Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD AZCAPOTZALCO

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Humanidades

“DE TORMES A BADIRAGUATO”

TESIS

Que para optar por el grado de
Maestro en Literatura Mexicana
Contemporánea

Presenta

OMAR ALEJANDRO DELGADO VÁZQUEZ

Ciudad de México

Diciembre 2016

DE TORMES A BADIRAGUATO

Representación literaria del personaje maginal en la novela de la picaresca
y la literatura del narcotráfico

Autor: Omar Alejandro Delgado Vázquez

Asesor de la presente tesis: Christian Sperling

Miembros del Jurado

Doctor Leonardo Martínez Carrizales

Doctor Christian Sperling

Doctora Carmen Ros Aguirre

Para Fabiola, el aire que respiro.

Para Rosa Irma e Irma Soledad, mis dos corazones.

Para Pablo Jardón y Juan Colotla, mis maestros de vida.

Esta tesis se realizó con el apoyo de la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) durante el periodo 2014-2016

Índice

Introducción: ¿Picaresca y sicaresca?.....	6
1. El personaje marginal y su representación literaria.....	10
1.1. Representaciones del narco en la literatura mexicana: el caso Tochtli.....	15
1.2. El pícaro como (anti) héroe.....	21
2. Análisis narratológico entre <i>El Lazarillo de Tormes</i> y <i>Fiesta en la madriguera</i>	24
2.1. La estructura del narrador.....	25
2.2. Dimensión actorial.....	29
2.3. Voz narrativa.....	33
2.4. Perspectiva, restricciones, focalización.....	38
2.5. Grado de confiabilidad del narrador.....	44
2.6. Dimensión temporal del relato.....	46
3. Los géneros discursivos y lo marginal.....	48
3.1. Conceptos de los géneros discursivos.....	49
3.2. Estilo y plurilingüismo.....	52

3.3. Construcción dialógica en la novela <i>Fiesta en la madriguera</i>	57
3.4. Construcción dialógica en la novela <i>El Lazarillo de Tormes</i>	80
4. El carnaval del glotón y la fiesta de la sangre.....	91
4.1. El carnaval del Lazarillo.....	96
4.2. La fiesta de sangre de Tochtli.....	105
5. El palacio y la madriguera. Intertextualidades entre <i>Fiesta en la madriguera</i> de Juan Pablo Villalobos y <i>Los trabajos del reino</i> , de Yuri Herrera.....	115
6. Conclusiones generales de la tesis.....	133
7. Bibliografía.....	147

Introducción: ¿picaresca y sicaresca?

La presente tesis parte de un interés personal del autor por la llamada “Narrativa del narcotráfico”, término con el que se han definido al extenso grupo de novelas y relatos, tanto de producción mexicana como de otras nacionalidades, que aborda el tema del tráfico de drogas y sus consecuencias en la sociedad. Especialmente en México y en Colombia, aunque no exclusivamente en estos países, se ha generado una importante producción editorial que gira alrededor de este fenómeno delictivo y de sus protagonistas, los narcotraficantes.

Los escritores latinoamericanos han representado extensamente a los distintos actores que participan del crimen organizado: desde los asesinos a sueldo hasta los vendedores de droga, desde los incautos transportadores de sustancias ilegales –denominados *mulas* o *burros* en el habla popular–, hasta los agricultores de goma de opio o droga, y desde las mujeres víctimas de la violencia del narco hasta las –cada vez más abundantes– capitanas de los carteles. Por supuesto, estas representaciones también han cambiado de acuerdo a la latitud y la época en la que se escenifican: no es igual la manera en que los escritores en México han pensado al narcotraficante que, por ejemplo, en Cuba o Venezuela, donde al parecer el fenómeno no es tan socialmente definitorio. Caso excepcional es el de Colombia, en donde desde finales de la década de los setenta existe un abundante número de obras orientadas a representar este fenómeno social. Es justo en este país en donde surge un arquetipo narrativo

importante para la narconarrativa: el sicario. Dicho personaje es definido por Ángela Rengifo como:

un asesino a sueldo –la mayoría de veces un adolescente que se encuentra apoyado por una organización para cometer sus delitos. Su actuación no está regida por ningún principio ideológico y simplemente considera su acción como uno de tantos trabajos. Sus distintivos usuales son una motocicleta –en representación de la sociedad de consumo– y las insignias religiosas como escapularios y estampillas –que revelan una relación especial con lo divino–.¹

Al sicario se le ha comparado en varios trabajos académicos con el pícaro hispanoamericano, a tal grado que el escritor Héctor Abad Faciolince² acuñó en la década de los ochenta el término *sicaresca*, mismo que proviene de una: “variación mordaz del término 'picaresca', la *sicaresca* se concentra en una nueva y más extrema versión del pícaro: el sicario, un joven asesino de los barrios pobres de Medellín que trabaja en los márgenes más violentos del narcotráfico.”³

La *sicaresca* antioquiense, como también se le conoce, es un subgénero reconocido dentro de las letras sudamericanas y cuenta con obras tan emblemáticas como *La Virgen de los Sicarios*, de Fernando Vallejo, o *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco. En estas novelas es

1 Rengifo, Ángela, *El sicariato en la literatura colombiana*. p.4

2 **Héctor Joaquín Abad Faciolince** (Medellín, 1958), escritor y periodista colombiano. Conocido por sus libros *Angosta* (Premio Casa de América de Narrativa Innovadora), *El olvido que seremos* (premio Casa de América Latina de Portugal). Además, ha recibido un Premio Nacional de Cuento en su país de origen, una Beca Nacional de Novela (1994) y dos Premios Simón Bolívar de Periodismo de Opinión (1998 y 2006).

3 GOODBOY, Nicholas T. *La emergencia en Medellín. La complejidad, la violencia y la différence en Rosario Tijeras y en la Virgen de los sicarios*, Revista Iberoamericana, Volúmen LXXIV, número 223 (Abril- Junio 2008), pp. 441-454.

clara la vinculación –por cuestiones de edad, situación de calle y origen socioeconómico–, de los protagonistas con el pícaro. Sin embargo, en el caso mexicano la comparación no es tan sencilla, ya que hay tal diversidad de matices, representaciones y voces dentro de la narrativa del narcotráfico en México que es necesario buscar otro método para clasificar y organizar tanto a las obras que tratan el tema como a sus protagonistas. En ese sentido, se realizan las siguientes preguntas ¿Podemos hablar de una representación única del narcotraficante en la narrativa mexicana? ¿el modelo que representa la sicaresca es válido para las letras nacionales? Y si se considera a ambos, pícaro y sicario, dentro de la categoría de los marginales, ¿qué es lo que los construye como tales desde el discurso literario?

La presente tesis tiene como objetivo principal explorar la representación de la marginalidad inserta en la narrativa mexicana del narcotráfico y sus relaciones con la novela de la picaresca con el fin de constatar si el concepto de sicaresca puede ser aplicado dentro de algunas novelas del contexto mexicano, o si es necesario buscar un instrumento de análisis más adecuado. Para ello, se propone contrastar dos obras narrativas, una de la picaresca y otra de la novela del narcotráfico, para comparar sus componentes de construcción narratológica, elementos dialógicos y los distintos recursos humorísticos que utilizan para construir un concepto de lo marginal desde la representación literaria.

Para tal efecto, se tomará como objeto de estudio la novela *Fiesta en la madriguera* del autor mexicano Juan Pablo Villalobos, y se le comparará con *El Lazarillo de Tormes*, obra de autor anónimo a partir de la cual se construyó el arquetipo del pícaro. Se eligen estas dos

novelas porque cuentan con un elemento en común: La constitución de su voz narrativa. En ambas, el protagonista es un niño de pocos años que vive un proceso de marginación social, aunque de distinta clase y grado. A estas obras se les hará un análisis a partir tanto de los preceptos del estructuralismo como de la teoría del plurilingüismo de Mijaíl Bajtin. Se escoge el estructuralismo porque cuenta con conceptos muy precisos que permiten analizar la constitución de un narrador, y se elige el plurilingüismo porque dada la naturaleza tanto de *El Lazarillo de Tormes* como de *Fiesta en la madriguera* es necesario contemplar los diversos discursos sociales que confluyen en ellas para lograr un análisis completo de las voces que las conforman.

En resumen, las razones por las cuales se comparará *Fiesta en la madriguera* con *El Lazarillo de Tormes* son dos: 1) Contar con un patrón de medición bien conocido⁴ y con el cual el protagonista de la novela de Tochtli pueda dialogar. 2) Analizar los elementos que construyen al pícaro por excelencia como un personaje familiar más allá de lo obvio y a partir de esta confrontación en espejo definir los elementos que conforman la esencia del marginal en un discurso literario, tanto del siglo XVI como del siglo XXI.

⁴ El Lazarillo sería, según la clasificación de la doctora Pimentel, un personaje referencial. Dicha categoría se refiere a personajes que por distintas razones han sido codificados por una tradición literaria y/o social y que se dividen a su vez en: a) Históricos (Napoleón, Miguel Hidalgo) b) Mitológicos (Zeus, Quetzalcóatl), c) Alegóricos (La Patria), y d) Sociales (el obrero, el pícaro, la prostituta, etcétera).

1. El personaje marginal y su representación literaria

Rafael Hernández, escritor cubano, en el número 27 de la revista cubana *Temas*, plantea las siguientes preguntas acerca de la marginalidad:

¿Ser marginal equivale a ser pobre? La respuesta es no, hay gentes que son pobres y no son marginales. ¿Ser marginal es ser delincuente? No, se puede ser marginal y no ser delincuente. ¿Ser marginal equivale a no tener dinero? No, se puede tener mucho dinero y ser marginal. La problemática económica, por consiguiente, está presente, pero lo está a través de una forma de vida específica que tiene manifestaciones como fenómeno cultural, no simplemente en las maneras de hablar o caminar, sino en todo un mundo de imágenes, de conductas concretas, de acciones y prácticas concretas que se realizan no necesariamente de modo autoconsciente, pero sí como una identidad que se objetiva socialmente.⁵

Los cuestionamientos de Hernández ilustran el hecho de que no hay una manera exclusiva de ser marginal ni una característica que por sí misma baste para que un individuo o un grupo de individuos caigan dentro de dicha categoría.

Si se intenta encontrar una definición distinta del personaje marginal, es necesario invocar a las ciencias sociales. Para definir a un sujeto no integrado, la sociología se basa en parámetros como la producción, el trabajo y la economía. Una de las definiciones más

⁵ HERNANDEZ, Rafael y otros. *Versión estenográfica del panel de debates celebrado en el Centro Cultural Cinematográfico ICAIC, el 30 de mayo de 2002*. p.3

utilizadas para tal efecto el concepto de marginación utilizado por la teoría desarrollista, también conocida como teoría de la modernización⁶:

Las sociedades “subdesarrolladas” se caracterizan por la coexistencia de un sector moderno y otro tradicional. La característica de este último sector es constituir un sector marginal, aún no integrado al sector moderno, vale decir, a la propia sociedad. La marginalidad emerge en el proceso de transición hacia la sociedad moderna (sic) e industrial, y es el producto de la coexistencia de valores, actitudes y conductas pertenecientes a la etapa anterior, es decir, a la etapa tradicional. En ese sentido, son los procesos económicos, sociales y culturales “tradicionales” y a la falta de integración a las instituciones y a los valores modernos los que permiten definir al sujeto “marginal”⁷

De ahí, se precisa aún más el concepto:

Lo marginal se define en relación con cierto modelo de participación y de grados de intensidad. Dentro de la marginalidad, en el sentido genérico, pueden distinguirse una serie de tipos de marginalidad y solamente cuando en una categoría, grupo social o individuo coinciden simultáneamente todas las formas posibles de marginalidad, puede hablarse de marginalidad absoluta.⁸

Y para concluir, se asienta que: “En efecto, para la teoría de la modernización, la marginalidad constituye un estado, la integración no alcanzada de ciertos grupos poblacionales en el

6 Ésta teoría se desarrolló en la década de los 60 del siglo pasado, y se nutrió principalmente con los estudios generados en el centro chileno de investigación y acción social Desarrollo social para América Latina (DESAL), encabezado por el sacerdote jesuita Roger Vekemans (1921-2007) e inspirado en la obra del sociólogo Gino Germani (1911-1979).

7 DELFINO, A. *La noción de marginalidad en la teoría social latinoamericana: surgimiento y actualidad*. p.21

8 Ibidem. p.21

proceso de desarrollo y participación”⁹. A partir del contraste de las nociones tanto de Hernández como de Delfino se tiene que: 1) La marginación es polivalente, pues se habla de marginalidad en múltiples campos. 2) Si bien la marginación es polivalente, la sociología la contextualiza desde un plano predominantemente económico y en relación directa con los sistemas de producción, y 3) La marginación es un estado de no integración de ciertos grupos sociales en un determinado proceso de avance social.

Se subraya en el último punto la noción de estado para resaltar que para la teoría desarrollista el marginal es alguien que se encuentra estacionado en un punto intermedio entre dos sistemas económicos, realidades sociales o sistemas de valores. Algunas preguntas a realizar a partir de lo anterior son: ¿Estos conceptos se pueden aplicar a la representación literaria del marginal, o es necesario elaborar un marco referencial exclusivo con el cual definirlo?

Según el diccionario de la Real Academia Española, marginal se refiere, entre otras cosas, a: “las personas que viven y actúan fuera de las normas sociales comúnmente admitidas” La anterior definición presupone la existencia de un corpus de valores en donde están contenidas todas las conductas aceptadas y fomentadas por el grupo social. En esta tesis se propone, para analizar la representación literaria de la marginalidad, que se utilice el concepto de Núcleo Axiológico, el cual podría definirse como la síntesis de todos estos valores y conductas ideales y que conformarían el *ethos* de una sociedad. Estos valores pueden ser de naturaleza muy variada: éticos, estéticos, morales, políticos. Sin embargo, todos

⁹ Ibidem. p.23

tienen como fin asegurar la estabilidad y permanencia de la estructura social. En este centro gravitatorio de lo ideal se encuentran, entre otras, las conductas que marca la costumbre como socialmente positivas, las leyes que rigen a esa comunidad en particular y los medios de vida normados a los que los miembros de ese grupo social tienen acceso.

La marginalidad tiene como característica una carencia determinada. El Núcleo Axiológico, donde está todo lo *socialmente positivo*, es total y pleno según los discursos que prevalecen en una comunidad. Conforme un individuo o un subgrupo se va alejando de este punto de referencia se despoja, o es despojado, de estas características que lo integrarían dentro del cuerpo social. Con base en lo anterior, se puede afirmar que el marginal se define más por la carencia más que por la pertenencia, ya que la marginalidad implica una renuncia al deber-ser representado por el Núcleo Axiológico. En este sentido, el marginal puede llegar a serlo por causas ajenas a él –como, por ejemplo, cuando es despojado por un sistema económico de medios honestos para subsistir–, o causas internas –como cuando conscientemente opta por la delincuencia como medio de vida.

Hay una característica innegable en la marginalidad: su condición mutable. Puesto que los valores de una sociedad cambian con el tiempo y de acuerdo con factores socio- históricos, también cambia este Núcleo Axiológico que define el ideal social y, por reflejo, la imagen del marginal. Algunos valores se convierten en obsoletos, en tanto que otros valores, considerados perjudiciales, se insertan dentro del Núcleo Axiológico por la acción de la *praxis*.

El arte en general, y la narrativa en lo particular, han tenido a bien representar a sus

personajes entre aquellos que encarnan todo lo contenido dentro del Núcleo Axiológico. Géneros como la epopeya o la tragedia son protagonizados por seres intachables, ejemplos mismos de la virtud, que a pesar de sus dudas toman las decisiones más convenientes al cuerpo social, aunque esto los condena a su propia destrucción. Por oposición, los personajes marginales toman las decisiones más pertinentes a su propia conveniencia, aunque esto afecte al cuerpo social. No se mueven por ideales, sino por apetitos; son con frecuencia astutos y encantadores. Mientras que el héroe clásico representa al ideal del hombre, del ciudadano, el antihéroe es la encarnación de lo pragmático, pues representa siempre aquello que no debería ser así, pero es. Personifica el rostro crudo del mundo real. Él va por lo suyo a pesar de quien sea, y de lo que sea; su única ética es la de la supervivencia. No se preocupa por ser el ejemplo a seguir, se preocupa por seguir vivo en un medio social cuyas reglas no se hicieron para seres como él.

1.1 Representaciones del narcotraficante en la literatura mexicana: el caso de Tochtli.

Un fenómeno social tan complejo y extendido a nivel global como el tráfico de drogas no podía dejar de tener repercusión en las artes. Por ello, no sólo en México, sino en múltiples países del mundo, desde hace décadas se ha generado una manifestación literaria que se llama de manera general, y un tanto peyorativa, *narcoliteratura*¹⁰. Esta tiene muchas vertientes locales y genéricas, siendo la que compete a esta tesis la que se define como narrativa del narcotráfico.

En un intento por definir –con el fin de acotar–, lo que es la narrativa del narcotráfico, se puede afirmar que es aquella cuyos personajes están vinculados tanto al tráfico de drogas como a sus fenómenos periféricos –asesinato, prostitución, consumo de drogas, corrupción policiaca, violencia–. Estos fenómenos literarios se caracterizan por mostrar también un retrato de costumbres de los estratos bajos de la sociedad, y de tener su epicentro en zonas geográficas muy definidas: las fronteras mexicanas –norte y sur–, Medellín y Cali, en Colombia –cuna de la ya mencionada *sicaresca antioquiana*–, el África mediterránea. La narrativa del narcotráfico tiene casi siempre una intención de denuncia social, pues al igual que en la novela negra de la segunda y tercera décadas del siglo XX, muestra sin tapujos la

¹⁰ En el capítulo 5 de esta tesis se hace una reflexión acerca de los términos que se han utilizado para denominar a esta manifestación literaria.

colusión entre las fuerzas de la ley, las instituciones de justicia y las mafias dedicadas a los negocios ilícitos.

Definir la novela del narcotráfico como un género literario todavía es arriesgado¹¹. A pesar de contar con un eje temático claro –la violencia derivada del crimen organizado–, existe una gran diversidad de tonos, exponentes y tratamientos que la hacen sumamente heterogénea. Si bien el fenómeno del tráfico de drogas como una operación masiva en el país inicia desde la década de los cuarenta, la primera narconovela considerada como tal se publica en México en 1967 y se titula “Diario de un narcotraficante”, del autor Angelo Nacaveva (que firmaba con el seudónimo de a.Nacaveva). Texto de prosa rústica que tiene, sin embargo, la virtud de intentar mostrar, por primera vez, la psicología de un traficante de drogas en una época en la que pocos lo consideraban una amenaza contra la nación.

A partir de entonces muchos escritores mexicanos y de otras latitudes han tomado inspiración del fenómeno del tráfico de drogas. Autores que van desde Elmer Mendoza hasta Daniel Sada, pasando por Eduardo Antonio Parra, Víctor Hugo Rascón Banda, Luis Felipe Lomelí, Juan Pablo Villalobos, Enrique Serna o Gustavo Maitré han entregado obras en las cuales el narcotráfico es, si no el tema principal, sí el escenario en donde se mueven los personajes.

Partiendo de un análisis de las distintas representaciones que ha tenido el narcotraficante como personaje dentro de la literatura mexicana, se pueden definir por lo

¹¹ Sin embargo, en esta tesis se presenta una probable manera de agrupar algunas de las narrativas con el tema del narcotráfico como sistema de comunicación discursiva.

menos cuatro variantes¹²:

- 1) **El ejecutor.** Es el asesino a sueldo o sicario. Por lo general es un expolicía de edad madura, cínico y endurecido, que en su juventud entró a las filas del crimen organizado y que tiene la consigna de matar a alguien. La reticencia a eliminar a su objetivo será, en la mayor parte de las ocasiones, el motor dramático de la novela. Ejemplos de esta figura los encontramos en *Un Asesino Solitario* de Elmer Mendoza, *Las mujeres matan mejor*, de Omar Nieto, *Tiempo de alacranes* de Bernardo Fernández BEF.
- 2) **El capo.** Es el jefe de la gavilla delictiva, o de todo un cartel de droga. Casi nunca sale como personaje protagonista, sino que es retratado por un tercero que da cuenta de su ascenso y caída. El ejemplo más reciente lo podemos encontrar en Lauro Santoscoy, personaje que aparece en *La doble vida de Jesús*, de Enrique Serna y en *El Rey*, inscrito dentro de la novela *Trabajos del Reino*, de Yuri Herrera.
- 3) **El sicario.** Vinculado con el pícaro por los teóricos de la sicaresca antioqueña, se le puede definir el individuo joven, generalmente de extracción económica baja, que por necesidad o gusto se inserta dentro del mundo de la criminalidad. En ocasiones, a pesar de pertenecer a un medio tan sanguinario, aún conserva ciertos rasgos de niño y algunos valores

¹² Las obras que se mencionan como ejemplo están listadas en la bibliografía, al final de esta tesis.

sociales, que, en la mayor parte de los casos, se verán ferozmente truncados. El ejemplo más reciente es El Güero, protagonista de la novela *Indio Borrado*, de Luis Felipe Lomelí.

- 4) **El tonto o alienado.** Es un personaje con capacidades disminuidas que por accidente o circunstancia está insertado dentro del mundo del narcotráfico. Su incapacidad para interpretar la realidad que lo rodea será uno de los elementos discursivos más poderosos de las historias en las que sea protagonista. El ejemplo más logrado es David, beisbolista accidental que protagoniza *El amante de Janis Joplin*, también de Elmer Mendoza.

A Tochtli, protagonista de *Fiesta en la madriguera*, en ocasiones se asigna esta última categoría debido a su construcción narratológica. Dicha novela, escrita por el jalisciense Juan Pablo Villalobos y publicada por Editorial Anagrama en 2010, muestra la vida del hijo de un poderoso traficante de droga, quien vive enclaustrado en la mansión que él mismo llama La madriguera. Tochtli, al mismo tiempo narrador y protagonista, de *Fiesta en la madriguera* vive confinado, apenas rodeado por un puñado de personas y sin tener contacto con el mundo exterior más que a través de la televisión. A partir de un ácido sentido del humor que es consecuencia de la manera en que Tochtli juzga la sordidez de su entorno, Villalobos da un retrato del proceso en el que un niño se convierte en un delincuente desalmado a través de lo que se podría definir como **pedagogía de la violencia**, que no es sino la paulatina

desensibilización del personaje-narrador acerca del valor de la existencia humana a través de la constante exposición a la crueldad. En ese sentido, es muy clara la manera en la que Tochtli es despojado de cualquier rasgo de empatía para convertirse, tal como su padre, en un señor de horca y cuchillo.

Fiesta en la madriguera consta de tres partes: La primera, se lleva a cabo en El Palacio, la guarida de la familia criminal (Yolcaut y Tochtli) y de sus allegados más cercanos; la segunda narra el viaje que hacen los tres personajes principales (Yolcaut, Tochtli y el maestro Mazatzin) a África, con el fin de capturar un hipopótamo enano de Liberia. La tercera parte consigna la huida y traición del maestro Mazatzin, la desaparición de la primera amante de Yolcaut, de nombre Quecholli; la aparición de la segunda, Atotl, y la llegada de los animales –o, por lo menos, de parte de ellos–, que eran los objetos que deseaba Tochtli.

Fiesta en la madriguera es un texto que sobresale entre el conjunto de narrativas del narcotráfico por una razón: intenta hacer una representación desde las entrañas del crimen a partir de la mirada infantil. Tochtli es un personaje que va narrando su propia construcción como ser antisocial, su proceso de asimilación de la violencia como modo de vida y vehículo de identidad. Dicho proceso, que en sí mismo representa, para quien escribe la presente tesis, una redefinición de lo marginal, se refleja tanto a partir de lo que se dice en la novela como en su construcción interna. La conformación de Tochtli–narrador con una voz en primera persona que tiene características muy específicas, mismas que se estudiarán en los capítulos subsecuentes, y el juego dialógico que existe en él, subrayan y construyen una representación

de lo social y de la otredad, del Núcleo Axiológico y de su mutabilidad, en una época en donde la violencia ha desplazado y dejado obsoletos muchos discursos sociales anteriores.

La novela de Villalobos, a pesar de su reciente aparición, ya ha sido objeto de varios estudios académicos, de entre los que destacan *Crítica y sabotaje de los discursos hegemónicos de la violencia desde Fiesta en la madriguera*, de Diego Salas Avilés, trabajo con el que el autor obtuvo el título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por parte de la Universidad Veracruzana, y sobre todo, *La literatura produce monstruos: Estudio sobre la monstrificación en la figura de la mujer y el niño en las novelas Perra Brava de Orfa Alarcón y Fiesta en la madriguera de Juan Pablo Villalobos*, escrita por Mónica E. Lugo Vélez para obtener el grado de Maestra en Artes por parte de la Universidad de Puerto Rico.¹³

A continuación, y como preámbulo al análisis narratológico, se hablará de la importancia del Lazarillo de Tormes en la literatura universal.

¹³ Los datos de ambos trabajos se pueden encontrar al final de la bibliografía de la presente tesis.

1.2. El pícaro como (anti) héroe

La novela picaresca es, junto con la narrativa del narcotráfico, una de las manifestaciones literarias que se han encargado de registrar las andanzas de los desplazados sociales. La primera, nacida en el siglo XVI, da cuenta de aquellos personajes que deciden vivir de acuerdo a sus pulsiones más orgánicas en lugar de hacerlo motivados por guardar su honra. El Lazarillo, El Periquillo Sarniento y otros célebres trampeadores vivían únicamente para satisfacer sus apetitos, al tiempo que se alejaban conscientemente de la moral medieval y se acercaban al pragmatismo moderno. El pícaro, marginal por definición, sólo es capaz de salir adelante en la vida al ejercer un *ethos* contrapuesto al del centro axiológico de la sociedad que lo vio nacer. El ascenso social le está vedado –como se puede apreciar, dolorosamente, en *El Buscón Don Pablos*, de Francisco de Quevedo–; por lo tanto, tiene que hacer uso de su astucia y simpatía con el fin de poder sortear los obstáculos y hacerse un lugar en el mundo. Este lugar, por supuesto, es quizá menor que el que mereciera por su ingenio; pero es, finalmente, el que se logra forjar con base en su esfuerzo, su inteligencia y ¿por qué no? Su cinismo.

Con base en lo anterior, se puede estar de acuerdo con la siguiente definición de la novela picaresca:

Tradicionalmente se caracterizaba la novela picaresca recurriendo a una constante en temas o en argumentos que se centraban en la figura del protagonista, del pícaro, tipo

de persona descarada, traviesa, bufona y de mal vivir que, por lo general, hacía un relato autobiográfico en el que se sucedían situaciones o pasajes variados y jocosos que daban pie al autor para presentar un amplio muestrario de caracteres propios de la época.¹⁴

Este género narrativo representa la compleja relación que tienen los pueblos hispanoamericanos con sus autoridades: una convivencia ambigua, que oscila entre la confrontación pasiva y la aceptación cómplice. En este rango de ética gris propia del pícaro, se admira a la figura de autoridad al tiempo que se intenta engañarla o de vivir a su lado sin aceptar del todo sus responsabilidades como ente social.

