

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

El concepto de literatura carnavalesca y la narrativa fantástica en la novela *Idos de la*

***mente* de Luis Humberto Crosthwaite**

TRABAJO RECEPCIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA

P R E S E N T A :

CÉSAR FABIÁN ORTEGA MONTELONGO

D I R E C T O R

DR. TARIK TORRES MOJICA

CODIRECTORA

MTRA. PILAR MORALES LARA

Ciudad de México, febrero 2019

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

ÍNDICE

1. Agradecimientos.....	5
2. Introducción	7
3. ¿Qué es lo fantástico?	16
3.1 Fantástico clásico.....	26
3.2 Fantástico moderno.....	28
3.3 Fantástico posmoderno.....	31
3.4 Categorizar lo fantástico (extraño/fantástico/maravilloso).....	32
3.5 Lo maravilloso frente a lo extraño.....	36
3.6 Conclusión sobre lo fantástico.....	39
4. El carnaval visto desde la literatura	40
4.1 Historia del Carnaval.....	44
4.2 El entremés.....	46
4.3 Sátira manipea.....	48
4.4 El carnaval de la Edad Media y el Renacimiento.....	51
4.5 Dialogismo y Polifonía.....	56
5. Luis Humberto y su narrativa	67
6. Ladys and gentlemen: Ramón y Cornelio	81
7. Carnaval en <i>Idos de la mente</i>	93
7.1 Carnaval contra la autoridad.....	94
7.2 Carnaval sexualizado.....	119
7.3 Carnaval de alta y baja cultura.....	122
8. Lo fantástico en <i>Idos de la mente</i>	125

8.1 Lo fantástico divino.....	125
8.2 Lo fantástico musical.....	137
8.3 Lo fantástico que anima lo inanimado o fantástico de vida.....	142
9. Conclusiones.....	145
10. Bibliografía.....	151

Agradecimientos

Después de salir del Conalep decidí ya no estudiar. Sabía que la informática no era para mí, todos en la escuela lo sabían. Estaba harto de no poder ser quien yo quería y ser quien querían que fuera. No sabía cómo cambiarlo. En ese tiempo yo salía con una chica llamada Azaí, una joven de estatura pequeña que estudiaba teatro en C.U. Ninguno de los dos sabíamos qué hacer de nuestras vidas; ella quería ser Chef y yo ser cantante o compositor de música. Ella comenzó a interesarme por la lectura. Recuerdo que el primer libro que me prestó para leer fue *La ciudad y los perros* del escritor Mario Vargas Llosa. Ella no solo me acompañaba en mi lectura pues me ayudaba a entenderla y a tomarle gusto. En ese tiempo tenía un lema que tomé de una canción de Calle Trece “No me regalen más libros porque no los leo, lo que he aprendido es porque lo veo”. Nunca sentí la necesidad de escribir ni mucho menos escribir sin faltas de ortografía. Decidí que podía morir sin ese aprendizaje. Años después agradecí a Azaí por derrumbar mi soberbia con su forma tan cariñosa de integrarme a las letras. Ella me llevaba a sus clases de teatro, ahí, sin saberlo, conocí al que años después sería mi profesor de Dramaturgia, el profesor Humberto Lizárraga. No solo la acompañaba: me pedía que memorizara textos para apoyarla en sus puestas en escena. Sin saberlo estaba entrando al terreno de las letras de una forma muy natural.

Hubo ocasiones en que no sabía cómo expresar mi amor hacia La China y le escribía cosas que ella elogiaba sobre manera, pues, decía que tenía madera para escribir. Creo que la falta de creer en mí mismo me hacía no darme cuenta de que en realidad había cualidades para la escritura en mí. Anteriormente hubo un profesor de filosofía en el último semestre del Conalep que en un trabajo final nos encargó realizar una autobiografía. Al entregarlo el profesor me elogió por el

trabajo y la forma en que desarrollaba la narración. Mi cerebro nunca alcanzó a comprender todo lo que me decía, solo di gracias y pedí mi calificación.

Años después, ingresé a la Universidad en la carrera de “Arte y patrimonio cultural”. Recuerdo que en el sexto o séptimo semestre de la carrera decidí cursar la materia de Poesía I con el profesor Héctor Carreto, quien fue otro de mis principales impulsores para lanzarme a la aventura de las letras. Héctor entendía mi nula experiencia en la gramática o la sintaxis, pero sabía que quería decir muchas cosas; él fue quien volvió a dar valor a los textos a los que nunca di valor y, me apoyó para mejorar mi redacción, vinculándome con la profesora Gabriela Valenzuela quien fue una muy estricta y rígida profesora conmigo pero, en verdad agradezco su compromiso pues, aprendí muchas cosas que jamás imaginé para mi vida. Debo de dar un agradecimiento especial a la Mtra. Pilar Morales por su paciencia y sus distintas formas de apoyarme a entender la literatura. Gracias a ella he podido reconocirme dentro de la literatura pues he encontrado escritores como Luis Humberto Crosthwaite, Margarita Mancilla, Carlos Velásquez o Armando Ramírez; escritores que me reflejan y me proyectan para encontrarme a mí mismo como escritor.

Hay muchas personas a quienes más agradecer, a mi madre que siempre me impulsó a no desistir aunque mi cabeza estuviera al tope; a mi padre que siempre me preguntaba cuál era mi carrera porque nunca recordaba el nombre exacto para presumirlo con sus amigos en la base de taxis. A la profesora Tere Dey, a mi gran amiga Beleguí Gómez, a Maya López que me enseñó a integrar mis conocimientos como promotor en el área literaria. A mis amigos y compañeros de la carrera que no solo fueron amigos sino aliados y mentores. A esa gran maestra de la disciplina Fanny López, quien no solo era una buena amiga sino quien me enseñó que la persistencia y el esfuerzo me harían un mejor alumno. Quisiera volver esto una novela dedicada a las grandes personas que llegaron a mi vida y que, sin saberlo, la acomodaron de tal modo que me ayudaron

a ser lo que yo siempre quise para mí. Agradezco de sobre manera a mis directores, tanto al Dr. Tarik Torres así como a la Mtra. Pilar Morales por su paciencia, comprensión y amistad. Agradezco infinitamente a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México por el apoyo otorgado para el empastado e impresión de esta tesis. Gracias a todos por ser parte de este vuelo.

Introducción

Para iniciar con este trabajo, me gustaría presentar las perspectivas de otros investigadores sobre la novela *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, del escritor Luis Humberto Crosthwaite, para poder comprender las líneas de acción sobre las que se fueron desarrollando sus trabajos. Esto con el fin de poder identificar puntos de empatía con la tesis que se desarrollará a continuación. Los enfoques que decidieron atender en sus análisis sobre la novela: Alicia Llanera en su trabajo titulado “El centro está en el norte: Luis Humberto Crosthwaite”, muestra en varios momentos la utilización de elementos de la teoría del carnaval dentro de su trabajo:

[...] el acelerado ritmo de la prosa, la brevedad de los capítulos, la abundante intertextualidad popular y culta; las apariciones de José Alfredo y la forma poliédrica (diálogos, entrevistas, guías, gacetas publicitarias, etc.) de *Idos de la mente*, novela que rinde pleitesía a los célebres "Relámpagos del Norte". (Llanera 3)

En esta primera cita se menciona la abundancia de relaciones intertextuales que pueden identificarse en el libro. Llanera hace mención constante sobre la parodia y las intertextualidades, pero no profundiza en ellos pues el eje central de su trabajo gira en torno al análisis de los espacios geográficos dentro de la novela.

Aquí presento otro momento en donde se mencionan los juegos intertextuales y la parodia:

En *Idos de la mente. La increíble (y a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, Crosthwaite homenajea en el subtítulo al popular relato del escritor García Márquez; ya en su interior, los auténticos "Relámpagos del Norte" son sustituidos por los "Relámpagos de Agosto" en franca pleitesía a Ibarquengoitia. Asimismo, en el repertorio musical del dúo

norteño, junto a conocidas canciones del folklor mexicano, el lector encontrará la "Muerte sin fin" de Gorostiza o la "Suave patria" de López Velarde. Sobre este maridaje entre lo popular y lo culto, Jesús de León señala que "por lo menos en el noreste mexicano, los cantantes de norteño se meten a la casa de los escritores, del mismo modo que los escritores se van a escribir a una cantina. Lo culto convive sin problemas con lo popular y se retroalimentan uno a otro... (Llanera 3)

Dentro del terreno de lo paródico y lo carnavalesco, la investigadora utiliza el término "homenaje" para señalarnos uno de los subtemas que aborda la parodia; también podemos encontrar la carnavalización señalada con las frases, "lo culto y lo popular" o "lo culto convive sin problemas con lo popular", ambas sirven para señalarnos momentos generales de la novela en que se generan los efectos de las teorías sobre la novela.

Un artículo para la revista *Consenso*, realizado por la periodista Azucena Hernández, analiza la novela *Idos de la mente* y la forma en que Luis Humberto Crosthwaite utiliza distintos elementos de la carnavalización y la parodia.

Nivelar, como Crosthwaite, en un mismo sentido y sin jerarquías, lo que podría considerarse como "alta cultura y cultura popular" es una forma de descentralizar el centro para así quitar el margen de la frontera o a los discursos que por populares se les marginaliza [...] Hay ciertamente una parodia tanto al discurso de la música norteña como a la construcción de la vida de los genios musicales. Una parodia en el caso de Crosthwaite funciona como no homenaje. (Hernández párr. 9)

Podemos encontrar en este artículo una radiografía general de la novela y el punto de vista de la redactora frente a la novela, pero, además, la periodista nos muestra, por medio de palabras clave, un tipo de análisis en donde se hallan elementos de la parodia y el carnaval como: "alta cultura y

cultura popular”; descentralización del centro; “parodia y parodia como no homenaje”. Este cúmulo de palabras busca desenfocarnos del tema principal de la novela, que es la vida de Ramón y Cornelio, y mover nuestra visión hacia la construcción de una novela paródica y sobre todo carnavalesca.

El Dr. Tarik Torres Mojica, en su tesis, *Una aproximación a la voz narrativa, símbolos, tiempo-espacio, en la novela Idos de la mente, de Luis Humberto Crosthwaite, desde la teoría de la novela de Mijaíl Bajtín: hibridación, fragmentariedad y frontera en una novela global y posmoderna*, acude al teórico Mijaíl Bajtín para referirse a la carnavalización y sus variantes. Dentro de los temas abordados por Torres Mojica podemos encontrar la alta y baja cultura (157); intertextualidad y parodia (161); Intertextualidad entre *Idos de la mente* y la cultura popular mexicana (179) y lo culto/popular; lo nacional extranjero, (184).¹

Aunque Torres Mojica hace aproximaciones a la novela con mayor minuciosidad en cuanto a las teorías del carnaval y la parodia, éstos terminan siendo temas que pasan a un segundo plano, pues dentro de su trabajo, el autor menciona que su eje temático se centrará en las formas de la voz narrativa, los símbolos y el tiempo espacio de la novela *Idos de la mente*; es por ello que, si bien se habla de los temas de la carnavalización y la parodia, no se profundiza en ellos.

...al final de cuentas, sin importar los orígenes ni las clasificaciones, el arte es aquél que mantiene su autonomía y logra romper las barreras sociales porque es portador de una verdad universal, de tal manera que, en este sentido, “Piedra de Sol”, “Suave patria” y “Muerte sin

¹ La tesis del Dr. Tarik Torres Mojica ha sido publicada después bajo el título. *Idos de la mente. Una novela desde las fronteras de la literatura y la geografía* (Ediciones del Lirio, 2016).

fin” son tan valiosas como “Las tres tumbas”, “Los pescadores de Ensenada” y “La puerta negra”. (Torres 187)

Por otro lado, Elian de Santiago Barrera presenta en su tesis un análisis desde el punto irónico y paródico de la novela *Idos de la mente*, en el que busca encontrar el constante uso de elementos intertextuales que hay dentro de ella. De Santiago Barrera, en su tesis *El intertexto como base de la construcción ficcional. El caso de Idos de la mente de Luis Humberto Crosthwaite*, tiene como ejes que transverzalisan su investigación temas como; la transtextualidad y sus formas: intertextualidad (30); entre ironía, parodia y sátira (35); la alta y baja cultura (39). Estos temas se van discutiendo de forma progresiva y, gracias a ello, Santiago Barrera logra exponer un catálogo de transtextualidades y formas narrativas apegadas a la posmodernidad y en el caso de “la alta y baja cultura”, desde mi punto de vista, son analizados desde la teoría del Gérard Genette incluida en *Palimpsestos*. Bajtín se hace presente a lo largo de esta tesis pero de manera meramente enunciada y con el fin de dar un mayor peso a ciertos temas de índole carnalesca antes que paródica o irónica.

Hay un elemento nostálgico en *Idos de la mente* que la escritora Pilar Bellver Saez retoma en su trabajo “Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite”:

[...] El narrador-personaje [...] un caminante que hace un recorrido seguro por los pasillos de su memoria. [...] Para el narrador, contemplar la ciudad significa revivir el pasado y reconstruir los episodios en los cuales se encarna la historia colectiva y personal. Esta Tijuana envuelta en nostalgia y color local que construye Crosthwaite es además una comunidad de personas con la que el escritor se siente profundamente comprometido. (Bellver s/p)

El tiempo es un elemento importante dentro de la teoría del carnaval de Bajtín pues este se vuelve nulo al momento de encontrarse dentro del carnaval y se puede transitar a placer dentro

de él. Es por ello que es importante resaltar la alusión que hace Pilar Bellver Saez al hablar del tiempo dentro de la novela *Idos de la mente*. Aunque no se menciona de manera precisa como el concepto del carnaval es una brecha abierta que puede ser analizada desde dicho concepto.

Roxana Rodríguez, Ortiz en su trabajo, “La literatura de frontera: apología de la posmodernidad en Luis Humberto Crosthwaite, Amaranta Caballero y Rosario San Miguel”, presenta a la literatura de Luis Humberto Crosthwaite desde otra perspectiva que no he visto en los demás trabajos, aunque atiende en términos generales a la ironía. Roxana Rodríguez habla del *eiron* griego. El *eiron*, no es nada más que la ironía y es una figura literaria mediante la que se da a entender algo muy distinto, o incluso contrario de lo que se dice o escribe. Lo complejo no es el término: de hecho, la mayor parte de autores que he mencionado hablan en pequeña o gran proporción sobre la ironía, lo que creo que genera un agregado a la investigación en los textos de Crosthwaite es la idea de donde parte la idea del *eiron*, pues dicha idea antecede a la teoría del carnaval presentada por Bajtín y esta puede tener ángulos que no hemos alcanzado a vislumbrar desde otras teorías.

Luis Humberto Crosthwaite es un escritor que transporta al lector de un universo a otro sin tapujos, su lectura y análisis es lúdico y fluido, pues cuenta con tal maestría para retratar a la sociedad norteña desde una postura ideológica propia del *eiron* griego que simula aquello que no es para representarse a sí mismo frente al otro, y discernir sobre los juicios que se erigen en la frontera mediante la ironía. Casi toda la obra de Crosthwaite es igualmente rica y poliédrica, por lo que cada lector le da un sentido diferente a la lectura, pero siempre guiado por la batuta del director que se esconde tras las figuras retóricas que prevalecen en los textos y que le dan cierto ritmo y armonía a la cadencia de las palabras, a pesar de las abruptas interrupciones tipográficas, así como a la constante yuxtaposición de los géneros. (Rodríguez s/p)

Aunque Roxana Rodríguez Ortiz propone otra escuela en donde podemos analizar la ironía en *Idos de la mente*, no profundiza en el tema pues su trabajo se centra en la recopilación de textos posmodernos fronterizos, esto hace que se le dé prioridad a la estética posmoderna de los textos antes que hablar propiamente al *eiron* griego.

Sumando las anteriores notas periodísticas, críticas del libro y tesis, puedo comenzar a ver que dentro del campo del análisis de la novela *Idos de la mente* son aún pocos los trabajos que profundizan en el tema de la carnavalización de manera directa. Todos los anteriores críticos, académicos o periodistas han hecho un análisis detallado, sin dejar de atender sus propios ejes primordiales de trabajo.

Ahora bien: entendiendo las perspectivas desde donde han sido analizadas la novela por parte de varios investigadores, me daré a la tarea de presentar la forma y los materiales de investigación que utilicé para generar el análisis de la novela *Idos de la mente* desde la perspectiva del carnaval y lo fantástico. Para la parte en que se analiza el carácter fantástico acudí a la utilización de *Teoría de la literatura fantástica* de Joan Escudé; *Teoría de lo fantástico escrito* por Omar Nieto, además de la *Introducción a la literatura fantástica* escrita por Tzvetan Todorov. Después, para realizar el análisis desde la teoría del carnaval me apoyaré en *La teoría y estética de la novela* de Mijaíl Bajtín; *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento* del mismo autor; en el artículo titulado “El carnaval” publicado en la Revista nexos; *Introducción a la risa en la literatura española*, de Antonio José López Cruces; *Las teorías literarias y el análisis de textos* de Azucena Rodríguez y, por último, *Isla, la parodia sacra y la cultura de la risa* de Iris M. Zavala.

Para comenzar, se abordaron tanto las teorías de Tzvetan Todorov así como de sus predecesores en la investigación de la narrativa fantástica Joan Escudé y Omar Nieto, para delimitar la idea de narrativa fantástica que se presenta en la novela *Idos de la mente*. En seguida, el análisis de la novela *Idos de la mente* desde la perspectiva del carnaval. Para finalizar, utilizaré *El análisis estructural del relato* propuesto por Roland Barthes para desfragmentar la novela *Idos de la mente* a expresiones mínimas que presentan directamente la presencia del carnaval y lo fantástico.

Hipótesis

La novela *Idos de la mente* pareciera tratar únicamente sobre la historia de dos amigos que buscan ser músicos pero, en el fondo, podemos encontrar muchas más perspectivas. El primero de los temas analizados es la visión con la que Crosthwaite habla sobre la frontera y su concepto personal sobre la cultura nortea. En un segundo momento tenemos la perspectiva paródica desde la que algunos críticos literarios han abordado la novela. Con una mirada atenta, podemos encontrar que el escritor nos hace una clara presentación de los estratos sociales que habitan dentro del mundo que ha creado; una alta y baja cultura que se presentan de formas risibles y que atienden a un elemento clave del carnaval. Por otro lado, tenemos la lucha entre fuerzas sobrenaturales por reinar en plano terrenal, en el caso propio del sistema de lo fantástico.

El siguiente trabajo consistirá en el análisis de la novela *Idos de la mente. La increíble y a veces triste historia de Ramón y Cornelio* de Luis Humberto Crosthwaite desde la perspectiva del carnaval así como desde la narrativa de lo fantástico. Para ello comenzaré por delimitar la idea de narrativa fantástica en la que se suscribe la novela. Después abordaré el tema del carnaval desde un plano cronológico para poder distinguir y describir los estratos que *Idos de la mente* toma y cómo es que los ejecuta. Por último, utilizaré el análisis estructural del relato que propone Roland

Barthes para trabajar la novela desde la visión de lo fantástico y lo carnavalesco, tratando de encontrar momentos en que ambos elementos se crucen dentro de ella.

