, *Writing Wrongs*, The Canongate Prize for New Writing, Edinburgh: Canongate Books, 2002, 115-132
- Ngugi, wa Thiongo. *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Portsmouth, NH: Heinemann, 1981
- Ortiz, Orlando, Ideología e historieta, *El comic es algo serio*, David Alfie et al., Colección Comunicación, México: ediciones Eufesa, 1982.
- Pageaux, Daniel-Henri, De la imagería cultural al imaginario, *Compendio de literatura comparada*. Trad. Isabel Vericat Núñez. Dirigido por Pierre Brunel e Yves Chevrel. México: Siglo Veintiuno, 1994
- Partido Socialista de Chile, [www.pschile.cl](http://www.pschile.cl), 29 de julio 2005
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Lingüística y teoría literaria. México: UNAM; Siglo Veintiuno, 1998.
- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel, Writing and Transculturation*, Londres: Routledge, 1992.
- \_\_\_\_\_, *Apocalypse in the Andes: Contact Zones and the Struggle for Interpretative Power*, Encuentros 15, Inter-American Development Bank, Cultural Center: marzo, 1996.
- Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, Literature, Culture 5, Theory, Cambridge: University Press, 1993

- Roth Seneff, Andrew y José Lameiras, *El verbo oficial*, Zamora, Mich.: El Colegio de Michoacán; ITESO, 1994.
- de Rougemont Denis, *Amor y Occidente*, trad. Ramón Xirau, México: CONACULTA, Cien del mundo, 2001.
- Rulfo, Juan, “El día del derrumbe”, *El llano en llamas*, México: Plaza y János, 2000.
- Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Nora Catelli. 2ª ed. Colección Argumentos, Barcelona: Anagrama, 2001.
- Salgado Andrade, Eva, *El discurso del poder. Informes presidenciales en México (1917-1946)*, México: CIESAS, Porrúa, 2003.
- Serna, Enrique, “El Desvalido Roger”, *Amores de Segunda Mano*. 4ª ed. México: Cal y Arena, 1999. 19-36
- Torres Sánchez, Ma. Ángeles, *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Universidad de Cádiz, 1999