La obra emblemática de la picaresca es *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. De autor desconocido, es publicada en 1554 en tres ediciones distintas: la primera, de Juan Junta en Burgos, la segunda, del impresor Martin Nuncio en Amberes y la tercera, por Salcedo en Alcalá. Consta de siete capítulos, llamados “Tratados” en el libro, en donde transcurren los años de juventud del protagonista. La narración abarca desde el momento en que nace Lázaro hasta aproximadamente los veinte años, momento en que entra al servicio de un Arcipreste luego de una vida de sinsabores. En el primer tratado, *El Lazarillo* refiere la muerte de su padre, el amancebamiento de su madre y el momento en que ésta lo regala a un ciego con el fin de que le sirva de guía. En los tratados siguientes contará las aventuras y desventuras que vivió con los demás amos a los que le tocó servir además del ciego. A través de sus vivencias con los distintos amos con los que convive, el Lazarillo da un

14 LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique. *Evocación de Quevedo y guía para la lectura de “El buscón”*. p. 14

retrato puntual de la sociedad de su época además de hacer crítica mordaz, por medio de poderosos artilugios humorísticos, a algunas de las instancias de poder de su época. La estructura narrativa de dicha obra, y en particular la estructura del narrador que utiliza, es esencial para que funcionen los mecanismos irónicos que le permiten el ejercicio de dicha crítica, por lo que a continuación se dará una breve descripción de los elementos a analizar en ella.

2. Análisis narratológico entre *El Lazarillo de Tormes* y *Fiesta en la madriguera*

Confrontar a dos obras literarias tan distantes en espacio y tiempo siempre será polémico. En especial, cuando una de ellas es un clásico de las letras hispanoamericanas cuyo protagonista es un personaje referencial. Sin embargo, se decidió realizar en este trabajo una comparación en espejo debido a que ambas obras, *El Lazarillo de Tormes* y *Fiesta en la madriguera*, hablan acerca de la construcción de lo marginal desde el discurso literario. Los narradores de ambas obras representan a individuos en proceso de formación dentro de un medio hostil; al decantarse por una voz narrativa en primera persona, ambos reflejan dicho proceso de manera cercana y directa para el lector. La razón de elegir las a ambas son las semejanzas existentes entre ambos protagonistas, en especial, el proceso de construcción de la “personalidad” y su acercamiento, o alejamiento, hacia lo marginal.

2.1. La estructura del narrador

Luz Aurora Pimentel define a un relato como "la construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción en interacción humanas, cuyo referente puede ser lo real o ficcional"¹⁵. Se compone de tres aspectos fundamentales: la historia, el discurso, o texto narrativo, y el acto de narración. La primera es la serie de acontecimientos inscritos en un universo espacio-temporal dado. El discurso, le da concreción y organización textuales al relato, y el tercero establece una relación de comunicación entre el narrador, la diégesis y el lector.

Un narrador tiene la función de mediar entre el universo diegético y el lector. Entre más objetivo sea, más "pura" será la percepción que el lector reciba de la diégesis; en cambio, entre más "encarnado" sea el narrador –es decir, entre más subjetividad posea–, su voz será menos confiable para el lector, pues se convertirá en un personaje más dentro de la diégesis, con filiaciones, odios e intereses.

La novela picaresca, así como algunas novelas del narcotráfico, tendrían las características de una *narrativa verbal* en donde el narrador es la fuente misma de la información con la que se cuenta acerca del universo diegético. En este caso, la mediación no es optativa, sino constitutiva.

Por otro lado, la diégesis, o contenido narrativo, se condensa en un mundo narrado en

¹⁵ PIMENTEL, Luz Aurora, *Relato en Perspectiva*. p. 10

el que se conjugan dos factores esenciales: la historia –el mundo narrado– y el discurso –lo narrado–. Es el segundo en el que interviene la construcción del narrador con sus características subjetivas. Por lo anterior, para analizar las formas del discurso que organizan un relato se deben aislar dos principios de selección de la información narrada: uno cuantitativo y el otro cualitativo. En palabras de la mencionada doctora Pimentel:

El principio de selección cuantitativo constituye el mundo narrado en sus tres aspectos básicos: espacial, temporal y actoral. Las diversas formas de selección cuantitativa en la información narrativa son: 1) el mayor o menor detalle con el que se describen los lugares, objetos, e incluso los actores (en tanto que 'objetos' a describir), que pueblan este mundo narrado (la dimensión espacial del relato); 2) las estructuras temporales utilizadas en la presentación de los acontecimientos (la dimensión temporal) y 3) Las distintas formas de presentación de los personajes y de su discurso, así como de las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen (la dimensión actoral) ¹⁶

Pimentel parte del concepto de Wolfgang Iser de perspectiva en el relato, misma que está dividida a su vez en cuatro partes: 1) La perspectiva de narrador, 2) La de los personajes, 3) La de la trama y 4) La del lector. Sin embargo, considera que para ser funcional en el análisis narratológico, la noción de Iser debe complementarse con el concepto de Focalización de Gérard Genette. Como lo menciona ella misma:

Iser se refiere constantemente a la perspectiva del narrador, más no define ni precisa su

16 PIMENTEL, Luz Aurora, *Op. Cit.* p. 22

modo de organización, dado que sus fines son otros; a saber, la exploración detallada de la compleja perspectiva del lector. Considero entonces que es aquí donde el pensamiento de Genette puede ser particularmente esclarecedor, debido a que su teoría de la focalización constituye una descripción precisa de los topos de elecciones narrativas que se le presentan al narrador; elecciones que le permiten narrar desde su propia perspectiva, desde la perspectiva de uno o varios personajes, o bien desde una perspectiva neutra, fuera de toda conciencia.¹⁷

La focalización en un relato es una restricción “de campo”, o una restricción de información de acuerdo con las limitaciones del narrador utilizado en la diégesis. La base para este concepto es diferenciar la entidad que narra o el punto de vista desde el que se narra a través de dos operaciones: la selección y la restricción. La perspectiva es definida entonces como:

Una especie de filtro por el que se hace pasar toda la información narrativa; principio de selección que se caracteriza por las limitaciones espaciotemporales, cognitivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas a las que se somete toda la información narrativa.¹⁸

La perspectiva queda definida en parámetros de limitación –porque el narrador tendrá que descartar cierta información para ser funcional, y esa información depende de la manera en que esté construido–, y de una filiación, que se refiere a las afinidades emotivas de la entidad narradora.

Luz Aurora Pimentel retoma las cuatro perspectivas contempladas por Iser: 1) la del

¹⁷ Ibidem. pp. 97-98

¹⁸ Ibidem. pp. 22

narrador, 2) la de los personajes, 3) la de la trama y 4) la del lector. Además, cada una de estas perspectivas son así mismo susceptibles de expresar puntos de vista que pueden a su vez dividirse en siete planos: a) espacio-temporal, b) cognitivo, c) afectivo, d) perceptual, e) ideológico, f) ético y g) estilístico.

Todos los elementos que constituyen una perspectiva son determinantes a la hora de construir un relato, no sólo desde el punto de vista narratológico, sino también ideológico, ético y moral. Las distintas perspectivas, las focalizaciones, los usos de la temporalidad y el análisis espacial pueden cambiar la recepción por parte del lector. Por ello, para encontrar las posibles colindancias entre las dos obras escogidas, es indispensable iniciar por un análisis a profundidad de sus andamiajes.

2.2. Dimensión actorial

Desde el punto de vista narratológico, es necesario dejar de ver a los personajes de una diégesis como entes orgánicos y comenzarlos a clasificar como efectos de sentido, mismo que puede ser moral o psicológico que se logra a través de una serie de estrategias insertadas en lo narrado y en el discurso. En ese sentido, siendo que en *El Lazarillo de Tormes* el narrador y el personaje protagonista son –aparentemente–, la misma entidad, es necesario comprender primero su estructura como personaje antes de analizarlo como entidad mediadora entre el lector y la obra. En primer lugar, para el caso del Lazarillo de Tormes, el nombre de Lázaro es trascendental en la medida que lo dota de identidad y sustancia. En ese sentido, su segundo nombre, De Tormes, hace referencia tanto a su lugar de origen como a la manera en que se llevó a cabo su nacimiento:

Pues sepa Vuestra Merced ante todas las cosas que me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé Gonzáles y de Antonia Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nascimiento fue dentro del río Tormes, por lo cual causa tomé el sobrenombre...¹⁹

A través de esa anécdota, Lázaro personaje subraya su condición de descastado: su apellido proviene de un río, no de la línea genealógica de su padre. Eso lo define de inmediato dentro de la España del siglo XVI como un ser fuera del orden social. Sin embargo, esta

¹⁹ ANÓNIMO, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. p. 91

característica de marginalidad, de falta de sustancia, es lo que le permite focalizar a distintos gremios de la época e ironizar de ellos. Al definirse como Lázaro de Tormes, se intuye de inmediato que la historia que protagonizará será la de su paulatina inserción dentro de ese mundo al que se le ha negado acceso.

En ese sentido, el *Lazarillo de Tormes* es un personaje claramente referencial, ya que es el pícaro por excelencia: un rapaz siempre hambriento que usa su ingenio para obtener el máximo beneficio de sus amos, protectores y explotadores. Sus características se replican sin muchas variaciones en, por ejemplo, *El Buscón* de Francisco de Quevedo, que se publicó en 1626, o *El Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi, publicada en la –aún– Nueva España en 1816.

Además, hay que señalar que durante sus andanzas, el Lazarillo en sus dos momentos –niño y adulto–, interactúa con relativamente pocos personajes: Vuestra Merced, su padre, su madre, el negro amancebado con su madre, sus amos –el ciego, el clérigo avaro, el escudero, las hilanderas, el bulero²⁰, el fraile mendicante, el magistrado y el Arcipreste–, así como su esposa y algunos incidentales como los viejos arrendadores del escudero y la gente que escucha las peroratas del ciego. Todos ellos, sin embargo, tendrán un papel importante en el relato de Lázaro.

En contraste, Tochtli, narrador-personaje de la novela de Villalobos, no es un personaje referencial de acuerdo a la definición de Luz Aurora Pimentel. No se tienen antecedentes en la literatura del narcotráfico –o de ningún otro subgénero–, de un personaje que sea heredero de

²⁰ Vendedor de bulas.

un poderoso líder del narcotráfico. En ese sentido, el narrador-personaje de *Fiesta en la madriguera* es un contenedor nuevo al cual se le puede llenar de sentido narrativo. En la novela de Villalobos, Tochtli desempeña tanto la función vocal como la narrativa: es enunciador de la diégesis al mismo tiempo que es actor en ella. En ese sentido, lo primero que hace, a semejanza del Lazarillo, es definirse a sí mismo: “Algunas personas dicen que soy un adelantado. Lo dicen porque piensan que soy pequeño para las palabras difíciles.”²¹ Salta a la vista que la definición que hace Tochtli de sí mismo es mucho más sucinta que la del Lazarillo. Mientras el segundo hace un recuento de su genealogía inmediata y explica su apelativo de Tormes, Tochtli se retrata con un sólo adjetivo: *adelantado*. Posteriormente, el mismo narrador-personaje irá tejiendo su propia imagen en función de lo que los demás dicen de él: su padre, Yolcaut, Mazatzin, Cinteotl la cocinera, Miztli el guardaespaldas, etcétera. También, conforme avanza la historia, Tochtli invocará su sangre con orgullo para definirse dentro del mundo:

Yolcaut es mi papá, pero no le gusta que le digan papá. Él dice que somos la mejor pandilla de machos en al menos ocho kilómetros a la redonda. Yolcaut es de los realistas y por eso no dice que somos la mejor pandilla del universo o la mejor pandilla en ocho mil kilómetros a la redonda. Los realistas son personas que piensan que la realidad no es así, como tú piensas. Me lo dijo Yolcaut. La realidad es así y ya está. Ni modo: hay que ser realista es la frase favorita de los realistas.²²

En lugar de invocar a su ascendencia, como desde un inicio lo hace el Lazarillo, Tochtli

21 VILLALOBOS, Juan Pablo, *Fiesta en la madriguera*, 2010. p. 11

22 Ibidem. p.13

homologa a su padre y a él a una categoría de hombres que, por su visión del mundo, son mejores que los demás. Los realistas son los que mueven al mundo, los que tienen los recursos necesarios para transformar la realidad, los que domestican a los representantes del poder político –el Gober– e intelectual –Mazatzin–. Si el Lazarillo invoca a su ascendencia –por humilde que sea–, para autoafirmarse como parte de un cuerpo social, Tochtli se proclama parte de una pandilla, lo cual, en lugar de integrarlo al grupo social mayor –la sociedad en su conjunto–, lo segrega. Curiosamente, a pesar de sentirse orgulloso de su padre, se ve obligado a omitir el parentesco que los une. En lugar de eso, Tochtli se define como parte de una pandilla que se integra por medio de los valores que le enseña Yolcaut. Tochtli es un niño de identidad fragmentada quien durante toda la novela trata de definirse a sí mismo a través tanto de las opiniones que los demás como de las identidades que va asumiendo a manera de juego. Para lograrlo, el protagonista de *Fiesta en la madriguera* elabora un complejo juego de máscaras que durará durante toda la novela, y que utiliza varios elementos tales como sombreros y nombres para lidiar con la violencia de su entorno. En el relato de Tochtli aparecen pocos personajes: no más de una docena, mismos que, sin embargo, aportarán elementos importantes al universo diegético.

2.3. Voz narrativa

El Lazarillo de Tormes se construye a partir de la narración que de su propia vida hace el protagonista ante un personaje identificado como “Vuestra merced”. En este punto, el Lázaro que actúa como narrador (que a partir de este punto se identificará como “Lázaro-adulto”) tiene más de veinte años y es copero del arcipreste de San Simón. Todo su discurso está enfocado a contar en perspectiva las andanzas de su niñez y adolescencia. Este tipo de narración tiene una característica muy poderosa: una doble focalización. En su artículo “Ironía en la crítica social de Lázaro de Tormes narrador”, la doctora Alexia Dotras-Bravo define a Lázaro-adulto como un narrador complejo, que tiene características extradiegéticas cuando se refiere a su posición ante lo narrado –un Lázaro-adulto que cuenta sus andanzas de niño adolescente–, y características de protagonista intradiegético según el punto de vista que adopta al narrarlas –por la cercanía con la que las refiere–. En otras palabras:

Lázaro de Tormes es el narrador autodiegético, según su posición respecto a lo narrado, o narrador-protagonista intradiegético, según el punto de vista. Pero, en cualquier caso, los críticos valoran la subjetividad de lo narrado en primera persona y la focalización a través de la visión del personaje, que no logra hacerse imparcial y, además, controla los hechos. Esto es clave: tiene el poder de contar aquello que quiere saber de sí mismo, a pesar de carecer de autoridad social para ello, al pertenecer al más bajo escalafón de la sociedad. Incluso más: Lázaro redacta unas memorias que, en esencia, implican distancia, y la distancia, como afirma Lankelevitch, forma parte

intrínseca de la ironía. Con ese poder desmonta la autoridad ficticia de los que ejercen el mando sobre él. Se invierten, por tanto, los papeles para ofrecer una visión de una realidad social que empieza a tambalearse, apoyada por la teoría de los *homine novi*.²³

Lázaro-adulto, en su papel de narrador, tiene la función vocal (es decir, enunciativa, constructora de la diégesis), con respecto al relato de su versión más joven, y al mismo tiempo, diegética en el sentido de que él también está viviendo una historia que contiene la primera. Las alocuciones que hace a ese oidor al que se refiere como Vuestra Merced lo hacen partícipe también de una historia. Lázaro-adulto está dando testimonio de sí mismo, y aunque no se dice la razón, es evidente que desea causar una buena impresión con su interlocutor.

A pesar de que Lázaro-adulto es el narrador de su propia historia, y que su perspectiva es la dominante, hay una serie de ángulos que es necesario analizar: en primer lugar, la que él, como narrador, tiene hacia el protagonista de su relato –él mismo– en segundo lugar, la perspectiva que tiene con respecto a los otros personajes, muy particularmente, hacia sus amos –el ciego, en particular–. Otra perspectiva importante es la que tienen los demás personajes hacia Lázaro-joven.

En cambio, la voz narrativa en *Fiesta en la madriguera* es la de Tochtli, el narrador–personaje que consigna sus propias andanzas y las de sus cercanos. Tiene características intradiegticas, ya que está totalmente inmerso en el relato y se enuncia en primera persona del singular. A diferencia de Lázaro–adulto, narra su circunstancia en tiempo real, por lo que el efecto diegético es de cercanía, tal como se aprecia en esta enumeración de sus gustos

23 DOTRAS Bravo, Alexia, *Ironía en la crítica social de Lázaro de Tormes, narrador*. p.39

culinarios:

A mi no me gusta mucho el pozole, sobre todo por lo de la lechuga caliente, que es algo absurdo. La lechuga es para las ensaladas y para los sandwiches. Además, el pozole lo hacen con la cabeza de los cerdos: una vez me asomé a ver el caldo de la olla y había dientes y orejas flotando. Sórdido. A mi lo que me gustan son las enchiladas, las quesadillas y los tacos al pastor. Los tacos al pastor me gustan sin piña, porque la piña en los tacos también es una cosa absurda. Las enchiladas me las como con poquito chile, porque si no me duele más la panza.²⁴

Tochtli posee un discurso reiterativo: habla de ciertos temas que abordará constantemente en diversas partes de la novela. En este ejemplo, la lechuga la relacionará, primero, con Quecholli, amante de su padre, una modelo que sólo come ensaladas de lechuga, y luego con la dieta que evitarán comer en Liberia durante su safari. La imagen de los dientes y las orejas se convertirá en referencia a las decapitaciones y desmembramientos a los que estará expuesto por la actividad delictiva de su padre y sus constantes dolores de estómago servirán para mostrar de manera indirecta su estado de ánimo. Estas limitaciones lingüísticas y de vocabulario, como ya se verá, son parte constitutiva de la voz narrativa, en realidad sirven para hilvanar el relato de manera dialógica.

Desde un punto de vista enunciativo, Tochtli dialoga con un interlocutor desconocido, que bien puede ser él mismo, como si fuera un diálogo interno disimulado. *Fiesta en la madriguera* posee una estructura que recuerda la de un diario debido a que en sus episodios se

24 VILLALOBOS; Juan Pablo, *Op. Cit.* p.26

adivina una progresión cronológica. Sin embargo, dichos episodios no están ordenados por marcadores temporales como fechas u horas. Lo que da orden al relato es el ordenamiento de hechos del arco dramático principal: la búsqueda y obtención de los hipopótamos enanos. A pesar de que esta anécdota sólo ocupa una de las tres partes de la novela, es la que vertebra toda la historia, y todo lo demás que pasa en la misma –la visita de las amantes de Yolcaut, la tortura del traidor, la visita del político, las clases de Mazatzin–, de cierta manera gira alrededor de ella. La narración de Tochtli es simultánea a la diégesis, lo que se refleja en que la mayor parte de la función vocal está narrada en presente simple, como se ilustra en los siguientes dos ejemplos:

“Más o menos Mazatzin me cae bien. Sólo me cae gordo cuando se pone estricto y quiere seguir el plan de estudios estrictamente”²⁵

“Desde París nos faltan dos aviones para llegar a Monrovia. Un avión que nos lleva de Europa a África y otro que nos lleva de África a Monrovia. Winston López dice que viajar a Monrovia es tan difícil como ir en barco a Lagos de Moreno”²⁶

Por otro lado, enunciación predominante sea la indirecta libre, en especial, cuando Tochtli habla de lo que dicen, piensan u opinan los demás personajes, tal como se ejemplifica en los siguientes dos ejemplos:

“Franklin Gómez siguió con dudas, diciendo que el viaje de unos hondureños sería

25 Ibidem. p.14

26 Ibidem. p.55

muy sospechoso. Entonces Winston López le preguntó que a quién chingados en el mundo le importan Honduras o Liberia y todo quedó arreglado²⁷

“El Gober es un señor que se supone que gobierna a las personas que viven en un estado. Yolcaut dice que el gober no gobierna a nadie, ni siquiera a su puta madre²⁸

Estas características serán determinantes a la hora de la construcción dialógica, misma que se analizará en capítulo 3 de la presente tesis. .

27 Ibidem. p.54

28 Ibidem. p.26

2.4. Perspectiva, restricciones y focalización²⁹

En *El Lazarillo de Tormes* el narrador, Lázaro adulto, está rememorando sus andanzas de infante, por lo que la primera restricción importante es la del tiempo: han pasado por lo menos ocho años desde el inicio de su relato al momento en que lo enuncia. En lo que respecta a las restricciones cognitivas, no parece haber muchas, pues Lázaro-narrador tiene una inteligencia y cultura notables. Lo anterior se percibe tanto por el lenguaje en que está construido su discurso como por su capacidad de ironizar acerca de sus andanzas de juventud. Algo notable es que Lázaro-adulto en apariencia tiene una amplia cultura en la medida en que maneja referentes históricos, mitológicos y teológicos con gran soltura. Ejemplos de esta erudición se pueden apreciar en las siguientes citas: a) cuando se queja de la avaricia de su amo el clérigo: “Escapé del trueno y di con el relámpago por que era el ciego para con este un Alejandro Magno”.³⁰, y b) cuando narra los múltiples los remiendos que el clérigo hace del baúl de donde roba pan y queso: “Finalmente parecíamos tener a destajo la tela de Penélope, pues cuando él tejía de día, rompía yo de noche.”³¹

Quizá esta cultura no sería compatible con el personaje-narrador, quien es el copero de un Arcipreste cuando refiere su historia. Sin embargo, gran parte de la fuerza cómica del

²⁹La perspectiva del narrador principal está sometida a siete niveles de restricción o limitación, mismos que son a) las espacio-temporales, b) las cognitivas, c) las perceptuales, d) las ideológicas, e) las éticas y f) las estilísticas.

³⁰ Ibidem. p. 113

³¹ Ibidem. p. 123

Lazarillo de Tormes proviene justamente de estas referencias culteranas y de su mezcla libre con alocuciones del habla popular, e incluso, frases de doble sentido sexual. En el aspecto de las restricciones éticas e ideológicas es claro que Lázaro-adulto es profundamente anticlerical, lo cual se ve en la manera en la que narra su servicio a diversos eclesiásticos. Por otro lado, sus restricciones éticas provienen de dos fuentes esenciales: de su moral relajada, misma que le ha impelido a alejarse de cualquier tipo de norma con tal de satisfacer sus apetitos, y la segunda y más importante, del interés que como protagonista de su propia diégesis tiene de causar una impresión positiva en el personaje llamado Vuestra Merced. En la diégesis de la que es parte Lázaro-adulto, en la cual está siendo probablemente interrogado por una autoridad –un juez, quizá–, le es indispensable crear una imagen aceptable de sí mismo, por lo que busca, por todos los medios, justificar sus faltas juveniles ante la autoridad. Esta disonancia dentro del texto causa una tensión entre lo representado por el discurso de Lázaro-adulto y el ideal moral que trata de emular, misma que es esencial para el efecto cómico del texto. El lector, finalmente, se coloca en la perspectiva de Vuestra Merced, de quien Lázaro-adulto trata de obtener indulgencia y simpatía ya que es necesario convencer al lector que todas las andanzas y fallas que tuvo en su vida pasada estuvieron plenamente justificadas por las circunstancias.

Por otro lado, Lázaro-adulto es un narrador con focalización interna fija con el personaje de su diégesis –él mismo en su versión más joven–. Está limitado por las restricciones que se enunciaron antes, sin embargo, tiene menos restricciones que el *Lazarillo-*

personaje: su perspectiva, su edad y sobre todo, su distancia temporal con respecto de la diégesis, le dan un panorama y un conocimiento más amplio de las peripecias de su versión más joven.

En contraste, el protagonista de *Fiesta en la madriguera* tiene unas restricciones y focalización más estrechas. Su conformación como narrador es la propia de un niño de entre siete y ocho años que se encuentra aislado del mundo. Tochtli vive en “El Palacio”, la guarida en donde se protege de la hostilidad del mundo. Como él mismo lo dice, pocos son los seres humanos que comparten ese confinamiento: su padre, su maestro, sus guardaespaldas y sus sirvientes. Eventualmente, también lo compartirá con las amantes de Yolcaut y con el Gober. Por ello, la primera restricción que tiene es la espacial. A diferencia del Lazarillo, quien durante sus peripecias se desplaza por un vasto territorio de la actual España, la vida de Tochtli básicamente sólo existe entre las paredes de su casa en los capítulos 1 y 3. Por otro lado, en la segunda parte de la novela, Tochtli, Yolcaut y Mazatzin viajan a África a capturar a los hipopótamos enanos que desea el niño. Aquí, a pesar del desplazamiento espacial, el personaje narrador sigue restringido: De día, está encerrado en la habitación del hotel; de noche, van de cacería a selva. Durante este periplo, en el que los tres personajes principales viajan al otro lado del mundo, todo se lleva a cabo en lugares confinados y oscuros: el avión, el hotel en Liberia, la selva de noche, la bodega del barco en donde están los hipopótamos. La situación de confinamiento no cambia mucho en la tercera parte, cuando los tres personajes regresan a su madriguera y se desata el inicio del fin para Yolcaut y su imperio. Siempre está

presente la sensación de encierro, de falta de conexión con el mundo exterior que será emblemática en Tochtli.

La otra restricción importante en Tochtli es la cognitiva. El personaje-narrador aparenta ser un niño, por lo que la voz narrativa hace juicios y tiene conceptos adecuados para su edad. Estas limitaciones se hacen evidentes en el lenguaje, ya que su función vocal gira alrededor de repeticiones, aliteraciones y de una serie de palabras clave que Tochtli utiliza para definir distintas situaciones dependiendo del contexto. Por ejemplo, al describir su vida:

Por eso me está doliendo muchísimo la panza. En realidad, a mí siempre me duele la panza, pero ahora los retortijones me dan más seguido. Creo que en este momento mi vida es un poquito sórdida, o patética.³²

Al hablar de su maestro particular:

Pero Mazatzin estaba todo el tiempo triste, porque en realidad estaba estudiando para ser escritor. Aquí comienza lo sórdido: que alguien gane millones de pesos y esté triste por no ser escritor. Eso es sórdido.³³

Estas palabras recurrentes, entre las que, además de sórdido y patético, se pueden encontrar “enigmático”, “enigma”, “misterio”, “realistas”, y algunas más, sirven para mostrar las limitaciones lingüísticas de Tochtli. Por otro lado, esa múltiple valencia con la que utiliza los

32 VILLALOBOS, Juan Carlos, *Fiesta en la madriguera*. p. 14

33 Ibidem. p.16

términos da pie a un juego metareferencial: al definir una condición orgánica –su malestar estomacal–, las decisiones de vida de su maestro y un discurso histórico “caduco” a través del mismo término, los mete dentro de un mismo campo semántico del que el lector tendrá que escoger la acepción más adecuada. Así, el discurso de Tochtli, el cual es limitado en apariencia, en realidad fuerza al lector a escoger una interpretación e, indirectamente, a tomar una postura acerca de lo narrado.