Mi propuesta concreta en este trabajo es proponer categorías, en específico, para el análisis de la novela *Idos de la mente*, y esto se llevará a cabo de la siguiente forma:

El análisis se dividirá en dos grandes bloques que se enfocarán tanto en el mecanismo de inversión con el que opera lo carnavalesco dentro de la novela, así como en la observación de “lo otro” como elemento en lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico. Estos dos grandes bloques estarán integrados, a su vez, por un grupo de “adjetivaciones” que darán mayor especificidad a cada bloque. Las adjetivaciones tocarán temas, en el caso del carnaval, como: La alta cultura; la autoridad, lo divino, la sexualidad, el orden, la vida y muerte así como la belleza. Dichos adjetivos fueron extraídos de los principales temas que toca lo carnavalesco para poder ser más precisos y poder cuantificar, en cierto modo, la recurrencia con que el escritor ahonda en ellos. En el caso de los adjetivos que acompañarán al tema de lo fantástico también fueron extraídos de temas recurrentes que podemos encontrar dentro de lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño. Entre ellos podremos encontrar adjetivos como: Divino, musical, sueño, animación ante lo inanimado y sexualidad.

En ambos casos no solamente se buscará encontrar los elementos tanto fantástico como de lo carnavalesco dentro de la novela, sino que, además, se buscarán constantes que nos lleven a precisar hacia que adjetivos en específico el autor quería inclinarse. También se buscarán los puntos de encuentro entre lo carnavalesco y lo fantástico; no desde estos grandes bloques, sino desde esas adjetivaciones que los vuelven más específicos y, por lo tanto, hebras más delgadas en las que podemos encontrar afinidades.

Capítulo 3

¿Qué es lo fantástico?

Cuando comenzamos a hacer el rastreo de la palabra “fantasía”, podemos encontrarnos con muy pocas definiciones de la palabra. En mi caso, encontré que la tarea se volvía complicada. Por ejemplo, diccionarios como el de Helena Beristáin, no cuentan con una definición para palabras como “fantasía” o “fantástico”. Esto no es un comentario de desprestigio sino la muestra de la difícil tarea que ha sido el poder definir dicha palabra. Dentro del mismo diccionario de Beristáin podemos encontrar la definición de lo “fantástico” dentro de la palabra “ficción” en la cual, Beristáin dice “[...] con ciertas reglas culturales de la representación que permite al lector –según su experiencia del mundo- acepte la obra ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira” (Beristáin 208).

También, buscando la definición de “fantasía” dentro del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) pude encontrar que una de las definiciones de dicha palabra se refería a la palabra ficción. Ficción, cuento, novela o pensamiento elevado e ingenios” (DRAE) Esto nos da la primera pista de que el fantástico tal vez no sea un género, sino una construcción de géneros o conceptos, pero esto lo seguiré revisando más adelante.

Para continuar la búsqueda sobre lo fantástico tomaré otra de las definiciones según LA RAE para definir el término “fantasía”; esta dice lo siguiente: “deriva del latín *phantasía*; la fantasía es la facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representarlas ideales en forma sensible o de idealizar las reales” (RAE s/p). Una definición que se asemeja es la mencionada en, *Teoría general de lo fantástico* de Omar Nieto, en la que, en voz de Tania Alarcón, se habla de “una mezcla de la raíz griega con el sufijo indoeuropeo *ía*, que

arrojaría el significado de *aparición o imagen* [...] En Cicerón fantasía equivale a ‘aparición’, pero la traslada al latín por *visus*, ‘visión’, ‘mirada’, es decir, la acción de ver lo que se mira” (Nieto 26). Desde estas definiciones podemos comprender que lo fantástico se construye desde la dualidad entre realidad e irrealidad por parte de la ficción, pero también desde la proyección de imágenes y visiones desde sus etimologías.

Por otra parte, el trabajo de Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, nos dice lo siguiente:

[...] resulta difícil desarrollar una definición adecuada del “fantasy” como especie literaria. La crítica afirma que “en un sentido significativo, el ‘Fantasy’ no tiene historia” (Irwin) [...] Como término crítico, “fantasy” se aplicó en forma más bien discriminada a cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas y folklóricos, ciencia ficción y cuentos de horror, textos todos que representan “otros” territorios diferentes del humano². (Jackson 12)

Esta última definición nos vuelve a abrir el panorama sobre lo fantástico, pues menciona que no figura en ningún momento de la historia. Esto nos podría poner en un difícil camino al momento de investigar lo fantástico y sobre todo de definirla pero también nos muestra los alcances del término dentro de la literatura. Debo de aclarar que para Rosemary Jackson el *fantasy* es una parte que conforma a lo fantástico; de hecho su definición del término dice:

² En el sentido expuesto por Jackson, el *Fantasy* serían narrativas cuyo sustento se apartan de los márgenes conocidos del mundo “real” o de historias presentes en el inventario mítico o cultural de las sociedades. Más bien, apuntaría hacia la representación de mundos cuya existencia se halla única y exclusivamente en el contexto de la imaginación y a los que se accede sólo a partir de la representación narrativa. Tal puede ser el caso de Mordor, La Tierra Media, en el caso de obras como *El señor de los anillos* de Tolkien, o, en el mundo del cine, del universo construido por George Lukas en sus sagas de *Star Wars*.

Un Fantasy es un relato basado en y controlado por una franca violación de lo que generalmente se acepta como posibilidad: es el resultado narrativo de transformar la condición contraria la realidad en una 'realidad' en sí misma" (Irwin). Esta violación de los supuestos dominantes amenaza con subvertir (derrocar, trastornar, socavar) las reglas y convenciones que se consideran normativas. (Jackson 12)

Considerando que la investigadora desarrolla su trabajo y lo presenta como una fracción de un todo que es "lo fantástico", sólo que enclava el *Fantasy* en el segmento de "lo irreal" —o puramente imaginario. Dadas las formas en que ha sido utilizado el término y los elementos que lo describen, he decidido que puede ser utilizado para este trabajo tanto los elementos que conforman al *fantasy* así como el contenido dentro de lo fantástico, que ha sido descrito por el investigador Omar Nieto, con el fin de poder delimitar a lo fantástico. En suma, ambos conceptos pueden ser dirigidos hacia lo fantástico y, por lo tanto, serán de gran ayuda al momento de llevar a cabo el análisis de *Idos de la mente*.

Continuando con el tema podemos mencionar que Jackson nos propone que cualquier narración no-realista, puede estar enlistada dentro de lo fantástico. Esta definición sería muy amplia y hasta cierto grado caótica para que podamos trabajar lo fantástico, pero no por ello deja de ser funcional, pues nos da la seguridad de que lo fantástico se encuentra dentro del camino de lo irreal; por lo tanto, me apoyaré en la siguiente idea del teórico David Roas en su trabajo *Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición*, para dirigir puntualmente un camino rápido y eficaz que pueda debelar la pregunta sobre qué es esta forma de discurso: "Así pues, la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible define a lo fantástico y lo distingue de categorías cercanas, como lo maravilloso o la ciencia ficción, en las que ese conflicto no se produce" (Roas 94).

Roas deslinda a lo fantástico de lo maravilloso y la ciencia ficción en los que están inscritos los mitos, leyendas, cuentos de hadas, narraciones folklóricas alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, la propia ciencia ficción, cuento de horror entre otros más que se mencionan en la anterior cita de Rosemary Jackson. Jackson menciona que lo fantástico engloba a los anteriores géneros mencionados “por no dar prioridad a la representación realista”, mientras que, Roas habla de “una convivencia conflictiva entre lo posible y lo imposible que define a lo fantástico” (Roas, 94), dejándonos ver que la realidad juega un papel importante dentro de la concepción de lo fantástico. Por lo tanto, podemos observar que, el problema principal de lo fantástico se encuentra en no poder definir su idea de realidad frente a otros géneros o conceptos.

LA RAE presenta como una definición de “realidad” como “algo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio” (RAE s/p). La definición habla de lo práctico y lo ilusorio desde la ambigüedad y, justamente la palabra que genera su repelencia es la palabra “contraposición”. Esto nos sigue demostrando que la realidad repele a lo fantástico. Pero, ¿qué pasa con aquellos sucesos que, aunque suceden en la vida cotidiana, no hemos podido definir como algo “real”? David Roas nos menciona lo siguiente:

Si pasamos del mundo subatómico al ámbito cosmológico, la ciencia ha revelado la existencia de entidades o fenómenos tan “fantásticos” (algunos de ellos incluso nunca vistos) como agujeros negros, materia oscura, agujeros de gusano, energía negativa, materia negativa [...] o la propia idea de que existan diez dimensiones (nueve especiales y una temporal), o quizá más (Roas, 98).

Este es un ejemplo de como la irrealidad con la que convivimos día a día se puede volver fantástica si es que nos trasladamos a espacios como el cosmos o lo microscópico. Desde este

punto es que podemos ver la convergencia entre lo real y lo fantástico desde nuestra propia cotidianidad.

En el caso de la literatura pasa de igual manera: podemos encontrar esa convergencia entre el mundo real —nuestra percepción de real— frente a una ruptura fantástica. Un ejemplo es el cuento “El libro de arena” de Jorge Luis Borges, en el que se cuenta que dicho libro de arena llega a un jubilado por manos de un vendedor de Biblias. El nuevo poseedor del volumen se obsesiona pues se da cuenta que este no tiene principio ni fin, que la obra tenía la capacidad de que no se pudiera volver a encontrar de nuevo lo que se había visto en la página anterior. Este artículo siempre estuvo ahí pero genera extrañamiento tanto en los personajes como en el lector porque rebasa nuestra comprensión de mundo. Por lo tanto, encontramos un rasgo de la fantasía dentro de la vida cotidiana de un jubilado.

Regresando a la cita de Jackson, señala que dentro de los cuentos de hadas podemos encontrar un mundo irreal; este mundo, concebido como real pues, tanto los personajes que habitan en él como el lector, entran en el juego de tomar todo lo irreal como real o cotidiano. En *Los viajes de Gulliver*, escrito por Jonathan Swift, podemos encontrar este juego entre la realidad y cómo esta puede ser irrumpida por un ente que para algunos personajes es irreal. Lemuel Gulliver es un personaje que vive aventuras en lugares habitados tanto por diminutas personas que miden sólo seis pulgadas, así como por enormes gigantes de más de 60 metros de altura; también surca el cielo en una isla flotante llamada “Laputa” en la que se encuentra con personas que únicamente se dedican a las matemáticas y a la música.

En general, Gulliver se encarga, a lo largo de la narración, de transitar del mundo real a varios mundos de fantasía. En este ejemplo podemos encontrar cómo Jonathan Swift nos planta en el

mundo real con un personaje real como Gulliver, pero gracias a situaciones desafortunadas llega a varios mundos que nos sorprenden aunque, mientras transcurre nuestra lectura, damos por sentada su realidad frente a la nuestra. Así humanizamos a sus personajes invirtiendo el extrañamiento, de forma que el ente irreal o fantástico dentro de la novela puede llegar a ser el propio Gulliver, quien, aunque es el reflejo de nuestra realidad tiene un rol disruptivo dentro de los mundos que visita, por lo que se transforma en un ente fantástico. Este ejemplo muestra cómo lo maravilloso o los cuentos de hadas pueden contener su propia realidad dentro de sí y esta se puede irrumpir por un suceso irreal aunque para nosotros nos parezca algo muy común.

El teórico Lluís Bastida, aborda este tema en la introducción de su trabajo nombrado *El concepto de lo fantástico en los cuentos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar*. En este trabajo menciona lo siguiente

El desorden en esta definición es manifiesto: considera lo fantástico como un antónimo de ‘realidad’ y que, por lo tanto, ‘no existe’. Sin embargo, lo fantástico sí existe. En el mismo momento que lo podemos considerar, estamos aceptando que tiene una realidad ciertamente compleja, con lo que este ‘simulacro de realidad’ resulta lo suficientemente preciso. (Bastida 5)

La fantasía se sabe que existe, ya que, la gente la ha adoptado para nombrar fenómenos que atienden a lo maravilloso, lo extraño o a la ficción como si se trataran de la fantasía en sí. El siguiente problema es encontrar en dónde está lo fantástico. Ciertamente, la palabra “simulacro” puede atender a un símil de lo fantástico, pues se trata de un ensayo de la realidad, un concepto que se acerca a la idea de realidad pero no termina por sentar sus bases en ella. También, la palabra “simulacro” atiende a una concepción posmodernista de la que se hablará más adelante. Para

Rosemary Jackson, lo “fantástico”, “significa aquello que se hace visible, quimérico e irreal”. (Jackson, 11). Definiendo la palabra “quimérico”, encontramos la siguiente definición: “2. Aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero no siéndolo” (DRAE s/p). La definición que presenta Rosemary Jackson sobre la fantasía concuerda con la antes mencionada por Lluís Bastida, en lo imaginario o “simulacro”, sugiere un juego con la realidad para dar, tanto al lector como a los personajes de la narración, una sensación de extrañamiento dentro de ella, creando así lo fantástico. Por ello, podríamos decir que el concepto fantástico se basa en el juego que se genera entre la realidad y su distorsión.

Omar Nieto, en su libro *Teoría general de lo fantástico* nos habla del arduo trabajo de investigación que se ha realizado alrededor del tema de lo fantástico para poder concretar ideas alrededor del tema. Teóricos como Todorov, Roland Barthes, P.G. Castex, Luis Vax, etc. fueron quienes comenzaron a desmembrar el concepto para analizarlo desde sus entrañas. Omar Nieto, a su vez, analiza el trabajo de estos teóricos y habla de la concepción de lo fantástico a partir de los planteamientos de estos autores, y señala:

Lo fantástico no era un conjunto de manifestaciones literarias esporádicas, sino que todos sus registros (cuentos, relatos, novelas) compartían reglas de operación, por lo que llegamos a la conclusión de que estábamos frente a un sistema literario, es decir, un conjunto de elementos articulados entre sí que operan de una forma estable e identificable de cierta manifestación estética. (Nieto 22)

Como hemos mostrado, lo fantástico es un sistema que se conforma de elementos literarios como lo maravilloso y lo fantástico puro así como de un elemento que puede ser utilizado tanto en la literatura, como en la vida real; lo extraño. Estos pueden ser fácilmente identificados dentro de

cuentos, relatos y novelas casi siempre funcionando como un único sistema. Si nosotros deseamos encontrar la parte pura de lo fantástico debemos desfragmentar este sistema para poder ver en individual cada una de sus partes.

Dentro de las anteriores definiciones de la palabra “fantástico”, podemos rescatar la reproducción de imágenes del pasado o lejanas que son ajenas a nuestra realidad y, por lo tanto, lo concebimos como algo irreal. Pero la constante evolución de lo fantástico dentro del campo literario nos demuestra que no sólo se trata de una imagen lejana y ajena a nuestra realidad, o un concepto errante que puede llegar a formarse por sí solo, aunque se entiende que lo fantástico se mueve entre ciertos límites de realidad e irrealidad, a tal grado que puede hacerse pasar como real. A continuación se hablará sobre como en el tiempo ha discurrido la forma en que se ha concebido lo fantástico a lo largo del tiempo.

Aproximaciones a la historia de lo fantástico

Me gustaría presentar algunos antecedentes sobre lo fantástico para generar anclajes entre los conceptos que se tenían sobre dicho tema y lo que actualmente comprendemos de él, pues será indispensable para el análisis de la novela *Idos de la mente* tener estos datos, ya que la novela navega por varias etapas de comprensión no solo de lo fantástico sino de lo carnavalesco.

Ahora, para responder la pregunta ¿qué es lo fantástico? Utilizaré la etimología de la palabra que remonta al latín y a los griegos, precisando que “es un término que se menciona ya en la *Poética de Aristóteles*, en la que se le da un significado de aparición e imaginación”(Nieto 25).

La palabra fantasía se utilizaba desde la época clásica pero con una concepción distinta a la que actualmente concebimos, pasando desde la visión o la acción de manifestación, por la

significación de imagen, aparición o ejercicio de la imaginación. En la Edad Media, se ramificó en dos partes en la que se podía concebir desde distintos ángulos:

Emilio Carrillo menciona que en la Edad Media también se utilizó *imaginatio* como sinónimo de fantasía, pero existía una diferenciación implícita entre la imaginación reproductiva, la de los datos sensibles, y la productiva, que combinaba esos dos. Kant—dice Carrillo—, replanteó la distribución entre la imaginación productiva y la reproductiva, llamando a la primera fantástica, es decir la imaginación creadora; y a la segunda, simplemente la relacionó con el ejercicio imaginativo. La diferencia —aclara— es que la fantasía se le otorga el carácter de la elaboración estética de las representaciones mientras que a la otra se le piensa en cuanto a asociación libre. (Nieto 27).

Al parecer, la palabra fantasía se concebía como un concepto generador o creador de elementos intangibles, es por ello que, a mi parecer, se toma esta concepción de fantástico para la literatura, pues aquel concepto creador y, a la vez, abstracto podía fácilmente contenerse en narraciones.

A la par de esta ramificación que se gestó en la Edad Media con la palabra fantasía, se creó la sátira manipea. Dicho género, que toma el nombre en homenaje al filósofo Manipo de Gadara, inspiró al teórico Mijail Bajtín a delimitar las líneas de ciertos escritores modernos como descendientes directos de la sátira manipea. Así ubicó autores como Dostoievsky, Gogol, Edgar Allan Poe, Jean-Paul Sartre, entre otros.

Rosemary Jackson, en su trabajo *Fantasy: literatura y subversión* explica la sátira manipea, mencionando lo siguiente:

Era un género que rompía los requerimientos de probabilidad o realismo histórico. La sátira manipea se movía cómodamente en el espacio que se abre entre el mundo, un submundo y

un mundo superior. Combinaba pasado, presente y futuro, permitía el diálogo entre muertos. Eran perfectamente normales los estados de alucinación, sueño o desvarío, conductas y discursos excéntricos, transformaciones personales y situaciones extraordinarias. (Jackson 12).

La sátira manipea, como podemos ver, trabaja en el constante movimiento entre el mundo real, el mundo superior y el submundo, elementos que actualmente asociamos con el género fantástico. Como hemos visto, el mundo, visto como la realidad, constantemente pelea con la irrealdad, que en este caso se presenta como los mundos superior e inferior.

Al hablar de elementos de tiempo como el presente, pasado y futuro o los diálogos entre muertos nos encontramos por un terreno que el teórico Mijaíl Bajtín teoriza y nombra como “carnaval”.

La definición de carnaval que propone Bajtín menciona a la inversión como un proceso de inversión de roles. Normalmente esta inversión se generaba en las fiestas de semana santa. El lugar predilecto para dichos actos de inversión son las plazas públicas. En ellas, se propone la inversión de vida y muerte, por tal razón se pueden llevar a cabo los diálogos que menciona Jackson al hablar con los muertos. Otro punto importante es el juego con el tiempo: el carnaval puede ir del pasado al futuro y pasar por el presente sin ningún problema. Pablo Nocera, nos muestra otra visión de la sátira manipea:

La sátira manipea [...] a diferencia del diálogo socrático, incorpora ciertos elementos característicos de lo carnavalesco que luego aparecerán plenamente en el medievo. El primero de ellos es la risa, la cual divide la forma en que este género incorpora lo

excepcional... Otro elemento, tiene que ver con la explosión de lo fantástico como recurso que pone a prueba la verdad en su búsqueda constante. (Jackson 13)

La sátira manipea se crea a partir de la idea de que el género fantástico se empalma con el arquetipo del carnaval, pues tanto la inversión de lo terrenal con lo divino, la vida y la muerte y el salto temporal tienen estas líneas que dividen espacios y la narración hace forzoso su encuentro.