La otra restricción que está presente, quizá la más importante, es la ética. Tochtli es un narrador-personaje cuya visión del mundo está apenas en formación. Sin embargo, muchos de sus juicios parten de las enseñanzas de terceros. En ese sentido, predomina indudablemente la influencia de Yolcaut como gran moldeador de la conciencia de Tochtli, lo cual se ilustra en los siguientes pasajes:

Yolcaut dice que los cultos son personas que se creen mucho porque saben muchas cosas. Saben cosas de las ciencias naturales, como que las palomas transmiten enfermedades asquerosas. También saben cosas de historia, como que a los franceses les gusta cortarle la cabeza a los reyes. Por eso, a los cultos les gusta ser profesores. A veces saben cosas equivocadas, como que para escribir un libro tienes que irte a una cabaña en medio de la nada y en lo alto de un cerro. Eso dice Yolcaut, que los cultos saben muchas cosas de los libros, pero que de la vida no saben nada.³⁴

o

34 VILLALOBOS, Juan Pablo, *Op.Cit.* p.16

El otro día vino a nuestro palacio un señor que yo no conocía y Yolcaut quería saber si yo era macho o si no era macho. El señor tenía la cara manchada de sangre, y la verdad, si daba un poco de miedo verlo. Pero yo no dije nada, porque ser macho quiere decir que no tienes miedo y si tienes miedo eres de los maricas [...] El señor resultó ser de los maricas pues se puso a chillar y gritaba ¡no me maten! ¡No me maten! Hasta se orinó en los pantalones. Lo bueno es que yo sí resulté ser macho y Yolcaut me dejó ir antes de que convirtieran en cadáver al marica.³⁵

La restricción ética en Tochtli es quizá la más importante, ya que se irá profundizando conforme avanza el relato y será la clave en la evolución del narrador-personaje. En lo referente a la focalización, se puede afirmar que la presente en Tochtli es de tipo interna fija consonante. Esta última característica deriva de la cercanía entre la narración y la diégesis: no existe efecto retrospectivo, ni metadiégesis, dentro del relato de Tochtli. Esta focalización, por otro lado, es congruente con las restricciones de perspectiva del narrador.

³⁵ Ibidem. p.20

2.5. Grado de confiabilidad del personaje-narrador

Lázaro-adulto es un narrador, como ya se dijo, heterodiegético con respecto a la historia de su yo-niño. Por lo mismo, en teoría, sería un narrador confiable en la medida en que no incide dentro de la diégesis de Lazarillo-personaje. Sin embargo, dos factores hacen que sea un narrador no confiable, o comprometido: la restricción del tiempo y el hecho de que forma parte de otra diégesis en donde a su vez es narrador homodiegético. La fiabilidad por restricción de tiempo es debido a que está narrando acontecimientos que pasaron años antes, lo cual lo subordina todo a la capacidad de su memoria. El segundo factor, sin embargo, es el determinante: Lázaro-adulto está a su vez en una diégesis en donde está siendo interrogado por un interlocutor de mayor jerarquía –esto se deduce por el trato reverencial de Vuestra Merced–, y del cual es necesario obtener algún bien o evitar algún perjuicio: quizá está preso, y su confesión lo salvará de la cárcel y el tormento; quizá es sólo que requiere algún favor. El hecho es que su interlocutor lo induce a mostrar una imagen positiva de sí mismo. Esta distorsión, causada por este interés es, sin embargo, el motor cómico de toda la obra: a pesar de sus esfuerzos, Lázaro-adulto no puede ocultar su visión sardónica sobre sí mismo y sobre los personajes con los que se topó en su vida.

Por otro lado, en lo que respecta a *Fiesta en la madriguera*, hay tres factores que sugieren la verosimilitud de Tochtli como narrador-personaje: la inmediatez, que se deriva del

hecho de que no existen anacronías dentro del relato, el hecho de que no hay metadiégesis en el mismo y el que la construcción del personaje-narrador Tochtli es consistente con su edad y restricciones cognitivas. En primer lugar, el hecho de que el relato esté narrado en presente evita todas las disonancias que, por ejemplo, sí existen en *El Lazarillo de Tormes* . En segundo lugar, el hecho de que Tochtli no le esté contando su historia a ningún interlocutor identificable implica que no tiene interés en causarle una buena o mala imagen: se presume, entonces, una sinceridad inherente en sus palabras. En tercer lugar, el hecho de que Tochtli como voz narrativa sea congruente con sus restricciones –a diferencia de Lázaro-adulto, el cual, como ya se dijo, tiene una cultura mucho más amplia de la que se esperaría de él–, lo dota de la objetividad propia de quien no tiene las herramientas para modificar lo narrado.

2.6. Dimensión temporal del relato

El Lazarillo de Tormes cuenta la historia de Lázaro desde los ocho años, cuando pierde a su padre, hasta su edad adulta –aproximadamente a los veintidós o veinticuatro años–, cuando entra al servicio del Arcipreste de San Salvador se casa con la cocinera de su amo. El tiempo diegético es de entre doce y quince años que se resumen en un aproximado de sesenta páginas. Para ello, el narrador utiliza el resumen y la elipsis en los años en los periodos que no le interesa narrar. Notables son los tratados Cuarto, Quinto y Sexto, en donde en unas cuantas líneas retrata a sus respectivos amos para de inmediato saltar al siguiente. Lázaro-adulto, sin embargo, se toma más tiempo para describir a sus tres primeros amos: al ciego, al clérigo avaro y al escudero. Al final, cuando entra al servicio del Arcipreste, expande la narración con el fin de que Vuestra Merced, su interlocutor, se entere indirectamente de su condición de cornudo asumido. En los tres primeros tratados son comunes las escenas, en donde el tiempo diegético se empareja con el narrativo, y son mucho menos frecuentes conforme Lazarillo va ganando en años. Por lo anterior, se puede afirmar que el relato de *el Lazarillo de Tormes* es una gran analépsis³⁶ en la cual el narrador consigna hechos acontecidos en el pasado.

En contraste, en *Fiesta en la madriguera* predomina, como ya se mencionó, la

36 La analépsis se define en el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Berinstain, como una *anacronía* del relato, o sea, como un desplazamiento dado en la supuesta disposición cronológica de los hechos enunciados y la disposición artificial del proceso de enunciación que da cuenta de ellos. La analepsis sería una *anacronía retrospectiva*, ya que refiere hechos que ocurrieron antes de los hechos que ocurren en el plano diegético principal.

narración en presente simple. Tochtli como narrador no utiliza casi ningún desplazamiento temporal, y cuando lo hace, abarca periodos muy cortos, cuando mucho, de unos cuantos días.

Hay días en que todo es nefasto. Como hoy, que otra vez me dio el dolor eléctrico de la panza. Son como unas punzadas que se sienten como si te estuvieran electrocutando. Una vez metí un tenedor en un enchufe y se me electrocutó un poquito la mano. Las punzadas son iguales, pero en las tripas.³⁷

Por lo mismo, el tiempo diegético y el tiempo narrativo son casi iguales a lo largo de la novela. Tochtli cuenta su historia por medio de escenas con un orden cronológico progresivo en donde las elipsis son el principal elemento de aceleración del ritmo narrativo. Si la diégesis de *El Lazarillo de Tormes* transcurre en doce o trece años, en *Fiesta en la madriguera* lo hace en unos cuantos meses, lo suficiente para hacer evidente la transformación del personaje-narrador.

³⁷ Ibidem. p.24

3. Los géneros discursivos y lo marginal

El Lazarillo de Tormes y *Fiesta en la madriguera* tienen una característica en común: reflejan, a través de las andanzas de sus personajes protagonistas, las profundas transformaciones que sufrieron –y continúan sufriendo, en el caso de *Fiesta en la madriguera*–, las sociedades que generaron dichas obras. Tanto la España del siglo XVI como el México del siglo XXI estaban –y están–, en un proceso de transición que tiene su reflejo en los mundos ficcionales de *Lazarillo* y de *Tochtli*, y que representan también un cambio en la correlación de las distintas fuerzas sociales. Ambos narradores, desde su perspectiva marginal, construyen un artefacto literario a partir de evocar, confrontar, descontextualizar e ironizar los múltiples discursos de autoridad de su época.

Por lo anterior, en esta tesis será necesario analizar a profundidad los componentes dialógicos de ambas novelas. Para tal efecto, se utilizarán los conceptos pertinentes definidos por Mijaíl Bajtin.

3.1 Conceptos de los géneros discursivos

Mijaíl Bajtin (1895- 1975) fue un lingüista ruso que dedicó gran parte de su vida a estudiar el fenómeno de la comunicación humana, creando toda una serie de conceptos que aún son vigentes en la actualidad. Para él, todo acto comunicativo, desde el habla popular hasta los grandes tratados científicos, podían ser estudiados a partir de sus unidades mínimas: el enunciado y la oración. El primero se define como acto de comunicación entre dos entidades que inicia y termina cuando hay un cambio de interlocutor. Por otro lado, la oración será la unidad mínima de la lengua, misma que define de la siguiente manera:

La oración es una idea relativamente concluida que se relaciona de manera inmediata con otras ideas de un mismo hablante dentro de la totalidad de su enunciado; al concluir la oración, el hablante hace una pausa para pasar luego a otra idea suya que continúe, complete y fundamente la primera³⁸

Es necesario aclarar que para Bajtin la oración y el enunciado son conceptos distintos, pues mientras que la primera se refiere únicamente a la estructura gramatical, en el segundo es inherente la orientación dialogica del mensaje; en otras palabras, sólo puede ser interpretado a plenitud dentro de un contexto social dado, en donde el discurso desde el que se emita sea evidente. Un enunciado puede conformarse de varias oraciones, mismas que estarán

38 BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*. p. 260

delimitadas en el discurso escrito por los signos de puntuación: “La oración como unidad de la lengua tiene una naturaleza gramatical, límites gramaticales, conclusividad y unidad gramaticales”.³⁹ Bajtin postula que cualquier interacción social en la que exista un acto de comunicación puede generar un determinado tipo de discurso. Desde las negociaciones entre los comerciantes hasta la charla de las comadres, pasando por la jerga militar o la lección de un maestro a su alumno, todos son géneros discursivos, pues llevan incluida una intención comunicativa que define valores de jerarquía y confianza entre el receptor y el emisor. Estas pequeñas diferencias son lo que distinguen los distintos géneros discursivos sociales, mismos que él llamó primarios. Un enunciado puede llevar entretejidas varias oraciones que correspondan a diferentes discursos, y esto, en su conjunto, es lo que para el lingüista ruso define el estilo dentro del discurso literario. El propio Bajtin define esta diferencia:

De ninguna manera se debe subestimar la extrema heterogeneidad de los géneros discursivos y la consiguiente definición de la naturaleza común de los enunciados. Sobre todo hay que prestar atención a la diferencia, sumamente importante, entre géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos): tal diferencia no es funcional. Los géneros discursivos secundarios –a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etcétera–, surgen en condiciones de comunicación más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación, estos géneros absorben y reelaboran distintos géneros primarios (simples), constituidos en la comunicación discursiva inmediata.⁴⁰

39 Ibidem. p.261

40 Ibidem .p.247

El género novelístico es para Bajtin un género complejo o secundario, ya que se construye con la interacción de piezas pertenecientes a otros géneros considerados primarios, ya que puede contener cartas, páginas de diario, conversaciones, e incluso, transcripciones de documentos oficiales, entre otras muchas posibilidades. Heterogeneidad sería la palabra con la que el lingüista ruso asocia con este género, un compendio infinito de los dialectos, giros lingüísticos y discursos populares, a los cuales asimila y reelabora dentro de un artefacto estético más extenso. La novela sería entonces la representación más cercana a la realidad social, y las interacciones de los variopintos discursos que existan dentro de ella conformarían el *estilo literario* de la misma.

3.2. Estilo y plurilingüismo

Bajtin consideraba la novela un sistema en el que los múltiples discursos sociales encontraban equilibrio enmarcados en un género discursivo de carácter complejo. Entre mejor estuvieran representados los dialectos y discursos primarios, más rico sería el objeto estético que representa la novela. Tal como lo dice el propio Bajtin:

El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de los cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de estas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Estas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento de tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento de las corrientes y gotas de plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco⁴¹

Por lo mismo, también estudió los mecanismos en que estos discursos podían ser entretejidos dentro de el aparato novelístico. En su ensayo *La palabra en la novela*, enmarcado dentro del volumen *Teoría y estética de la novela* define cinco tipos básicos de unidades compositivas a través de las cuales se construye el estilo literario de la misma:

41 BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*. p.81

- a) Narración directa del autor (en todas sus variantes)
- b) Estilización de las diversas formas de la narración costumbrista (skaz).
- c) Estilización de diversas formas de narración semiliteraria (escrita), costumbrista (cartas, diarios, etc).
- d) Diversas formas literarias del lenguaje extraartístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc).
- e) Lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico⁴²

A partir de estas unidades se puede analizar cualquier obra para estudiar sus características particulares dialógicas y de estilo.

El plurilingüismo es un término que originalmente se utilizaba para definir la comunicación oral y sus distintos formatos: chistes, canciones populares, chismes, dialectos particulares de cada cofradía y oficios. Por otro lado, el discurso lírico se consideraba con su estilo, lenguaje y formatos propios. En sus estudios, Bajtin hace una diferenciación tajante entre lo que es la lírica y la novela. Para él, en la primera prácticamente no hay plurilingüismo, pues todo se supedita al lenguaje poético. La lírica digiere y resignifica de acuerdo con sus propias reglas y cánones, y excreta todo aquello que considera innoble para entrar a las letras universales. Por el contrario, la novela tiene vocación aglutinante, pues los múltiples discursos sociales viven dentro de ella, conviven, se confrontan, se apuntalan. El lingüista ruso lo indica de manera clara:

42 Ibidem. p.80

Como ya hemos dicho, en la mayoría de los géneros poéticos (en el sentido estrecho de la palabra), la dialogización interna de la palabra no se utiliza desde el punto de vista artístico, no se incorpora al «objeto estético» de la obra, se apaga de manera convencional a la palabra poética. En cambio, la dialogización interna se convierte en la novela en uno de los elementos esenciales del estilo prosístico, y se somete a ella en una elaboración artística específica.⁴³

Los géneros primarios, entre los que se incluye la sátira, la comedia, la charla entre comadres, las canciones de la villa, las representaciones de teatro popular, las consejas, los dichos y refranes, las fábulas, y una infinidad más son los que definen el carácter abierto de la prosa, y en específico, de la novela.

Otro aspecto a destacar es la llamada estratificación del lenguaje. Cada gremio, grupo humano, profesión, sexo, pueden poseer una jerga propia que los distinga de los demás. Está subdivisión en esferas ocasiona que los términos y giros que utiliza un médico difieran de los de un abogado, o el del carnicero se distinga de aquel que usa el zapatero en su vida cotidiana. También existe estratificación de acuerdo a la circunstancia. Por ejemplo, a pesar de que en su desempeño profesional el maestro de escuela y el mecánico utilicen un lenguaje distinto, en el momento en que se encuentren en una situación social que los coloque en un mismo plano – por ejemplo, una fiesta religiosa, un mitin político o un funeral–, sus discursos se homologarán para lograr un consenso comunicativo. Sin embargo, durante esa charla, no dejarán de visitar, de cuando en cuando sus distintos lenguajes, puesto que también su jerga propia es la herramienta que tienen para comprender el mundo del otro. Metáforas, refranes y

43 Ibidem. p.102

referencias a su oficio diario enriquecerán y se hibridarán con el discurso ajeno, haciendo que los lenguajes de ambos se enriquezcan. Estos diversos discursos serán representados por medio de una imagen del lenguaje dentro del artefacto estético llamado “novela”, y se podrán mostrar de tres maneras: 1) Por medio de la hibridación, 2) Por correlación dialogística (o iluminación) y 3) Por medio del diálogo puro.

La hibridación será el mecanismo por el cual se mezclan dos lenguajes sociales en el cuadro de un mismo enunciado y representa el encuentro de dos conciencias lingüísticas separadas por la época o por una estratificación social. Este mecanismo no es nativo de la literatura, pues fue la manera en la cual, para Bajtin, evolucionaron todos los idiomas de las culturas humanas: “Se puede afirmar abiertamente que la lengua y los lenguajes se modifican básicamente, desde el punto de vista histórico, por medio de la hibridación”.⁴⁴

En ese sentido, hay que recalcar que la hibridación basa su funcionamiento en la mezcla de dos conciencias lingüísticas que, aunque diferentes, tienen relación de jerarquía entre ellas. Hay una que es representada, y otra que representa. En este sentido, la segunda estaría conformada por el discurso literario, mismo que a partir de sus muy particulares mecanismos, representa el discurso ajeno. Se crearía así una imagen del lenguaje, ya que: “El híbrido novelesco es un *sistema de combinaciones de lenguajes organizado desde el punto de vista artístico*; un sistema que tiene como objetivo iluminar un lenguaje con la ayuda de otro lenguaje, modelar la imagen viva del otro lenguaje”.⁴⁵

44 Ibidem. p.175

45 Ibídem p.177

La iluminación de un lenguaje a través del otro –también llamada correlación dialogística–, consiste en presentar un primer lenguaje enmarcado al segundo, lo cual cambia el mensaje de ambos. Por medio de sus relaciones de tensión, gracias a un mecanismo de sinergia semística, dos discursos que convivan dentro de un enunciado pueden crear un significado distinto al que tendrían por separado. La iluminación difiere de la hibridación en un sentido propio ya que no hay una mezcla directa de ambos lenguajes, sino que se presenta un lenguaje *enmarcado bajo la luz* del otro.

La forma más clara y común de la iluminación es lo que se conoce como estilización, misma que significa una representación artística, o imagen, de un estilo lingüístico ajeno que es resignificado gracias a una conciencia lingüística que, más que insertarlo, lo disuelve dentro de discurso literario.

En las siguientes páginas, a partir de los conceptos expuestos en las páginas anteriores, se analizarán los distintos elementos presentes en *Fiesta en la madriguera* y, a manera de comparación en *El Lazarillo de Tormes*.

3.3. Construcción dialógica en la novela *Fiesta en la madriguera*.

La novela de Juan Pablo Villalobos consta de tres partes caracterizadas simplemente como 1, 2 y 3. El narrador es también el personaje, Tochtli, quien es hijo de un narcotraficante notable y vive aislado en una mansión en medio de la nada. La novela está narrada en primera persona, por lo que el uso del estilo indirecto es constante, tanto para introducir los discursos de los demás personajes, como para efectuar una estilización de distintas formas de narración semiliteraria, popular y mediática. Como ejemplo está el discurso didáctico, que se entabla entre profesor y alumno, que es bidireccional, pero que tiene diferenciación jerárquica. Otro sería el discurso periodístico, mismo que proporcionan los medios de comunicación a través de los noticieros televisivo, que es unidireccional. También está el discurso transmedial, mismo que se inserta desde la cinematografía –muy especialmente, las películas de samuráis y las de charros–, y de la lírica popular –en específico, las canciones de José Alfredo Jiménez–. Todos estos construirán, a partir de la narración del protagonista, el discurso novelístico de *Fiesta en la madriguera*. Se hace esta diferenciación porque Tochtli posee una doble valencia: por un lado, como narrador integra el sentido de la diégesis y por el otro, como personaje, actúa como una entidad –que posee características de un niño pequeño–, que se encuentra en proceso de formación ética, moral e intelectual.

Por otro lado, los personajes que acompañan a Tochtli están claramente definidos de

acuerdo a su papel en la historia, mismo que se ve tanto a nivel argumental como a nivel de construcción dialógica. El cuadro 1 sintetiza a los personajes de la novela de Villalobos.

NOMBRE	TRADUCCIÓN	CARACTERÍSTICAS	OBSERVACIONES
TOCHTLI	Conejo	Caracterizado, según los indicios dados por el autor, como un niño de entre cinco y siete años que vive aislado en una mansión. Su padre es un poderoso capo del narcotráfico. Vive en una realidad de la que constantemente se evade adoptando ciertos papeles: el de detective, el de samurai, el de mudo. Para ello, le ayuda su extensa colección de sombreros y su afición por el cine japonés, del cual incorpora muchos de sus parámetros para interpretar el mundo. Su deseo más grande es poseer un hipopótamo enano de Liberia dentro de su zoológico particular.	Es el narrador-personaje de la historia, por lo que todo lo que pasa dentro de ella pasa a través de sus percepciones y juicios. Genera el efecto de sentido de toda la diégesis.
YOLCAUT	Serpiente cascabel de	Capo del crimen organizado que vive confinado dentro de la madriguera. Muestra cariño por su único hijo pero, a pesar de ello, no duda en exponerlo a experiencias traumáticas tales como torturas y ejecuciones de enemigos. Incluso, fomenta estas conductas en él con el fin de educarlo para que tome su lugar dentro de la estructura criminal. A pesar de su aparente suficiencia, tiene accesos de paranoia que se hacen más frecuentes conforme avanza la trama.	Es el principal formador de la conciencia ética de Tochtli

Cuadro 1. Personajes principales de la novela *Fiesta en la madriguera*

NOMBRE	TRADUCCIÓN	CARACTERÍSTICAS	OBSERVACIONES
MAZATZIN	Venado	Es el maestro particular de Tochtli, quien vive también en la madriguera. Viste por lo general con atuendos tipo indígena –camisas de manta, huaraches–, y enarbola un discurso indigenista-nacionalista que es constantemente ironizado tanto por Yolcaut como por el mismo Tochtli. En el capítulo 2 de la novela viaja con Tochtli y Yolcaut a Liberia para capturar a los hipopótamos enanos. En el capítulo 3 huye de la madriguera para luego publicar un reportaje acerca de sus experiencias con el capo Yolcaut. Sin embargo, tal acción tiene funestas consecuencias para él.	Intenta ser la “conciencia” de Tochtli, el formador de su sentido de la ética, empeño en el que falla de manera evidente. Es el único personaje cuya biografía es sustancialmente explicada dentro de la trama.
MIZTLI	Puma	Matón. Es uno de los guardianes de la madriguera y es quien más comunicación tiene con Tochtli. Lleva una libreta en la que apunta todos los deseos del chico para luego adquirirlos. Proviene de un pueblo de “charros” –se sugiere que es en Jalisco, aunque la novela es intencionalmente imprecisa–, a donde lleva a Tochtli en algún momento. Muchas veces hace comentarios relacionados con la voluptuosidad de las amantes de Yolcaut, mismos que para Tochtli resultan incomprensibles.	Sus líneas muchas veces tienen carga humorística.
CHICHIKUALI	Águila roja	Matón. Es el otro guardián de la madriguera. Casi no tiene interacción con Tochtli	
IZTAPAPALOTL	Mariposa obsidiana	Sirvienta. Es quien se encarga de la limpieza de la madriguera, incluyendo las piezas en donde los matones de Yolcaut torturan y asesinan a sus enemigos.	En el capítulo 3 intenta hacer que Tochtli socialice con otros niños, empeño en el que fracasa.
AZCATL	Hormiga	Jardinero. Según palabras de Tochtli “es mudo”. No tiene demasiada relevancia en la trama.	

Cuadro 2. Personajes secundarios de la novela *Fiesta en la madriguera*.

NOMBRE	TRADUCCIÓN	CARACTERÍSTICAS	OBSERVACIONES
QUECHOLLI	Flamingo	Primera amante de Yolcaut. Mujer delgada, rubia y con aspecto de modelo de revista – según la descripción de Tochtli– Se alimenta frugalmente y también “es muda”.	En el capítulo 3 se sugiere que fue asesinada y descuartizada por los enemigos de Yolcaut.
ATOTL	Guacamaya	Segunda amante de Yolcaut. Es una mujer voluptuosa, mucho más parlanchina y vivaracha que Quecholli. En cierto momento de la trama, asume el papel de “madre” de Tochtli.	Aparece sólo en el capítulo 3
EL GOBER	Gobernador	Político que llega a la madriguera para recoger un soborno. Es humillado por Yolcaut en presencia de Tochtli.	Aparece sólo en el capítulo 1
JOHN KENNEDY JOHNSON	Nombre literal	Cazador nigeriano. Es uno de los personajes que ayudan a Tochtli, Yolcaut y Mazatzin a capturar a los hipopótamos enanos,	Aparece sólo en el capítulo 2.
MARTIN LUTHER KING TAYLOR	Nombre literal	El otro cazador nigeriano que ayuda en la captura de los animales.	Aparece sólo en el capítulo 2.
PAUL SMITH	Nombre literal	Norteamericano. Socio de negocios de Yolcaut. Polemiza constantemente con Mazatzin por imperialismo de los Estados Unidos.	Aparece sólo en el capítulo 3.

Cuadro 2. Personajes secundarios de la novela *Fiesta en la madriguera*.

Para analizar la estructura dialógica de *Fiesta en la madriguera*, hay que tomar en cuenta que, al estar narrada en primera persona, la principal forma de enunciación será el estilo indirecto – ya sea simple o libre–, por lo que mayoría de los diversos discursos insertos en la trama estarán disueltos dentro del discurso dominante, que será el de Tochtli, mismo que estará definido por las características narratológicas de Tochtli-narrador que ya se discutieron en el capítulo 1 de esta tesis. Por lo mismo, tales discursos nos llegarán mediados por una instancia narrativa que está conformada como si fuera un niño pequeño, con todas las restricciones cognitivas, sensoriales y éticas que ya se mencionaron con anterioridad.

El primer componente dialógico importante –mismo que salta desde la primera página de la novela–, es la apropiación del lenguaje del diccionario por parte de Tochtli con el fin de resignificarlo. El uso erróneo y, en ocasiones impreciso, de ciertas palabras tales como “nefasto”, “sórdido”, “patético” y “fulminante”, que se repetirán a lo largo de la novela, de inmediato indicará al lector que el discurso literario inserto en la obra desafiará el discurso de autoridad-estabilización del lenguaje que representa el diccionario. En ese sentido, a esta instancia de la lengua se le despoja de toda autoridad al darle una dimensión lúdica:

Lo que pasa es que tengo un truco. Como los magos, que sacan conejos de los sombreros, sólo que yo saco palabras del diccionario. Todas las noches antes de dormir leo el diccionario. Lo demás lo hace mi memoria, que es muy buena, casi fulminante.⁴⁶

46 VILLALOBOS; Juan Pablo, *Fiesta en la madriguera*. pp. 11-12

Este juego le permite usar algunas palabras en distintos contextos:

Quería ponerse a pensar y a escribir un libro sobre la vida. Hasta se llevó una computadora. Esto no es sórdido, pero es patético.⁴⁷

Que alguien gane millones de pesos por no ser escritor. Eso es sórdido.⁴⁸

Me hubiera gustado llevarme el rifle de las balas gigantescas escondido debajo del sombrero, pero sólo pude llevarme la pistola pequeñita de las balas minúsculas. Nefasto. Pero lo más nefasto de todo fue descubrir que Yolcaut me decía mentiras.⁴⁹

Cuando me calmé, sentí una cosa muy rara en el pecho. Era caliente y no dolía, pero me hacía pensar que yo era la persona más patética del universo.⁵⁰

Con este discreto truco, el autor nos revela que la novela será un juego en donde no se podrá confiar ni en el lenguaje, sino que este se adaptará a las circunstancias del relato, de la misma manera que la moral de los personajes insertos en él se adaptan a las circunstancias de la realidad.

Hay insertos, dentro de la novela, varios géneros discursivos que son predominantes para la conformación del discurso literario que los enmarca. Cada uno, de cierta manera, está referido a uno de los personajes. Estos distintos géneros se confrontan unos con otros de

47 Ibidem. p.15

48 Idem

49 Ibídem. p.46

50 Ibídem. p.75

maneras muy sutiles –y en ocasiones, no tanto–, mostrando sus relaciones de jerarquía a través de la enunciación que hace de ellos Tochtli-narrador.

El asociado a Tochtli es, por obvias razones, el dominante: el lúdico, aunque en una vertiente siniestra. Tochtli hablará y procesará la información a la que está expuesto como hace un niño pequeño, en parte debido a las limitaciones narratológicas con las que está construido y, en parte, por el uso de un discurso en el que algunos de los temas más cruentos de la trama son tratados a manera de juego. Ejemplo de este tipo de discurso es el diálogo que tiene con Yolcaut referente a las balas que son necesarias, y en qué lugar, para matar a una persona:

Una de las cosas que he aprendido con Yolcaut es que a veces las personas no se convierten en cadáveres con un balazo. A veces necesitan tres balazos o hasta catorce. Todo depende de dónde le des los balazos. Si le das dos balazos en el pelo segurito se mueren, pero les puedes dar hasta mil balazos en el pelo y no les pasa nada. Aunque debe ser divertido de mirar. Todo esto lo sé por un juego que jugamos Yolcaut y yo. El juego es de preguntas y respuestas. Uno dice una cantidad de balazos en una parte del cuerpo y el otro contesta: vivo, cadáver o pronóstico reservado.

–Un balazo en el corazón.

–Cadáver.

–Treinta balazos en la uña del dedo chiquito del pie izquierdo.

–Vivo.

–Tres balazos en el páncreas.

–Pronóstico reservado.⁵¹

51 Ibidem. p.18

La mayoría de los otros discursos irán disueltos dentro del discurso de Tochtli. Sólo en algunos casos el narrador utilizará el estilo indirecto libre –con el cual incorporará giros lingüísticos de otros personajes a su propia habla y, en aún menos ocasiones, se mencionará directamente del habla de los personajes. En estos casos, estas diferencias tienen una clara función estética y discursiva, misma que se analizará más adelante.

El discurso de Tochtli resignifica algunos de los conceptos más terribles que están presentes en la novela, presentándolos como inocuos, e incluso, como divertidos. Asesinatos, desmembramientos, decapitaciones son para el niño actividades lúdicas. En este caso –como en el anterior–, se logra el efecto a través de la hibridación del lenguaje infantil con otro registro de la lengua. Por ejemplo, en el primer caso, cuando habla con Yolcaut acerca del número de balazos necesarios, el discurso de Tochtli se estiliza con el lenguaje forense. En el caso siguiente, el discurso histórico-didáctico de las clases de Mazatzin convive con el de la nota roja y ambos se estilizan por medio de las mecánicas del juego:

Los franceses no tienen dos cabezas, ni nada por el estilo. Por eso son adelantados: porque son como nosotros y aun así inventaron la guillotina. En cambio nosotros, para cortar las cabezas, utilizamos los machetes. La diferencia entre la guillotina y los machetes es que la guillotina es fulminante. Usando la guillotina con un sólo golpe cortas una cabeza, mientras que usando los machetes necesitas mucho más golpes, mínimo cuatro. Además, con la guillotina se hacen cortes pulcros, ni siquiera salpicas sangre.⁵²

52 Ibidem, p.53

El segundo discurso que está inserto dentro del discurso literario en la novela es el mediático. *Fiesta en la madriguera* dialoga constantemente con otras manifestaciones culturales tanto escritas (hay una relación muy cercana entre algunos elementos de *Fiesta en la madriguera* con otros presentes en la novela *Los Trabajos del Reino*, la cual se analizará en el capítulo 5 de la presente tesis), como audiovisuales (Las películas de samurais, las de charros, la música vernácula, los noticieros de televisión). Todos estos discursos incidirán de distintas maneras dentro de la narración.

El discurso cinematográfico se acota principalmente a dos manifestaciones: el género de las películas japonesas de samurái y los clásicos del cine mexicano. Para el primer caso, los elementos dialógicos presentes estarán tanto estilizados dentro del discurso de Tochtli como enunciados de manera directa, tal y como se ve en el siguiente ejemplo:

Una película se llama *El crepúsculo del samurái*, y se trata de un samurái viejo que le enseña a un niño las cosas de los samuráis. En una parte lo obliga a quedarse quieto y mudo por un montón de días. Le dice «El guardián es sigiloso y sabe esperar. La paciencia es su mejor arma, como la grulla que no conoce la desesperación. Los débiles se conocen en el movimiento, los fuertes en la inmovilidad. Mira el sable fulminante que no conoce el temblor. Mira el viento. Mira tus pestañas. Cierra los ojos y mira tus pestañas»⁵³

Dentro de ese discurso, repentinamente inserta un diálogo cinematográfico de manera textual. Obviamente, aquí se tiene, además, un metatexto: el discurso pedagógico del samurái viejo se

⁵³ Ibidem. p.15

inserta dentro del cinematográfico, que a su vez, se enmarca dentro del literario de *Fiesta en la madriguera*. También es importante la manera de enunciarlo: al hacer una cita textual, el autor subraya que este discurso en particular tendrá peso dentro de la historia, cosa que, efectivamente, sucede.

En este caso, el discurso asimilado tiene una valoración positiva dentro del discurso de Tochtli: su conducta como personaje se guía, en parte, por esas sentencias de las películas niponas. Sin embargo, no todos los discursos mediáticos son recibidos con esa disposición. Yolcaut es aficionado a las películas de charros mexicanos, mismas que odia su hijo. Tochtli asimila la trama en su propio discurso:

La película se trata de dos charros que se pelean por una mujer. Es una película muy absurda. En lugar de pelearse con balazos los dos se pelean con canciones. Y ni siquiera son canciones de machos, como el rey. Eso es lo que no entiendo: que si son charros y machos porqué se ponen a cantar canciones de amor como si fueran de los maricas⁵⁴

Luego de hacer una crítica desde el discurso infantil, y desde su propio esquema de valores, mismo que contrapone macho a marica como extremos del deber-ser masculino, hace una cita directa del filme sólo para subrayar su punto: “[el charro en la película] Le dice « Como la luz de las estrellas son tus ojos, dos luceros que alumbran mi oscuridad. Ya sé que no te merezco, pero sin ti la vida es un tormento, es un morir eterno.» Patético.⁵⁵

54 Ibidem. p.39

55 Idem.

La música sólo se hace presente cuando Tochtli cita “El Rey”, de José Alfredo Jimenez, misma que considera que contiene la esencia de la conducta de los charros –epítome de machos, para él–.

El discurso de los medios masivos de comunicación está presente por medio de las referencias que se hacen a los programas informativos. Siendo Yolcaut, su hijo y sus sirvientes una especie de prisioneros, una de sus pocas fuentes de información del exterior es la de los noticieros televisivos. En este sentido, el discurso noticioso y el discurso infantil de Tochtli son refractarios ya que el segundo no comprende los mensajes que emanan del primero. Ante las noticias del exterior, Tochtli muestra indiferencia o estupefacción, y sólo algún comentario de Yolcaut –casi siempre a través de una sentencia críptica emanada del lenguaje popular–, la carga de significado. Por ejemplo, cuando Tochtli y su padre se informan por el noticiero que la directora del zoológico de Guadalajara cayó a la jaula de los tigres y murió devorada por ellos:

Yolcaut miró conmigo la noticia, y cuando acabó me dijo cosas enigmáticas. Primero me dijo:

–Ahhh... La suicidaron.

Y cuando acabó de reírse:

–Piensa mal y acertarás⁵⁶

O cuando se entera de las extradiciones de otros capos:

⁵⁶ Ibidem pp.34-35

Yolcaut se quedó muy atento mirando la noticia y hasta me pidió que me callara. En la tele estaban pasando una lista con los nombres de los señores que ahora vivían en la cárcel del país Estados Unidos. Cuando la noticia se acabó, Yolcaut dijo una de sus frases enigmáticas y misteriosas. Dijo

–Ya nos cargó la chingada.⁵⁷

El discurso de los noticieros dentro de la novela tiene dos funciones principales: para marcar un cambio en la trama y para incorporar el discurso de la nota roja dentro del discurso lúdico de Tochtli. En la primera, Tochtli resignifica el discurso a partir de lo que le dice Yolcaut, mientras que, en el segundo caso, Tochtli reelabora a manera de juego lo dicho por la televisión: “Hoy hubo un cadáver enigmático en la tele: le cortaron la cabeza y ni siquiera se trataba de un rey.”⁵⁸ Y luego de hacer una disertación acerca del cómo los franceses le cortan la cabeza a los reyes y utilizan canastas para que estas caigan luego de ser cercenadas por la guillotina, afirma:

Nosotros no usamos cestas para las cabezas cortadas. Nosotros entregamos las cabezas cortadas en una caja de brandy añejo. Parece que eso es algo muy importante, porque el señor de la tele repetía una y otra vez que la cabeza la habían enviado dentro de una caja de brandy añejo.⁵⁹

57 Idem. p.36-37

58 Ibidem. p.42

59 Ibidem. p.42

Mención aparte merece el uso de la primera persona del plural en estos segmentos. Tochtli-personaje muestra la conciencia de grupo hacia los criminales. Él, junto con su padre y sus guardaespaldas, también hacen eso, sólo que distinto. No usan cestas, sino botellas de licor. Estos marcadores irán dando cuenta de la paulatina deshumanización del personaje.

El tercer elemento dialógico importante dentro de la novela es el pedagógico-ideológico que tiene como emisor principal a Mazatzin. Este discurso es constantemente confrontado y ridiculizado por otras voces dentro de la diégesis, como si gran parte de la intención de *Fiesta en la madriguera* fuera exhibirlo como anacrónico e ineficaz en el contexto de la sangrienta realidad nacional. El maestro Mazatzin es el personaje mejor construido, desde el punto biográfico, en la trama de *Fiesta en la madriguera*. Tochtli sintetiza la vida de su mentor en unos párrafos:

Lo que pasa es que antes hacía muy buenos negocios con los anuncios de la tele. Cobraba millones de pesos por inventar comerciales de champú y refrescos. Pero Mazatzin estaba todo el tiempo triste, porque en realidad había estudiado para ser escritor. Aquí comienza lo sórdido: que alguien gane millones de pesos y esté triste por no ser escritor. Eso es sórdido.⁶⁰

Es de notar la ironía de que Tochtli–narrador, califique la vida de alguien que quiere ser escritor a través del mal uso de dos palabras: sórdido y patético. Este uso de términos, a pesar

60 Ibidem. pp 15-16

de no ser preciso –como, por ejemplo, lo utilizaría un escritor–, tiene el doble sentido necesario para que el lector participe dentro de la visión de Tochtli. Continúa:

Total que de pura tristeza se fue a vivir muy lejos, a una cabaña en medio de la nada, creo que en lo alto de un cerro. Quería ponerse a pensar y a escribir un libro sobre la vida. Eso no es sórdido, pero es patético. El problema fue que Mazatzin no se inspiró, y mientras tanto su socio, que también era su mejor amigo, le hizo una transa para quitarle todos sus millones de pesos. De mejor amigo nada, era un traidor.⁶¹

En unos cuantos párrafos Tochtli –en su función de narrador–, describe a Mazatzin y, de paso, deslegitima cualquier discurso que pueda venir de él. A lo largo de la trama, se mostrará al maestro como el portavoz de un discurso inútil. Esto se refrendará a lo largo de toda la novela por medio de las sentencias de Yolcaut y de los propios juicios de Tochtli.

El discurso de Mazatzin, impregnado de ideología, aparece casi siempre enmarcado dentro del discurso infantil de Tochtli. Esto, en sí, representa una operación dialógica que exhibe la fragilidad de las creencias del maestro. En ocasiones, el narrador le cede la palabra a Mazatzin, aunque sólo para que emita filípicas cargadas de teatralidad que subrayan lo descontextualizado de su discurso dentro del entorno del crimen organizado.

En estos días estamos estudiando la conquista de México. Es un tema divertido, con guerra, muertos y sangre. La historia es así: por un lado estaban los reyes del reino de España y por otro lado estaban los indios que vivían en México. Entonces los reyes del

61 Ibidem. pp. 16

reino de España querían ser también los reyes de México. Así que vinieron y se pusieron a matar a los indios, pero solo para meterles miedo y que aceptaran a sus nuevos reyes. Bueno, la verdad, a algunos indios ni los mataban, nomás les quemaban los pies. Toda esta historia pone furioso a Mazatzin, porque él usa camisas de manta y huaraches como si fuera indio, y empieza con sus discursos. Me dice:

—¡Nos robaron la plata, Usagi, nos saquearon!

Hasta parece que los indios muertos fueran sus primos o sus tíos. Patético.⁶²

Es de notar que en este párrafo se tienen por lo menos tres niveles de discurso que conviven en grados distintos de hibridación: el propio de los libros de texto o de historia, el cual es digerido y reinterpretado por el narrador Tochtli —dotándolo de un sentido distinto al de las fuentes originales—, la opinión directa de profesor, representada como un diálogo individualizado que se desprende de la voz del narrador, y el fulminante juicio que éste hace de la opinión de su maestro. En ese sentido, el mecanismo de la ironía funciona al colocar un determinado discurso —el ideológico indigenista—, dentro de un contexto ajeno —el de la realidad del crimen organizado, tan alejado de disquisiciones filosófico-étnicas—. Este artilugio literario será constantemente usado por el autor, especialmente para replantear el papel del intelectual —y de la cultura en general—, dentro de un mundo tan pragmático y duro como el de la madriguera. Otro caso es cuando da muestra de su anti-americanismo:

Mazatzin es el único contento y me está dando clases especiales sobre cosas del imperio de Japón. Hoy me explicó lo de la Segunda Guerra Mundial. Se trata de dos ciudades del imperio de Japón que fueron destruidas con bombas atómicas. Si te tiran

⁶² Ibidem. p.17

bombas atómicas de nada te sirven los sables. Con esta historia a Mazatzin se le fue quitando lo contento y acabó haciendo uno de sus discursos. Este era sobre la guerra, la economía y los imperialistas. Y a cada rato me decía:

–Los gringos, Usagi, los pinches gringos de mierda.⁶³

En muchas ocasiones el discurso de Yolcaut se confronta con el de Mazatzin. Por lo general, el discurso del maestro se presenta dentro de la narración de Tochtli en modo indirecto simple, para luego ser confrontado- rematado por medio de una cita directa del habla del capo, tal y como se ve en esta parte, perteneciente al capítulo 2, cuando viajan a Monrovia y usan nombres falsos:

Cuando aterrizamos en París Franklin Gómez se emocionó y dijo que habíamos llegado a la tierra de la libertad, la fraternidad y la igualdad. Parece que para tener esas cosas es para lo que sirve cortarles la cabeza a los reyes. Winston López nomás dijo.

-Franklin, no seas pendejo.⁶⁴

Otra vez tenemos tres niveles de discurso: el grandilocuente de Mazatzin –Franklin Gómez–, el infantil del narrador, que deconstruye al primero al hacer la reflexión de las cabezas y los reyes, y el de Yolcaut, quien sólo exige silencio y califica al maestro como inepto. En otra ocasión, ya al final del viaje, esto se muestra por medio de una escenificación: cuando están en el aeropuerto, Winston López compra diversos *souvenirs* para adornar la madriguera mientras que Junior López –avatar de Tochtli en Liberia–, satisface su obsesión por los

63 Ibidem. p.81

64 Ibidem. p.56

sombreros. El maestro tiene otros gustos:

En cambio, Franklin Gómez compró recuerdos que no necesitan guardarse en las maletas: dos años de escuela para cuatro niñas liberianas, diez vacunas para bebés liberianos y veinte libros para la biblioteca de la ciudad de Monrovia. Para eso tuvimos que ir a una oficina, Mientras Franklin Gómez rellenaba un montón de papeles que le habían dado, Winston López me dijo algo enigmático. Dijo:

–Míralo. Es un santo.

Cuando volvimos al hotel Franklin Gómez tenía una cara que no sabías si se estaba riendo o si iba a ponerse a llorar. Al menos ya venía calladito, mirando unos vales que le habían dado en la oficina donde compró sus recuerdos. Winston López nomás le dijo.

–Franklin, de veras que eres muy pero muy pendejo.⁶⁵

Se afirma en el transcurso de la novela, tanto en el discurso del narrador como en las palabras de Yolcaut, que los cultos –categoría en la que insertan a Mazatzin–, saben mucho de los libros, pero nada de la vida. La antípoda de ese discurso sería el de Yolcaut. Pragmatismo, esa podría ser la palabra que define al capo y a su manera de ver al mundo. Pragmatismo y crueldad. Yolcaut se hace presente dentro del discurso literario por medio del diálogo directo, sin estilizaciones, lo cual subraya su autoridad y lo superpone por encima de los discursos de los demás –incluso el de Tochtli–. Sus frases son cortas –en palabras del niño: fulminantes–, y contundentes. Sin embargo, a pesar de su brevedad, definen la orientación moral de Tochtli como personaje y matizan la visión del mundo que nos revela el narrador como efecto de

⁶⁵ Ibidem. p.71

sentido. El discurso de Yolcaut no necesita ni siquiera argumentos: está estructurado a base de órdenes, sentencias y frases “enigmáticas” que se entienden dentro del contexto en el que se profieren. Ya se mencionó cómo las palabras de Yolcaut confrontan y subyugan al discurso del maestro Mazatzin; sin embargo, no es el único caso. El discurso político, encarnado en el fugaz personaje de El Gober, también es denostado. En la parte de la novela donde conviven Yolcaut, Tochtli y El Gober –descrita en las líneas siguientes–, esta ridiculización se hace evidente. En primer lugar, se manifiesta en el uso del estilo indirecto simple, mismo que refleja la hibridación entre el discurso del capo con el del narrador: “El Gober es un señor que se supone gobierna a las personas que viven en un estado. Yolcaut dice que el gober no gobierna a nadie, ni siquiera a su puta madre.”⁶⁶ En segundo lugar, se muestra durante la cena, en donde el autor recurre al diálogo directo de los personajes:

Entonces el Gober me preguntó mi edad y cuando se la dije opinó que yo todavía estaba pequeño para estas cosas. Ahí fue cuando Yolcaut se enojó y le tiró a la cara un montón de dólares que sacó de una maleta. Eran muchos, miles. Y se puso a gritarle:

–Cállate, pinche Gober ¿Tú que chingado sabes, pendejo? Toma tu limosna, cabrón, ándale.

Luego me dijo que para eso era nuestro negocio, para mantener pendejos.⁶⁷

Yolcaut también entabla esta relación de autoridad con Mazatzin, sólo que a un nivel más complejo. Si al Gober lo subyuga con los dólares que le arroja en la cara, al profesor le hace

⁶⁶ Ibidem. p. 26

⁶⁷ Ibidem. p.27

ver al mundo como es en realidad.

Es de notarse que el profesor Mazatzin corresponde a una figura que algunos estudiosos de la literatura del narcotráfico como Felipe Oliver Fuentes han denominado *El letrado*. Dicho personaje puede encarnarse lo mismo en un estudiante en letras que en un periodista; lo mismo en un escritor que en un compositor vernáculo o incluso presentarse como un experto en gramática⁶⁸. El letrado tiene varias funciones dentro de los relatos que se basan en el mundo del narcotráfico: integrar el discurso literario, articular la representación narrativa de un medio que tiene como característica ser ágrafo y contrastar el mundo de las ideas –de las que el letrado es representante– con la brutal praxis que se vive en el entorno del crimen organizado:

A pesar de las distancias geoculturales entre los letrados que aparecen en las narrativas sobre el narcotráfico [...] Entre ellos permanecen una serie de conductas o actitudes atávicas comunes, como el deber o simple curiosidad social de inmiscuirse en la realidad más conflictiva. Amplia es la bibliografía sobre el papel que históricamente ha desempeñado el intelectual latinoamericano como “intérprete de la realidad”⁶⁹

Felipe Oliver Fuentes destaca el papel que tiene Mazatzin como encarnación del intelectual latinoamericano de izquierda cuyos discursos sobre el deber-ser social se ven rebasados por la nueva realidad de las esferas criminales. En ese sentido, las ataduras ideológicas del maestro

68 Como en el caso de *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo

69 FUENTES Krafczyk, Felipe Oliver, *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. p.54

le impiden comprender a cabalidad el entorno que le rodea. Paradójicamente, la mirada limitada del personaje-protagonista Tochtli es la que mejor se adapta para intentar representar en un discurso literario ciertos aspectos del fenómeno del crimen organizado:

No es un azar que las narrativas sobre el narcotráfico, lejos de ambicionar “la totalidad” que alguna vez se propuso el “boom”, prefieran entregar visiones fragmentarias y parciales sobre ciertos aspectos puntuales del contrabando, como su infiltración en las más altas esferas de la política, la proliferación de nuevos actores sociales vinculados a sus filas, o el potencial creador implícito en su violencia. Es el caso de Juan Pablo Villalobos en *Fiesta en la madriguera*, en donde la mirada sobre el narcotráfico parte desde la perspectiva limitada de un niño que permanece recluido en una casona. Y aquí la limitación no es el resultado de una ingenuidad o inocencia propias de la infancia, ni tampoco del aislamiento en que transcurre su vida [...] La mirada limitada de Tochtli corresponde al hecho de que no conoce un mundo ajeno al del narcotráfico, por lo que carece de un contrapunto.⁷⁰

En ese sentido, dentro de la diégesis de *Fiesta en la madriguera*, el capo Yolcaut se revela entonces, no sólo como el señor de horca y cuchillo que se enorgullece de ser, sino también en el oráculo que interpreta realmente los entretelones de la realidad social ante un atónito Mazatzin:

En la comida, Yolcaut y Mazatzin hablan de los políticos. Son pláticas divertidas porque Yolcaut se ríe mucho y le dice a Mazatzin que es un pinche inocente. Mazatzin no se ríe tanto, porque piensa que el gobierno tendría que ser de los políticos que van

⁷⁰ Ibidem. p.55

por la izquierda. «Si la izquierda gobernara el país no pasaría eso» Yolcaut se ríe más. Algunos días Mazatzin le va diciendo nombres de políticos y Yolcaut, dependiendo del nombre, le contesta.

–Ajaaaá

O:

–Tch-tch

Unas veces Mazatzin se sorprende y se ríe mientras dice que lo sabía. Otras veces grita mentira, mentira, y Yolcaut le dice que es un pinche inocente.⁷¹

Yolcaut se permite incluso confrontar un discurso de autoridad en apariencia tan indiscutible como el científico. Cuando un doctor ausculta a Tochtli para encontrar la causa de sus constantes dolores de estómagos, dictamina que la dolencia tenía un origen psicológico. Esto enfurece al capo en la medida que contradice la imagen que tiene de su hijo, y sobre todo, del hombre que quiere que sea:

El doctor ya no viene porque Yolcaut se enojó con él. Una vez el doctor le dijo a Yolcaut que en realidad yo no estaba enfermo de la panza, que los dolores eran por no tener mamá, que lo que necesitaba era un dolor de la psicología. Supuestamente eso se llama estar enfermo del psicocosmos, que quiere decir que la enfermedad es de la mente.⁷²

El discurso de Yolcaut es un discurso autoritario que ni siquiera intenta argumentar razones: soborna, amenaza, ordena o sentencia. Está presente de manera constante y determinante dentro del discurso del narrador, y es el componente principal en la formación de Tochtli

⁷¹ VILLALOBOS, Juan Pablo. Op.Cit. p.32

⁷² Ibidem. p. 48

como individuo presente dentro de la diégesis. Sin embargo, el discurso de Yolcaut, expresión máxima de su poder, puede ser doblegado por medio del silencio. Al inicio del capítulo 3 Tochtli decide volverse un samurái y no volver a emitir palabra alguna. Esto perturba a los demás personajes de la madriguera y encoleriza a Yolcaut. El capo, quien es capaz de desestimar las palabras de Mazatzin como maestro, del Gober como político, del médico como científico, está inerte ante el mutismo de su hijo. Por ello, intenta por todos los medios posibles hacer que Tochtli vuelva a hablar: primero por vía del soborno, después por el convencimiento y al final por medio de la amenaza:

Antes de que me fuera a dormir Yolcaut me dio un regalo. Era un sombrero de vaquero de esos que sirven para lazar vacas. Luego me dijo que los cowboys no andan en bata. Como yo no le contesté nada, ni gracias, me gritó.
—Habla, chingada madre, déjate de pendejadas.

Curiosamente, por medio de esta pequeña escena, Villalobos, quizá de manera inconsciente, expone que incluso el discurso de la violencia puede quedar desarticulado frente al silencio. Por muy potente que sea la palabra de Yolcaut, necesita que se refracte en el otro para tener algún efecto. Al final, el discurso autoritario, visto como un enunciado⁷³, requiere de una respuesta para entablar un sistema de comunicación discursiva, o queda también despojado de sentido.

Por supuesto que dentro de *Fiesta en la madriguera* existen más discursos, pero estos

73 El concepto de Sistema de comunicación discursiva se abordará con profundidad en el capítulo 5.

jamás alcanzan la relevancia de los mencionados con anterioridad. Quizá haya que destacar, por colorido, el del guardaespaldas Miztli, quien tiene la función de ser el confidente de Tochtli. Él es quien lleva la lista de los deseos del personaje–narrador y quien, de alguna manera, lo induce por medio de sus dichos, dentro del mundo de la sexualidad. Cuando se refiere a Quecholli, primera amante de Yolcaut, se refiere a ella como “noventa, sesenta, noventa” ⁷⁴, mientras que con Alotl, la segunda, lo hace con la frase “noventa, sesenta, revienta” ⁷⁵, refiriéndose en ambos casos a sus proporciones corporales. Estas referencias dejan atónito al niño, haciendo patente su falta de conocimiento, o de interés, en el tema.