Ahora continuaremos con los tres grandes paradigmas de lo fantástico, para esto tomaremos en cuenta la forma en que Omar Nieto presenta el trabajo de Rosalba Campra sobre dichas etapas. El primer paradigma es nombrado como el fantástico clásico; el segundo es nombrado como fantástico moderno; el tercero se presenta como lo fantástico posmoderno. A continuación abordaré cada uno de los paradigmas con el fin de poder utilizar estas etapas como apoyo para la identificación de lo fantástico dentro de la novela *Idos de la mente*:

Fantástico clásico:

Como ya lo había mencionado, lo fantástico clásico exige la irrupción de un elemento sobre natural en un mundo natural: “lo fantástico clásico genera la otredad, lo extraño a lo familiar. Es importante señalar que lo fantástico clásico, opera de manera lineal y contigua; es decir, el otro invade a un elemento estable para perturbarlo, ya sea el mundo real o un estado psicológico no alterado”.

Omar Nieto, también nos presenta una lista de argumentos fantásticos generada por Bioy Casares, en la que se mencionan los aspectos más comunes con los que podemos diferenciar a un fantástico clásico:

- Argumentos en que aparecen fantasmas

- Viajes en el tiempo
- Los tres deseos
- Argumentos con acción que sigue en el infierno
- Argumento con personaje soñado
- Con metamorfosis
- Acciones paralelas que obran por analogía
- Tema de la inmortalidad
- Vampiros y castillos (Nieto 35)

También se presenta una lista generada por el teórico Roller Caillois, con la que podremos comparar los aspectos comunes de lo fantástico clásico:

- 1) Pacto con el demonio.
- 2) El alma en pena que exige para su reposo que cierta acción se cumpla.
- 3) El espectro condenado a una carrera desordenada y eterna.
- 4) La muerte personificada, que aparece en el mundo de los vivos.
- 5) La “cosa” definible e indefinible, pero que pasa, que está presente, que mata o que daña.
- 6) Los vampiros, es decir, los muertos que aseguran una perpetua juventud succionando la sangre de los vivos.
- 7) La estatua, el maniquí, la armadura, el autómatas, que de pronto se anima y adquiere una terrible independencia.
- 8) La maldición de un brujo que, acarrea una enfermedad espantosa sobrenatural
- 9) La mujer-fantasma, salida del más allá, seductora y mortal. (Nieto 36)

En el fantástico clásico, la realidad se ve sesgada por un evento irreal, como lo hemos visto en los anteriores listados. Pongo el siguiente ejemplo:

Un hombre se encuentra bebiendo en el bar de un pueblo. De repente, ve la espalda de una mujer que camina entre la gente; parece que está por irse. Lo poco que alcanza a ver de aquella mujer se le hace sumamente atractivo. No le ve la cara, solamente su figura. La chica abre la puerta del bar y sale. El hombre se arma de valor y sale tras de ella para saber quién es. Él sale corriendo y ve como la chica le lleva mucha distancia. Corre para alcanzarla pero ella avanza muy rápido, a pesar de no verse agitada. El hombre le llama tratando de que ella se detenga para poderse presentar pero no hace caso. Mientras el hombre se adentra más en lo que parece ser un bosque, menos visibilidad tiene. En aquella tremenda carrera lo detiene de manera sorpresiva la mujer que se encuentra justo de espaldas a él. La mujer voltea a verlo pero su rostro no es el de una mujer sino el de un caballo que relincha desesperado. El hombre se aterroriza. Mientras la mujer con cara de caballo continua relinchando se puede ver que sus dos piernas se caen al suelo y comienza a flotar. El hombre corre despavorido mientras la mujer lo persigue.

Por lo visto en el ejemplo anterior, el acto normal y cotidiano para un hombre al ir a un bar a beber se ve truncado por lo fantástico cuando se encuentra con la chica con cara de caballo que lo lleva al bosque para darle el susto de su vida. Esto es lo que en general se presentaba en el fantástico clásico: la irrupción de un ente irreal dentro de un espacio y personajes reales.

Fantástico moderno:

En el fantástico moderno la irrupción que se genera entre la realidad y la irrealidad es a partir de las sensaciones humanas. Lo fantástico se encuentra dentro de un personaje real pero, sus

emociones y pensamientos son tomados como el elemento fantástico. Esto quiere decir que no se necesita que algún ente externo, ya sea monstruo o divinidad se presente alrededor de alguna narración para volverse fantástica. En este paradigma, la irrupción se genera a partir de los sentimientos humanos y sus decisiones. Omar Nieto presenta la forma en que se concibe lo fantástico moderno:

En el fantástico moderno, la otredad se ubica en un terreno diferente: pasa de ser externa a ser interna. En ese sentido, la clave para reconocer lo fantástico moderno es la inversión de los elementos que conforman el esquema clásico, para lo cual es del todo indispensable romper con el modelo anterior, mediante una conciencia explícita de los elementos que integran la tradición y su subsecuente transgresión. (Nieto 134)

Lo fantástico moderno, como menciona Omar Nieto, invierte el esquema del fantástico clásico, en donde encontrábamos un corte a lo real desde lo irreal. Continuando con el anterior ejemplo sobre la leyenda de la mujer con cara de caballo, ahora lo reinterpretare a un fantástico moderno. Recordemos que el hombre en el bar vio la espalda de una mujer que se le hizo muy atractiva y, sin más se lanzó a buscarla justo cuando ella salía del bar. Después de llamarla por un rato para que se detuviera y poder hablar con ella, el hombre se interna en el bosque en donde la chica se le apareció, de repente se da cuenta que tiene cara de caballo, además de que puede flotar en el aire. En el caso del fantástico moderno, la historia podría decirnos que la mujer que muestra su rostro y se quita sus piernas, solo es una proyección que el hombre generó en su cabeza debido a que se encontraba demasiado alcoholizado. Tal vez la mujer solo fue parte de una alucinación. El hombre mismo género desde él mismo al ente fantástico; no hubo necesidad de que, un ente irreal invadiera la realidad, su propia mente generó dicha irrealidad.

A partir del ejemplo anterior, podemos señalar que lo fantástico moderno no necesita de entes externos a la realidad pues la mente los puede generar por sí sola. En el ejemplo, la chica con cara de caballo se nos presenta como una alucinación debido a un exceso de tragos por parte del hombre; esto deja ver que dentro del hombre vive un monstruo, como lo describe Omar Nieto:

Una suerte de relatos fantásticos que abordan: “la misteriosa región del inconsciente, de los sueños, de las pesadillas, aquellas tenebrosas profundidades del lado nocturno del hombre [...]”, de la otredad que vive en el ser humano y que se pone en marcha como lo oculto en el relato fantástico moderno. (Nieto 138)

Nieto también hace mención del uso de lo maravilloso para la construcción del fantástico moderno:

Lo fantástico moderno “usa” la estrategia textual de lo maravilloso para construir una nueva forma de fantástico. No es extraño que Rosemary Jackson, al abordar y explicar el campo de lo maravilloso, agrupe bajo su influencia la historia de hadas, el romance, lo mágico y el surrealismo (manifestación del paradigma de lo fantástico moderno). Lo fantástico moderno [...] construye su estrategia sobre las bases de lo maravilloso justo para no hacer tan evidentes sus reglas de construcción (Nieto 131)

Por lo tanto, como se puede ver, en el fantástico moderno nos encontramos con la sustitución del monstruo o la divinidad que genera nuestro cerebro, a partir de nuestras propias emociones. El cerebro genera monstruos o divinidades. Además nos muestra, de manera más marcada, la utilización de lo maravilloso para darnos una sensación de realidad dentro de la irrealidad.

Fantástico posmoderno:

El fantástico posmoderno, ya ha rebasado el umbral de los monstruos, de las divinidades, de las emociones y las sensaciones humanas para dar paso al carnaval, de nueva cuenta; al simulacro y al nihilismo. El fantástico posmoderno, juega con los anteriores paradigmas y deja que entren y salgan de la narración sin que alguno de los dos sea tomado como el verdadero. El elemento carnavalesco entra cuando divinidades y humanos chocan y se ven como entes en igualdad, pues los dioses o monstruos toman actitudes humanas y los humanos toman actitudes divinas. El fantástico posmoderno no cree ni en las divinidades ni en el hombre, he ahí el nihilismo y cómo se genera el nombre para el fantástico posmoderno. En *Teoría general de lo fantástico* Omar Nieto recupera la siguiente definición:

Lo fantástico posmoderno es también metafísico, donde se juega abiertamente con las reglas que integran su sistema, hasta el grado de simular el fenómeno fantástico para demostrar su artificialidad [...] En este sentido la nueva realidad, la posmoderna está producida por matrices y memorias, modelos de encargo. Lo hiperreal —así llamado— sería producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios, en donde se liquidan todos los referentes reales [...] según Baudrillard, cuando lo real ya no es lo que es, la nostalgia cobra todo su sentido. Con su respuesta, Baudrillard también da respuesta a quienes ven en la parodia, el pastiche y el humor los síntomas de los posmoderno: “La simulación es quien manda y nosotros no tenemos derecho más que al “retro”, a la rehabilitación espectral, paródica, de todos los referentes perdidos que todavía se despliegan en torno nuestro”. (Nieto 216)

Retomando la leyenda de la mujer con cara de caballo pero, ahora desde el fantástico posmoderno, podría proponer que, un enmascaramiento e inversión de cada personaje. Ejemplo: El hombre podría ser un dios que bajó del cielo a un bar para tomar unas cervezas y la mujer con cara de caballo es una justiciera enmascarada que lucha por atrapar violadores a sueltos. El carnaval hace que toda figura de seriedad se desdibuje y se presente como un mero acto paródico. El fantástico posmoderno no tiene empacho en reírse de sus predecesores.

Categorizar lo fantástico (extraño/fantástico/maravilloso)

Rosemary Jackson menciona que, para construirse lo fantástico, toma la “literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas y folklóricos, ciencia ficción y cuentos de horror, textos todos que representan ‘otros’ territorios diferentes del humano” (Jackson 11). Si concentramos en géneros dichas vertientes narrativas nos encontraríamos con tres de ellos en los que se circunscribe lo fantástico, los cuales son lo maravilloso, lo extraño y lo fantástico. Estos a su vez, se sub dividen en géneros que se entrelazan como son el fantástico extraño y el fantástico maravilloso.

El género fantástico tiene su punto de encuentro dentro de la ruptura de la realidad con la irrealidad, ya sea abrupta o consensuada que permite entender el tránsito por el que se encuentra la categoría de lo fantástico dentro del mundo de la narrativa y, gracias a ello otras categorías como lo maravilloso y lo extraño pueden insertarse en esta ruptura para ampliar el campo de la fantasía. Lo anterior no quiere decir que lo fantástico se apropie de las categorías antes mencionadas para construirse a sí misma, sino que constantemente vemos que la categoría de fantástico se entrelazada con alguna otra categoría según sea la intención que el escritor quiera dar a su obra en ese momento.

Anteriormente se habló sobre cómo se entrelazan lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño. Todorov desarrolló esta idea con el fin de crear variantes de la fantasía como son: Extraño puro, fantástico extraño, fantástico maravilloso y el fantástico puro.

Callois, decide hacer una división entre lo fantástico y lo maravilloso, aunque sabe que lo feérico y lo fantástico pertenecen en cierto grado al género de lo maravilloso, por lo cual hace todavía más difícil su independencia como tal y pasa a ser una especie de mimesis del género maravilloso. Esto nos habla de la fragilidad con que el término fantástico debe ser abordado (Nieto, 66)

Para analizar el tema de lo extraño tomo el concepto de Todorov, mencionando que “en lo extraño” se relatan acontecimientos que se pueden explicar por las leyes de la razón pero de una u otra manera son insólitas, increíbles y extraordinarios” (Todorov en Nieto 74). Michel Lord agrega a la explicación de Todorov que “para que exista lo fantástico lo extraño debe presentarse como algo improbable que se impone en el universo representado” (Nieto 74). Dicho de otra manera, lo extraño infla la realidad a manera de volverse irreal y, al volverse irreal comienza a tener cargas de sorpresa tanto para los protagonistas como para el lector que hacen que dicho elemento converja con lo fantástico.

Un ejemplo en donde encontramos lo extraño entrando en escena es en el cuento “Plumas” de Raymond Carver (1983). Es común que un amigo del trabajo invite a otro colega a comer a su casa en compañía de su familia. Estas acciones generan lazos de amistad. Lo que comienza a generar la extrañeza es que cuando llegan Fran y Jack a la casa de su amigo Bud, los recibe un enorme pavo real. Aunque son muy conocidos estos animales en todo el mundo, es difícil pensar que una familia de clase media tenga un animal exótico viviendo en su casa, considerando los

gastos de manutención. Desde este momento lo extraño comienza su aparición. Una segunda intromisión de lo extraño es en el momento en que Olla, esposa de Bud, saca al bebé que parecía tener encerrado, al parecer por vergüenza. Esta parte nos hace preguntarnos por qué Bud y Olla no habían querido tener a su hijo con ellos cuando hay visitas, ¿ocultan algo? En realidad, sí se oculta algo que es más extraño que todo lo anterior pues el niño y el pavo real han generado una especie de simbiosis o hermandad que los une. Bud, por otro lado se siente relegado de la relación padre e hijo y se apena de la situación.

En general, la narración nos lleva de un suceso extraño a otro cada vez más extraño que el anterior: cada uno tiene tal justificación, que si se piensa con detenimiento, puede llegar a tener una lógica. Este cuento logra generar una sensación de ruptura de pared entre la realidad y lo irreal. Tanto el desgarró, la ruptura y la otredad se presentan como cortes que generan una sensación de extrañamiento en este ejemplo.

Lo maravilloso tiene como premisa contar con elementos sobrenaturales que no causen sobresalto en los personajes ni en el lector pues se encuentran consensuados. Su naturaleza misma de lo maravilloso es lo que le quita la sorpresa a los acontecimientos. Por lo tanto, como se menciona en la teoría general de lo fantástico: “Lo maravilloso no es lo inexplicable sino lo que no requiere explicación, así, identificamos que lo que no requiere explicación (lo maravilloso) es igual a una coexistencia anormal de lo normal” (Nieto 73). Esto nos dice que, aunque haya elementos inexplicables dentro de una narración estos no deben causarnos extrañeza pues se encuentran dentro del terreno de lo maravilloso. Por otro lado, si los elementos inexplicables hacen que tanto los personajes de la narración así como el lector tengan sensación de asombro hacia el hecho, esto de inmediato lo convierten en fantástico.

Un ejemplo que tenemos sobre lo maravilloso son las novelas del *Señor de los anillos* de J.R.R. Tolken, en donde podemos observar elfos, magos, enanos, dioses guardianes, espectros, espíritus, animales, gigantes, humanos, dragones, entre otros personajes más que conviven en un mundo donde este tipo de entidades y coexistencias es lo regular. Lo maravilloso puede hacer que todos estos personajes puedan convivir unos con otros sin generar extrañeza pues, aunque para nosotros como lectores hay una clara ruptura entre nuestro mundo y el suyo, para ellos es totalmente normal vivir dentro de ese entorno.

Continuando con lo fantástico puro, comenzamos con una definición que la investigadora Rosemary Jackson nos presenta en su trabajo *Fantasy*:

La narrativa fantástica confunde elementos de lo maravilloso y de lo mimético. Afirma que es real lo que está contando—para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista— y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que —en esos términos—es manifiestamente irreal. Arranca al lector de la aparente comodidad y seguridad del mundo conocido y cotidiano, para meterlo en algo más extraño. (Jackson 31-32)

Tratando de ser lo más preciso posible, debo de mencionar el cuento “El llamado de Cthulhu” (1926) es una de las narraciones que se acerca más al género fantástico puro pues, su escritor, Lovecraft, nos abre paso hacia la especulación sobre la forma correcta del dios Cthulhu, aunque nadie ha podido crear la imagen correcta. Esto atiende a la idea de que la fantasía genera lo extraño pero no hay explicación para ello. Por otro lado, cuando los investigadores van hacia los lugares en donde pueden encontrar pistas sobre la procedencia de la estatuilla que hallaron nos encontramos dentro de un escenario maravilloso que rompe con la idea de realidad que

concebimos. Por ello, considero que un ejemplo claro de lo fantástico puro lo podemos encontrar en esta narración.

El género de lo fantástico constantemente toma otros elementos para actualizar sus dinámicas y genera en el lector una constante sorpresa dentro de sus narraciones. Es por ello que lo fantástico es mencionado como un género que ha predominado, de formas claras y no tan claras en la memoria de los lectores, imponiéndose ante lo maravilloso y lo extraño.

Por lo tanto, lo que podemos deducir sobre el género de lo fantástico puro es que debe hacerse paso sobre las finas hendiduras de lo extraño y lo maravilloso para darse a notar. Lo fantástico debe de tener atisbos de extrañeza que no puedan ser explicados por la razón, como en el caso de lo extraño. Por otra parte, lo fantástico puro debe de causar asombro al insertarse en un mundo natural y no ser un elemento normal dentro de lo anormal como mencionó Nieto.

Lo maravilloso frente a lo extraño

Como ya hemos visto a lo largo del texto, lo fantástico echa mano, en algunos momentos, de lo extraño y lo maravilloso para poder dar ciertas intenciones a los textos, de lo extraño y lo maravilloso. También he explicado, de manera individual, lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso, a modo de poder descifrar en qué momento podemos encontrar a lo fantástico en un texto que puede estar plagado de elementos extraños y maravillosos. Ahora toca el momento de contrastar los aspectos de lo maravilloso frente a lo extraño. Para ello, debemos de recordar las funciones de cada uno.

Lo maravilloso se genera gracias a elementos sobrenaturales, hablando de los personajes, los espacios y las dinámicas en que se mueve la narración, pero sin que estas causen sobresalto ni en los personajes que habitan ahí dentro ni en el lector, pues este ha decidido entrar al juego de

lo maravilloso. Entonces, aunque estemos dentro de un lugar al que no podemos dar una explicación lógica, este no lo necesita porque los personajes toman como cotidiano este hecho y el lector ha entrado al juego.

Por otra parte, lo extraño se genera al encontrarnos con un hecho insólito al interior de la narración, que genera una ruptura dentro de la realidad pero esta, puede ser explicada por la razón. Por lo tanto, lo extraño es un agente de sorpresa que tiene el deber de generar el extrañamiento en el lector.

Lo maravilloso está lleno de elementos sobrenaturales pero estos no causan sorpresa al lector, mientras que, en el caso de lo extraño, lo que tenemos es un hecho insólito, el cual podemos igualar con los elementos sobrenaturales con que cuenta el maravilloso, pues ambos son los encargados de crear un corte entre la realidad y la irrealidad. Desde este ángulo podemos encontrar cierta similitud entre lo maravilloso y lo extraño, debido a que ambos generan una rasgadura a la realidad.

La parte en que ambos se dividen es cuando lo maravilloso no necesita dar una justificación a esta irrealidad que se muestra, ya que, si vemos el mundo desde los ojos de los personajes fantásticos, es totalmente normal ver una planta de frijoles mágicos cruzar las nubes y que en su cima se ubique el castillo de un gigante. Por otro lado, lo extraño separa su camino del maravilloso al momento en que al ente insólito que se presenta en alguna narración tiene una razón lógica de ser, como el hecho de que en una casa por la noche se escuchen ruidos raros, pero estos sean los crujidos de muebles de madera debido a que la humedad y el frío hacen que la madera se contraiga.

En el sentido estricto, lo maravilloso necesita de lo extraño para poder ser, pues los mundos creados desde lo maravilloso son concebidos gracias a una previa ruptura que se ha creado en el lector en donde, después de haber sentido esta irrupción de lo insólito, crea este mutuo acuerdo con la narración en la que tomará como ciertas todas estas irrupciones que se presenten a lo largo de la historia. Lo maravilloso no existiría sin antes tener un antecedente insólito que reforzara la idea de que existe un mundo maravilloso en el que también suceden historias y estas pueden ser leídas después de cruzar el límite de lo extraño y convivir de manera común con ella hasta volver dicho acto en un suceso cotidiano.