En el siguiente apartado, se analizarán los componentes dialógicos de *El Lazarillo de Tormes* con el fin de hacer un análisis comparativo y definir cómo se refleja el concepto de lo marginal a partir de los discursos insertos en una y otra obra.

⁷⁴ Ibidem. p.31

⁷⁵ Ibidem. p.100

3.4. Construcción dialógica en la novela *El Lazarillo de Tormes*

La novela de la picaresca surge en un momento de transición en la historia de occidente. En menos de cien años, la Europa del siglo XVI sufrió transformaciones políticas, sociales y económicas que acabaron por derruir los conceptos medievales del mundo. Sólo por mencionar los más importantes, en muy pocas décadas de diferencia se dieron el descubrimiento del Nuevo Mundo, la expulsión de los árabes de la península hispánica, la conquista de los territorios americanos, la reforma anglicana de Enrique VIII, y la reforma protestante. Debido a lo anterior, En 1554, año de la aparición del *Lazarillo de Tormes*, los discursos de autoridad de la España del siglo XVI, tales como el discurso del clero, el de la nobleza o el del mismo monarca, comenzaban a perder su condición de inapelables, y por lo mismo, comenzaron a ser susceptibles de cuestionamientos y ridiculizaciones.

No es aventurado afirmar que la novela moderna tomó forma en la España del siglo XVI y que uno de los primeros ejemplos de ella fue, precisamente, *El Lazarillo de Tormes*. El género novelístico se gesta a partir de la estilización de los múltiples discursos sociales que Mijaíl Bajtin ya había detectado en la obra de François Rabelais. En general, se puede considerar que la novela surge como una “degeneración de la epopeya, en otras palabras, representa una ruptura con la tradición antigua y la emergencia de una nueva clase: la burguesía”.⁷⁶ Mientras que la epopeya era el medio por el que se expresaban los valores de la

76 GRANDA, Carmen. *Una crítica bajtiniana al Lazarillo de Tormes, la primera novela moderna*. p.1

aristocracia, la novela dio cabida a la diversidad generada a partir del ascenso de nuevos actores sociales –los burgueses como clase social importante–, y del declive de otros –la nobleza baja que trabajosamente ocultaba sus miserias, representada magistralmente por el Escudero en el Tratado Tercero–. En otras palabras, el pícaro representa a un nuevo héroe –o antihéroe–, que encarna el naciente Núcleo Axiológico del mundo renacentista, construido con valores tales como: la ponderación del esfuerzo personal como vehículo de la supervivencia, la confrontación ante los discursos de autoridad por medio de la parodia y la ironía y la búsqueda de satisfacer los apetitos corporales básicos por encima de la honra, el reto y Dios.

Hay dos elementos que le permiten al *Lazarillo de Tormes* ser el crisol en el cual se funden los diversos discursos sociales de la España del Siglo XVI: la peculiar construcción de su voz narrativa –Lázaro-adulto–, que le permite accionar una serie de mecanismos humorísticos que serían imposibles si estuviera estructurada de manera consonante. Edward Friedman subraya la importancia de esa disonancia entre Lazarillo-personaje y Lázaro-narrador:

The discourse of picaresque narrative is almost always ironic. First- person narration would seem to give autonomy to the speaker, but the more one studies the message systems within the texts, the more perceptible the interplay of the narrator with an implied author. Fictional autobiography is hardly unmediated; the authorial overlay, as it were, often sets itself up to counter and to contradict the speaker's words. The early Spanish picaresque novels—including the anonymous *Lazarillo de Tormes*,

Mateo Aleman's *Guzman de Alfarache*, and Francisco de Quevedo's *La vida del Buscón*—demonstrate the dialectics of constructed and deconstructed discourse.⁷⁷

Esta construcción tan peculiar lleva como consecuencia las disonancias entre lo narrado —las peripecias del Lazarillo—, y el discurso de quien narra: Lázaro-adulto. Las contradicciones entre el complejo discurso que maneja el narrador del *Lazarillo de Tormes* permite la parodización y la deconstrucción de los discursos de autoridad encarnados por algunos de sus amos.

El segundo elemento es su permanente estado de movilidad, pues hay que recordar su constante peregrinar a través de la España del siglo XVI son la clave para que Lazarillo como personaje se vincule con muchos de los actores sociales de su tiempo y sea capaz de ser el vínculo entre sus variados dialectos sociales. Dicha movilidad se traduce en la polifonía que caracteriza a todo discurso novelístico del Lazarillo:

Dada la insistencia en la polifonía, se establece claramente que hay un énfasis en el estilo comunicativo entre los personajes en Lazarillo de Tormes. Al hablar otro idioma que Lazarillo nunca había escuchado, el ciego muestra la extensa pluralidad del mundo, fenómeno que dificulta la coexistencia por falta de comprensión de valores que son diferentes. La polifonía fomenta un dinamismo dialógico no solamente de palabras sino también de ideas y actitudes entre diversos personajes. La variedad de voces contribuye a la totalidad del texto. Vista la diversidad de “camino”, cada amo termina aportando una voz distinta y añadiendo otra experiencia a la vida de Lazarillo.⁷⁸

⁷⁷ FIEDMAN, Edward H. *Prodigal sons, prodigious daughters. Irony in the picaresque tradition*. p.123

⁷⁸ GRANDA, Carmen. *Op.Cit.* p.5

Esta polifonía se deriva precisamente de la capacidad del Lazarillo de ponerse en contacto con los diversos actores sociales de su tiempo, y esta capacidad sólo es posible debido a su constante movimiento. Lazarillo transita del campo a la ciudad y de la calle a la plaza pública. Su sino es el eterno movimiento:

A diferencia de otros textos más antiguos y tradicionales cuyos héroes suelen ser pasivos, *Lazarillo de Tormes* por primera vez representa un héroe novelesco que tiene un papel más activo a causa de la insistencia en la comunicación y la representación de varios espacios nuevos. A través de los ambientes diferentes y encuentros con diversos amos, Lazarillo de Tormes presenta una polifonía, una diversidad de voces que refleja la realidad social de la época. La novela, de hecho, resulta ser una manifestación de la situación sociocultural del país en la que se representan distintas esferas. Es a través de estos encuentros que el protagonista evoluciona, encontrándose en un proceso continuo de formación.⁷⁹

Por otro lado, hay que subrayar que *El Lazarillo de Tormes* fue escrita en la España del siglo XVI, cuando el tribunal de la Santa Inquisición ejercía su máximo poder. Por lo mismo, y dada la naturaleza anticlerical de algunos de sus pasajes, no es extraño que el autor de dicha obra se haya guardado de aparecer como tal en sus páginas. De igual manera, esta influencia se ve reflejada en el formato con el que está escrito el Lazarillo: la historia se cuenta como si fuera una confesión ante una figura de autoridad —que bien puede ser un representante del Santo Oficio—, y que, por lo mismo, ya lleva en la propia enunciación una intención

⁷⁹ GRANDA, Carmen, *Op. Cit.* p.14

exculpatória. Esta presencia del discurso legal en el literario se encuentra presente en toda la obra, pero es más evidente en la presentación del Lazarillo: “Pues sepa Vuestra Merced ante todas cosas que a mi llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Telares, aldea de Salamanca”.⁸⁰ Tal incursión del formato legal convierte a la enunciación del discurso del Lazarillo no sólo en un acto literario, sino también jurídico.

Roberto González Echeverría afirma que este proceso de imitación es frecuente en la génesis del discurso novelístico, lo cual lleva a pensar que, en un inicio las obras de ficción tuvieron que “legitimarse” ante el lector por medio del acto de fingir que eran documentos o discursos extraliterarios con el fin de ganar credibilidad ante el lector:

Mi hipótesis es que, al no tener forma propia, la novela generalmente asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la “verdad” —es decir, el poder— en momentos determinados de la historia. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversas épocas, imita tales documentos para así poner de manifiesto el convencionalismo de estos, su sujeción a estrategias de engendramiento textual similares a las que gobiernan el texto literario, que a su vez reflejan las reglas del lenguaje mismo. Es mediante este simulacro de legitimidad que la novela lleva a cabo su contradictorio y velado reclamo de pertenecer a la literatura.⁸¹

Sin embargo, el discurso novelístico no mimetiza cualquier tipo de documento. Si bien Bajtin afirmó que la novela es el género en donde convergen todos los discursos sociales, ésta también tuvo, en su momento, que tomar su formato de otro discurso que le dotara de

80 ANÓNIMO, *Op. Cit.*, p.91

81 GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. p. 36

verosimilitud, y esta sólo podía adquirirse si el discurso replicado tenía autoridad y poder.

Recurriendo nuevamente a González Echeverría:

Las narrativas que solemos llamar novelas demuestran que la capacidad de dotar al texto con el poder necesario para transmitir la verdad están fuera del texto: son agentes exógenos que conceden autoridad a cierto tipo de documentos, reflejando de esta manera la estructura de poder del periodo, no ninguna cualidad inherente al documento mismo o al agente externo.⁸²

Con base en lo anterior, es posible afirmar que *La vida del Lazarillo de Tormes, de sus fortunas y adversidades* lleva circunscrita de entrada la visión del poder acerca del marginal. La misma construcción inicial del discurso novelístico a través de la estilización del discurso jurídico hace que la noción moral de la obra quede filtrada. Por supuesto que esta misma aparente restricción permite que la novela entable un juego irónico que cuestiona las nociones que el discurso jurídico replicado tiene acerca de la marginalidad.

La otra cuestión notable en *El Lazarillo de Tormes* es la existencia de un prólogo, escrito por el autor mismo, en el que justifica su ejercicio literario. En él, puede leerse una voz pulida y culta, que menciona constantes referencias a la historia y la literatura clásica, una voz, por cierto, muy similar a la de Lázaro-adulto. El autor justifica su ejercicio y, al mismo tiempo, toma distancia, colocando como bambalina al narrador. Si Lázaro-niño, además de ser el protagonista de la novela, es también la encarnación del concepto de lo marginal, tanto

82 Idem.

el autor como Lázaro-narrador lo observan a una cómoda distancia.

El narrador en la obra es, como ya se expuso, un efecto de sentido que trata de replicar la personalidad de un copero de Arcipreste; un hombre de veintitantos que confiesa frente a una figura de autoridad sus andanzas de niño. En su narración predomina, por supuesto, la estilización de las formas del habla popular, la cual, de cuando en cuando, adereza con comentarios que implican una cultura más elevada, e incluso, con inserciones de lenguaje especializado de otros gremios:

Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que aquí a moler venían, por lo cual fue preso y confesó, y no negó y padesció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la Gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados.⁸³

Aquí se puede apreciar el fenómeno de hibridación dialógica que predomina en la novela: las formas del habla popular (*ciertas sangrías mal hechas en los costales*), conviven con el lenguaje de los clérigos y los evangelios (*...y padesció persecución por justicia*).

El discurso narrativo del Lazarillo convive con los distintos discursos de sus respectivos amos en una situación de confrontación a la autoridad. Cada uno de los tratados en que está dividida la obra corresponden a tantos de los hombres a los que sirvió Lázaro en su infancia, y por lo mismo, cada uno tiene el componente dialógico de sus respectivos gremios. El ciego mendicante toma, en general, un papel de mentor del protagonista, un mentor que en

83 ANÓNIMO, *Op. Cit.* p.92

muchas ocasiones le transmite sus lecciones de manera brutal:

Salimos de Salamanca, y llegando a la puente estaba a la entrada della un animal de piedra, que casi tiene forma de toro, y el ciego, mandóme que llegase cerca del animal y ahí puesto, me dijo:

–Lázaro, llega el oído a este toro y oirás gran ruido dentro del

Yo simplemente llegué, creyendo ser así, y como sintió que tenía la cabeza par de piedra, afirmó recio la mano y diome una gran calabazada en el diablo del toro, que mas de tres días me duró el dolor de la cornada, y díjome

–Necio, aprende que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo.

Y rió mucho la burla.⁸⁴

Estas constantes pullas que el ciego hace de Lázaro no son sino una parodia del discurso que se entabla ente un mentor y un alumno. El invidente le transmite su conocimiento de la vida y de las calles a su entenado, lo prepara para la vida real: “Y como me viese de buen ingenio, holgábase mucho y decía: 'yo oro ni plata no te lo puedo dar; más avisos para vivir muchos te mostraré'. Y fue así que, después de Dios, este me dio la vida, y siendo ciego me alumbró y adiestró en la carrera de vivir.”⁸⁵

Curiosamente, el ciego casi nunca alecciona al Lazarillo—personaje dentro de la obra, pues casi toda su convivencia se manifiesta a través de la tensión entre el ciego, quien intenta sacar provecho de su entenado, y el protagonista, quien intenta satisfacer sus apetitos. Las lecciones aprendidas por el niño son prácticas y dolorosas, literal y metafóricamente: la jarra

⁸⁴ Ibidem. p.96

⁸⁵ Ibidem. p. 97

de vino que le estrella en la cabeza, la longaniza regurgitada, las uvas que se roban mutuamente, etcétera. Cada una de ellas representa una enseñanza que Lázaro-niño asimilará muy bien.

Entre los discursos encarnados en los diversos amos del personaje sobresale uno por su presencia: el escudero. Luego de ser expulsado del servicio del avaro clérigo del Tratado Dos, Lazarillo de Tormes llega con un hombre que aparenta ser de una clase elevada. Su porte y maneras lo emparentan con la nobleza y sus palabras grandilocuentes muestran un deber ser basado en la honra y la frugalidad:

–Señor, mozo soy que no me fatigo mucho por comer, bentido Dios: deseo me podré yo alabar entre todos mis iguales por de mejor garganta, y ansi fui yo loado della fasta hoy día de los hamos que yo he tenido.

–Virtud es esa –dijo él–, y por eso te querré yo más: porque el hartar es de puercos y el comer regaladamente es de los hombres de bien.

“¡Bien te he entendido!” dije yo entre mí. ¡Maldita tanta medicina y bondad como aquestos mis amos que yo hallo hallan en la hambre!⁸⁶

Pronto se dará cuenta Lazarillo que esta aparente virtud esconde un defecto terrible: el escudero, con toda su noble cuna e hidalguía, es incapaz de allegarse alimentos o ganar un centavo por sí mismo. De ello se da cuenta pronto el protagonista, quien gracias a las mañas que le enseñó su anterior amo, el ciego, logra obtener diariamente algunos mendrugos, mismos que comparte con su muy digno amo. El escudero paga los servicios de su mozo con

86 Ibidem. p.132

elocuentes lecciones acerca del deber-ser del hidalgo, y lo hace mientras masca las tripas y los trozos de pan que amablemente éste le comparte:

–Eres mochacho –me respondió–, y no sientes las cosas de la honra que en el día de hoy está todo el caudal de hombres de bien. Pues te hago saber que yo soy, como vees, un escudero; más ¡votóte a Dios! Si al Conde topo en la calle y no me quita muy bien quitado del todo el bonete, que otra vez que venga me sepa yo entrar en una casa, fingiendo yo en ella algún negocio, o atravesar otra calle, si la hay, antes que llegue a mí, por no quitárselo. Que un hidalgo no debe a otro más que al dios y al rey nada, ni es justo, siendo hombre de bien, se descuide un punto de tener en mucho su honra. Acuérdomme que un día deshonoré en mi tierra a un oficial, y quise ponerle las manos porque cada vez que le topaba me decía: “Mantenga Dios a vuestra merced” ·Vos, don villano ruin –le dije yo–, ¿por qué no sois bien criado? ¿Mantengáos Dios, me habéis de decir como si fuera quienquiera? De allí en adelante, de aquí acuyá me quitaba el bonete, y hablaba como debía.⁸⁷

El escudero, al igual que el maestro Mazatzin en el caso de *Fiesta en la madriguera*, es el personaje del que más se sabe dentro de la diégesis. Es también quien encarna el discurso didáctico–ideológico que, en la práctica, más confrontado está con el discurso del narrador. El tercero de los amos del Lazarillo se precia de su cuna, de su oficio y de su honra; es elocuente cuando defiende su modo de vida y sus ideas, pero en la práctica es un perfecto inútil. Incluso, a la hora en que los acreedores llegan a cobrar la renta de la casa en donde habitan, no tiene empacho en abandonar a Lazarillo a su suerte.

Para concluir este capítulo, es necesario hacer la comparación entre la permanente

⁸⁷ ANÓNIMO, *Op. Cit.*, pp. 148-149.

movilidad del Lazarillo, misma que le permite tener contacto con los múltiples discursos sociales, y la inamovilidad de Tochtli. El protagonista de *Fiesta en la madriguera* se encuentra en un estado de encierro-postración que lo hacen ser un receptor pasivo de los diferentes discursos sociales a los que está expuesto. Al contrario del pícaro, cuya libertad de desplazamiento es manifiesta, Tochtli se encuentra aislado, situación que lo mantiene en un permanente estado de neurosis –que se manifiesta en sus dolores de estómago–, y que afecta la manera en que integra su discurso narrativo. Esta contradicción movimiento-postración será indispensable para comprender los diferentes mecanismos de humor presentes en ambas obras.

4. El carnaval del glotón y la fiesta sangrienta

Mijaíl Bajtin definió a la novela como la manifestación polifónica por excelencia: en ella, los múltiples discursos sociales conviven de maneras diversas: bien confrontándose, como en una arena de gladiadores, bien entrelazados en un vals. A partir de las distintas interacciones es como se construye el estilo literario y, más aún, una interpretación ficcional del mundo real. En la que quizá sea su obra más conocida, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, analiza a profundidad los conceptos medievales de la fiesta del carnaval como alegoría de lo subversivo. La fiesta, el humor, la burla alegre son elementos que permiten, a través del discurso narrativo, despojar al discurso del gobernante –y de sus compinches–, de su potencia y su autoridad. La risa como arma del pueblo que por medio del uso de máscaras desnuda al hipócrita, ridiculiza al prepotente y expone lo intrascendente del poder temporal. Bajtin define de esta manera la esencia de lo carnavalesco:

El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones –las fiestas públicas, carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones «bobos», gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc–, poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica

popular, en especial, de la cultura carnavalesca.⁸⁸

La cultura popular, basada en la risa y en el contraste con la cultura oficial, se convierte así en el patrimonio de las clases más bajas, esas que el poder en todas sus manifestaciones intenta silenciar, o por lo menos, contener. A través de sus distintos formatos –desde las representaciones callejeras, los juegos de palabras, las alusiones escatológicas, las canciones “obscenas”, los versillos eróticos, hasta el contemporáneo albur–, la gente del pueblo se burla de aquellos que le oprimen de una u otra manera. Así, en la representación popular, el rey, el eclesiástico, el noble confrontan su propia materialidad, su corporeidad y temporalidad. Al degradar su supuesta dignidad al plano de la carne, el discurso social los despoja de la naturaleza divina con la que se invisten. Así, el humor los resignifica, presentándolos como los seres humanos que son: comen, defecan, menstrúan, fornican, al igual que el más humilde de los hortelanos o el más soez de los mesoneros. El aura de superioridad de la que se vanaglorian queda hundida en la letrina, abandonada en los huesos del banquete, mezclada con los fluidos del amante. Esta confrontación con su naturaleza humana, con los apetitos y necesidades que niegan tener, era también un recordatorio de que, tarde o temprano, les llegaría la decadencia y el ocaso. Es quizá por eso que el carnaval es festividad de vida y muerte, puede considerarse al mismo tiempo fandango y danza macabra: vive la vida, goza la carne, porque el tiempo devorará todo.

Bajtín define algunos de los conceptos presentes dentro de lo carnavalesco: la mentira

88 BAJTIN, Mijail, *La cultura popular de en la edad media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. p.7

alegre, la inversión social, las máscaras como elementos que develan la verdad oculta, el acento en la materialidad del cuerpo en contraposición a la intangibilidad del espíritu, la hiperbolización de la carnalidad, el acento en lo escatológico y lo animal. De esta manera acuña un concepto de *realismo grotesco*, que no es sino la representación de “Imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y de la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas.”⁸⁹ En otras palabras:

En el realismo grotesco, el elemento espontáneo, material y corporal es un principio profundamente positivo, que por otra parte no aparece bajo una forma egoísta ni separada de los otros aspectos vitales. El principio material y corporal es percibido como universal y popular, y como tal, se opone a todo confinamiento en sí mismo, a todo carácter abstracto o intentos de expresión separados independientemente de la tierra y el cuerpo.⁹⁰

El realismo grotesco y sus representaciones tienen como fin último la degradación, mas no como elemento negativo, sino como proceso necesario para la regeneración y el inicio de un nuevo ciclo. Lo espiritual y abstracto se transfieren a lo material, lo finito, lo escatológico, para que pueda volver a nacer en su carácter sublime. En el discurso literario, una de las maneras de presentar esta degradación se da a través de la parodia: los elevados discursos del poder son demarcados de su contexto y puestos en situaciones que los hacen ver ridículos, que los despojan de su significado. Formatos cómicos tales como la sátira o la caricatura se basan

⁸⁹ Ibidem. p. 23

⁹⁰ Ibidem p.24

justamente en este mecanismo de degradación de lo elevado.

La mentira alegre es otro concepto capital dentro de la teoría de Bajtin. Se refiere a la verdad que se esconde detrás del engaño deliberado. En la corte, el bufón es el único autorizado para hablar con desnuda honestidad de los vicios y faltas de la realeza justamente por su carácter fársico. En su papel de personaje exógeno a ese ambiente, por su naturaleza inverosímil y ridícula, porta el espejo de la verdad. Su máscara, su maquillaje, son el reflejo deformado del poder a quien enfrenta pero que, al mismo tiempo, se niega a reconocerse en tal imagen especular. Este mecanismo parodia los discursos autoritarios sin ser considerado de naturaleza subversiva:

A los lenguajes de popes y frailes, de reyes y señores, de ciudadanos ricos, de sabios y juristas, se le opone el lenguaje del pícaro gracioso que reproduce paródicamente, cuando hace falta, todo tipo de patetismo; pero lo hace de manera inofensiva, soltándolo de los labios con una sonrisa y con engaño, burlándose de la mentira y transformándola con eso en engaño alegre. La mentira es iluminada por la conciencia irónica, se parodia a sí misma por obra del pícaro gracioso.⁹¹

Por otro lado, la máscara y la inversión están directamente relacionadas: en el carnaval, el participante se disfraza para develar su verdadera naturaleza, el más feo es elegido rey, el tonto es el que dicta las lecciones de vida. En palabras de Bajtin:

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad

91 BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*. p. 216

y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo [...] Es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego y de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual.⁹²

92 Ibidem. p. 42

4.1. El Carnaval del Lazarillo

Stanislav Zimik (1930-2013), hispanista servio, dedicó un extenso estudio a los mecanismos del humor, especialmente la ironía⁹³ y la parodia⁹⁴, utilizados en *El Lazarillo de Tormes*, mismos que son analizados a partir de la siguiente pregunta: “¿Cómo creer que Lázaro –y a veces también Lazarillo–, sea capaz intelectual y culturalmente de todas esas observaciones, sentencias, ponderaciones, referencias, citas eruditas y librescas con las que salpica su relato?”⁹⁵ En ese sentido, la construcción del construcción del relato es pieza clave en el humorismo presente en la obra. Como ya se analizó en la primera parte de este trabajo, Lázaro-adulto, quien integra el sentido del relato de sus andanzas como rapaz, es un simple copero que, en apariencia, no tendría que poseer un bagaje cultural tan amplio como el que muestra en su declaración ante Vuestra Merced. Sin embargo, esta aparente disonancia le permite insertar los diversos discursos de autoridad que, al ser expuestos en un contexto que les es extraño, son exhibidos como vacíos y carentes de sentido. En ese sentido, Zimic explica dicho efecto de la siguiente manera:

93 Ironía, según el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Berinstáin, se define como una “figura retórica del pensamiento porque afecta la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria” (p.277)

94 La parodia quedaría definido, según la misma obra de Helena Berinstáin, como una “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad” (p.391)

95 ZIMIC, Stanislav, *Apuntes sobre la estructura paródica y satírica del Lazarillo de Tormes*. p. 11

Lázaro ha acumulado muchas y muy variadas experiencias con amos de diversos grupos sociales y niveles culturales. Probablemente, tuvo más amos de los que menciona [...] En todos sus amos, Lázaro podría observar la eficacia de la engañosa retórica y la hipócrita elocuencia al servicio de algunos de ellos –religiosos profesionales, probablemente dueños de algunos libros de devoción y recreación–, aprendería a leer y escribir, almacenando en su memoria notorios pasajes bíblicos eruditos y literarios, que luego en su relación citaría con frecuencia.”⁹⁶

Independientemente que, como afirma Zimic, Lázaro tuvo la capacidad de acumular los conocimientos suficientes como para replicar los diversos discursos sociales que son el objeto de su burla, lo que evidentemente sí aprendió fue a utilizar la retórica propia de los pillos a los que sirvió como un arma contra ellos. En ese sentido, y a pesar del tono exculpatorio que utiliza en algunas ocasiones, su relato es también una potente crítica a la hipocresía de las instituciones de poder de su época, encarnadas en sus diversos amos: “En definitiva, el relato de Lázaro no es mera autobiografía, sino más bien un análisis crítico y satírico de toda la sociedad, henchido de una constatación e implícita recriminación: «soy así porque así me han hecho»”.⁹⁷

Retomando los conceptos de Bajtin, se puede apreciar que *El Lazarillo de Tormes* tiene como personaje principal al más humilde de los actores sociales de la España del siglo XVI: el pícaro. Tal elección, por principio de cuentas, es un acto carnavalesco en sí mismo, representa al mundo al revés. Al contrario de otros géneros en boga de la época, tal como la novela de caballerías o las pastoriles, el personaje protagonista no es noble, heroico o

⁹⁶ Ibidem, p. 18

⁹⁷ Ibidem, p.32

virtuoso, sino todo lo contrario. Esto se debe a que dicha obra: “No es, ciertamente, una novela caballeresca como el *Amadís de Gaula*, ni un poema épico como *El mío Cid*, en donde los personajes pertenecen a la nobleza y poseen valores intachables que los identifican con una sociedad igualmente idílica.”⁹⁸ Al Lazarillo no lo mueven ideales prístinos, ni búsquedas de griaes, ni grandes empresas que lo llevarán a la perfección espiritual, sino que lo único que busca satisfacer es su descomunal apetito.

En su ensayo “Lazarillo de Tormes, héroe de la mentira alegre, Rey Momo del carnaval” , la doctora Lai Sai Acón-Chan define a este personaje como el elemento que, al encarnar la naturaleza íntima del hombre del pueblo, expone la hipocresía de los discursos de autoridad que lo someten. Algunos de los amos del pícaro –como el ciego, el clérigo, el bulero–, representan al poder eclesiástico bajo, mismo que parasita a través del engaño y las promesas de salvación eterna. Otros, como el escudero, encarnan a la voz de la nobleza que se sostiene a través de la defensa de un honor tan lustroso como inútil. El pícaro Lázaro es un personaje carnalesco por excelencia: su búsqueda vital se basa en la saciedad de sus necesidades más básicas: el comer, el beber, el abrigo del frío y, aunque muy veladamente, el impulso sexual.⁹⁹ A través de su ingenio y desfachatez, Lazarillo va sobreviviendo a cada uno de los caraduras que lo mantienen no sólo en un estado de servidumbre, sino que también al borde de la inanición. A través de sus diversas tretas para robar alimento, encarna a esa

98 ACÓN-CHÁN, Lai Sai, *Lazarillo de Tormes, Héroe de la mentira alegre y Rey Momo del carnaval*. p. 22.

99 Hay varias referencias dentro la obra que indican que el Lazarillo tiene vida sexual y que además conoce los entretelones del juego erótico. La más importante ocurre en el Tratado Tercero, cuando se dice que el personaje *tiene vecindad y conocimiento* con unas hilanderas. Tomando en cuenta que en ese momento de la diégesis el personaje tendrá unos quince años, es muy probable que se refiera a que se inició sexualmente con ellas.

mentira alegre de la que habla el semiótico ruso en *La palabra en la novela*, otra de sus obras. La falsedad como medio de vida, el engaño como vehículo de la supervivencia es la esencia del pícaro. El engaño alegre del Lazarillo se va convirtiendo, a medida que transcurre la obra, en una praxis que resulta más eficaz que, por ejemplo, los grandilocuentes discursos del escudero. En palabras de Acón-Chán:

Del pícaro explica Bajtin que su lenguaje se opone al de prelados y monjes, reyes y señores, caballeros y ricachones de las grandes urbes, eruditos y juristas, es decir, al lenguaje de aquellos que ostentan el poder y tienen una vida acomodada. Su lenguaje reprocesa la mentira patética del lenguaje centralizado de la élite, parodiándolo, despojándolo de su poder uniformante, distanciándolo por medio de burlas, mentiras o humor.¹⁰⁰

En los capítulos anteriores de la presente tesis se argumentó que, gracias a la construcción del personaje–narrador, mismo que está dissociado en dos conciencias de distinto registro lingüístico y cognitivo –el Lázaro niño como personaje y Lázaro adulto que se narra a sí mismo–, el personaje puede darse licencias de discurso que, quizá no serían verosímiles si el narrador tuviera otra estructura. Lazarillo como personaje está totalmente a merced de sus amos, los cuales le pueden negar el alimento, cargar de trabajos, e incluso golpear hasta dejarlo medio muerto. Por lo mismo, no se puede permitir una confrontación directa. Por ello, recurre a la ironía. Uno de los mecanismos que utiliza para dejar en evidencia a los hombres de los que es siervo es tomar elementos de su discurso para sacarlos de contexto y dotarlos de

100 ACÓN-CHÁN, Lai Sai. *Op. Cit.* p. 20

nuevo sentido. Sin embargo, lo tiene que hacer de manera sutil, como cuando le responde a su segundo amo, el clérigo, en el momento en que le convida las sobras de su propia ración:

Los sábados cómense en esta tierra cabezas de carnero, y enviábame por una que costaba tres maravedís. Aquella le cocía y comía los ojos y la lengua, y el cogote y los sesos, y la carne que en las quijadas tenía, y dábame todos los huesos roídos, y dábamelos en el plato, diciendo:

- Toma, come, triunfa, que para ti es el mundo ¡mejor vida tienes que el Papa!
- Tal te la dé Dios –decía yo paso entre mí.¹⁰¹

El personaje responde con una forma de cortesía que, dada la cruel situación, adquiere la carga irónica que le caracteriza. Sin embargo, como bien lo anota Acón-Chan en su ensayo, lo tiene que hacer mascullando, sin que la otra parte se entere. Tal discreción subraya el carácter mezquino de quien, en el discurso, es generoso y protector con su criado.

El Lazarillo durante sus andanzas, sufre sendas palizas que en más de una ocasión lo dejan al borde de la tumba. Cada una de ellas representa una transformación en el personaje; con cada tunda, el pícaro aprende una nueva lección, sufre una muerte ritual para renacer más fuerte y taimado. A ese respecto, Bajtin da una especial importancia a los golpes y las vejaciones en el desarrollo de la fiesta medieval, pues es necesario humillar y denostar al Rey Momo, al tonto entronado, como parte de las festividades:

Dentro de este sistema, el rey es el bufón, elegido por todo el pueblo y escarnecido por

¹⁰¹ANONIMO, *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. p. 115

el pueblo mismo; injuriado y expulsado al concluir su reinado, del mismo modo que todavía se escarnece, golpea, despedaza y quema o ahoga el muñeco del carnaval que encarna el invierno desaparecido o el año viejo («los espantapájaros festivos») [...] Los golpes e injurias son el equivalente perfecto de este disfraz o metamorfosis. Los insultos ponen en evidencia el verdadero rostro del injuriado: lo despojan de los adornos y de su máscara; los insultos y los golpes destrozan al soberano. Las injurias representan la muerte, la juventud pasada y convertida en vejez, el cuerpo vivo vuelto cadáver. Los insultos son el «espejo de la comedia» puesto ante el rostro de la vida que se aleja, ante el rostro de lo que debe sucumbir bajo la muerte histórica.¹⁰²

La doctora Acon-Chan afirma que el Lazarillo podría ser considerado un avatar del Rey Momo del carnaval en la medida en que es investido, denostado y maltratado por los miembros del cuerpo social:

Pero es, sobre todo, en ese mesón en donde ocurre lo que en términos bajtinianos es la “destronación del rey,” un acto que pone al mundo convencional patas arriba y permite la ambivalencia o coexistencia de contrarios. Atraído por el irresistible olor, Lázaro engulle la longaniza del ciego y en su lugar pone un frío nabo que irrita enormemente al amo. Determinado a poner en evidencia al muerto de hambre, aquel mete su “luenga y afilada” nariz dentro de la boca del primero, provocando la devolución de la “negra malmascada longaniza” (*Lazarillo de Tormes*, 1965: 39). El espectáculo del amo burlado por el siervo y del siervo siendo castigado por el amo atrae la atención del populacho: “Era la risa de todos tan grande, que toda la gente que por la calle pasaba entraba a ver la fiesta: mas con tanta gracia y donaire contaba el ciego mis hazañas, que, aunque yo estaba maltratado y llorando, me parecía que hacía sinjusticia en no se las reír”¹⁰³

102BAJTIN, Mijaíl, *Op. Cit.*, p. 178

103 ACON CHAN, Lai Sai, *Op. Cit.* pp. 24-25

Sin embargo, quizá esta comparación no sea del todo certera, pues el personaje no se reviste en ningún momento los elementos simbólicos de las figuras de poder de las cuales sufre agravios. Lo que sí adquiere son las características de la víctima propiciatoria que debe ser maltratada como parte del acto ritual. En el relato hay por lo menos dos momentos en donde se cumple esta condición. Uno de ellos ocurre en el Tratado Primero, luego de que el ciego descubre el robo de la longaniza por parte del chico, mismo que ya se refirió anteriormente, y el otro en el final del Tratado Segundo, cuando el clérigo descubre la copia de la llave con la que el Lazarillo roba las provisiones del baúl. En este caso, la golpiza es privada:

Levantóse muy paso con su garrote en la mano, y al tiento y sonido de la culebra se llegó a mí con mucha quietud por no ser sentido de la culebra. Y cuando cerca se vio, pensó que ahí en las pajas do yo estaba echado, al calor mío, se había venido. Levantando bien el palo, pensando tenerla debajo y darle tal garrotazo que la matase, con toda su fuerza me descargó en la cabeza un tan gran golpe, que sin ningún sentido y muy mal descalabrado me dejó. [...] Más como me tocase con las manos, tentó la mucha sangre que me había hecho, y con mucha presa fue a buscar lumbre y llegando con ella, hallóme quejando, todavía con la llave, que nunca la desamparé, la mitad fuera, bien de aquella manera que debía estar a tiempo silbaba con ella.”¹⁰⁴

El disfraz es otro elemento del carnaval que está presente dentro de la historia del Lazarillo de Tormes. En el Tratado Sexto, cuando sirve a un capellán, toma conciencia de que debe de transfigurarse para ascender en la escala social. Ya su amo el escudero le había aleccionado de

¹⁰⁴ Ibidem. p.127

los beneficios de aparentar lo que no se es. Así, *Lazarillo de Tormes* hace el esfuerzo para disfrazarse de hombre de buena fama:

Fuéme tan bien en el oficio que, al cabo de cuatro años que lo use, con poner en la ganancia buen recaudo, ahorré para me vestir muy honradamente de la ropa vieja. De la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído, de manga tranzada y puerta, y una capa que había sido frisada, y una espada de las viejas primeras de Cuéllar. Desde que me vi en hábito de hombre de bien, dije a mi amo se tomase su asno, que no quería más seguir en aquel oficio.¹⁰⁵

Curiosamente, la transfiguración es una constante dentro de la novela de la picaresca. Por lo menos en otro ejemplo famoso, en *El Buscón Don Pablos* de Francisco de Quevedo, el personaje en cierto momento de la trama consigue ropajes que lo hacen aparecer como miembro de un escalafón social superior; sin embargo, en el caso de Don Pablos, el resultado de la charada es desastroso¹⁰⁶. Sin embargo, con *Lazarillo de Tormes*, el truco tiene el efecto deseado. El mencionado Stalislav Zimic explora las razones del cambio de piel del pícaro:

Lázaro concluye, entre otras cosas, que de nada «le vale a uno ser bueno» y «seguir a Dios» como le aconsejó su madre. Sin embargo, pronto tendrá muchas ocasiones para observar que, en cambio, la mera apariencia o pretensión de bondad y piedad es muy rentable en la sociedad de los «buenos». ¹⁰⁷

105 Ibidem. p. 172

106 Don Pablos, un buscavidas muy semejante a *Lazarillo*, compra ropas finas y se hace pasar por un caballero. Llega a enamorar a una muchacha de la nobleza, pero cuando está a punto de casarse con ella y alcanzar su objetivo, es descubierto por uno de sus antiguos amos. Don Pablos es despojado de su disfraz y golpeado entre los compinches de su otrora patrón.

107 ZIMIC, Stanislav, *Op. Cit.* p.38

Una vez que se asimila a esa “sociedad de los buenos” y gracias a su nueva apariencia es reclutado, primero, por un alguacil, y luego por el Arcipreste de San Simón. Al adoptar su nuevo disfraz se inserta dentro del gran carnaval que es la sociedad de su tiempo, y así, consigue el modo de vida que le permitirá renacer como copero del eclesiástico, el cual, incluso, le busca una esposa. Por supuesto, el nuevo y respetable Lázaro tiene que aceptar las indiscreciones íntimas de su nuevo patrón y su flamante mujer, mismas que sobrelleva de manera estoica. Finalmente, este Lázaro renacido, que no es sino el que como narrador estructura toda la obra ha conseguido lo que deseó desde el principio: tener la barriga llena y el corazón contento.

Bajtín subraya en su análisis sobre Rabelais la naturaleza vigorizante del Carnaval: todo se invierte para que el ciclo vital se repita con más fuerza, la carne y el cuerpo, tienen que corromperse y morir para renacer, pues el detritus que se forma no es sino el fertilizante para el futuro. Por eso, a pesar de que el realismo grotesco tiene su acento en la finitud de la vida, su tono es festivo. Casi quinientos años después, Juan Pablo Villalobos incorporará los elementos estudiados por Bajtín en su novela *Fiesta en la madriguera*, aunque con una visión mucho más sombría.

4.2. La fiesta de muerte de Tochtli

Fiesta en la madriguera, como se dijo con anterioridad, fue publicada en 2010, en una época en la que la violencia ocasionada por el crimen organizado del país se encontraba en uno de sus puntos más álgidos. Su autor, Juan Pablo Villalobos, construyó la representación del entorno de un capo de las drogas usando la voz de Tochtli, hijo único del criminal. De acuerdo al análisis narratológico que se hizo en capítulos anteriores, este narrador-personaje tiene las restricciones cognitivas, espaciales y éticas correspondientes a un niño de entre cinco y ocho años. Por esta razón, y de acuerdo a *La palabra en la novela*, a este narrador, portador también de la mentira alegre, le correspondería la figura del tonto, más que la del pícaro, pues:

Al lado de la figura del pícaro aparece, frecuentemente unida a esta, la figura del tonto, del auténtico simplón o de la máscara del pícaro. Al falso patetismo se le opone, junto con el engaño gracioso, una ingenuidad simplona que no lo entiende (o que lo entiende deformadamente, al revés), que «aísle» la elevada realidad de la palabra patética.¹⁰⁸

Dentro de la obra de Villalobos no hay ningún elemento directo que indique que Tochtli, en su construcción como personaje, padezca de sus facultades cognitivas o mentales, aunque sí se sugiere que sufre las consecuencias de un estrés derivado de la violencia a la que se le expone constantemente —el indicio más evidente son sus dolores de estómago—. Su estructura es

108 BAJTIN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*. p.216

coherente con la de un niño pequeño, no socializado, que ha vivido aislado la mayor parte de su vida y que está expuesto constantemente a la violencia, tanto discursiva como tangible. Por lo tanto, sus limitaciones son más socio-afectivas que neurológicas. Debido a ello, se presenta como un testigo que narra los horrores que pasan ante sus ojos y que se limita a emitir juicios binarios, a ponderar a las personas con las que trata en dicotomías tipo macho-marica, patético-sórdido, realistas-cultos, etcétera. Esta falta de empatía con lo que pasa en su entorno hace que la ironía con la que se construye la novela de Villalobos funcione de manera distinta a la del Lazarillo. Mientras que en la segunda hay una confrontación dialógica –así sea velada, a murmullos–, entre los amos y el pícaro, en *Fiesta en la madriguera* el efecto humorístico se da a partir del estupor. Los asesinatos y las torturas presentados en la diégesis no son objeto de ningún tipo de juicio ético por parte del personaje-narrador, sino que se presentan como un fenómeno cotidiano, lo cual hace que el lector sea el juez de los horrores narrados, quien los valorará de acuerdo sus propios referentes éticos. La violencia que presencia Tochtli es algo sistemático, algo a lo que él como personaje se debe acostumbrar y, más aún, ejercer y administrar. Por ello, el lenguaje que construye la narración es simple, repetitivo y sin matices, pues:

La tontería (la incompreensión), es siempre polémica en la novela: está en interacción dialogística con la inteligencia (con la falsa inteligencia superior), polemiza con ella y la desenmascara. La tontería, al igual que engaño gracioso y todas las demás categorías novelescas, es una categoría dialogística, que proviene del dialogismo específico de la palabra novelística. Por eso, la tontería (incompreensión), está siempre relacionada en la

novela con el lenguaje, con la palabra. En su base está siempre la incomprensión polémica de la palabra ajena, de la patética mentira ajena que envuelve al mundo y pretende comprenderlo; la incomprensión polémica de lenguajes que, aceptados unánimemente y canonizados, con sus pomposos nombres para cosas y acontecimientos acostumbran a mentir: el lenguaje poético, el lenguaje científico-pedante, el religioso, el político, el jurídico, etcétera.¹⁰⁹

Quizá por ello, el realismo grotesco presente en *Fiesta en la madriguera* no hace énfasis en los placeres del cuerpo ni en el goce de los sentidos. Tochtli y su padre comen y beben sin placer manifiesto, y la vida sexual del capo, aunque presente, no se muestra. La carnalidad de los personajes se aborda a partir de la capacidad de recibir y proporcionar dolor, de la tortura, muerte y fragmentación de los cuerpos. Basta citar esta reflexión del niño acerca del arte de matar:

En realidad, hay muchas maneras de hacer cadáveres, pero las que mas se usan son los orificios. Los orificios son agujeros que haces en las personas para que se les escape la sangre. Las balas de las pistolas hacen orificios y los cuchillos también pueden hacer orificios. Si se te escapa la sangre, hay un momento en que el corazón o el hígado dejan de funcionar. O también el cerebro, y te mueres. Otra manera de hacer cadáveres es con los cortes, que se hacen también con los cuchillos o con los machetes y las guillotinas. Los cortes pueden ser pequeños o grandes. Si son grandes separan partes del cuerpo y hacen cadáveres en cachitos. Lo más normal es cortar las cabezas, aunque, la verdad, puedes cortar cualquier cosa.¹¹⁰

109 Ibidem. p. 219

110 VILLALOBOS, Juan Pablo. *Op.Cit.* p.20

O, por ejemplo, cuando describe la manera en que los guardaespaldas de Yolcaut se deshacen de los cadáveres de sus enemigos:

Nosotros no usamos a nuestros tigres para los suicidios o para los asesinatos. Los asesinatos los hacen Miztli y Chichaikuali con orificios de balas. Los suicidios no sé como los hacemos, pero no los hacemos con los tigres. A los tigres los usamos para que se coman los cadáveres. Y también usamos para esto a nuestro león.¹¹¹

En la narración que hace Tochtli está presente la violencia en sus formas más crudas: cabezas decapitadas, ejecuciones, torturas y maltratos, todo ello enmarcado en el discurso lúdico e inocente de un niño. También hay ciertas afirmaciones hechas desde la inocencia del narrador, tales como la admiración a los franceses por haber inventado la guillotina, o la reflexión de que a los reyes se les decapita y a los presidentes se les dispara, que mueven a la risa y al estremecimiento por igual. Toda la novela está construida desde un registro emocional uniforme que es resultado de la estructura como narrador de Tochtli: su efecto de sentido es de incomprensión y aparente indiferencia, mismas que contrastan con las filípicas nacionalistas y socialmente comprometidas de personajes como Mazatzin, o de las diatribas populistas del Gober. Todos los argumentos del profesor, su compromiso político e ideas sociológicas se estrellan con la pared del desprecio de Tochtli. Él, quien sólo recibe lecciones auténticas de su padre, considera todo lo emanado de su mentor como conceptos inútiles para la vida real, en donde el único saber valioso es el pragmatismo. Eso lo deja bien claro el personaje desde el

¹¹¹ Ibidem. p.34

principio de la novela: “Eso dice Yolcaut, que los cultos saben muchas cosas de los libros, pero que de la vida no saben nada”.¹¹²

La máscara y el disfraz son otros de los elementos presentes dentro de la novela de Villalobos. Hay dos elementos de transformación importantes: los nombres y los sombreros. Los primeros permiten mostrar al narrador-personaje los distintos estratos de su personalidad: Tochtli es su fachada en esa microsociedad de la que forma parte; Usagi, su nombre de samurai, vendría siendo su yo más íntimo, y Junior López, el alias que usa para viajar a Liberia junto con Yolcaut y Mazatzin, es la personalidad con la que se enmascara para participar en el carnaval del exterior. Por otro lado, Tochtli confiere a sus distintos sombreros la capacidad de dotarlo de ciertas habilidades: una gorra de detective hará a quien la porte un mejor investigador, un sombrero de charro auténtico nutrirá de valor y arrojo, un sombrero de safari –auténtico, no copia–, les ayudará a capturar a sus anhelados hipopótamos enanos. En ese sentido, los elementos de disfraz en *Fiesta en la madriguera* difieren de los que se muestran en *El Lazarillo de Tormes*. Lázaro se disfraza para ocultar su origen y ascender en la escala social, mientras que Tochtli usa sus sombreros para simbólicamente adquirir las cualidades que le faltan, pues es, en realidad, un cascarón vacío, una caja de resonancia de las palabras de Yolcaut que necesita de elementos externos para integrar el sentido de su mundo.

Las golpizas también están presentes en *Fiesta en la madriguera*, pero no como práctica regeneradora, sino de aniquilación. Tochtli como personaje-narrador nunca sale lastimado, sino que registra el sufrimiento y muerte de otros: ya sea directamente, cuando los

¹¹² Ibidem. p.16

guardaespaldas de su padre torturan a un enemigo ante sus ojos, ya sea cuando en los noticieros se enteran de los desmembramientos y decapitaciones cotidianas –incluyendo el de una de las amantes de su padre–. Tochtli no es víctima por una razón muy simple: está siendo entrenado por Yolcaut para ser el futuro administrador de ese sufrimiento y muerte. Las palizas y ejecuciones presentes en la obra de Villalobos tienen un carácter muy distinto a la violencia presente en el *Lazarillo de Tormes*. Carecen de espíritu carnavalesco, no permiten la regeneración ritual, son únicamente acciones mecánicas, pragmáticas. Los ejecutores en *Fiesta...* administran la violencia con la misma actitud con la que un verdulero envuelve lechugas o un obrero opera su máquina. Sólo hay que comparar el tratamiento que un personaje anónimo recibe en la obra de Villalobos con las palizas que recibe el Lazarillo, ya citadas en párrafos anteriores:

El otro día vino a nuestro palacio un señor que yo no conocía y Yolcaut quería saber si yo era macho o si no era macho. El señor tenía la cara manchada de sangre y, la verdad, daba un poquito de miedo verlo. Pero yo no dije nada, porque ser macho quiere decir que no tienes miedo y si tienes miedo eres de los maricas. Me quedé muy serio mientras Miztli y Chichaikuali, que son los vigilantes de nuestro palacio, le daban golpes fulminantes. El señor resultó ser de los maricas pues se puso a chillar y gritaba: ¡no me maten! Hasta se orinó en los pantalones. Lo bueno fue que yo si resulté ser macho y Yolcaut me dejó ir antes de que convirtieran en cadáver al marica. Seguro lo mataron, porque más tarde vi pasar a Itzpapalotl con la cubeta y el trapeador.¹¹³

El cuerpo como elemento desechable, capaz de ser despedazado y, luego, tirado a la basura.

¹¹³Ibidem. pp. 19-20.

Este es uno de los tópicos que aparecen dentro del realismo grotesco actual. Ya Mijaíl Bajtin había diferenciado entre el ritual medieval del carnaval y sus evoluciones renacentistas y románticas: con cada una el sentido del ritual se va perdiendo, el carácter regenerador de la risa y la ironía se difumina para convertirse en una carcajada amarga. Actualmente, los elementos Bajtinianos en *Fiesta en la madriguera* están ligados a la deshumanización del individuo. El hombre, su carne, su sangre se han convertido en mercancías que pueden ser utilizadas y desechadas dentro de la lógica del sistema económico actual, mismo que, con cruel precisión, algunos estudiosos han denominado *capitalismo gore*:

Con dicho término nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado, al altísimo porcentaje de visceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con la precarización económica, el crimen organizado, la construcción binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos. Todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de 'narcoempoderamiento'.¹¹⁴

Fiesta en la madriguera se convierte así en una obra que representa un tipo de celebración, mucho más siniestra que el carnaval de Rabelais o la mascarada social del pícaro: la fiesta necrófila. Una celebración en la que los representantes del poder –del poder real–, fortalecen su posición a través de la violencia extrema, una gramática que Tochtli debe aprender y asimilar para, como sucesor de Yolcaut, lograr mantener a su grupo –su pandilla–, como grupo dominante. Y, finalmente, el niño aprende la lección, pues la novela cierra con la

114 VALENCIA TRIANA, Zayak, *Capitalismo gore y necropolítica en el México contemporáneo*. p. 84

llegada de las cabezas disecadas de los hipopótamos enanos de Liberia, las cuales se convierten en parte de sus juegos infantiles. En el transcurso del relato, hay una evolución clara del personaje-narrador en la que va perdiendo la capacidad de empatía con los seres vivos. *Fiesta en la madriguera* inicia con Tochtli solicitando como regalo un animal exótico; luego, durante el viaje a Liberia, es testigo de cómo los hipopótamos de su deseo tienen que ser sacrificados –vivencia profundamente traumática para él–, y al final, el niño se llena de alegría de recibir, no a un ser vivo, sino un despojo disecado como sustituto. En este punto, la vida, en cualquiera de sus manifestaciones –animal o humana–, no valen ya nada para él; lo que importa es la capacidad de los hipopótamos, o de cualquier ser vivo, de convertirse en objeto de su propiedad:

Entre Yolcaut y yo colgamos las cabezas de una pared de mi habitación: Luis XVI a la derecha y María Antonieta de Austria a la izquierda. En realidad fue Yolcaut quien puso los clavos y colocó las cabezas. Yo sólo le iba diciendo si estaban chuecas o estaban derechas. Luego, me subí a una silla y les fui probando sombreros. Los que mejor les quedan son los sombreros de safari africano. Así que les dejé puestos los sombreros de safari africano, pero sólo se los dejaré por un tiempo. Pronto llegarán las coronas de oro y diamantes que mandamos hacer para ellas.

El día de la coronación mi papá y yo haremos una fiesta.¹¹⁵

¿Se puede afirmar que existen elementos de picaresca en *Fiesta en la madriguera*? Para contestar la pregunta anterior, primero hay que recordar que una de las características del

¹¹⁵VILLALOBOS, *Op. Cit.* p.104

pícaro es que utiliza su ingenio para ridiculizar los discursos del poder a los que se confronta, por lo que recurre a la parodia como arma discursiva para enfrentar la hipocresía de sus distintos amos. Esto lo realiza a partir de la amplia cultura y recursos retóricos con los que cuenta Lázaro-adulto como narrador¹¹⁶. En ese sentido, la estructura de Lázaro-adulto es esencial para disparar los mecanismos humorísticos presentes en *El Lazarillo de Tormes*. Lázaro-niño asegura su supervivencia por medio de la astucia y el ingenio, y en el proceso ridiculiza a los solemnes eclesiásticos y nobles con los que se cruza. Es, a pesar de sus indiscreciones y trampas, una fuerza vital que se impone, un superviviente.

Por el contrario, Tochtli no se confronta a ningún discurso de poder debido a que él mismo es un personaje en proceso de convertirse en encarnación de esa potencia devastadora y sanguinaria que es el narcotráfico. Su confrontación dialogica se da, esencialmente contra el discurso humanista y politizado de Mazatzin. Por medio del uso de los mecanismos referidos con anterioridad, descontextualiza las posiciones políticas y éticas de su maestro, ridiculizándolas no por medio de la parodia, sino de la ironía. Los ideales de Mazatzin son humillados frente al discurso brutal de Yolcaut, mismo que no es sino la encarnación última del necrocapitalismo o capitalismo *gore*. Lazarillo sólo busca satisfacer sus apetitos más básicos: la comida, la bebida y la comodidad, elementos que asegurarán su existencia. En contraste, Tochtli se convierte, a lo largo de la diégesis de *Fiesta en la madriguera*, en un sociópata cuyo única razón de existir es la posesión. Si no obtuvo a los anhelados

¹¹⁶ Por otro lado, no se puede ignorar que existen algunas semejanzas entre Lázaro-adulto y mencionada figura del *letrado*. Ambos tienen como función codificar un medio básicamente ágrafo e iletrado dentro de una representación literaria.

hipopótamos de Liberia, se conformará con sus cabezas disecadas, a las que colocará sombreros como si de juguetes se trataran. Estos despojos, se intuye, con el tiempo quedarán en el olvido y serán sustituidos por otro capricho aún más extravagante.