En el caso de lo extraño pasa lo contrario. La singularidad que tiene lo extraño es que no usa un tratamiento meramente literario pues podemos hablar desde la vida real de cosas extrañas sin que estas sean necesariamente irreales. Es por ello que lo extraño puede ser tratado de una forma singular. Lo extraño es también una sensación humana que puede ser identificada por el humano: es un segundo anclaje al mundo de lo real, pues es lo que nos da pauta de que entraremos al terreno de lo fantástico o lo maravilloso, según sea el caso. Lo extraño aporta desde su corte de realidad e irrealidad a crear la puerta entre lo real y lo maravilloso o fantástico. Sin lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico no podrían llevarse a cabo; es un elemento indispensable dentro de los ejercicios de extrañamiento o desautomatización.

Por lo tanto, al contraponer a lo maravilloso y lo extraño, nos damos cuenta de que gracias a lo extraño, como elemento sensitivo dentro de nuestra realidad, podemos acceder a la construcción de lo maravilloso, pues lo extraño nos ha acompañado a cruzar el límite de la realidad y nos abre la puerta al camino de lo maravilloso o en caso alternativo a lo fantástico, que son los caminos de la imaginación en cuestiones de la imaginación en el terreno literario.

Conclusión sobre lo fantástico

Para concluir puedo decir que lo fantástico es una forma discursiva que ha sido tomada como el común denominador dentro de lo imaginario debido a que engloba a otros elementos y géneros que mueven tanto desde las rupturas de la irrealidad como desde lo imaginario y la otredad para así poderse convertir en una especie de dosificador de irrealidad a lo largo de las narraciones. Lo fantástico, como pudimos observar, es un articulador que busca la receta exacta para crear una narración en donde lo real y lo irreal se empleen de formas adecuadas.

Lo fantástico, aunque se ha utilizado desde la época de los griegos continúa funcionando gracias a esta condición de amalgamar con otros géneros, por lo tanto, ha evolucionado con la literatura gracias a la integración de otros elementos. Gracias a la desarticulación del sistema de lo fantástico no solo desde sus partes -lo maravilloso, la fantasía y lo extraño- sino también por las formas como: lo fantástico clásico, fantástico moderno y fantástico posmoderno, es que podemos percibir los matices que abarcan a este, pues gracias a ello es que podemos encontrarnos con que hay una definición pura en este tema de lo fantástico al que se le ha dado el nombre de “lo fantástico puro”, lo cual nos ayudará a encontrar con mayor precisión la presencia de lo fantástico sin necesidad de tomar a lo maravilloso o lo extraño como parte del mismo.

Esto será de gran ayuda al momento de analizar la novela *Idos de la mente* en donde podremos encontrar lo fantástico puro pero también a lo maravilloso y lo extraño. Las formas de lo fantástico que menciona el investigador Omar Nieto: Fantástico clásico, fantástico moderno y posmoderno generarán otro tipo de divisiones que nos ayudarán a diferenciar los tipos de fantástico por los que el escritor va circulando, además de conocer cuál es el que funciona más en esta novela.

Capítulo cuatro

El carnaval visto desde la literatura

Cuando hablamos de la palabra “carnaval”, de inmediato podemos remitirnos a las fiestas patronales, a las mascaradas, a los carros alegóricos, a los bailes, la música, al desenfreno y a veces a la violencia. El carnaval como fiesta popular puede ser fácilmente analizada desde el terreno socio antropológico pues es una fiesta a la que todo el mundo está invitado para celebrar al cuerpo, la carne, los excesos y la burla, pero, ¿cómo se puede concebir una fiesta popular desde la literatura?, ¿cómo se traduce el carnaval en la literatura? Para comenzar con la búsqueda de la literatura carnavalesca debemos de saber la definición de la palabra “carnaval”, que, a su vez, nos llevará a la definición del carnaval desde la literatura. Tomaré entonces la definición de carnaval que nos entrega LA RAE, *Diccionario de la Real Academia Española*:

Carnaval. (Del it. Carnavale, haplogía del ant. Carnelevare, de *carne* “carne” y *levare* “quitar”, calco del griego *apókreatos*. 1. Los tres días que preceden al comienzo de la cuaresma. 2. Fiesta popular que se celebra en carnaval, y consiste en mascaradas, comparsas, baile y otros regocijos bullicios. 3. Despect. Conjunto de informalidades y actuaciones engañosas que se reprochan en una reunión o en el trato del negocio. (RAE s/p)

La definición comienza con la etimología de la palabra creada por la fusión de dos palabras, *carne* y *levare*, que traducidas al castellano vienen a significar “carne” y “quitar”, generando la idea en la que debemos salir del cuerpo o deshacernos de nosotros mismos. Si lo pensamos, dicha idea se recrea de manera concreta en el carnaval y sus fiestas, pues el cambiar de carne o de piel

se puede referir de manera metafórica al vivir la vida del otro en carne propia no importando el estrato social del que provengan. Bajtín precisa la idea de quitar carne mencionando: “el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval” (Bajtín 2003, 7). Las festividades en las que los presentes se quitan la carne no son únicamente invitados a la fiesta, son los propios actores de la misma y, por lo tanto, deben de interpretar su propio rol del personaje. Transportándonos al concepto de la cuarta pared que existe en el teatro, esta se vuelve poco práctica aquí, pues, la idea de quitar carne es que directamente el espectador se vuelva actor y, por lo tanto no hay una división entre el escenario y la vida real.

Después de analizar la parte etimológica de la palabra comenzaré a descifrar algunas de las definiciones que presenta LA RAE, “1. Los tres días que preceden al comienzo de la cuaresma”(s/p). En esta definición se nos menciona que el “carnaval” o como lo dice la etimología el “quitar carne” se celebraba tres días antes de la cuaresma. La cuaresma, como se sabe, consta de un período de cuarenta y seis días desde el miércoles de ceniza hasta la víspera del domingo de resurrección. En estos días se deben de guardar ciertos ayunos y penitencia a manera de reflexión emulando el momento en que Jesucristo fue a orar al desierto manteniéndose en ayunas durante toda su estancia ahí. Podemos darnos cuenta entonces que estos tres días antes del comienzo de la cuaresma eran dedicados a los excesos. Las personas podían ser alguien más sólo por esos días y tomar el exceso como forma cotidiana pero, al llegar la cuaresma todas las personas comenzaban un proceso de expiación sobre todos los pecados cometidos. El carnaval previo a la cuaresma creó un tipo de humor hacia la religión, la cual fue nombrada como “risa pascual”; Bajtín habla sobre dicho ejercicio:

[...] existían también las “risas pascuales” (*risus paschalis*) muy singular y libre, consagrada por la tradición. Además, casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular público, consagrado también por la tradición. En el caso, por ejemplo, de las “fiesta del templo”, que eran seguidas habitualmente por ferias y por un rico cortejo de regocijos populares (Bajtín 2003, 5).

En estas risas pascuales, los santos, el papa, el propio Dios podían ser el punto principal de la burla. Esto no quería decir que fuera parte de la sacralidad de la religión, como lo menciona Bajtín:

El principio cómico que preside los ritos carnavalescos los exime de cualquier dogmatismo religioso o eclesiástico, del misticismo, de la piedad, y están por lo demás desprovistos de carácter mágico o encantatorio (no piden ni exigen nada). Más aún, ciertas formas carnavalescas son una verdadera parodia del culto religioso. Todas estas formas son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana. (Bajtín 2003, 6)

El carnaval no necesitaba permisos ni de la religión ni de Dios, por ello podía burlarse de la religión sin ningún miedo y, de igual manera, quienes estuvieran dentro de la festividad tenían el mismo derecho. Por ello, la “risa pascual” fue parte importante dentro de los carnavales en la Edad Media.

La siguiente definición dice: “2. Fiesta popular que se celebra en carnaval, y consiste en mascaradas, comparsas, baile y otros regocijos bullicios” (DRAE s/p). Esta definición puede ser nutrida fácilmente con ejemplos antes mencionados sobre la fiesta popular y el carnaval, pero lo que me interesa rescatar es el concepto de “mascaradas”, pues las máscaras son la metáfora directa

para carnaval o quitar carne. Raúl García, en su trabajo *La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social del hablar*, menciona lo siguiente:

El diálogo que se carnalizada produce sucesivos enmascaramientos, entendidos en el sentido de *diferentes reencarnaciones de la identidad*, la cual, se relativiza, se multiplica y en cierto modo, se pierde. La máscara como asunción o incorporación activa de otro en el hablar, niega *en acto* la pretendida coincidencia del hablante consigo mismo. En palabras de Bajtín: La máscara 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 de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual. (García 129)

Como se menciona en la cita anterior, la máscara es una de las fronteras naturales, por lo tanto es la parte media entre el ser como individuo y la apropiación del otro desde la máscara. La máscara quita la carne de un cuerpo y la pone en otro, no importa cual; es por ello que se le puede tener admiración y miedo a su vez. Un rey puede volverse un mendigo y un mendigo el rey, la desgracia se vuelve opulencia y viceversa. Bajtín hace una mención sobre el poder de la máscara en el carnaval en la que dice, “El enemigo más poderoso queda horrorizado ante la máscara satírica y hasta la desgracia retrocede si se atreve a ridiculizarla” (Bajtín 2003, 32). Por lo tanto, la máscara puede no sólo ser la inversión de papeles, sino el verdugo de la realidad, pues esta no puede ante la irrealidad de la máscara.

Con estas breves definiciones y la etimología de la palabra “carnaval” que nos entrega el Diccionario de la Real Academia Española, podemos decir que el “carnaval” nos incita a vivir la vida del otro desde lo cómico y lo risible. Además, podemos encontrar que el uso de la máscara

nos anula de las culpas y nos libera, nos vuelve el otro sólo por unos días y desde esa otredad nos da la pauta para vivir, sólo por unos días sobre los excesos de cualquier tipo. Esta inversión que realiza la máscara para poderse invertir en el otro no respeta estratos sociales ni divinidades, pues hasta la propia religión tiene su propia “risa pascual”, en la que los santos, dioses, frailes y monjes son el centro principal de la burla.

Historia del Carnaval

Ahora, sabiendo qué se entiende por “carnaval”, vayamos hacia la parte histórica del carnaval, pues aquí es en donde podemos encontrar el punto de encuentro con la literatura. Los primeros datos sobre la utilización de elementos que siglos más tarde darían paso al carnaval, provienen desde el termino de la Grecia oscura, en donde se escribió la *Iliada* de Homero. Posteriormente en la Grecia Clásica tenemos a los famosos *Diálogos Platónicos*. En estos diálogos se hablaba de temas de interés social y filosófico. Estos trabajos no buscaban ser cómicos o paródicos, pues su fin primordial era el discutir preguntas que la filosofía pudiera resolver o contar la historia de algún héroe.

La investigadora Pilar Gómez Cardó, en su trabajo *Estudios Clásicos* menciona un apartado sobre la parodia en la Grecia Antigua en la que dice:

Tanto si el *Margites* es obra de Homero como si no cuestión imposible de resolver, lo que verdaderamente importa es que, tal vez, en la historia del bobo que todo lo hacía al revés (fr. 2 W) nos hallamos ante una muestra de poesía paródica antes de que la parodia propiamente dicha se constituya en un género autónomo. Hay que tener en cuenta, además, que si Aristóteles aludía a la dramatización de lo ridículo que Homero realiza en el *Margites*, ya en la *Iliada* aparece Tersites como la antítesis de la figura heroica, como una deformación de

ciertos módulos y esquemas épicos. Tersites es para los aqueos motivo de risa (II. 2.215); conoce muchas palabras, pero estas las sabía mal (v.213), como Margites quien (conocía muchas tareas, pero todas las conocía mal) actúa estúpidamente (v. 214); o es el hombre más feo y vil de cuantos han ido hasta Troya (v. 216, 248), odioso especialmente a Aquiles y Ulises. (Gómez 9)

Aquí podemos ver que en el caso de la *Ilíada*, se nos menciona a Tersites, un guerrero aqueo de la guerra en Troya. Este personaje es vulgar, ridículo e impertinente. Al parecer, en la época clásica, gustaban de representar fragmentos burlescos de las obras de la Grecia antigua con el fin de enfatizar los ridículos de aquellas historias de héroes.

Otro ejemplo de los primeros indicios del carnaval encontramos en “El banquete” de Platón, en donde se dialogan temas como el amor y el sexo. En este trabajo, no sólo se toca el tema del amor sino de la belleza y el alma, la muerte y la naturaleza. Como dije antes, los *Diálogos* no tenían la intención de ser paródicos, aunque hay momentos en donde se hace presente la comicidad pues, aunque las intervenciones no tratan de dirigirse hacia esas líneas, hay momentos en donde se puede percibir su intromisión. Uno de esto instantes lo podemos encontrar mientras uno de los asistentes llamado Alcibiades habla sobre Sócrates. Dice que es un sátiro —ser fantástico—, que es burlón y descarado pero, sobre todo se hace el ignorante ante todos para no revelar los vastos tesoros que lleva con él. Los *Diálogos* incorporan, elementos cómicos, además de fantásticos en menor medida. Este trabajo filosófico puede ser nombrado como uno de los primeros acercamientos hacia el carnaval.

Casi a la par de los *Diálogos* se encuentran las parodias. La parodia, según LA RAE, es “la imitación burlesca” (DRAE, s/p). La imitación del otro es un ejercicio del carnaval, elemento

principal de este es la máscara, que, a su vez es la que se muestra como la parte cómica dentro del carnaval; por lo tanto, su referente directo del carnaval debe ser tomado también de la parodia o “imitación burlesca”. Las obras paródicas que se representaban atendían a la Grecia antigua y eran personificadas por grupos de teatro de la Grecia Clásica.

La parodia se dedica, como hemos podido ver, a resaltar la comicidad que hay dentro de las obras consideradas heroicas o serias. La parodia generó empatía ante los griegos clásicos y se volvió un tópico para ellos el montar parodias de obras antiguas.

El entremés

Continuando con la búsqueda de la literatura carnavalesca podemos encontrar un tipo de trabajos que fueron nombrados como “pasos”, a los que, poco después se conocería como “entremeses”. Los “pasos” eran pequeñas obras de teatro específicamente cómicas que en muchos de los casos representaban la vida del popular. Estas pequeñas obras se presentaban en los intermedios de la primera y segunda parte del teatro clásico. Su creador Lope de Rueda pensó estos pequeños actos por la necesidad de aligerar las representaciones trágicas de mayor duración.

En el trabajo *Análisis de los pasos de Lope de Rueda y de los entremeses de Cervantes*, realizado como material didáctico para docentes, se nos presenta una breve explicación de lo que son los pasos:

Los pasos son breves piezas dramáticas de carácter cómico y satírico basadas en una única situación. El desarrollo argumental (propriadamente no existe trama argumental) está reducido a una mínima intriga o anécdota de carácter puramente verbal muchas veces: errores, torpezas, burlas, engaños, amenazas etc. La acción de estas pequeñas escenas queda casi siempre reducida a una broma que gastan a un bobo o criadillo, como en *La carátula*, *La*

tierra de Jauja, Pagar y no pagar; otras veces se escenifica un cuentecillo, como en Las aceitunas; o un suceso real [...] (Revista digital para profesionales de la enseñanza / s. f)

Los pasos tienen, como podemos ver, un eje que mueve a todas sus obras, y ésta es la comicidad. Como en el caso de la parodia, en los “pasos” también hay un bobo al que se le hacen constantes bromas para divertir al espectador. Esto nos dice que, desde los *Diálogos Platónicos* se han ido abonando elementos a la comicidad como son la parodia, el uso de un bobo; además de que en el paso o entremés se comienza enfatizar el motivo de lo popular como tema dentro de estas pequeñas obras teatrales.

En el trabajo de Leticia García Sierra titulado *Sociedad y personajes en los Pasos de Lope de Rueda*, encontramos que los pasos, posteriormente nombrados como entremeses, cada vez tomaron más fuerza entre la población de España, pues en ellos se representaban normalmente episodios de la vida diaria popular, además de que los temas centrales eran el hambre y el dinero.

El hecho de que sea precisamente el pueblo quien acapara el protagonismo en estas obras dramáticas tiene una clara y clásica justificación literaria, la risa va unida a las clases populares, pero también guarda relación con las circunstancias histórico-sociales del momento. Así, en la España del siglo xvi, bajo el extenso imperio de Carlos V, el estamento popular había ido tomando protagonismo e iniciativa, como lo demuestran la guerra de Las Comunidades (1520-1521) o la de Germanías (1519-1523). Además socialmente, la creciente masa popular va afianzando su gusto por la representación teatral como forma de ocio, ayudando con ello a que se convierta en el espectáculo por excelencia de la España áurea. (García 854)

La popularidad de los entremeses en la España de inicios de la Edad Media fue tanta, pues reflejaba la realidad que se vivía en esos momentos en esas partes del mundo pero, desde los zapatos de los actores que interpretaban dichos actos. Podríamos decir que, en este caso, las personas pudieron sentirse identificadas inmediatamente y pudieron quitarse la carne como la etimología del carnaval lo menciona y entregársela a los actores de los entremeses. La realidad del pueblo español representada desde la comicidad y poderse identificar directamente con los personajes de los entremeses presentados dieron como resultado que los entremeses fueran un ente aparte de las obras de teatro.

Hasta este punto podemos observar que gran parte de esta forma de ser tan histriónica por parte del carnaval, tiene que ver con sus antecedentes, los cuales utilizaban este método.

Sátira Manipea

Hay un sub género dentro de la gestación de lo que actualmente conocemos como carnaval que fue evolucionando en paralelo de los *Diálogos* de Platón, la parodia, los entremeses y en cierto momento tenía sus vertientes con el propio carnaval, estoy hablando de la Sátira Manipea. Este sub género literario toma su nombre gracias al filósofo griego Manipo de Garada quién vivió del año 349 al 250 a.C. La Sátira Manipea toma su propia forma al encaminarse directamente hacia la narrativa dejando de lado la teatralidad de su antagonista. La Sátira Manipea comienza a integrarse a otros sub géneros como la *Sátira romana*; la *diatriba* que se especificaba en la creación de textos violentos que lanzan injurias tanto a personas en individual así como a grupos sociales; el *logistoricus* que es muy parecido al diálogo pero los separa una delgada línea en cuanto a la utilización de sus personajes fantásticos.