5. El palacio y la madriguera. Intertextualidades entre *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos y *Los trabajos del reino*, de Yuri Herrera.

Esta tesis no estaría completa si no se comparara la obra de Juan Pablo Villalobos con otras de su entorno literario inmediato. Si bien, ya se contrastó la figura de Tochtli con la del Lazarillo de Tormes, es necesario que *Fiesta en la madriguera* retome el diálogo con sus contemporáneos y tratar de explorar la existencia de un género narrativo al cual se le pueda dar el epíteto “Narco”. ¿Se puede constatar la existencia de una narrativa del narcotráfico, o este fenómeno únicamente se puede adscribir a fuerzas como las modas o la mercadotecnia?

Para empezar, es necesario definir el concepto de Intertextualidad, el cual es: “la relación que un **texto** (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.”¹¹⁷ Se utilizará esta noción para analizar si la obra de Villalobos y la de Herrera pueden ser consideradas parte de un subgénero literario a partir de sus intertextualidades.

Siempre que aparece un fenómeno literario en el horizonte, los teóricos y críticos de las letras se apresuran a analizarlo y, por supuesto, a valorarlo. En ocasiones, lo hacen estudiando únicamente el objeto estético a través de sus valores narrativos y artísticos, pero en

117 CENTRO VIRTUAL CERVANTES. "Intertextualidad" p.1

otras, factores exógenos tales como las relaciones entre grupos de poder –académico, periodístico, mercantil–, los cánones de moda e incluso los dictados del negocio editorial ocasionan que cualquier nueva manifestación de las letras –llámese autor, libro, corriente o género–, sea, bien vituperado sin piedad, bien ensalzado sin tener un valor más allá de la simple novedad.

Tal es el caso de la llamada *narrativa del narcotráfico*, también conocida como narconovela, literatura del narco o novela de la sicaresca. A pesar de que obras con esta temática llevan alrededor de cincuenta años presentes en las letras mexicanas, aún no han sido definidas como parte de un subgénero. Por supuesto, mucho menos se ha tratado de formular un método crítico capaz de analizar las obras de la narconovela, lo cual ocasiona que mucha de la teoría y la crítica que se generan alrededor de ella tiendan a ser opiniones personales –y viscerales–, de críticos y autores que se denostan entre sí. Es por eso que, por principio de cuentas, es necesario elaborar un consenso de lo que implica este nuevo fenómeno literario.

El escritor y teórico Omar Nieto, en su reciente artículo “Literatura y narcotráfico, los primeros encuentros”¹¹⁸, establece que la primera obra que se puede suscribir dentro de la literatura del Narcotráfico se titula *Diario de un narcotraficante*, de A. Nacaveva. Dicha novela, publicada en 1962, es muy anterior a la que por bastante tiempo se consideró la primera exponente del género: *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda, la cual, si bien

118 NIETO, Omar, *Literatura y narcotráfico, los primeros encuentros*, Periódico Milenio, edición del 21/12/2015.

fue escrita en 1991, no conoció imprenta sino hasta el 2008. A partir de 1992, con la aparición de *Cada respiro que tomas, crónicas sobre el narcotráfico* del sinaloense Elmer Mendoza, autor emblemático de esta corriente literaria, los estantes de las librerías se fueron llenando de novelas y relatos que se inspiran en el fenómeno del narcotráfico y de su impacto social, político y económico. Autores como Eduardo Antonio Parra, Daniel Sada, Federico Campbell, Luis Felipe Lomelí, y más recientemente Juan Pablo Villalobos, Jennifer Clement, Iris Mendoza, Paul Medrano o Bernardo Fernandez BEF han encontrado en los cinturones piteados, los *cuerno de chivo* y las *trocas* de color chillante la materia para algunas de sus ficciones.

Sin embargo, existe todavía el problema de la falta de definición. A pesar de que varios teóricos, críticos y autores han intentado asir un concepto unificado de la literatura del narcotráfico, esta aún sigue siendo un género forajido, fantasmal. Uno de los primeros intentos en definir esta tendencia literaria fue de Rafael Lemus, crítico de la revista *Letras Libres*, quien en un ensayo escrito en el 2005 enumera así sus características:

Una narrativa sobre el narco, una estrategia ordinaria: costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial, tramas populistas. El costumbrismo es, suele ser, elemental. A veces excluye, casi completamente, la invención, como si la imaginación no pudiera agregar nada a la realidad. La prosa es, intenta ser, voz, rumor de las calles. Hijos bastardos de Rulfo, sabemos que nada hay más artificioso que *registrar* literariamente el habla popular. Todos se empeñan en esa tarea, algunos entregados a un fin dudoso: recrear una prosa idéntica al lenguaje coloquial, aun si ésta no es literariamente pertinente. Las tramas son, suelen ser, convencionales. Una idea parece sedarlas: ya es

demasiado perturbador el contexto, demasiado brutal la violencia, para aparte crear tramas delirantes. Se extraen las historias de donde es usual: la picaresca y el melodrama. De allí y, cada vez con más frecuencia, de la novela policiaca. Ésta, la estrategia general. Básica. Reiterada. Inmóvil. Lucen tan fijos sus elementos que toda ella contrasta violentamente con la realidad, inasible y vertiginosa. Se coincide sin saberlo con Parménides: la realidad yace inmóvil. La realidad piensa otra cosa —y se escapa¹¹⁹.

Desde el principio, la definición de Lemus se antoja desdeñosa. Sin embargo, señala algunos de los elementos consitutivos de la Narrativa del narcotráfico: la influencia de la picaresca y, en ocasiones, del melodrama, su diálogo con subgéneros como la novela policiaca, su vocación de literatura realista —juicio que, se verá después, es cuestionable—, y el uso del costumbrismo y el habla popular como fuente de lenguaje y elementos estéticos.

Hay algo en lo que Lemus falla a la hora de hacer su radiografía de la narrativa del narcotráfico: suscribirla exclusivamente a los autores del norte. Desde la enumeración de los autores que él considera los exponentes de tal corriente, tanto como en frases como:

No es necesario ir demasiado lejos para contemplar este espectáculo. Mírese arriba: el norte fabrica un subgénero. Mírese enfrente: toda mesa de novedades tiene al menos tres libros sobre el narcotráfico. Ensayos, testimonios, novelas.¹²⁰

O

Dejar de escribir literatura sobre el narco y escribir narcoliteratura. Emular lo que se retrata, ser el retratista y el modelo. Llevar el realismo hasta el extremo: no copiar una

119 LEMUS, Rafael, *Balas de Salva, notas sobre el narco y la narrativa mexicana*, Revista Letras Libres, Septiembre 2005.

120 Idem.

realidad, volverse ella. Sólo se capturará al narcotráfico si se remeda formalmente su violencia. Una prosa brutal, destazada, incoherente. Una estructura delirante, tan tajada como la existencia. Una narrativa homicida, con vocación de suicidio. El narco —ruido, absurdo, nada— no es novelable; para recrearlo, se necesitan antinovelas. Un detalle: casi ninguno de los autores norteños cuenta con recursos para la tarea.¹²¹

Independientemente a su animosidad en contra del género, Lemus se equivoca al considerar un fenómeno literario como un ente disecado. Para él, los autores oriundos del norte son los únicos productores de obras relacionadas al tema. Este artículo, por supuesto, fue objeto de réplicas. La más famosa fue la de Eduardo Antonio Parra, quien ataca los juicios de Lemus desde la vivencia norteña:

¿Cómo funciona el narco? En el norte se sabe, porque la vida está inmersa en él, porque todos tenemos algún conocido que milita en sus filas, que su universo muestra una lógica interna, un férreo sistema de valores —contrarios a los de la sociedad, pero valores al fin—, una coherencia inamovible. La violencia es un elemento, no la esencia, pues el narcotráfico es un fenómeno integral, capaz de cimbrar —no destruir— todos los aspectos de la existencia humana, y también de sacar a relucir todas las miserias.”¹²²

Curiosamente, Parra no niega los elementos que Lemus enumeró en su artículo como constituyentes de la narrativa del narco; más bien, los justifica. El lenguaje coloquial, en estas obras, va en contra de lo que Parra llama “el español neutro, que parece escrito por traductores

121 Idem.

122 PARRA, Eduardo Antonio, *Norte, narcotráfico y literatura*, Revista Letras Libres, Octubre de 2005

y no por escritores.”¹²³, es materia para búsquedas discursivas y hallazgos estilísticos. El fenómeno del narcotráfico es más escenario que tema central, más ruido de fondo que discurso. También falla, sin embargo, en endosar la narrativa del narcotráfico exclusivamente al norte, quizá con alguna concesión hacia autores como Yuri Herrera o Iris García.

La crítica se ha abalanzado sobre la narrativa del narcotráfico aún antes de intentar definir sus alcances. De ahí, que los escritores que han abrevado en esta temática hayan ironizado en la falta de rigor de quienes han intentado cuestionar una corriente literaria que, independientemente de la heterogeneidad de su propuesta y de su calidad, es una de las más dinámicas del panorama literario. Heriberto Yepez, ensayista de Tijuana, llegó incluso a afirmar que, más que existir una narconarrativa, existe una crítica anti-narconovela que se la pasa haciendo boxeo de sombra contra un género indefinido:

Se dice que la narconovela es un cliché. Pero si hoy existe en México un género lugarcomunista es la crítica anti-narconovela.

Su arquetipo (o Idea Platónica): la mesa imaginaria, mala, repleta de narconovelas.

Su sermón infaltable: se necesita “distancia”, ergo, la narconovela ocupada de su época no es literatura verdadera ni periodismo siquiera.¹²⁴

En ese sentido, y dadas las distintas opiniones de autores y críticos, es pertinente hacer la pregunta, ¿se puede hablar de la literatura del narco como un subgénero narrativo? Para

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ YEPEZ, Heriberto, *Álvaro Enríque contra los narcos*, suplemento cultural Laberinto. Edición del 27 de Noviembre de 2010.

contestar, es necesario tomar en cuenta que como fenómeno editorial la conformación de un “género del narcotráfico” ha sido rentable para los grandes consorcios, quienes mes con mes publican por lo menos tres o cuatro libros relacionados con el tema –sin importar que sean de narrativa o periodismo–. A ese respecto, Lemus tuvo –y tiene–, razón en lo que respecta a la saturación de la temática. Algunos estudiosos, como Ramón Gerónimo Olvera, han propuesto llamar al género “literatura de la violencia”:

¿Cómo denominar a una corriente de escritura que lo mismo toma estructuras de la novela policiaca, que utiliza el pastiche con claros guiños posmodernos o que se acude a la intertextualidad? Como se puede apreciar, el rótulo de narcoliteratura es insuficiente. Se propone, pues, llamarle “literatura de la violencia”, con la acotación de que en muchas ocasiones se refiere al narcotráfico sin que necesariamente sea su único referente.¹²⁵

Literatura de la violencia. Dicho así, el término es demasiado amplio. En él pueden caber lo mismo la nota roja que las novelas de Elmer Mendoza; los libros de periodismo de investigación de Anabel Hernández que los cuentos de Luis Felipe Lomelí. Un concepto que abarca tanto sería impreciso en el momento de hacer un análisis puntual del fenómeno.

Sin embargo, si se analizan algunas obras específicas que aborden el tema del narcotráfico bajo la óptica de los géneros discursivos de Mijaíl Bajtin, quizá sí se podría hablar de una nueva categoría literaria.

Para lo anterior, en primer lugar, hay que dejar en claro que relato del narcotráfico –se

125 OLVERA, Ramón Gerónimo, *Sólo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*. pp. 29-30

le llama así para abarcar lo mismo el cuento que la novela—, parte de una representación ficticia de la realidad, no de la realidad social en sí. Mencionarlo quizá sea reiterativo, pero se considera necesario separar las obras puramente ficcionales de las que colindan —o que abiertamente forman parte—, con géneros periodísticos tales como la crónica o el reportaje. Como representaciones ficticias, los autores de las novelas del narcotráfico no sólo buscan retratar un fenómeno social, sino elaborar una propuesta estética que gire alrededor de un fenómeno social extenso como lo es el tráfico de drogas a través de lo que el semiótico ruso llamó el “estilo discursivo”

Hay que recordar que para Bajtin la novela es la manifestación del discurso social por excelencia al contener y enmarcar todos los posibles discursos sociales primarios: la parodia, la ironía, los distintos dialectos gremiales, los diarios, las notas periodísticas... etcétera. Todos ellos, sin embargo, están unidos dentro del discurso novelístico por medio del estilo particular del autor, el cual se da por medio de mecanismos tales como la hibridación, la iluminación estilística, la correlación dialogística de los lenguajes y la inserción del diálogo puro:

Todo estilo está indisolublemente vinculado al enunciado y a las formas típicas de enunciados, es decir, de los géneros discursivos. Todo enunciado, oral o escrito, primario o secundario, en cualquier esfera de la comunicación discursiva, es individual y por lo tanto puede reflejar la individualidad del hablante (o del escritor), es decir, puede poseer un estilo individual. Pero no todos los géneros son igualmente susceptibles a semejante reflejo de la individualidad del hablante en el lenguaje del enunciado, es decir, no todos se prestan a absorber un estilo individual. Los más

productivos en este sentido son los géneros literarios.¹²⁶

Por otro lado, la novela, en su calidad de género discursivo secundario, está definida tanto por el tema que aborda como por el estilo particular del autor. Además, al igual que el enunciado, es susceptible de formar parte de cadenas de comunicación delimitadas por el cambio de los sujetos discursivos. En otras palabras:

Las fronteras de cada enunciado como unidad de la comunicación discursiva se determinan por el cambio de los sujetos discursivos, es decir, por la alternación de los hablantes. Todo enunciado, desde una breve réplica del dialogo cotidiano hasta una novela grande o un tratado científico, posee, por decirlo así, un principio absoluto y un final absoluto; antes del comienzo están los enunciados de otros, después del final están los enunciados respuesta de otros.¹²⁷

Así pues, si se integran los conceptos del semiótico ruso, se puede considerar que ciertas novelas del género del narcotráfico si pueden ser consideradas parte de un género discursivo autónomo en tanto que orbitan alrededor de un tema en común –la violencia del narcotráfico–, y su estilo particular les permite formar cadenas de comunicación discursiva entre ellas; es decir, forman un sistema-novela interconectado y autoreferencial.

Lo anterior se ilustrará con dos obras recientes de la llamada “narrativa del narcotráfico”: *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos (Guadalajara, Jalisco, 1974) , y *Los trabajos del reino*, de Yuri Herrera (Pachuca, Hidalgo, 1970). En ambas existen

126 BAJTIN, Mijaíl, *Estética de la Creación Verbal*. p. 248

127 BAJTIN, Mijaíl, *Op. Cit.*, p. 257

suficientes elementos intertextuales para considerarlas parte de una misma cadena comunicativa. En la primera de ellas, el narrador es Tochtli, un niño pequeño que es el heredero de un poderoso capo de las drogas. Narrada en primera persona, la novela del autor jalisciense retrata la paulatina transformación del protagonista de un chico neurotizado en un antisocial apto para convertirse en un jefe criminal. Por otro lado, *Los trabajos del reino* narra en tercera persona la historia de Lobo, un cantante callejero que por gracia del destino entra en la corte del Rey, un poderoso capo del narcotráfico, al que le compondrá loas.

Por principio de cuentas, tanto Villalobos como Herrera intentan en sus novelas eliminar cualquier tipo de contextualización: ambas ocurren en un espacio referencial indefinido que bien puede adscribirse a cualquier región del país —o incluso, del mundo—: El Palacio.

En segundo lugar, ambos autores utilizan la estilización de otros discursos primarios para construir su obra. Herrera se vale de la estructura y mecanismos del relato folclórico y los complementa con la iconografía propia del narcotráfico. El rey no es sólo un capo, sino que tiene la magnificencia de un monarca de *Las mil y una noches* o de una superproducción Hollywoodense clásica del tipo de *Ben Hur* o *Cleopatra*:

La única vez que lobo fue al cine vio una película donde aparecía otro hombre así: fuerte, suntuoso, con poder sobre las cosas del mundo. Era un rey, y a su alrededor todo cobraba sentido. Los hombres luchaban por él, las mujeres parían para él; él protegía y regalaba, y cada cual, en el reino, tenía por su gracia un lugar preciso. Pero

los que acompañaban a este Rey no eran vasallos. Eran la corte.¹²⁸

Esta atmósfera de cuento de hadas se subraya con los distintos personajes que pueblan el palacio: está La Niña, cortesana que por un tiempo prodiga sus encantos a Lobo; La Bruja, quien atiende el lado espiritual del Rey; el Heredero, mano derecha del monarca y quien a la postre se quedará con todo; el Joyero, hacedor de maravillas. Ellos conviven con otros personajes igual de alegóricos, aunque más cercanos al cotidiano mexicano: el Periodista, enlace del Palacio con los medios de comunicación; El Pocho, exiliado de los E.U. que se convierte en “fiel caballero” de la corte, El Gringo, socio transfronterizo del Rey, entre otros. El mismo Lobo, al entrar al mundo fantástico del Palacio se transfigurará, por obra y palabra del monarca, en “El Artista”.

En contraste, y a pesar de compartir el espacio simbólico del Palacio, la obra de Villalobos remite a las fábulas clásicas. Esto se muestra desde el principio en el hecho de que cada personaje está caracterizado por un nombre animal que, de alguna manera, sintetiza sus características morales, anímicas, y hasta físicas: Tochtli, el narrador-personaje, es un niño pequeño, curioso como un conejo; su padre, Yolcaut, es una fiera violenta y paranoica; Mazatzin, el maestro privado de Tochtli, termina huyendo como venado asustadizo; Mitzli y Chichikuali son los guardias y sicarios del palacio. Quecholli y Atotl son las mujeres del capo, una etérea y callada; la otra exuberante y parlanchina.

En ese sentido, cabe resaltar la importancia del nombre de un personaje: “El nombre es

128 HERRERA, Yuri, *Los trabajos del reino*. pp. 9-10

el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”¹²⁹

La estilización que utilizan los dos autores cumple una función importante: aleja a ambas obras de cualquier tipo de referencia temporal y espacial elevando así a los personajes al rango de lo que en teoría literaria se denomina un personaje referencial, mismo que “Remite a una clase de personajes que, por distintas razones, ha sido codificado en una tradición. Algunos personajes, entonces, se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención, social y/o literaria”.¹³⁰

Esta estilización, tanto de la fábula como del relato tradicional, con los elementos de la narrativa del narcotráfico es lo que hace distintas a las obras tanto de Herrera como de Villalobos. En ese sentido, la inmensa mayoría de las obras emanadas de esta corriente se han inclinado, bien hacia el discurso de el relato policiaco (por ejemplo, el caso de la obra de *Hielo Negro*, de BEF o la zaga del Zurdo Mendieta de Elmer Mendoza), la novela de intriga política (*Un asesino solitario*, del mencionado Mendoza), la novela costumbrista (*A wevo, padrino*, de Mario González Suarez), o la sátira (*Un cadáver errante*, de Gonzalo Martré). A diferencia de ellas, tanto *Los Trabajos del reino* como *Fiesta en la madriguera*, al descontextualizarse y al desmarcarse de otros discursos como el periodístico, adquieren carácter mucho más universal.

Por último, hay que señalar que *Los trabajos del reino* como *Fiesta en la madriguera*

129 PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. p. 63

130 Ibidem, p. 64

entablan un diálogo de intertextualidades que las hace partícipes de la misma cadena de comunicación discursiva. La primera, publicada en 2005, hace referencia a El Rey como el indiscutible capo de las drogas, elemento que retoma Villalobos cuando, en 2010, publica *Fiesta en la madriguera*:

Lo sabía. Mazatzin no es ningún santo, es un patético traidor. Ha escrito un reportaje en una revista en donde cuenta todos nuestros secretos, nuestros enigmas y nuestros misterios. El reportaje tiene fotos de nuestro palacio y se titula: «Dentro de la madriguera del Rey». Habla de nuestros millones de pesos, de nuestros millones de dólares, de nuestros millones de euros, de los anillos de oro y diamantes que usa El Rey [...] Y para Mazatzin el significado de los nombres es muy importante, por eso me decía Usagi y no Tochtli. También por eso a Yolcaut no le llama Yolcaut, sino El Rey, como le dicen en la tele”¹³¹

Lo cual se une con una de las escenas finales de *Los trabajos del reino*:

Eso pensó al mirar el periódico de un recién llegado con las primeras luces: se veían dos fotos en la primera plana: en una, el cadáver de La Bruja, moteado innumerablemente de orificios de bala, arrojado junto al cadáver del Traidor, un tiro en la nuca. En la otra, El Rey en medio de cinco sardos satisfechos. Le estremeció sentir la intimidad detrás de las fotos: la vehemencia que ya no podía expresar el cuerpo inerte de la bruja. Las marañas ocultas detrás del hombre derrotado. Y había algo extraño en el rostro del Rey, extraño porque era ajeno: también él emanaba una satisfacción, una vanidad de grandeza intocada. ¿Cómo lo hacía? El artista leyó en el pie de foto que el Rey había sido capturado cuando «intimaba» con tres mujeres.¹³²

131 VILLALOBOS, Juan Pablo. *Op.Cit.* p. 93

132 HERRERA, Yuri, *Op. Cit.* pp. 121-122

Cabe resaltar en este momento que, si bien *Los Trabajos del reino* y *Fiesta en la madriguera* tienen una relación dialógica, esta es más un juego de reflejos distorsionados que un discurso paródico. Esto se deduce a partir del tema subyacente en ambas: la herencia y el legado. El principal problema del Rey –y el que indirectamente causa su ocaso–, es la incapacidad de tener descendencia; en contraste, Yolcaut ya cuenta con su heredero –Tochtli–, y su principal apuración es formarlo como un asesino a sangre fría capaz de manejar el imperio antes de que su propia cabeza caiga. Ambas novelas son imágenes en negativo en más de un sentido. Mientras que el palacio del Rey es populoso y vivo:

Era como siempre había imaginado los palacios. Sostenido en columnas, con estatuas y pinturas en cada habitación, sofás cubiertos de pieles, picaportes dorados, un techo que no podía rozarse. Y sobre todo, gente. Cuánta persona cubriendo a zancadas las galerías. De un lado para otro en diligencias o en afán de lucir. Gente de todas partes, de cada lugar del mundo conocido, gente de más allá del desierto. Había, verdad de Dios, hasta algunos que habían visto el mar. Y mujeres que andaban como leopardos, hombres de guerra gigantescos y condecorados de cicatrices en el rostro, había indios y negros, y hasta un enano vio.¹³³

en cambio la madriguera de Yolcaut es lóbrega y oscura:

La verdad, a veces nuestro palacio no parece un palacio. El problema es que es muy grande y no hay manera de mantenerlo pulcro. Desde hace mucho tiempo que

¹³³ Ibidem. p. 19

Iztpapalotl quiere que contrate a una sobrina suya para que le ayude con la limpieza. Dice que es alguien de confianza, pero Yolcaut no quiere más personas en nuestro palacio. Iztpapalotl se queja porque nuestro palacio tiene diez habitaciones: la mía, la de Yolcaut, la de los sombreros, la que usan Mitzi y Chichikuali, la de los negocios de Yolcaut y otras cinco habitaciones vacías que no utilizamos. Y además están la cocina, la sala de los sillones, la sala de la tele, la sala de las películas, mi sala de los juegos, la sala de los juegos de Yolcaut, la oficina de Yolcaut, el comedor de adentro, el comedor de la terraza, el comedor chiquito, cinco baños que usamos, dos baños que no usamos, el gimnasio, el sauna y la alberca.¹³⁴

O, por ejemplo, en la naturaleza pródiga del Rey contrastada con el carácter despótico de Yolcaut:

El pueblo en fila entrando por un portón, de rebozos y pantalones de hilachas, con niños a cuestras, con caras de ausencia pero levemente abrigadas de fe. La Galería era un alboroto dócil, mezcla de azoro y recogimiento, y había olor a tierra y sal, y un como calor cuajado [...] Cada mes hay audiencia –siguió el joyero–, y hay que estar para lo que se ofrezca. Unos nomás quieren remedios, o jale, o una justicia, pero a otros les cambia la vida con cosas pequeñas: que el señor sea padrino de un bebé, que lo ayude con la quinceañera. A todos les da. ¿Qué iba a hacer si alguien le pedía una canción?

Y:

Entonces el gober me preguntó mi edad, y cuando se la dije opinó que yo era todavía muy pequeño para estas cosas. Yolcaut se enojó y le tiró a la cara un montón de dólares que sacó de una maleta. Eran muchos, miles. Y se puso a gritarle:

–Cállate, pinche gober ¿tú que chingados sabes? , pendejo, toma tu limosna,

134 VILLALOBOS, Juan Pablo, *Op.Cit*, p. 21

cabrón.

Luego me dijo que para eso era nuestro negocio, para mantener pendejos. Al gober se le puso la cara más roja, como si ahora sí fuera a explotar, pero empezó a reírse.¹³⁵

Uno de los pocos espacios que ambos palacios tienen en común, y en donde es evidente la intertextualidad de las dos novelas, es el zoológico privado:

También en el Jardín, frente al comedor de la terraza, están las jaulas con nuestros animales, que se dividen en dos: las aves y los felinos. De aves tenemos águilas, halcones y una jaula llena de periquitos y pájaros de colores. Guacamayas y esas cosas. Felinos, tenemos un león en una jaula y dos tigres en otra. Al lado de los tigres hay un espacio donde vamos a poner la jaula para poner a nuestro hipopótamo enano de Liberia.¹³⁶

Mientras que en el Palacio:

“La Cualquiera se volvió a mirarlo por un instante, asombrada; se asomó al agua como si buscara con quién desquitarse de qué. Luego miró más allá, hacia el fin del jardín, la reja electrificada, el desierto; y después de un rato dijo:

–¿Para qué? A lo mejor me terminas creyendo.

Caminaron hasta donde estaba la colección del Rey. Había serpientes, tigres, cocodrilos, un avestruz, y en una jaula más grande, casi un jardín, un pavo real.

–Su favorito –dijo la Cualquiera, señalándolo con la mano abierta, burlona. El animal batió las alas y el Artista vio que tenía un pequeño vendaje entre las patas.¹³⁷

¹³⁵ Ibidem, p. 27

¹³⁶ Idem

¹³⁷ HERRERA, Yuri, *Op. Cit.* p.21

Si bien es difícil definir la existencia de un género como la narrativa del narcotráfico, sí es posible vislumbrar, a partir del análisis de dos obras recientes, la existencia de por lo menos un sistema de comunicación discursiva relativo al tema de la violencia del narco. *Los trabajos del reino* y *Fiesta en la madriguera* entablan un diálogo contrastado a partir de intertextualidades que van desde la lírica popular hasta el quehacer periodístico. Ambas son obras que, al renunciar al contexto de una época y de un lugar determinado han plasmado distintas representaciones de capo de drogas: Yuri Herrera lo concibe de manera cercana a la imagen que se tiene de él en el imaginario popular: un soberano todopoderoso capaz de cambiar la vida de cualquiera con su favor y su palabra. En cambio, *Fiesta en la madriguera* lo retrata como una bestia agresiva que tarde o temprano será exterminada, quizá por otra bestia peor. Ambas obras logran dialogar a través de la temática de la herencia y la sucesión, pues mientras Yolcaut forma a su hijo Tochtli como el destinatario de su legado, El Rey vive el drama de la infertilidad: no habrá nadie legítimo que reciba su imperio. Este juego de referencias entre las dos obras muestra la existencia de un sistema-novela en ciertas narrativas del narcotráfico que pueden orientar a la conformación de un género discursivo que gire en torno al tema. Tanto *Fiesta en la madriguera* como *Los Trabajos del reino* son espejos que se devuelven la mirada y que prometen iniciar una serie de novelas que representarán de manera más elaborada y menos superficial una problemática que nos afecta a todos.

En ese sentido, ambos trabajos refutan la crítica hecha por Rafael Lemus referente a la

narrativa del narcotráfico: ambos autores tienen una intención estética más allá de recrear el habla coloquial al mezclar la jerga particular del narcotráfico con discursos como la fábula o el cuento tradicional. Las tramas, tanto de *Fiesta en la madriguera* como de *Los trabajos del reino* están centradas en personajes no convencionales del mundo del crimen: un niño que será el heredero de un imperio criminal y un cantante de cantinas que de buenas a primeras se convierte en parte de la corte de un Rey. Ambas se alejan del melodrama tradicional y privilegian la representación paródica. Por supuesto, y especialmente en el caso de la obra de Villalobos, los elementos de la picaresca brillan por su ausencia. Tochtli no es un marginal que busca buscarse un lugar en el mundo; es un infante que está en proceso de convertirse en un antisocial, por lo que sus mecanismos humorísticos funcionan de manera muy distinta a los de la picaresca. Además, el hecho de que ambas novelas se sitúen en espacios referenciales como el palacio o la madriguera los exime de inmediato de ser considerados “literatura del norte”. El tráfico de drogas así como su representación ficcional son hechos que no pueden situarse en una geografía en particular. Tanto Villalobos como Herrera tuvieron el talento de construir sus narrativas en escenarios que lo mismo pueden estar en la frontera México-Estados Unidos que en el Bajío, la sierra de Guerrero, la Tierra caliente o el Istmo de Tehuantepec.

6. Conclusiones generales de la tesis.

En éste punto concluye un viaje de exploración que abarcó casi quinientos años y más de diez mil kilómetros, de la España del siglo XVI al México del siglo XXI, y que se realizó de la mano de dos personajes al mismo tiempo distantes y cercanos: Lazarillo de Tormes y Tochtli. Esta travesía sirvió para estudiar la representación ficcional de dos marginales en la literatura y proponer un modelo que pueda abarcar su estudio de acuerdo al tipo de marginación que sufren. En ese sentido, se ha invocado tanto a la narratología como al análisis dialógico de Mijaíl Bajtin para poder hacer un análisis por contraste de ambas obras. Las conclusiones de este periplo se enumeran a continuación:

- 1) Los narradores de ambas novelas poseen algunas características similares: son enunciadas por un narrador en primera persona, tratan acerca de un personaje de entre ocho y nueve años de edad y muestran la perspectiva de un personaje que se mueve en las orillas de la sociedad y que, de cierta manera, está construyéndose como un personaje marginal. Por otro lado, cuentan con notables diferencias, mismas que se aprecian en el momento en que se analiza a profundidad la construcción de ambos narradores-protagonistas: Mientras que en el *Lazarillo de Tormes* hay un narrador extradiegético que consigna sus propias aventuras, en *Fiesta en la madriguera* el

narrador es intradieético; en la primera obra, lo consignado vocalmente por el narrador dista varios años de los hechos narrados, mientras que en la segunda, la diégesis y la narración ocurren simultáneamente. Por otro Lázaro-adulto tiene una construcción que se antoja imprecisa para el tipo de personaje que es, pues su nivel cultural y dominio del lenguaje hacen difícil de creer que quien habla es un simple copero de Archipreste. Además, el hecho de estar inserto a su vez en otra diégesis en donde tiene que dar una buena impresión a su interlocutor, lo hacen un narrador disonante y no-confiable. En cambio, Tochtli cumple con las limitaciones cognitivas, espaciales y éticas que se esperarían en un personaje con su estructura, lo cual construye un narrador consonante. Su confiabilidad, por otro lado, es ambigua, pues aunque no tiene ningún interés en modificar el sentido de su propia narración —como, por ejemplo, sí la tiene Lázaro-Adulto—, sus propias restricciones hacen que su percepción de la diégesis sea incompleta y parcial.

- 2) La construcción disonante de Lázaro-adulto en *El Lazarillo de Tormes* tiene, sin embargo, una razón importante: como narrador, es necesario que posea los recursos discursivos necesarios para ser capaz de parodiar los discursos de autoridad de sus diversos amos. Si Lázaro-adulto no mostrara una cultura y unos recursos aparentemente fuera del alcance de un personaje de sus características, sería incapaz de integrar el sentido de la diégesis de manera que fuera comprensible para el lector. Hay que recordar que el entorno de marginalidad representado en *El Lazarillo de*

Tormes es básicamente ágrafo, por lo que el narrador necesitaba ser capaz de representarlo en un discurso literario de manera coherente. Esta disonancia en la construcción del narrador Lázaro-adulto tiene su correspondencia en la novela del narcotráfico en la figura del Letrado. Dicho personaje, ya sea en su papel de narrador de la diégesis, ya sea como representante de un discurso de autoridad, cumple también la función de facilitar la representación ficcional del mundo del crimen organizado dentro de una obra literaria.

- 3) Con respecto al análisis dialógico, lo primero que hay que destacar es la evolución del discurso literario a través de la historia: *El Lazarillo de Tormes* es un artefacto narrativo que imita el formato y las características de otro discurso, el legal, con el fin de adquirir legitimidad y verosimilitud. Por supuesto, también existe la intención paródica en esta apropiación: las confesiones obtenidas de manera cruenta por el tribunal de la Santa Inquisición pierden algo de su ominosidad al ser parodiadas en *El Lazarillo de Tormes* y pueden ser asimiladas por un lector que sabía muy bien las terribles consecuencias de caer en las garras del tribunal. El Lazarillo confronta a un interlocutor –Vuestra Merced–, al cual quiere causar una buena impresión. Para ello, a partir de su narración le presenta una versión “endulzada” de su niñez y adolescencia. Por otro lado, *Fiesta en la madriguera* nace en el siglo XXI, cuando el discurso novelístico ya está plenamente legitimado. Con *El Lazarillo de Tormes* la cuestión era ambigua, pues el discurso novelístico apenas se estaba conformando. En cambio, para

el lector de Juan Pablo Villalobos, el discurso de Tochtli se entiende como una representación, un artificio destinado a confrontar al lector contra el mundo del crimen organizado del siglo XXI. Hay que destacar que ambas novelas constituyen una representación ficticia del personaje marginal, y al mismo tiempo se da por hecho que ni el autor anónimo de *El Lazarillo de Tormes* ni Juan Pablo Villalobos pertenecen a la misma esfera social de sus personajes. Por lo mismo, el discurso que ambas obras elaboran construye su representación desde la perspectiva de una clase ilustrada y con ciertos privilegios económicos. En *El Lazarillo de Tormes* esto se concreta a partir de la construcción de la voz narrativa, que sirve a un tiempo como intérprete y como barrera. Lázaro-adulto no sólo integra el sentido de lo narrado, sino también actúa como cómplice del lector, interpretando la vivencia de lo marginal desde los valores que ambos comparten por medio de referencias culteranas y apostillas. En el caso de *Fiesta en la madriguera*, debido a las características intradieгéticas de Tochtli-narrador, el efecto es el opuesto. El lector tiene que lidiar con el estupor ocasionado por la representación de un medio despiadado y brutal enmarcado dentro de un discurso lúdico-infantil ante el cual no puede guardar ninguna distancia. En ambas novelas, los respectivos narradores-protagonistas sirven como una escafandra que le permiten al lector adentrarse a un mundo desconocido y, del cual, posee determinados prejuicios. Sin embargo, el artificio en ambos lados consiste en que dicho mundo es una construcción literaria, no la realidad en sí.

- 4) En ambas obras existen personajes que encarnan un discurso que se contrapone a los discursos sociales de autoridad. En el caso del *Lazarillo de Tormes*, es el ciego, y en *Fiesta en la madriguera* es Yolcaut. Ambos serán los representantes de un deber-ser contrapuesto al marcado por las diversas normas de su tiempo. El Lazarillo aprende de su primer amo la manera de vivir a partir del engaño y la trampa mientras que Tochtli recibe de su padre las lecciones de un discurso pragmático que ensalza el soborno y la violencia extrema como soluciones a cualquier conflicto. Estos se confrontan con los discursos de otros personajes dentro de la misma diégesis: el escudero en el caso del *Lazarillo de Tormes*, y Mazatzin en el caso de *Fiesta en la madriguera*. El primero intenta justificar su hacer –o no hacer–, defendiendo la honra como posesión más absoluta, mientras que el discurso ideológico del maestro, que es el de un intelectual de izquierda de fines del siglo XX, es constantemente ridiculizado por Yolcaut. Los valores representados por el escudero y Mazatzin se muestran caducos e inadecuados, mientras que los representados por el amo ciego y de Yolcaut se presentan como más adecuados para la “realidad” representada en ambas obras.
- 5) Es a partir de la confrontación dialógica en ambas novelas que se dan los mecanismos de humor en las mismas. En ese sentido, predominan dos: la parodia y la ironía. En el *Lazarillo de Tormes*, y gracias a la construcción de Lázaro-Narrador, el mecanismo predominante es la parodia, pues gracias a la amplia cultura que posee Lázaro-adulto, le es posible presentar escenificaciones en donde los discursos religiosos, morales y

éticos son descontextualizados, y por ende, ridiculizados. Por otro lado, en *Fiesta en la madriguera*, el mecanismo predominante es la Ironía, pues Tochtli como narrador se reduce a confrontar los discursos patriotas de Mazatzin frente a las razones de fuerza de Yolcaut y así exhibirlos como inoperantes y ridículos dentro del contexto en que se mueven los personajes. La estructura de los narradores tanto en una como en otra también define la percepción que el lector tiene de los mecanismos de humor presentes en ambas obras. En *El Lazarillo de Tormes* el narrador, Lázaro-Adulto tiene una distancia temporal y cognitiva evidente con respecto a la diégesis de su versión más joven, por lo que puede hacer comentarios y apostillas que entablan con el lector una especie de complicidad con la cual pueden disfrutar de las desventuras de Lazarillo. En cambio, en *Fiesta en la madriguera*, la construcción de Tochtli como narrador crea un efecto de proximidad que le permite vivir al lector la violencia narrada de manera cercana. –inmediata, podría incluso afirmarse–. Además, el discurso lúdico con el que el narrador Tochtli narra la diégesis crea una disonancia entre la crueldad de lo narrado y la inocencia que lo enmarca. En esta última obra, más es el estupor ante el horror lo que ocasiona la risa que la comprensión de la referencia culta o el desciframiento del juego de palabras.

- 6) Con base en lo anterior, la presente tesis propone que existen elementos tanto en la construcción narratológica de los personajes de un novela como en sus elementos discursivos que definen una noción de la marginalidad y del personaje marginal, y que

el estudio de tales elementos puede aportar una radiografía de la evolución axiológica de una sociedad en particular. Por lo anterior, para el análisis de la representación del marginal en la literatura, se propone el concepto del Núcleo Axiológico, que no es sino el epicentro de todos los valores presentes en la sociedad representada dentro del discurso literario. Este centro tiene, a su vez, varios campos, de acuerdo al tipo de valor que se pondera: económico, ético, estético, religioso, cognitivo, etcétera.

Figura 1. Representación del concepto de Núcleo Axiológico

En el *Éthos* está la suma de las conductas aceptadas en la sociedad representada por el discurso literario, y mientras un individuo quede más alejado de este núcleo, más se acercará a lo marginal. Todo lo que queda fuera del área del círculo es la otredad social. El marginal quedará situado en el borde del círculo por lo menos en alguno de

los campos. En la representación del marginal, el centro de la diégesis son los esfuerzos que hace un personaje por alejarse o acercarse a ese Núcleo Axiológico. Por ejemplo, en el caso del *Lazarillo de Tormes*, se sabe que es un marginal económico, pero que no tiene ninguna otra característica que le haga caer en tal condición –puesto que no tiene deformidades, no sufre de algún déficit mental, etcétera–. En la diégesis de su historia, contada con la mediación del narrador, se da cuenta del proceso por el cual Lazarillo deja la marginación económica para acercarse al ideal del Núcleo Axiológico. Lo importante en este caso es la manera en la que se da este acercamiento: a través de la transgresión de otros valores sociales, como los éticos y los religiosos. En ese sentido, el periplo del Lazarillo muestra la contradicción de los distintos valores sociales en los que se mueve. En otras palabras, que Lazarillo se da cuenta que no puede ser ni honesto ni pío si quiere aspirar a la seguridad económica o al reconocimiento social que le otorga ser un “honesto” copero del Arcipreste de San Simón. El proceso que sufre, visto desde el esquema del Núcleo Axiológico, se ilustra en la Figura 2.

Figura 2. Evolución axiológica de Lazarillo en *El Lazarillo de Tormes*

Lazaro de Tormes logra, al fin, insertarse en la sociedad que lo rechaza por la puerta trasera. Paradójicamente, lo logra alejándose de los valores éticos y religiosos que contiene el Núcleo Axiológico que le corresponde, y que no son sino los que proclaman, por lo menos en la práctica, algunos de sus amos: el clérigo y el escudero, especialmente. Lo anterior lo logra a través de la aplicación de lo que en la presente tesis se ha denominado **Ética de la Supervivencia**, un proceso en el que él es plenamente consciente y el cual acepta con el fin de lograr su objetivo final: la

seguridad económica.

En contraste, la evolución ¿o involución? de Tochtli se da en los aspectos de lo moral, lo ético y lo conductual. *Fiesta en la madriguera* narra la lenta conversión del protagonista en un antisocial a través del proceso que en la presente tesis se ha denominado **Pedagogía de la Violencia**. Tochtli se aleja del Núcleo Axiológico del contrato social del estado, los valores cívicos, el respeto a la vida y de los derechos humanos que en la novela encarna Mazatzin al tiempo que se acerca a un nuevo paradigma de valores más adecuado a su circunstancia: el representado por las enseñanzas de su padre Yolcaut, y que es muy cercano al concepto del *Necrocapitalismo* o *Capitalismo Gore*, y cuya base justamente es la obtención de ganancias a cualquier precio, la conceptualización de la vida humana y el cuerpo como mercancías que pueden ser vendidas, mutiladas y utilizadas. Esto implica una falta absoluta de empatía hacia el sufrimiento del semejante. En la Figura 3 se ilustra gráficamente el proceso de transformación al que es sometido Tochtli en *Fiesta en la madriguera*:

Figura 3. Evolución de Tochtli en Fiesta en la madriguera

(A la izquierda, el Núcleo Axiológico representado por el discurso de Mazatzin. A la derecha, el representado por el discurso de Yolcaut).

Es importante destacar es que, en la representación literaria, la marginalidad es un proceso dinámico, y no un estado fijo. La evolución de ambos protagonistas se manifiesta a través de la acción, no de la descripción o la viñeta. Sólo así se puede representar las transformaciones internas de ambos personajes, mismas que los hacen transitar de la marginación a la inclusión social, en el caso del Lazarillo, o de la

marginación a la asimilación de un nuevo sistema de valores –o antivalores–, en el caso de Tochtli.

- 5) Es posible afirmar que *Fiesta en la madriguera* guarda un tono muy alejado de la picaresca por una razón: En las novelas en donde el pícaro es el protagonista hay un espíritu de rebeldía que se manifiesta a través de la parodia de los discursos de autoridad. El pícaro es, ante todo, el gran burlón que, con su discurso y sus acciones, exhibe activamente la ridiculez de sus amos. Su impulso, además, proviene del amor a la vida, mismo que se manifiesta en el deseo irrevocable de satisfacer los apetitos del cuerpo: comer, beber, dormir, fornicar, esas deben ser las metas más importantes de la vida humana, parece decir el Lazarillo y sus semejantes. Esas necesidades deben ser satisfechas a cualquier costo; todo lo demás: la honra, la gloria, la promesa del cielo, es baladí. En contraste, Tochtli sólo tiene un impulso que se mueve en sentido opuesto: el deseo de posesión, el cual se manifiesta en su obsesión por los hipopótamos enanos, y al final, inhibe todos los demás sentimientos del personaje. En Tochtli no hay rebelión ni resistencia, y la capacidad de ironía que posee la novela se da más por la manera en que está redactada –en especial, por el uso del estilo indirecto, como ya se vio–, que por la voluntad del narrador-personaje de rebelarse ante los discursos de autoridad que lo subyugan. Poseer, aunque lo que se posea sean las cabezas cercenadas de los animales, aunque el único juego que sea capaz de articular sea el de colocarles sombreros a esos despojos, aunque sepa que asistirá a la

muerte de su padre Yolcaut, quizá la única persona a la que realmente quiere, como destino inevitable. En *Fiesta en la madriguera*, el macabro proceso de deshumanización finalmente resulta. Tochtli, quien inicia su travesía como un niño neurotizado que vive en aislamiento y se encuentra expuesto a la violencia como cotidianeidad, terminará como un monstruo cuyo deseo de posesión lo devorará. Con base en lo anterior, es posible afirmar que el término de sicaresca, utilizado para catalogar cierto tipo de relatos del narcotráfico en donde los personajes son niños o adolescentes inmersos en el mundo de la violencia, es inexacto. Tochtli no es un rebelde ante el poder; al contrario, está convirtiéndose en representante de ese poder devorador y sanguinario que es el crimen organizado.

- 6) Por último, es posible afirmar que existe un subgénero narrativo de obras cuyo eje temático es el tráfico de drogas y sus consecuencias en la sociedad. Hay por lo menos dos novelas, *Fiesta en la madriguera* y *Los trabajos del reino*, que conforman una cadena de comunicación discursiva a través de la cual entablan un diálogo de referencias compartidas y elementos estilísticos particulares. Ambas obras tienen la característica de representar el mundo del crimen organizado como un universo referencial, despojado de cualquier tipo de alusión regional o temporal. Son novelas en las que ciertos elementos del narcorelato —el costumbrismo, el uso de lenguaje coloquial—, se funden con géneros discursivos tales como la fábula o el relato folclórico, lo cual las convierte en nuevos espacios simbólicos. El metalenguaje y la

intertextualidad que tejen estas novelas construye un nuevo horizonte de significados que las dota de valor estilístico y simbólico que va más allá del tema que abordan. Son, en resumen, novelas que aspiran a la trascendencia gracias a sus cualidades puramente literarias. Sólo el tiempo, ese juez implacable, dirá si lo logran o no.

Septiembre de 2016. Omar Delgado

7. Bibliografía

Fuentes primarias

ANÓNIMO. *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Madrid: Castalia, 1975.

HERRERA, Yuri. *Los trabajos del reino*. Cáceres: Periférica, 2010.

VILLALOBOS, Juan Pablo. *Fiesta en la madriguera*. Barcelona: Anagrama, 2010

Fuentes secundarias

ANGENOT, Marc. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI Editores, 2014.

BAJTIN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 2012

- - - *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

- - - *La estética de la novela*. (Traducción de Helena S.Kriukova y Vicente Cazcarra) Madrid: Taurus, 1989.

DEFOURNEAUX, Marcelin, *La vida cotidiana en España en el Siglo de oro*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1964.

FUENTES Krafczyk, Felipe Oliver. *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*.

Guanajuato: Programa de publicaciones del departamento de Letras Hispánicas. Universidad de Guanajuato, 2013.

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa*

latinoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 2011

OLVERA, Ramón Gerónimo, *Sólo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*, México:

Ficticia, 2013

PIMENTEL, Luz Aurora, *El Relato en perspectiva*. México: Siglo XXI editores, 2002.

QUEVEDO, Francisco de, El Buscón, Madrid: EDIMAT Ediciones, 2012.

ZIMIC, Stanislav, *Apuntes sobre la estructura paródica y satírica del Lazarillo de Tormes*.

Madrid:Editorial Iberoamericana/Universidad de Navarra, 2012.

Libros sugeridos¹³⁸

FERNANDEZ, Bernardo (BEF). *Tiempo de alacranes*. México, D.F: Joaquin Mortiz, 2007

LOMELI, Luis Felipe. *Indio borrado*. México, D.F: Tusquets editores, 2014.

MENDOZA, Elmer. *Un asesino solitario*. México, D.F: Tusquets editores, 2007.

- - - *El amante de Janis Joplin*. México, D.F: Tusquets editores, 2001

NIETO, Omar. *Las mujeres matan mejor*. México, D.F: Joaquin Mortiz, 2013.

SERNA, Enrique. *La doble vida de Jesús*. México, D.F: Alfaguara, 2014.

¹³⁸ Se incluyen las fichas de los libros que se mencionaron en el capítulo 1 de esta tesis para ilustrar las diferentes representaciones del narcotraficante.

Dictiopografía

ACÓN-CHÁN, Lai Sai. "Lazarillo de Tormes, Héroe de la mentira alegre y Rey Momo del carnaval." *Revista de Lenguas modernas de la Universidad de Costa Rica* 1º de Agosto de 2016: 22. Universidad de Costa Rica. 23 de Agosto de 2016

<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/download/8877/8357>

CENTRO VIRTUAL CERVANTES. "Intertextualidad." *cvc.cervantes.es*. 2016. Instituto Cervantes. 10 de Diciembre de 2016

http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm.

DELFINO, A. "La noción de marginalidad en la teoría social latinoamericana: surgimiento y actualidad.." *Universitas Humanistica* [serial online] 1º de Agosto de 2016: 20-21. Academic Search Complete, Ipswich, MA. 23 de Agosto de 2016

<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/3640/3177>.

DOTRAS Bravo, Alexia. "Ironía en la crítica social de Lázaro de Tormes: narrador" *Instituto Politécnico de Bragança. Biblioteca Digital* 20-Nov-2012: 36-46. 10-Abr-2016

<https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/11254/3/AlexiaIRONÍA%20LÁZARO%20NARRADOR%20UNAVARRA-1.pdf>.

FRIEDMAN, Edward H.. "Prodigal sons, prodigious daughters. Irony in the picaresque tradition." *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic*

Society2000: 123-138. University of North Carolina Greensboro. 11 de Septiembre de 2016
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=9510>.

GRANDA, Carmen. "UNA CRÍTICA BAJTIANA DE EL LAZARILLO DE TORMES, LA PRIMERA NOVELA MODERNA." Gaceta hispánica de Madrid2012: 1-16. Middlebury College y New York University. 16 de Septiembre de 2016
<http://www.gacetahispanica.com/wpcontent/uploads/2013/03/LazarilloCarmenGranda.pdf>.

GOODBOY, Nicholas T. "La emergencia en Medellín. La complejidad, la violencia y la difference en Rosario Tijeras y en la Virgen de los sicarios."

Revista Iberoamericana. Volumen LXXIV, número 223Abril- Junio 2008: 441-454. University of Pittsburg. 25-Ene-2016
<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/5277/5434.pdf>.

HERNANDEZ, Rafael y otros. "¿Qué significa ser marginal? Versión estenográfica del panel de debates celebrado en el Centro Cultural Cinematográfico ICAIC. "www.temas.cult.cu. 7-Sep-2014. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. 4-Dic-2015
http://www.temas.cult.cu/debates/libro%201/UJ1-04_Que_significa_ser_marginal.pdf.

LEMUS, Rafae. "Balas de salva, notas sobre el narco y la narrativa mexicana." Letras Libres. Nº 81. Septiembre 2005Agosto de 2016: 39-42. Editorial Vuelta. 9-Feb-2015
<http://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>.

NIETO, Omar. "Literatura y narcotráfico, los primeros encuentros."

Milenio Diario 20-Jul-2016: 15-26. Editorial Multimedios. 13-Mar-2015 Fuente:

http://www.milenio.com/cultura/literatura-narcotrafico-novelas_narco-narrativa_mexicana-milenio_laberinto_0_467953334.html.

PARRA, Eduardo Antonio. "Norte, narcotráfico y literatura."

Letras libres 31-Oct-2005: 60-61. Editorial Vuelta. 15-Mayo-2015

<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/norte-narcotrafico-y-literatura>.

RENGIFO, Ángela. "El sicariato en la literatura colombiana." <https://es.scribid.com>. 25-Jul-2013. Scribid. 29-Nov-2015 <https://es.scribd.com/doc/155932042/Angela-Rengifo-El-Sicariato-en-La-Literatura-Colombiana>.

VALENCIA TRIANA, Sayak. "Capitalismo gore y necropolítica en el México contemporáneo."

Revista de relaciones internacionales N° 19, GERI-UAM 2012: 88-102. GERI UNAM. 13-Mar-2016 <http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/article/view/331.html>

YEPEZ, Heriberto. "Álvaro Enrigue contra los narcos." <http://ashbi.blogspot.com>. 27-Noviembre-2010. Blogspot. 28-Mar-2016 <http://ashbi.blogspot.mx/2010/11/alvaro-enrigue-vs-los-narcos.html>.

Tesis sugeridas para profundizar en el estudio de *Fiesta en la madriguera*

LUGO VELEZ, Monica E.. "La narcoliteratura produce monstruos: Estudio sobre la monstrificación en la figura de la mujer y el niño en las narconovelas *Perra Brava* de Orfa Alarcon y *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos. "http://gradworks.umi.com. 2016. Proquest.com. 9 de Mayo de 2016 <http://gradworks.umi.com/15/47/1547775.html>

SALAS AVILÉS, Diego. "Crítica y sabotaje de los discursos hegemónicos de la violencia, desde *Fiesta en la madriguera*. "http://cdigital.uv.mx. 2015. Universidad Veracruzana. 6 de Mayo de 2015 <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/34962>.