La sátira manipea en sus principios se desarrollaba dentro de tres planos, el infierno, la tierra y el Olimpo; después dejaría estos planos y tomaría a los Evangelios, la vida de los santos, mártires y el Apocalipsis como sus temas principales. Debido a que este sub género se movía entre la tierra, el infierno y el Olimpo, permitía que se pudiera transitar entre la vida y la muerte. La utilización de las anacronías constantes permitía el libre tránsito entre presente pasado y futuro. Rosemary Jackson en su trabajo *Fantasy* menciona lo siguiente:

En la Sátira Manipea se disuelven todos los sistemas de orden temporal, espacial y filosófico; se quiebran las nociones unificadoras del personaje; el de este “desgobierno” permite un “cuestionamiento fundamental” al orden social, y urde acertijos metafísicos con respecto al sentido de la vida... Habla del deseo de los submundos de burdeles, prisiones, orgias y sepulcros; no le teme a lo criminal ni a lo erótico, tampoco a los locos o a los muertos. (Jackson 13)

Como había mencionado, la Sátira Manipea es muy recurrida debido a que se revela ante los pensamientos dogmáticos poniendo en primer plano un libre tránsito sobre la vida y la muerte, personajes comunes y corrientes en lugares grotescos a los que otros géneros literarios difícilmente recurrirían. Además, este sub género hace un uso constante del elemento carnavalesco, debido no sólo a la traslación de la vida a la muerte, sino también por tocar temas como el infierno e invertirlo de su forma terrorífica a una forma meramente burlesca. Bajtín, en su trabajo *La teoría de la novela y la cultura de la risa* habla sobre cómo es que se mueven tanto los espacios así como los personajes dentro del infierno, la tierra y el Olimpo:

El Olimpo se transforma en una especie de plaza de carnaval (cf. Por ejemplo, el Zeus trágico de Luciano). El infierno hace iguales a todos los representantes de todas las situaciones

terrestres... la muerte destrona a todos quienes habían sido entronizados en la vida. El infierno carnavalizado de la manipea ha determinado la tradición medieval del infierno feliz, la cual alcanza su apogeo en Rebelais. La tierra manipea. Casi todas las escenas y los acontecimientos de la vida real, representados por lo corriente en forma naturalista, dejan entrever la plaza de carnaval con su lógica específica de contactos familiares, de desavenencias, de disfraces, de mistificaciones, de imágenes antitéticas, de escándalos, de in-des entronizaciones. (Bajtín 1987, 329-330)

Dentro de esta descripción, podemos darnos cuenta de que, en la Sátira Manipea se utilizan muchos elementos que podemos encontrar dentro del Carnaval pero, además encontramos personajes como la muerte, que atienden al género de lo fantástico. Lo fantástico forma parte importante dentro de este sub género de igual forma que su antagonista el diálogo platónico pues, en ambos es contantemente señalada la utilización de personajes o mundos fantásticos que deben resolver dilemas filosóficos. De hecho, la filosofía también se muestra dentro del plano fantástico al tratar temas concretos desde la subjetividad. Pablo Nocera, en su trabajo *Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio- semiótica Bajtiniana*, dice:

La *sátira manipea* (así denominada en homenaje al filósofo Menipo de Gadara), a diferencia del dialogo socrático, incorpora ciertos elementos característicos de los carnavalesco que luego aparecerán plenamente en el medioevo. El primero de ellos es la risa, la cual advierte la forma en que este género incorpora lo excepcional. Otro elemento, tiene que ver con la explosión de lo fantástico como recurso que pone a prueba la verdad en su búsqueda constante. (Nocera 16)

Por lo tanto, la Sátira Manipea, nunca dejó de evolucionar y encontrar siempre la forma de innovarse desde las constantes preguntas filosóficas que sus autoras se hacían y la constante desmitificación de los dogmas. Por otra parte, podemos ver que este sub género fue el que comenzó a marcar la pauta en la utilización de la narrativa, aunque sin dejar de lado las representaciones teatrales. Es por ello que podemos decir que la Sátira Manipea es la precursora de la literatura carnavalesca.

El Carnaval en la Edad Media y el Renacimiento

El carnaval, en la Edad Media, toma como referente directo a la Sátira Manipea pues ambas utilizan como eje transversal el aspecto popular, cómico y paródico para desarrollarse. Bajtín en su trabajo sobre *Teoría y estética de la novela* menciona lo siguiente:

La corriente manipea abunda en elementos del folclore carnavalesco regional y reflejó la especificidad de los diferentes periodos de la Edad Media. Durante el Renacimiento (época de una carnavalización profunda, casi completa, de la literatura y de la visión de mundo), la manipea se introduce en todos los grandes géneros (en Rabelais, Cervantes, Grimm Melshausen, etc); al mismo tiempo se desarrollan diversas formas “Renacimiento” las cuales, en la mayoría de los casos, combinan las tradiciones antiguas y medievales de ese género. (Bajtín 1989, 334)

El hombre de la Edad Media tomó como parte importante de su vida el festejo de las fiestas populares celebradas en las plazas públicas, es por ello que el carnaval tuvo un mayor auge en esta época. La traslación de los temas narrativos en el carnaval fueron tomados de la sátira manipea, como lo vimos anteriormente, este sub género tenía como temas principales la tierra, el infierno y el Olimpo pero, al llegar el carnaval a la Edad Media y después de que la religión

cristiana se impuso en gran parte de occidente, estos temas fueron cambiados por la “risa pascual” en la que los Evangelios, los hechos de los apóstoles, el Apocalipsis y las vidas de santos y de mártires ahora eran los temas principales. Cabe destacar que una de las pocas fiestas que se continuó celebrando a la par de las fiestas religiosas fueron los saturnales pues contenían la idea de la renovación universal. Bajtín en su trabajo *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, nos menciona parte de estas fiestas religiosas:

[...] casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público consagrado también por la tradición. En el caso, por ejemplo de las “fiestas del templo”, que eran seguidas habitualmente por ferias y por un rico cortejo de regocijos populares (durante los cuales se exhibían gigantes, enanos, monstruos, bestias “sabias”, etc.). La representación de los misterios acontecía en un ambiente de carnaval. Lo mismo ocurría con las fiestas agrícolas, como la vendimia, que se celebraban así mismo en las ciudades. (Bajtín 1987, 5)

Estas fiestas se realizaban siempre desde una perspectiva cómica, aunque únicamente podían ser celebradas, como ya lo hemos mencionado antes, días previos a la Semana Santa. Al igual que la sátira manipea, el carnaval se exime de cualquier culpa al burlarse o parodiar a la religión o al estado pues la risa liberadora, que era un elemento del Carnaval de la Edad Media, sugiere que es la risa la salvadora de toda seriedad o temor.

De igual forma que en los textos “manipéicos”, el carnaval en la Edad Media jugaba con el concepto de vida y muerte, además de las traslaciones en el tiempo como lo menciona Bajtín:

En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además las fiestas, en todas sus fase históricas, han estado ligadas a periodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y

del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. (Bajtín 2003, 8)

Esto nos dice que, a pesar de que la Sátira Manipea encontraba puntos de convergencia con el carnaval, cada uno fijaba sus propias líneas sobre las que se desarrollaban: ejemplo de ello es la medición del tiempo. En el caso del tiempo del carnaval era un tiempo abstracto frente a lo concreto a los marcos de tiempo fijados en presente pasado y futuro por la manipea.

El carnaval invierte la realidad y la convierte en parodias, entremeses, sátira manipea que se representan en las plazas públicas como sus escenarios principales. Esta efervescencia por el carnaval en los hombres de la Edad Media pudo construir una segunda vida alrededor de la vida cotidiana en donde la religión y el Estado eran las principales fuerzas que regían las decisiones para el pueblo. Bajtín menciona que:

Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferentes, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo* y *una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de dualidad del mundo [...] (Bajtín 1987, 5).

Podemos concebir a esta segunda vida directamente con la etimología de la palabra carnaval *quitar carne* para comprender, que esta segunda vida que se creaba en paralelo de la vida real no era más que una parodia, una inversión del mundo para poder vivir desde la perspectiva de un mundo sin reglas y con excesos.

El carnaval en la Edad Media, además de crear una forma de vivir la festividad carnavalesca dejando atrás la teatralidad, mostró con mayor ahínco formas literarias en las que el carnaval estaba presente, tales como las disputas, los decires, los debates, las moralidades y los milagros. Estas formas literarias dieron paso, a su vez, a los conceptos de dialogización y polifonía que más adelante trataremos con mayor precisión.

El carnaval en la Edad Media consagró a escritores como Giovanni Boccaccio y Geoffrey Chaucer, autores del *El Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury*. En estos trabajos se plasman los elementos directos del carnaval en la Edad Media pues los personajes de ambos trabajos son personas del pueblo que narran historias sobre acontecimientos cotidianos. Dentro de dichas historias, la utilización de lo cómico, lo burlesco se deja ver de manera directa. En estos textos, la dialogización y las constantes voces que comparten un mismo espacio son las primeras impresiones de lo que tiempo después, el teórico Mijail Bajtín denominaría como dialogización y polifonía. En el caso del *Decamerón*, la utilización del elemento grotesco muestra un concepto de carnaval aún más arriesgado e innovador que el ya presentado por la sátira manipea. En el caso de *Los cuentos de Canterbury*, podemos encontrarnos la mención directa de algunos dioses romanos y griegos como Artemisa, Júpiter o Apolo. Estos dioses son integrados como parte del elemento fantástico que constantemente se menciona en la *Sátira Manipea* y que adopta el carnaval.

La Edad Media y, después, el Renacimiento serían la cúspide de la literatura carnavalesca pues en estas dos épocas fue cuando los escritores produjeron las obras más celebres del género, tales como *Gargantúa y Pantagruel* de Francois Rabelais y *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes; estas obras mostraban la utilización total del carnaval dentro de ellas. Ejemplo de ello es el pleno uso de la dialogización y los diálogos polifónicos dentro de estas novelas. El

dialogismo se encarga de los diálogos particulares entre emisor y receptor; en el caso de la polifonía, esta se encarga de mostrar las múltiples voces que se encuentran a lo largo de la novela, dejando de lado la utilización únicamente de un narrador o un solo personaje para narrar la historia. Ambos elementos del carnaval son el último eslabón dentro de la lista de características que constituyen al carnaval. El teórico Francisco Gómez Vicente, en su trabajo, *El concepto de "dialogismo" en Bajtín: la otra forma del dialogo renacentista* habla sobre el dialogismo en el renacimiento:

El mundo lingüístico plurilingüe será, pues, en el planteamiento de Bajtín, el terreno más apto para el crecimiento cultural y artístico del Renacimiento, y en particular para el desarrollo de las formas literarias dialogizadas. "La nueva consciencia cultural y creativa de los textos literarios -afirma- se expande en un mundo convertido activamente plurilingüe de una vez por todas. (Gómez 48)

A pesar de que, para varios teóricos e investigadores, la Edad Media fue una etapa de estancamiento en todas sus áreas de pensamiento, no hubiera sido posible que el Renacimiento por sí sólo se hubiera gestado el concepto de dialogización sin tener previos antecedentes del carnaval en la Edad Media. Gracias a que en la Edad Media se fortaleció la dinámica de contener a varios personajes narrando sus historias y que estos a su vez fueran escuchas de otras historias más en esta idea de festejo o carnaval, la idea de un dialogismo o plurilingüismo no podría haber sido concebida desde la misma línea argumental que crea el carnaval en la Edad Media.

El Renacimiento trae consigo un fuerte antecedente del dialogismo gracias a su constante utilización del tema dentro de la Sátira Manipea, el Diálogo Platónico, los entremeses y demás trabajos tragicómicos, pero el dialogismo forja su verdadera identidad gracias a la apertura de

voces como las ciencias y las artes que a su vez dan paso a un intercambio en el que se le comienza a dar peso no solo al narrador o al propio escritor, sino que se comienza a entender que cada personaje dentro de estas narraciones gozan de su propia concepción de mundo y que gracias a ello pueden dar su propia opinión sobre él y, a su vez pueden volverse escuchas activos. Ejemplo de ello son obras representativas del carnaval en el Renacimiento como *Don Quijote de la Mancha*, además de *Gargantúa y Pantagruel* que ahora son parte de la gran tradición novelesca.

En uno de los fragmentos del trabajo *El concepto de “dialogismo” en Bajtín: la otra forma del diálogo renacentista*, Gómez hace referencia directa a la forma narrativa del Renacimiento:

El “dialogismo” así concebido explica que el “diálogo” que tiene lugar en la novela renacentista entre el autor -discurso que refiere- y los personajes -discurso referido- no se ajuste al diálogo dramático, comprendido en réplicas, sino que sea un diálogo particular a la novela, que se desarrolla en el interior de estructuras de posible apariencia monológica.

(Gómez 49)

Dialogismo y polifonía

El dialogismo trata de desdibujar la idea de una conversación entre sujeto y objeto, esto quiere decir que, antes de presentarse este concepto en el Renacimiento, se pensaba que, en tanto uno de los personajes comenzaba sus diálogos, el escucha o receptor se mantenía inerte.

Podemos decir que, gracias al uso de la narrativa, tanto el autor puede dar a conocer lo que quiere decir desde su propio discurso, como los personajes pueden entregar dicho mensaje al lector pero desde la propia voz dejando que la narrativa actúe como un vínculo entre autor y personajes pero sin dejar que ninguno pierda su voz. Para Bajtín la idea de mantener un ente pasivo en espera de que llegue su turno para comenzar un diálogo no es funcional. Patricia

Espinoza en su trabajo *Aportes de Mijaíl Bajtín a la crítica dialógica* sugiere lo siguiente “[...] toda comprensión de un discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta (a pesar de que el grado de participación pueda ser muy variado); toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera: el oyente se convierte en hablante” (Espinoza 38).

Gracias a esta concepción de Bajtín, el diálogo toma otra postura bidireccional, por lo que al hablar podemos encontrarnos que ahora con quien recibe el mensaje no es un ente pasivo, sino que a su vez se vuelve alguien activo dentro de la conversación pues, mientras quien tiene la palabra continúa su discurso, el receptor se encuentra procesando la información y concibiendo las respuestas de debe de dar a su receptor antes escuchado. Por lo tanto, el escucha no únicamente debe fungir como un objeto inanimado al que se le habla, sino que debe de construir ideas a partir de la información que recibe por parte de un emisor; el solo hecho de concebir a un personaje generando respuestas de manera mental, nos habla de un diálogo que se está gestando y, por lo tanto, tiene vida propia.

Para Bajtín, no solamente el lenguaje se sostiene desde la percepción de un emisor y un receptor: para él hay otras formas de lenguaje:

[...] cualquier palabra existe para el hablante en sus tres aspectos: como palabra neutra de la lengua, que no pertenece a nadie; como palabra ajena, llena de ecos, de los enunciados de otros, que pertenece a otras personas; y, finalmente, como mi palabra, porque, puesto que yo la uso en una situación determinada y con una intención discursiva determinada, la palabra está compenetrada de mi expresividad. (Espinoza 39)

Estos aspectos nos presentan la mirada de un emisor y sus posibles formas de dialogar con su receptor. La primera se refiere a una idea que ya tiene respuesta, por lo tanto no requiere su

continuación. Otra de ellas es por medio de las ideas que ha escuchado de otros y que reproduce con su emisor. Un ejemplo muy claro en la escritura, es la citación. La última que refiere a mi palabra, que tiene que ver con la construcción de ideas que genero desde mi persona, por lo tanto lleva dentro cargas de expresividad y de intencionales dirigidas al receptor.

Bajtín toma la dialogización no solamente desde el ámbito filosófico, que es su rama de estudio, sino desde la visión sociológica que nos ayuda a comprender el pensamiento del otro y su forma de comunicación y, a su vez mi forma de ver el mundo y como me comunico. La investigadora Tatiana Bubnova, en su trabajo *Voz, sentido y diálogo de Bajtín* dice lo siguiente:

El hombre y su hacer en una intensa interacción con otro hombre están, como he dicho, en el centro de su "primera filosofía". Percibimos nuestro mundo no sólo mediante sentidos físicos, sino también morales, que son las valoraciones generadas por mis actos que siempre se realizan en presencia y en cooperación con el *otro* ser humano, a través de una triple óptica en que vemos el mundo: *yo-para-mí, yo-para-otro, otro-para-mí*, de tal modo que el mundo resulta ser el espacio en que se desarrolla nuestra actividad, concebida siempre en una estrecha participación del otro. (Bubnova 102)

Esta idea del “yo para mí, yo para otro y otro para mí” lo podemos ver ejemplificado claramente en *Los cuentos de Canterbury* pues los personajes que narran historias para pasar el rato; algunos con el mero afán de entretenerse, otros utilizaban su turno para contar alguna historia que, de manera directa o indirecta atacara a alguno de los acompañantes, otros más lo hacían con el fin de resaltar la vida en santidad, y algunos más se dedicaban a alabar sus profesiones desde sus historias.

Lo que quiero decir es que, en el caso de *Los cuentos de Canterbury*, todos los personajes son emisores y receptores pero, ninguno de ellos es pasivo: todos dentro de la narración son personajes activos que con sus historias responden a algún estímulo que les causaba, ya sea el aburrimiento, el tratar de contestar el ataque del otro, o el poder rectificar. Aunque directamente no es visible, los personajes se encuentran en una escucha constante que le da dinamismo y elocuencia a la historia pues, al lector le es grato saber la contestación o la forma en que reaccionará cada personaje a cada uno de los cuentos que se relatan.

La dialogización de Bajtín la podemos comprender desde una idea de acción y reacción, puesto que la reacción se atiene a una acción previa, como lo menciona Tatiana Bubnova:

El acto es una respuesta a algún acto anterior que, en cuanto tal, posee un sentido, y al provocar una respuesta en el otro genera otro sentido nuevo: la filosofía del acto ético según Bajtín prefigura la filosofía dialógica en la cual a los parámetros descriptivos del acto se les añade otro ingrediente decisivo, constituyente de lo humano, que es la palabra, que para el ser humano siempre ha estado ahí, como el otro. (Bubnova 103)

El acto como tal no se puede llevar a cabo de manera, únicamente verbal, por lo tanto, dicho acto debe llevar consigo actos que refuercen todo el concepto de diálogo. Cómo podemos limitarnos únicamente al diálogo por medio de palabras dejando de lado la parte corporal; como dice el dicho “Una acción dice más que mil palabras”. Un acto nos lleva a hablar con el cuerpo, a mantener un diálogo por medio de señas, gestos, movimientos corporales. La lectura de la corporeidad es otra parte del diálogo que nutre y da fuerza a todo el espectro que compone un diálogo total entre emisores y receptores.

Es por ello que al momento en que el autor comienza a pasar al papel los diálogos y la forma en que estos se llevaron a cabo, se debe de desarrollar de un diálogo tomando en cuenta solamente la comunicación verbal y dejando de lado el dialogo corporal y la recepción que hay entre estas pláticas entre emisor y receptor terminarán por darnos a personajes casi pasivos que no tengan una total capacidad sensitiva de comprender la información que el emisor manda y, por lo tanto, será difícil para el lector comprender todos los matices que, en su momento, el autor nos quiere mostrar.

Pasando a otro tema dentro de la dialéctica debemos de saber que dentro de la dialogización desde la literatura nos podemos someter a dos formas de narración que son las monológicas y las dialógicas; ello, a su vez, nos llevarán a la polifonía. Maryeliene Rodríguez menciona que las narraciones monológicas son:

[...] una forma de discurso en el cual no se diferencia entre las distintas voces participantes. La voz del narrador, de un príncipe y de un campesino aparecerá con un mismo estilo, una misma entonación, un mismo léxico. Eso es porque el sujeto autor está centrado en sí mismo y no intenta proceder a un acto de comunicación que signifique un encuentro real con la otredad [...] (Rodríguez s/p)

Por otro lado tenemos las narraciones dialógicas: Dialogismo proviene de la palabra diálogo, que es la representación directa en el discurso novelístico del intercambio verbal entre dos o más personajes. (Zabala 20)

El carnaval dentro de la literatura y sobre todo en la literatura de la Edad Media y el Renacimiento tomó este dialogismo para dar distintos matices a las voces de sus personajes que se movían

alrededor de la plaza pública: un ejemplo muy claro de ello lo podemos encontrar en la novela de *Don Quijote de la Mancha* en donde los diálogos de Don Quijote, aunque son disparatados cuentan con cierta exquisitez en el lenguaje mientras que en el caso de Sancho Panza, su lenguaje es burdo y simple, representativo de cualquier personaje de una villa. Lo interesante de la novela es la interacción dialéctica que constantemente se presenta entre un personaje letrado y amante de las novelas de caballería frente a un labrador simple y sencillo. La diferencia de voces entre estos dos personajes es notoria pues con la ayuda de los elementos dialógicos que conllevaba el carnaval, las interacciones entre uno y otros personajes son activas, y no sólo entre ellos, sino entre todos los personajes que se integran en el transcurso de la novela.

Una de las virtudes que Bajtín encuentra en la narrativa dialógica es el uso de la polifonía, que surge gracias a la interacción de múltiples voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. Este tipo de dialogismo se crea por medio de la *heterofonía*, la *heterología* y la *heteroglosia*.

La *heterofonía* se encarga de caracterizar las voces de cada uno de los personajes que se presentan a lo largo de las novelas, dándoles estilos múltiples para que puedan ser reconocidas unas de otras. Para ejemplificar este concepto tomaré un fragmento del capítulo siete de la novela de *Don Quijote de la Mancha*.

Principalmente decían que sabía la ciencia de las estrellas, y de lo que pasaban allá en el cielo el sol y la luna, porque puntualmente nos decía el cris del sol y de la luna. Eclipse se llama, amigo, que no cris, el escurecerse esos dos luminares mayores, dijo Don Quijote. Mas Pedro, no reparando en niñerías, prosiguió su cuento, diciendo: asimesmo adivinaba cuando había de ser el año abundante o estil. Estéril queréis decir, amigo, dijo Don

Quijote. Estéril, o estil, respondió Pedro, todo se sale allá. Y digo que, con esto que decía, se hicieron su padre y sus amigos que le daban crédito muy rico, porque hacían lo que él les aconsejaba, diciéndoles: sembrad este año cebada, no trigo; en este podéis sembrar garbanzos, y no cebada; el que viene será de guilla de aceite; los tres siguientes no se cogerá gota. Esa ciencia se llama *Astrología*, dijo Don Quijote. No sé yo cómo se llama, replicó Pedro, mas sé que todo esto sabía y aún más. (Cervantes 104)

En este ejemplo tenemos a Pedro, que es quien narra los acontecimientos pero de una forma muy burda y sin dar explicaciones ni atender a exquisiteces de la lengua, pues para él lo que atiende es la muerte de Grisóstomo y no importan las minucias. Por otro lado, tenemos a Don Quijote, que es quien le pide a Pedro le hable sobre Grisóstomo. En un primer plano busca saber de quién habla pero, mientras va avanzando la narración, el caballero se centra en el léxico de aquel mozo antes que en la narración en sí.

Tenemos entonces no sólo a Pedro y a Don Quijote sino que dentro de ellos podremos encontrar las características de un alumno que no busca aprender y a un profesor abnegado que estará constantemente corrigiendo al mozo. Por lo tanto, la caracterización de cada una de estas voces se presenta y no sólo por su estrato social sino por dar el estilo lingüístico de una persona a la que no le interesa el precisar palabras y el de un profesor, que prefiere ilustrar al alumno antes de escuchar la idea. Este fragmento se vuelve risible al reconocer esta parte de maestro quisquilloso y alumno necio en la que en algún momento de nuestra vida nos hemos encontrado. Es por ello que la heterofonía en este capítulo es fácilmente reconocible.

La *heterología* es la que se encarga de la pronunciación de cada personaje, de precisar su léxico, algo similar a las narraciones monológicas. Continuaré el ejemplo en este mismo capítulo haciendo mención de algunas de las correcciones que Don Quijote hace a Pedro:

[...] decían que sabía la ciencia de las estrellas, y de lo que pasaban allá en el cielo el sol y la luna, porque puntualmente nos decía el cris del sol y de la luna. Eclipse se llama, amigo, que no cris, el escurecerse esos dos luminares mayores, dijo Don Quijote. Mas Pedro, no reparando en niñerías, prosiguió su cuento, diciendo: así mismo adivinaba cuando había de ser el año abundante o estil. Estéril queréis decir, amigo, dijo Don Quijote. Estéril, o estil, respondió Pedro, todo se sale allá. Y digo que, con esto que decía, se hicieron su padre y sus amigos que le daban créditos muy ricos, porque hacían lo que él les aconsejaba, diciéndoles: sembrad este año cebada, no trigo; en este podéis sembrar garbanzos, y no cebada; el que viene será de guilla de aceite; los tres siguientes no se cogerá gota. Esa ciencia se llama *Astrología*, dijo Don Quijote. No sé yo cómo se llama, replicó Pedro, mas sé que todo esto sabía y aún más [...] quizá y aun sin quizá no habréis oído semejante cosa en todos los días de vuestra vida, aunque viváis más años que sarna. Decid Sarra, replicó Don Quijote, no pudiendo sufrir el trocar de los vocablos del cabrero. Harto vive la sarna, respondió Pedro; y si es, señor, que me habéis de andar zaheriendo a cada paso los vocablos, no acabaremos en un año. Perdonad, amigo, dijo Don Quijote, que por haber tanta diferencia de sarna a Sarra os lo dije; pero vos respondísteis muy bien, porque vive más sarna que Sarra, y proseguid vuestra historia, que no os replicaré más en nada. (Cervantes 106)

Debido a la poca formación, Pedro no conocía la forma adecuada de nombrar a los fenómenos astronómico como un eclipse, o en dado caso nombrar a la astrología en sí. Don Quijote muy hábil en el uso de las palabras sabía la diferencia entre “estéril” y “estil” o “Sarra” y “sarna”, por lo que trataba de corregir a Pedro para que su relato no fuera por mal camino. En este caso podemos ver que el trabajo de *heterología* se ejecuta al darle voz al personaje de Pedro pues tiene un léxico en particular que se ve fuertemente diferenciado del de Don Quijote.

Por último, la *heteroglosia* se encarga de distinguir los diferentes tipos de lengua desde los estratos sociales o puntos de vista colectivos. Tomando el mismo ejemplo, podemos darnos cuenta de que Pedro se encuentra en un nivel social y académico muy por debajo del de Don Quijote, quien constantemente lo corrige. Por lo tanto se puede ver de manera muy marcada la división entre los estratos sociales y puntos de vista de estos dos personajes.

La polifonía utiliza estos tres elementos que dialogan constantemente entre sí y que pueden ser percibidos como una orquesta. Bajtín menciona que la música es generadora de un diálogo debido a que forma parte de otro lenguaje distinto al literario pero, al final, un lenguaje y que cada una de las voces dialogará con otros instrumentos. Cada voz tendrá un matiz distinto o su estilo peculiar de hablar, además esta voz tendrá una entonación o léxico que podrá ser agrupado en algún sector pero desenfocado del de otros léxicos. Ejemplo de ello es el estrato social o el idioma del personaje. Estas interacciones que Bajtín ejemplifica en metáforas musicales son las que nos hacen comprender que, como en el caso de la polifonía musical en que todas las voces forman una sola pieza musical; de manera independiente cada uno de los instrumentos o las voces cantantes tienen su propio diálogo musical y pueden sonar de modo independiente sin necesidad de otros instrumentos que los acompañen. En el caso de la literatura, cada personaje tiene un

tratamiento tan meticuloso que se le crea vida propia a manera de que se pueda sostener por sí sola su propia historia sin necesidad de que algún personaje principal o narrador lo apoyen a sobresalir dentro de las narraciones.

Podemos encontrarnos entonces con que esta pluralidad de voces atiende netamente a un lenguaje social y, por lo tanto la polifonía será quien se encargue de llevar la interacción de estos personajes, aunque en particular sería la heteroglosia quien fungiría como un ente de encuentro entre personajes. Esta heteroglosia, tal vez en un mayor grado nos presenta tanto la parte social como la parte antropológica de la polifonía pues es aquí en donde el personaje construye su entorno a partir de su propia voz y ayudándonos a descifrar quién es él, quienes son las personas con las que vive y el entorno social en el que se desarrolla.

Tatiana Bubnova, en su trabajo *Voz, sentido y dialogo en Bajtín*, nos da un ejemplo, desde la perspectiva del héroe en una novela, sobre cómo se presenta esta visión de mundo desde la narrativa:

Así, en la obra de Dostoievski el héroe de una novela "no es una imagen, sino la palabra plena, la *voz pura*; no lo vemos pero lo oímos" (1929, 45). "Cada héroe llega a ser una voz-postura en un diálogo inconcluso" (1996, 367). El mundo concebido así se plasma en "visiones del mundo materializadas en las voces" (1996, 354). (Bubnova 108)

Esta voz a pesar de encontrarse dentro de un mundo fuera del nuestro es capaz de poder presentarnos momentos que nosotros podemos fácilmente identificar en nuestra vida. Podemos decir que este cúmulo de voces llevan dentro de sí la voz del otro; esta voz atiende directamente a al autor o a la voz de alguien externo al relato que se representa de manera fantástica en la

narración pero no debelando en su totalidad su identidad para efectos directos de la parodia. Dicho personaje puede encontrarse desde dentro contándonos, de manera, paródica, cómica o satírica, hechos que se viven en su contexto desde el plano de la realidad.

El elemento cómico, paródico, satírico y sobre todo carnavalesco en la máscara, nos muestra que dicha narración es un acto de suversión que lleva la máscara de la ficción para poder presentar los problemas que se viven en ciertos lugares con estratos específicos de la población. Ejemplo de esto es la cita sobre el trabajo titulado *Sociedad y personajes en los Pasos de Lope de Rueda*, en donde la investigadora Leticia García Sierra menciona que la población de España se identificaba con estas obras pues representaban episodios de su vida diaria en tanto que sus temas centrales eran el hambre y el dinero. En la cita dice que la risa va unida a las clases populares, pues son ellos quienes reclaman de una forma paródica y risible el hambre que se vivía en el tiempo del imperio de Carlos V. Dichas representaciones teatrales eran bien acogidas por la gente del pueblo de esa época pues les daba voz y reflejaba su cruda realidad desde una parodia que les era reconocible. A pesar de que estas representaciones les hacían ver a las personas comunes desde una forma paródica la cruda realidad, los autores de la época llevaban la voz de la crítica del pueblo hacia su narrativa con el fin de entregar un texto contestatario hacia la religión, la política o la propia sociedad desorganizada.

Para concluir, podemos decir que el carnaval se complementa por sus partes tanto dialógicas como polifónicas y que una va estrechamente ligada de la otra para poder unificar un argumento sólido que, fuera de ser un instrumento narrativo en donde lo risible, lo paródico y satírico se encuentran presentes de una manera injustificada, estos elementos fusionados forman un tipo de suversión que se integra gracias a las distintas voces que el autor trae desde un plano real a un

plano fantasioso que es enfatizado por la parodia o la sátira para volverse los cronistas de los problemas que presentan en su plano social y que pueden desde este espacio descubrirlo sin ser castigados. Parafraseando a Bajtín, la risa purifica y sana todo rasgo de seriedad; la risa nos salva de la muerte; la risa no tiene tiempo.

Capítulo cinco

Crosthwaite y su narrativa

Luis Humberto Crosthwaite es principalmente conocido como escritor fronterizo debido a sus narraciones encaminadas directamente hacia el paso fronterizo entre México y Estados Unidos. Diana Palaversich en su trabajo *La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana*, habla sobre otra forma de denominar al escritor fronterizo y sus características:

Por otro lado Luna deslinda entre las nociones del “escritor norteño”/ la “literatura norteña” y el escritor del norte”/ la “literatura del norte”, indicando que la etiqueta “norteña” debería reservarse para “el escritor de esta zona geográfica en cuya obra están presentes [...] la frontera, el narcotráfico, la vida nocturna y la violencia; el uso del lenguaje norteño cliché y no a la totalidad de los escritores de la zona, cuyas obras son tan disimiles como sus personas. (Palaversich 14)

Crosthwaite encaja directamente dentro de estas características pues sus narraciones nos hablan sobre la frontera, la vida nocturna de Tijuana y hace un constante uso de la jerga de los cholos, el inglés y el spanglish. El escritor retrata los lugares más representativos de Tijuana, como la Av. Revolución, el Paseo Costero, el Boulevard de Guadalupe entre otros espacios relacionados con

la compleja vida cotidiana de dicha urbe. Es por ello que podemos nombrarlo directamente como un escritor norteño o fronterizo.

Luis Humberto Crosthwaite ha generado, a lo largo de su camino como escritor, un gran acervo narrativo que comienza en el año de 1988. En dicho año se publicó *Marcela y el rey*; en el año de 1990 llega hasta las librerías *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*, además de la ya famosa narración que lleva por título “El gran pretender”. Para el año 1993 se publica *No quiero escribir no quiero*; poco después, en 1994 publicarían las novelas *La luna siempre será un amor difícil* y *Lo que estará en mi corazón*. Hasta el año del 2000 regresa a las librerías con *Estrella de la calle sexta* en donde viene incluida la novela breve de 1990, “El gran pretender”. Años después, en el 2001 la editorial Joaquín Mortiz lanza a las librerías la novela *Idos de la mente – la increíble y (a veces) trise historia de Ramón y Cornelio*, misma que fue re editada para el 2010 por la editorial Tusquets. *Instrucciones para cruzar la frontera* sale a la venta para el año 2002 por la editorial Joaquín Mortiz y para el año 2011, sale su re edición pero por parte de la editorial Tusquets. Para el año 2009 se lanza la novela *Aparta de mí este cáliz*. En el año 2010 lanza hasta el momento su última novela titulada *Tijuana: crimen y olvido*. Por último, lanza en el 2014 su más reciente colección de cuentos publicada por la editorial Cuadrivio y lleva por nombre *Media Nelson al corazón*.

Crosthwaite es considerado como un cronista de la frontera, para otros un viajero en el tiempo que toma momentos que marcaron no sólo su vida, sino también en la vida de Tijuana y el país. Diana Palaversich habla sobre su concepción de Luis Humberto Crosthwaite: “a Crosthwaite le valió la calificación de “mitógrafo de la frontera” (Villoro), o para ser aún más precisos, el mitógrafo de Tijuana, la ciudad en que reside”. (Palaversich 19)

Crosthwaite decide tomar muchos de los mitos que pasan sobre la ciudad de Tijuana y por lo cual era muy mal vista tanto por los estadounidenses y hasta por los propios mexicanos. Pero no sólo retoma estos mitos sino que los resignifica omitiendo el narcotráfico y la constante violencia para regalarnos un espacio melancólico gracias a las constantes referencias de cultura pop de décadas pasadas y lugares que, para quienes conocieron Tijuana en los sesenta y setenta, les pueden hacer recordar muchas cosas. Es por ello que Crosthwaite ha encontrado en la frontera un tema por el cual se van a circunscribir todas sus historias ya sea desde una perspectiva real o ficticia.

Pilar Bellver menciona lo siguiente:

Paradójicamente, la necesidad de hacer existir Tijuana en la mente del lector como un espacio vivo y real se manifiesta en la insistencia del narrador por nombrar personas y lugares que han ido desapareciendo o transformándose: “¿Dónde quedarían las tortas de El Turco, los matinés dominicales del Zaragoza y los Baños del Mar en el Paseo Costero? ¿Dónde la 5 y la 10, los Patines Biónicos y los *Hot Dogs* de la *Macons Kres*?” (Bellver s/p)

Crosthwaite habla de Tijuana desde su experiencia, desde lo que ha conocido y lo que continúa conociendo. Los espacios que presenta son meramente populares y en algunos de los casos, partes que son consideradas como zonas toleradas o zonas muertas. Crosthwaite se ha vuelto en cada una de sus narraciones una especie de guía turístico que nos lleva de la mano a las zonas con mayor incidencia delictiva en Tijuana. En sus textos nos presenta la vida de la gente del pueblo y los lugares en que concurren las historias de sus personajes, todo esto descrito de una forma

melancólica y un tanto añorada de la que los lectores no queremos salir a pesar de que la Av. Revolución, en la vida real, sea un lugar con altos índices de delincuencia.

Pilar Bellver en su antes mencionado trabajo habla, también, sobre la forma en que se ve a Tijuana desde los Estados Unidos. Esta perspectiva es importante pues, Baja California es uno de los estados que topa con la frontera de dicho país:

Esta Tijuana cuyos contornos locales suele desdibujarse en un discurso académico enfocado en su dimensión cosmopolita y global coexiste además con el estereotipo de la ciudad como paraíso del crimen y la prostitución que domina el imaginario estadounidense desde las primeras décadas del siglo XX. Esta imagen cobra fuerza cuando la “Ley Seca” en los EEUU hace florecer la industria del entretenimiento en la entonces pequeña y polvorienta ciudad, y se refuerza en la década de los cuarenta por la afluencia de soldados norteamericanos de las cercanas bases militares a los bares y prostíbulos de su famosa Avenida de la Revolución. (Bellver s/p)

La descripción que Bellver hace al hablarnos de Tijuana desde sus dos polos nos deja saber que en ese lugar se encuentran muy marcados los espacios en donde se halla la alta y baja cultura. El ejemplo sobre la ley seca da pie a uno de los elementos más simbólicos en el universo de Crosthwaite que es la Av. Revolución, lugar en donde ocurren o por donde caminan muchos de los personajes de su narrativa. Al parecer, Crosthwaite busca quitar este peso violento y bélico a la Av. Revolución convirtiéndolo en un lugar cómodo para su lector y a su vez entrañable para que este se sienta en confianza de regresar, y por un buen rato leer lo que nuestro escritor tiene que contarnos.

A pesar de considerar a Crosthwaite como un mitógrafo de la frontera no busca presentarnos realidades crudas ni desalentadoras que nos hagan reflexionar sobre la realidad que se vive en todo el país: él decide resignificar lugares y momentos históricos, atraer personajes de otros lugares, espacios que fácilmente se pueden fundir dentro de la geografía tijuanaense y entregarnos un producto que pueda ser comprendido y signifique algo cercano al lector. Villoro habla sobre esta virtud con la que cuenta Crosthwaite:

Aunque el enclave fronterizo se convierte en protagonista absoluto de sus relatos, el narrador resiste el asedio de los temas “noticiosos” con nervios de piloto de Fórmula 1 [...] a Crosthwaite no le interesan los calvarios fáciles ni las superproducciones efectistas; no describe una Disney land XXX ni repite las denuncias del periodismo a propósito de la narcocultura o los abusos de la migra. Con detalles minuciosamente reales, construye un símbolo, una Tijuana de la mente, universal y duradera. (Villoro en Palaversich 20)

Es gracias a esto que Crosthwaite desenfoca su visión sobre el tema de la violencia y el narcotráfico y construye sus narraciones desde otras perspectivas. En narraciones de Luis Humberto se tocan temas diversos, uno de ellos es la lucha para alcanzar al amor, este tema se encuentra dentro de su cuento llamado “Media Nelson al corazón”. También existen temas sobre los problemas que puede llegar a sufrir una familia disfuncional en el cuento de “El great Wallanda summer time time” utilizando personajes de la cultura pop y que destacaban no solo por sus grandes hazañas sino por su desenfrenada vida personal. También se toca el tema del recuento con uno mismo en la narración de “Marcela y el Rey al fin juntos en el paseo costero”, en donde tanto el Rey (Elvis Presley) recuerda los viejos tiempos en donde era famoso y Marcela una mujer en busca de algo más en la vida que su trabajo.

Estas narraciones toman como escenario las calles, las cosas y demás lugares que podemos encontrar en Tijuana, pero también los podemos hallar en cualquier parte del país o quizá del mundo; sólo faltaría contextualizarlo. En el caso de los personajes que se presentan tanto en las narraciones como en sus cuentos podemos encontrarnos, como ya se mencionó, con personas de otros lugares, países o quizá, de otros planos terrenales. Tanto para la resignificación de lugares así como para la utilización de sus personajes Crosthwaite utiliza dos elementos ejes que cruzan, si no es que toda su narrativa, gran parte de ella. Quienes han decidido analizar el trabajo de este escritor se han encontrado con elementos tales como la parodia, la sátira, el humor y la ficción; dichos elementos se mencionan de manera particular pero también podríamos hablar sobre ellos de manera agrupada, pues tanto la parodia, la sátira y el humor atienden directamente a lo carnavalesco mientras que la ficción atiende directamente al sistema de lo fantástico; por lo tanto podríamos analizar el trabajo de Crosthwaite desde el carnaval y lo fantástico. Palaversich menciona también esta forma en que el escritor construye sus narraciones:

Otra característica de su trabajo es el uso del humor y la intertextualidad paródica que se demuestra en las numerosas referencias a la cultura popular mexicana y estadounidense y al discurso oficial de ambos países los cuales en su conjunto generan una visión lúdica de la frontera y sus habitantes. El cuadro fronterizo creado por Crosthwaite es más cercano a la frontera como laboratorio de la hibridez posmoderna, promulgada por Néstor García Canclini [...] (Palaversich 19)

Palaversich nos habla de elementos que utiliza Crosthwaite tales como el humor, la intertextualidad paródica, la cultura popular mexicana y su visión lúdica de la frontera. Todo este conjunto de elementos los podemos encontrar en un sistema que los agrupa y que es conocido

como carnaval. Es por ello que creo pertinente comenzar a hablar sobre la utilización tanto del carnaval dentro de su narrativa.

Palaversich hace una referencia directa a lo fantástico dentro de la obra de Crosthwaite:

En su ficción desfilan cholos y chicanos, la gente de clase trabajadora, los desempleados y los inmigrantes rumbo al sueño americano, los borrachos de las cantinas y los cantantes de música norteña, todos ellos parte constitutiva de una polifonía, múltiple y cambiante identidad fronteriza. (Palaversich 20)

Al igual que el humor, la intertextualidad paródica, la cultura popular mexicana forman parte del carnaval, la ficción forma parte del sistema de lo fantástico. Crosthwaite no solamente utiliza lo fantástico en sus narraciones, sino también elementos de lo maravilloso y lo extraño, que a su vez forman este sistema fantástico del que se apoya el escritor.

Las historias relacionadas con el carnaval tienen cabida en la plaza pública, como ya lo hemos visto. Dicho de otra manera: son de dominio público y todas las personas que crucen por ella se vuelven participan en la narración. El carnaval toma como personajes principales a las personas que se encuentran dentro de la plaza y estos pueden invertir sus papeles para ser otro sólo mientras se lleva a cabo. Ejemplo claro de estos elementos que tiene el carnaval es el cuento de “Marcela y el Rey al fin juntos en el paseo costero”: Crosthwaite se encarga de regalarnos las imágenes de la costa, la frontera, y lo que hay después de ella. Estos son espacios comunes que la gente conoce y por donde podemos ver pasar tanto a un mendigo como a una persona con mucho poder adquisitivo, por lo tanto, el paseo costero se convierte directamente en nuestra plaza pública. Otro momento en donde encontramos la utilización de elementos carnavalescos es donde se narra la historia del Rey, en la segunda parte del cuento:

Segunda parte: El rey.

En la frontera es común encontrar seres como Elvis. Vagabundos que, a menudo borrachos, rondan los parques, duermen sobre las bandas o se tiran junto a las licorerías esperando que se los lleve la policía o el olvido.

Who ever comes first.

Así Morrison, Joplin y Hendrix.

La figura de Elvis, gorda y plateada, como brillantes en el cinturón y en los dedos, apareció de repente pidiendo rumbos para regresar a su penthouse en Las Vegas. (Crosthwaite 30, 2014)

Elvis, el rey del Rock and Roll, es destronado y se ha convertido en un vagabundo más que vive en las calles de Tijuana. La inversión es un ejercicio muy común dentro del carnaval. Para hacer este paso del rey al mendigo, el carnaval utiliza un elemento que ayuda a invertir los papeles del personaje de quien se está hablando, dicho elemento es la máscara. Crosthwaite utiliza este elemento para enmascarar al rey y darle un aspecto de vagabundo y en el cual es difícilmente reconocible. La ambigüedad de este personaje se marca entre la vida de un indigente más vagando por ciudad de Tijuana y el ver caminar al Rey del Rock and Roll por las mismas calles.

Este personaje de nombre Elvis es nombrado así por el escritor para generar ambigüedad en el lector al encontrar un parecido con Elvis Presley. La narración menciona datos sobre la vida artística de Elvis Presley y los mezcla con los de un vagabundo perdido en las calles de Tijuana creando así un nuevo personaje en el cual encontramos particularidades que vuelven a este personaje un enigma a resolver.

Esto es una clara imagen paródica de Elvis Presley. Un elemento que lo lleva hacia el carnaval es la polifonía de voces que encontramos dentro del propio personaje de Elvis. Dentro de este personaje se encuentra la voz del cantante que todos conocemos como el Rey del Rock and Roll pero encontramos también la voz de un norteamericano que se encontraba perdido por azares del destino en Tijuana y, debido a su mala suerte terminó en la indigencia. Ambas voces tienen sus peculiaridades que los vuelven distintos y gracias a ello es que el personaje se vuelve tan interesante al lector.

Un elemento más que nos refiere a la cuestión del carnaval es la vida y la muerte. En el carnaval la vida es muerte y la muerte es vida, se invierte y circulan de manera infinita. En la quinta parte del cuento, hay un ejemplo que nos muestra lo efímero entre la vida y la muerte cuando te encuentras dentro del carnaval:

Marcela y Elvis al fin juntos. Los otros, los tontos gritan stop. Aparecen los helicópteros con sus mejores lámparas para señalarlos. Elvis se sintió en concierto. Llegaron los periodistas y la televisión mientras ellos seguían caminando y el muro, en la distancia, se hacía diminuto hasta desaparecer. Los guardianes comenzaron a disparar. ¿Sirven las balas para algo? Marcela y Elvis siguieron caminando. Ella recibía el rock and roll por primera vez. Él cantaba sus éxitos de antaño bajo la intensa luz de los helicópteros. Había algo en todo aquello algo mucho mejor que Las Vegas. La gente tonta nunca comprendió que sus pistolas no existían para Marcela y el Rey, que eran como la frontera, sólo cruces pequeñas en un mapa quemado hace mucho tiempo (Crosthwaite 34, 2014).

No se nos dice si Marcela y el Rey mueren, pareciera que mientras cruzaban la frontera se habían vuelto inmortales pues nada podía contra ellos. Así es como el carnaval anula la seriedad de una

muerte, la convierte en festividad, en risa y en eternidad. Pablo Nocera en su trabajo *Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana* menciona lo siguiente:

Por ello, el carácter utópico y festivo atenta contra toda concepción de superioridad que organice la jerarquías sociales desde la autoridad del estado o la iglesia. La risa popular permite desacralizar los resortes del poder a través de su función característica y degradante [...] La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye a lo serio, sino que lo purifica y lo contempla. (Nocera s/p)

La risa del carnaval puede jugar con la línea de la vida y la muerte. En este caso Crosthwaite utiliza este recurso para dar inmortalidad a estos personajes.

Al hablar sobre la vida y la muerte en esta parte del cuento en donde el final se vuelve abierto, debemos de saber que no únicamente el carnaval utiliza este elemento pues en lo fantástico podemos encontrarnos que un hecho como este rompe con la barrera de lo real y se convierte en un hecho irreal, y al encontrarnos dentro de este camino es que podemos decir que la fantasía también es parte de la narración. Omar Nieto en su libro *Teoría general de lo fantástico, de lo fantástico a lo posmoderno* hace mención a este fenómeno que sucede dentro de lo fantástico:

Cabe destacar que lo otro; ese elemento que “manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”, —puede ser, como en algunos cuentos de Ricardo Garibay—, ángeles, que, como tales no representan necesariamente el mal, sino una fuerza extraordinaria, extra natural o inexplicable, ya que como dice Vax, “lo fantástico se nutre del escándalo de la razón”. (Nieto 105)

Es por ello que nos causa extrañeza la parte de la narración en donde a Marcela y al Rey les disparan pero no los hieren, porque, parafraseando a Vax, lo fantástico se está creando gracias a que nuestra realidad se ha quebrantado al no ver morir a estos dos personajes por las balas que les disparan. Es por ello que el cuento de Marcela y el rey juntos al fin en el paseo costero no únicamente utiliza elementos del carnaval sino que además incorpora otros provenientes de lo fantástico y particularmente de lo extraño.

Otro ejemplo claro para poder observar los elementos tanto carnavalesco y fantástico se encuentran en el cuento “Bob Dylan es dios”. En él podemos encontrarnos un elemento que se utilizaba comúnmente en las narraciones carnavalescas en la Edad Media, refiriéndome directamente a la risa pascual. Lo que esta risa pascual buscaba era burlarse de todas las figuras religiosas en la iglesia. La imagen de tonto ahora era pasada al Papa, a los santos y a Dios mismo, ahora podían volverse los bobos del pueblo, los ladrones o las prostitutas. En el caso de lo fantástico, sabemos que Dios es algo inconmensurable, de modo que no se puede ver ni tocar, por lo tanto este choque entre lo real y lo irreal se vuelve parte de un elemento fantástico. Omar Nieto, habla sobre este momento y lo presenta como fantástico clásico:

[...] el paradigma clásico de lo fantástico está definido por la fórmula fundacional del *sistema de lo fantástico*, es decir una irrupción —para utilizar el término de Callois— lineal, del elemento sobrenatural, extraño, o de lo otro, en un mundo familiar, un mundo que es el nuestro, y que marca con claridad un límite que es primero acechado, después agredido y al final traspasado por el elemento extraño conforme avanza el relato (Nieto 103).

Ya sea en el caso de lo fantástico o del carnaval, en ambos podemos ver claramente la utilización de elementos religiosos combinados con la cultura popular para narrar la historia de unos chicos que conocieron a Bob Dylan gracias a un fan que al final tuvo que dejar su amor hacia la música de su cantante favorito por la vida marital.

La utilización de la máscara se vuelve común en las narraciones de Crosthwaite, y en este caso podemos encontrarnos a Bob Dylan utilizando la máscara de Dios, y para convencer al lector de que se está hablando de un texto religioso, se comienzan a parodiar momentos de la misa cristiana como el de la comunión:

23 Les dijo el Maestro: “Tomad y fumad de esta hierba porque en ella encontraran el secreto del universo, que es mi secreto”.

24 Ellos fumaron.

25 Y ellos fueron, a partir de entonces, los mejores apóstoles de las enseñanzas del Señor.

26 Iluminados por este milagro, los que estaban ahí dijeron: “Verdaderamente Bob Dylan es Dios” (Crosthwaite 2014, 36)

Crosthwaite toma un elemento de la cultura popular como es el rock y a un ídolo de este que es Bob Dylan y lo traslada al terreno de lo sacro para burlarse de la religión, pero a su vez para presentarnos lo común que es ver a un grupo de fans como escuchan música anglosajona y saber cómo es que ellos toman para sí mismos esa nueva experiencia.

Ejemplo similar a este ejercicio de risa pascual lo encontramos en la novela *Aparta de mí este cáliz*, aunque, en el caso de dicha novela aunque tiene muchos elementos del carnaval, el sistema de lo fantástico se inclina hacia el terreno de lo maravilloso, en donde el personaje no es

un ente extraño; de hecho, hay otro similar a él con el que debe de competir por ver quién realiza más milagros para ganar más territorio en su barrio. Este es un claro ejemplo de lo maravilloso, elemento que forma parte del sistema de lo fantástico. En lo maravilloso podemos encontrar que tanto Dios haciendo milagros para ganar más territorio en el barrio y verlo caracterizado como un cholo que balea a otro. En el mundo real sería extraño siquiera ver a Dios, tal vez todos caeríamos arrodillados y comenzaríamos a pedir perdón por nuestros pecados pero, en la narración de Crosthwaite los personajes están acostumbrado a convivir con personajes como Dios: esto pasa porque en lo maravilloso se anula el elemento de lo extraño, digamos que tanto personajes como fantásticos pueden convivir sin ningún problema gracias a esta anulación.

En el cuento “Por qué Tijuana es el centro del universo”, el narrador se hace preguntas sobre la forma en que los demás países y el sistema solar giran alrededor de Tijuana. Crosthwaite hace una crítica de manera risible hacia el punto central de México, pensando en que Tijuana es una de sus fronteras más transitadas hacia Estados Unidos país de donde se obtienen gran parte de las remesas que llegan al país. Esta sátira se sustenta con la mención del intelectual Salvador Freixedo, quien en la vida real se dedica a investigar sucesos paranormales. Crosthwaite continúa este juego carnavalesco al traer al cuento a Adán y Eva, quienes pueden ser fácilmente introducidos debido a que Freixedo es un ex sacerdote católico excluido de sus labores por abordar temas de parapsicología, por lo tanto, encaja perfectamente la idea de desmitificar a Adán y Eva, presentando a Adán como reportero y a Eva como secretaria.

El elemento fantástico dentro de este cuento se da a lo largo de la creación explicada por Freixedo pues se presenta de una forma totalmente distinta a la que conocemos:

Aparecen los perros, los policías, la demagogia y se hace la luz —continúa Freixedo. Alguien enciende el switch y el sol comienza a girar alrededor de Tijuana, apareciendo por primera vez junto al Cerro Colorado. Y luego el Tercer Mundo, el Tratado de Libre Comercio, los países desarrollados y la historia del planeta brotan de la avenida Revolución y se acomodan en los libros y lugares donde ahora sabemos que existen. Después se crea en la mente de los tijuanaenses que empiezan a habitar el universo, la idea de que todo ya existía antes de ellos, que la ciudad de donde surgieron sólo era un lugar de mediana relevancia en una narración mexicana, sobre un planeta que gira alrededor de una estrella amarilla que tiene mucho mucho tiempo existiendo, mucho mucho más que la ciudad misma. (Crosthwaite 2014, 22)

Lo que puede romper nuestra línea de realidad y del propio narrador es pensar que todo se nos programó para no enterarnos de que ya todo estaba hecho. No sólo su propia forma de narrarnos la creación del universo genera ese proceso de extrañamiento que raya entre lo real y lo irreal sino que nos genera dudas sobre lo que hasta ahora sabemos de la creación en la vida.

En general, desde el análisis de mucha de su narrativa del escritor, podemos decir que Tijuana por lo general va estar inscrita en sus narraciones. Estas obras nos presentarán dicha ciudad fronteriza desde el concepto del carnaval y la cultura popular y, en algunos de los casos llevará integrada la fantasía. Miguel Rodríguez sintetiza el trabajo narrativo de Crosthwaite de la siguiente manera:

Aunque la frontera conforma en gran parte de la narrativa de Crosthwaite el centro de producción estética, existe la intención evidente de trascender una percepción puramente regionalista, es decir, el autor ha conformado un estilo más vasto, por medio del lenguaje,

el uso del narrador en primera persona y la fragmentación formal, dirigido hacia otro tipo de preocupaciones, como son el amor, la vida, la pareja, la literatura, etc. Para tal efecto, en momentos sigue asumiendo el humor lúdico y exigiendo el conocimiento del lector. Es curioso, cómo a lo largo de su literatura, este escritor tijuanaense arremete contra lo institucional, ya sean los símbolos patrios, los intelectuales o la cultura general pero siempre en una transgresión de lo institucionalmente establecido. (Rodríguez 41)

Capítulo seis

Ladys and gentlemen: Ramón y Cornelio

La novela *Idos de la mente la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* plantea la vida de dos músicos que se conocen desde muy pequeños. A muy temprana edad comenzaron a buscar su sueño de ser músicos. En sus primeros pasos en el mundo de la música se encuentran con varios tropiezos y realidades a las que muchos artistas tienen que enfrentar para llegar a la fama. Esta novela está plagada de referencias a la música nortea y también a la historia particularmente del grupo británico The Beatles. La constante mención en los títulos de cada capítulo así como en los escenarios, los personajes y hasta las propias portadas de los libros nos lleva a entender que la novela tendrá un corte popular en el norte del país y nos retratará la vida cotidiana en su principal frontera, Tijuana.

El escritor toma como personajes principales a músicos y actores tanto de índole popular como extranjeros y los vuelve suyos hasta crearles su propia historia. Personajes como Ramón, Cornelio, Carmela Rafael, José Alfredo, El señor Velasco, entre otros personajes que podemos reconocer serán quienes musicalicen la polifonía de voces que Luis Humberto Crosthwaite

propone en esta novela. La novela navega entre los sueños de fama, el amor imposible, la frialdad de la vida y la amistad, temas que de una forma cómica generan preguntas existenciales y a las que el escritor nos presenta su punto de vista.

Para iniciar con el análisis de la novela *Idos de la mente* debo mencionar que he realizado un ejercicio de fragmentación de la novela. He dividido la novela en dos grandes grupos semánticos los cuales son el carnaval y lo fantástico, que a su vez he desarrollado a lo largo de mi investigación. En un segundo momento estas divisiones las he separado en varios fragmentos que adjetivaban a los dos temas antes mencionados. En el caso del carnaval se hicieron las divisiones al adjetivar el termino “carnaval”: *Carnaval desde la sexualidad; Carnaval alta cultura; Carnaval contra la autoridad; Carnaval de orden; Carnaval de divinidad; Carnaval desde la justicia; Carnaval desde la belleza* y el *Carnaval de vida y muerte*. Después de realizar dichas divisiones he contabilizado las constantes que hay por cada una de ellas y he descubierto que en donde podemos encontrar una constante es en el *Carnaval contra la autoridad*.

Para el caso de lo fantástico, las adjetivaciones que se le otorgaron fueron: *fantástico musical, fantástico divino, fantástico sexual, fantástico de vida, fantástico falso y fantástico de sueño*. En ambos casos se hizo un conteo de las constantes en cada uno de los adjetivos que se le dieron tanto al carnaval como a lo fantástico. En el caso de lo fantástico, el adjetivo que tuvo más constantes a lo largo de la novela fue lo *fantástico divino*. Menciono las constantes de estos dos adjetivos debido a que el análisis de cada tema se centrará en ello, aunque también se abordarán los demás adjetivos pero en un segundo plano.

Me gustaría, antes de comenzar a hablar de la novela, poder hacer un breve análisis de las portadas realizadas para la misma; tanto de la edición del 2001 creada por la Editorial Joaquín

Mortiz, así como la portada que generó el propio Crosthwaite para su reedición del año 2010 hecha por la editorial Tusquets.

Idos de la mente proviene de una de las tantas canciones que compuso el cantante y bajosexista Cornelio Reyna. La canción nos cuenta el amor apasionado y loco que en esos momentos vive dicha pareja:

Los dos estamos idos de la mente

Desde que nos queremos

Desde que nos amamos

Estamos casi locos de remate

De tanto que nos vemos

Y nuestro amor nos damos

Pasamos días y noches siempre juntos

Gritando pero fuerte

Que nos queremos mucho

La gente nos apunta con el dedo

Pero que nos importa

Yo de eso nada escucho

Los dos estamos idos de la mente

Andamos como locos

Por el mundo perdidos

Tus brazos se parecen a los míos

Tus ojos y mi cara

Se encuentran confundidos. (Reyna, “Idos de la mente”)

La canción nos cuenta la historia de una pareja que se ama con locura, por lo tanto, no se quieren separar. Habla del tiempo que pasan juntos y de lo semejantes que son, haciendo una insinuación a estar hechos el uno para el otro. La canción que a su vez es el título de esta novela nos deja ver varias aristas, entre ellas el carnaval, la literatura posmoderna y las transtextualidades. Luis Humberto Crosthwaite nos presenta este juego entre el nombre de su novela y la canción compuesta por Cornelio Reyna que lleva el mismo nombre. Crosthwaite hace un juego de paratextualidad entre su novela y la canción a manera de que el lector pueda darse cuenta de una doble lectura en donde la amistad de los dos personajes centrales tendrá algo más de trasfondo que mostrarnos.

El título de la novela nos exige que vayamos a la letra de esta canción para que nos entregue la primera pista de un juego de inversión de papeles dentro del carnaval en el que el autor nos dará nociones para armar el rompecabezas de la vida de sus personajes. La segunda pista para debelar el secreto del título de la novela se encuentra, en la página número diecisiete de la novela, aunque también a lo largo de varios capítulos en donde Cornelio constantemente nos sumerge dentro del juego del extrañamiento, pues sus juegos de doble sentido hacia la

sexualidad y en donde la ambigüedad no nos deja ver claramente su relación de amistad y nos lleva a colocarnos dentro del terreno del amor y, claro, la sexualidad.

Dicha ambigüedad es fácilmente justificable debido al uso del título de la canción *Idos de la mente* de Cornelio Reyna, una canción en donde se elogia al amor entre dos personas; sumado a eso, la utilización de algunas partes de la canción de manera parafraseada en la página número diecisiete de la novela. Claro, todo esto se presenta como un juego en donde Cornelio se enmascara entre las risas y el doble sentido para generar la sensación de extrañamiento, misma que lanza nuestra mente deductiva hacia un coqueteo entre ambos pero que no termina por concretarse.

Octavio Paz en su trabajo *El laberinto de la soledad* presenta un capítulo al que nombra como “Mascaras mexicanas”. En él habla sobre la hombría y, más adelante hace referencia a la presencia del albur en el habla popular mexicana:

[...] el ideal de la “hombría” consiste en no “rajarse” nunca. Los que se “abren” son cobardes. [...] El mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse”, pero no “rajarse”, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. [...] Ante la simpatía y la dulzura nuestra respuesta es la reserva, pues no sabemos si esos sentimientos son verdaderos o simulados. Y además, nuestra integridad masculina corre tanto peligro ante la benevolencia como ante la hostilidad. Toda abertura de nuestro ser entraña una dimensión de nuestra hombría [...] el homosexualismo masculino sea considerado con cierta indulgencia, por lo que toca al agente activo. El pasivo, al contrario, es un ser degradado y abyecto. El juego de los “albures” —esto es, el combate verbal hecho de alusiones obscenas y de doble sentido, que tanto se practica en la ciudad de México—

transparenta esta ambigua concepción. Cada uno de los interlocutores, a través de trampas verbales y de ingeniosas combinaciones lingüísticas, procura anonadar a su adversario; el vencido es el que no puede contestar, el que se traga las palabras de su enemigo. Y esas palabras están teñidas de alusiones sexualmente agresivas; el perdedor es poseído, violado, por el otro. Sobre él caen las burlas y escarnios de los espectadores. Así pues, el homosexualismo es tolerado, a condición de que se trate de una violación del agente pasivo. (Paz 33; 43)

El capítulo de “Máscaras mexicanas” nos dice que habrá un doble discurso. La máscara es un elemento del carnaval que se utiliza para invertir los papeles de los personajes dentro de las narraciones o, como dice la etimología: *cambiar de carne*, con el único fin de destronarlos. En el caso de Ramón y Cornelio, son dos personajes que aluden en la vida real Ramón Ayala y Cornelio Reyna y hasta donde se conoce, estos llevaron una vida heterosexual sin mayores escándalos más que los que vinieron con su separación como dueto musical. No se conocieron desde niños sino hasta en la juventud en que Ramón Ayala asistió a una cantina conocida como el “Cadillac” en donde se entrevistó con Cornelio Reyna y su amigo Juan Peña con quien, en ese tiempo, formó la agrupación “Carta Blanca”.

Luis Humberto Crosthwaite conoce muy bien su historia pero decide reinventarla, destronar a estos dos ídolos populares mexicanos que, hasta cierto punto, formaban parte del ideal de hombría que había en esa época. El escritor decide utilizar el carnaval como herramienta para invertir la figura de estos dos personajes y que, de manera velada, ambos comiencen a dejar su masculinidad de lado y comiencen a coquetearse entre ellos. Ambos en su momento residen dentro del homosexual pasivo que será quien recibirá las burlas y los escarnios por parte de la sociedad, por lo tanto no la aceptan y enfurecen al momento en que se sienten provocados.

El albur juega parte importante dentro de los diálogos de Ramón y Cornelio pues hay un constante juego, no solamente como lo menciona Octavio Paz, en el que el perdedor cae en las burlas y escarnios por parte de los espectadores, sino que hay una marca constante por parte de Cornelio de llevar siempre sus conversaciones hacia ese punto, mostrándose como activo y, a Ramón temeroso de no caer en los albures para no mostrarse como el pasivo. Tenemos la figura de la hombría que nos presenta Octavio Paz enmascarada con el juego del albur y el doble sentido con los que se desarrollan los personajes de Ramón y Cornelio. Por lo tanto, no sólo encontraremos un juego de albur entre estos dos personajes, sino que gracias a los elementos paratextuales que nos va entregando Crosthwaite, nos lleva a develar el juego de seducción por el que ambos circulan.

Ejemplo de ello lo podemos encontrar dentro de la primera parte de las entrevistas que Abigail Bohórquez, personaje ficticio dentro de la novela, realiza a Ramón y Cornelio:

CORNELIO: Nos conocemos de toda la vida. Cuando desperté, el Ramón ya estaba por ahí.

RAMÓN: Qué te pasa. Ni que durmiéramos juntos.

CORNELIO: Ya no dije eso, güey.

RAMÓN: Luego por qué dice la gente...

CORNELIO: Lo que yo trataba de expresar, güey, antes de que me interrumpieras, es que nos conocemos prácticamente desde que nacimos.

RAMÓN: ¿Qué no te acuerdas de la escuela?... (Crosthwaite 2010, 16)

Al embonar estas dos piezas podemos caer en cuenta de que el título de la novela *Idos de la mente* juega con la sexualidad de sus personajes desde un terreno cómico y paródico que es abrazado por el carnaval. Las figuras de Ramón Ayala y Cornelio Reyna se volvieron, en su época, en ejemplo de masculinidad al que muchos buscaban alcanzar. En este caso, Crosthwaite utiliza la máscara para transformar a estos dos personajes de la vida real en dos amigos que rayan entre una sólida amistad y el extrañamiento para el lector por saber si en algún momento se demostrarán su amor. El silencio en la sexualidad de estos dos personajes que crea el escritor es latente durante toda la novela. Por lo tanto, parte del título nos presenta la parte íntima de estos dos amigos y colegas.

El subtítulo hace un juego paratextual y paródico: “La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio”. Es una clara referencia al título de la novela *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* del premio Nobel Gabriel García Márquez. El escritor mexicano Jaime Muñoz Vargas escribe un trabajo sobre la novela *Idos de la mente* en el que hace referencia a esta parte del título de la novela:

Así, la novela lleva un apellido zumbón donde se esconde la oscilancia entre lo sublime y lo ridículo: *La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. Tal pespunteo sublime/ridículo convierte al relato en una pieza maestra de la literatura mexicana de reciente promoción [...] Así como el subtítulo parafrasea el famoso cuento de García Márquez, aquel que trata de la cándida chamaca prostituida por su abuela desalmada, todo el organismo de *Idos...* está salpicado de alusiones a una literatura no precisamente avulgarada. (Muñoz s/p)

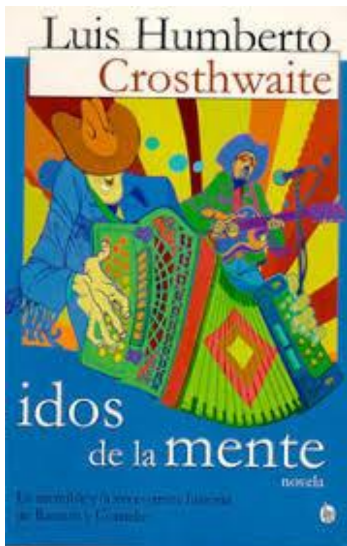
Para agregar a este fragmento de Jaime Muñoz podría decir que justamente la parte del “a veces” es el que rompe con la parte dramática historia de Eréndira, pues nos da pie a que no sólo vamos a encontrar tristezas. Crosthwaite utiliza este juego de parodiar a la novela de García Márquez con el fin de generar comicidad.

Por lo tanto, podemos observar que, tanto en el título como en el subtítulo de la novela, Crosthwaite utiliza un juego paratextual en el que la novela se va hilando no solo con la canción sino con el propio cuento de Gabriel García Márquez. Tanto el título como el subtítulo nos sirven como parteaguas para entender el uso constante de transtextualidad que habrá a lo largo de la novela.

El análisis que se llevará a cabo sobre la novela *Idos de la mente la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* se desarrollará alrededor de la edición hecha por editorial Tusquets del año 2010. Es importante hacer la anotación sobre este tema pues, el hecho de hablar de ambas portadas de estas dos ediciones, no quiere decir que se llevará un análisis en el contenido narrativo de ambos ejemplares. Ambas portadas tienen fuertes cargas simbólicas que nos pueden ayudar a descifrar de una manera completa el trabajo que Crosthwaite quiso plasmar en *Idos de la mente*.

Para iniciar de manera cronológica analizaré la portada de la novela hecha por la editorial

Joaquín Mortiz para la edición del 2001



En esta portada podemos ver que los ilustradores combinaron las imágenes de Ramón al frente de la portada y a Cornelio detrás de él tocando un bajo sexto. Los colores de la portada, aunque pueden ser fácilmente identificados por el movimiento sicodelico de los años sesenta, tiene una conexión directa con toda la animación que se presenta en la película de los Beatles *Yellow Submarine* de 1968. La clara referencia a los Beatles se fusiona con la imagen de Ramón y Cornelio. Durante varias partes de la novela se presentará una polifonía de voces en los propios personajes de la novela, encontrando que en el personaje de Ramón se encuentra el músico inglés Paul McCartney y en el personaje de Cornelio, John Lennon. Para Luis Humberto Crosthwaite la polifonía de voces es muy importante pues, podemos notar como es que Ramón y Cornelio no solamente portaran rasgos de Ramón Ayala y Cornelio Reyna sino que además, y como lo acabo de mencionar, podremos encontrar la voz de Paul McCartney y John Lennon, aunque en momentos podremos escuchar, también, la voz de dos amantes; además de la de dos amigos que viven en la frontera entre México y Estados Unidos.

Por otra parte, la fusión de la cultura anglosajona con la cultura mexicana es un mero juego carnavalesco en donde la parodia hacia el otro, la sátira y lo risible se unen para consolidar la pieza literaria. Crosthwaite es un escritor nacido en los sesenta pero mucho de su bagaje cultural lo toma de los setenta, debido a ello es que retoma parte de la cultura pop de esos años y lo inserta de forma *paratextual* en su trabajo como anteriormente lo pudimos observar con una de las narraciones de Gabriel García Márquez y una canción de Cornelio Reyna; además de que la parte grafica de su novela se encuentra íntimamente ligada con la ilustración ya mencionada del *Yellow Submarine*.

Después del análisis de la portada hecha por el ilustrador Ricardo Peláez Goycochea para la primera edición de la novela *Idos de la mente la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* por la editorial Joaquín Mortiz, continuaremos con el análisis de la portada para la primer edición de la misma novela pero en esta ocasión realizada para la editorial Tusquets.



Esta portada parodia la pintura hecha por el pintor Miguel Ángel para la Capilla Sixtina en el año de 1511. La pintura nombrada como *La creación de Adán* representa un fragmento del Génesis en la Biblia, en donde Dios crea a al primer hombre que habitará en la Tierra. En la pintura se puede ver a una persona adulta personificando a Dios. Dicho personaje se sujeta con el brazo derecho de una mujer y a su alrededor hay varios querubines que lo sostienen. Dios extiende la mano derecha y con el índice

trata de tocar a Adán. Su creación recibe la chispa de la vida con la mano derecha.

En el caso de la portada de la novela *Idos de la mente* imita de manera burlesca la pintura de Miguel Ángel, pues varios elementos dentro de ella han sido modificados. Dios se hace presente en la portada únicamente por la presencia de su mano derecha. Se elimina de la portada como imagen principal y nos deja únicamente con la versión actualizada de un Adán que es un norteño que hace reverencia a la mano divina con la que será iluminado. En medio de estas dos imágenes podemos ver un pequeño haz de luz que refiere a la iluminación y cómo llega hasta el norteño. Algo peculiar de la imagen es la mano de Dios. En esta imagen no aparece el cuerpo de Dios, solo su mano pero esta continua manteniendo sus colores haciéndonos ver que es un ser iluminado a pesar de su vaga representación, mientras que vemos al norteño sombreado por matices gris y negro, en plena referencia de no estar iluminado.

La imagen en sí nos refiere a dos momentos dentro de la novela. El primero es el momento en que Dios busca a José Alfredo para que interprete sus canciones y este acepta aunque tiempo después el músico buscaría su propio rumbo; por lo tanto estaría sombreado por separarse de la mano de Dios y, por otro lado, tenemos el momento en que Dios hace contacto con Cornelio. Podemos entender que Cornelio se encuentre sombreado justo antes de hacer trato con Él.

Un punto más a analizar es el hecho de que en la pintura de la creación, Dios toca a su creación para otorgarle vida. En el caso de la portada de esta novela, el creador toca la cabeza de su creatura, o en dado caso el sombrero, en señal de creatividad pero también, y como el mismo autor lo ha revelado de manera develada en su narración “Por qué Tijuana es el centro del universo”, como un guiño hacia referentes norteños. Esta portada creada por el propio escritor

para la editorial Tusquets es un claro referente de la risa pascual que se ejercía como parte del carnaval en la Edad Media, la cual dice lo siguiente:

El principio cómico que preside los ritos carnalescos los exime de cualquier dogmatismo religioso o eclesiástico, del misticismo, de la piedad, y están por lo demás desprovistos de carácter mágico o encantatorio (no piden ni exigen nada). Más aún, ciertas formas carnalescas son una verdadera parodia del culto religioso. Todas estas formas son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana. (Bajtín 2003, 6)

Por lo tanto, Crosthwaite decide utilizar a la risa pascual como herramienta para eslabonar el juego que constantemente irá generando alrededor de lo divino y lo profano; lo alto y lo bajo; lo real y lo irreal.

Después de este breve análisis tanto del título y subtítulo de la novela, así como de las dos portadas que han presentado a la novela, es tiempo de iniciar con el análisis directo de la novela.

Capítulo siete

Carnaval en *Idos de la mente*

El adjetivo que reluce en mayor cantidad a lo largo de la novela desde la perspectiva del carnaval, es el de autoridad. El adjetivo con autoridad tiene gran fuerza en el carnaval, pues las fiestas siempre buscan reírse de lo serio. Podemos poner como ejemplo de seriedad a la ley, la religión y todo aquello a lo que se le debe respeto. El carnaval se burla de la autoridad pero no únicamente en sus festividades o desde su narrativa, sino que el carnaval busca encontrarse como un método de suversión ante la autoridad que somete. Busca quejarse de esa autoridad que limita desde sus

leyes. El carnaval se convierte en un ente que debela las injusticias de la autoridad ante el pueblo y busca demostrar sus faltas desde la risa.

Carnaval contra la autoridad

En la página número quince de la novela, Ramón y Cornelio son entrevistados por Abigael Bohórquez. En dicha entrevista ambos comienzan a recordar el momento en que se conocieron, pero su forma de recordarlo es por medio de los juegos de doble sentido, referencias hipertextuales y, sobre todo, los juegos contra la autoridad. La entrevista no es tomada como un acto de seriedad sino como una fiesta de recuerdos en donde ambos constantemente juegan con el doble lenguaje haciendo que aquella entrevista se convierta en una plática amena en donde las palabras rimbombantes, la egolatría y la sofisticación son cambiadas por la burla, el juego y el albur. Ramón y Cornelio hablan sobre su infancia. El entrevistador sólo interviene en la plática para aclarar lo que quería decir Ramón con “otro” y sale de la conversación para que ellos continúen hablando. La autoridad no existe en el momento de la entrevista pues esta sólo modula mas no marca la guía de la conversación.

En el trabajo *La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar* del investigador Raúl Gracia Rodríguez, se hace mención hacia la forma en que un diálogo llevado desde la estética del carnaval irrumpe dentro de un plano oficial:

Una carnavalización del encuentro y del diálogo interpersonal implica entonces, cierta osadía en su realización, cierta impugnación de lo correcto; o de lo oficial; o de lo presuntamente necesario; atrevimientos más o menos inusitados tanto en lo que se dice como en los gestos y ademanes que se manifiestan. Involucra también el acaecimiento de una comunicación diferenciada, compleja, bastante incierta entre los/as participantes. En

ella se cambian los sentidos, se inventan sobrenombres, se insulta afectuosamente, se compromete el cuerpo y sus movimientos, se dicen groserías, se habla vívidamente. Su frase insignia podría ser: a lo loco se vive mejor. (García 2013, 126)

Ramón y Cornelio entran en esta impugnación ante lo oficial o lo necesario que se debe de hacer en una entrevista, pues prefieren, como lo menciona García, los sobre nombres, las groserías y el dialogo más vívido al momento de ser entrevistados generando así una crítica directa a las formas esquemáticas en que se lleva una entrevista pero de una forma risible. Por lo tanto, la autoridad está siendo sobrepasada por el carnaval, pero también está siendo criticada y burlada.

Dentro de la misma entrevista podemos encontrar un elemento de autoridad que es burlado por los protagonistas de la novela de una forma cómica y risible. Nuevamente la encontraremos en la página veintidós pero, en ese momento de una forma tajante. Ramón y Cornelio hablan del odio entre sus madres:

Ramón: De repente Cornelio se volvió muy creativo, güey. Muy cantautor. Cuando éramos morros nada más pensábamos en pasarla bien, jugar, hacer travesuras y desmadre. Eso sí güey, siempre juntos. Yo me acuerdo que eso nos metía en problemas con nuestras mamás.

Cornelio: Se odiaban.

Ramón: Ah, ¿Ya te acordaste?

Cornelio: Me acuerdo de mi madre; no de la tuya güey.

Ramón: Las dos eran iguales. Se odiaban, quien sabe por qué. Y lo peor para ellas es que nosotros éramos amigos güey, más que amigos...

Cornelio: ¿Amantes?

Ramón: Conste, eh. Luego por qué salen con rumores.

Cornelio: Pos aclara, Ramón. Sí tú dices que éramos más que amigos... (Crosthwaite 2010, 16)

En esta parte de la entrevista podemos ver que el odio entre ambas madres era muy marcado pues ellos lo conocían pero lo tomaban de una forma despreocupada. Dentro de esta mención a la autoridad se muestra cómo el tono risible quita mucho peso al odio de las madres, al momento en que Cornelio bromea con Ramón preguntándole si eran amantes. El carnaval desde la sexualidad ayuda a aligerar la seriedad del tema del odio de las madres.

En la página veintidós se presentan de forma directa la autoridad de las madres hacia Ramón y Cornelio:

La mamá fue muy categórica. No quiero que te juntes con ese muchacho. ¿Cómo se llama? Es mala compañía. Sólo te puede llevar por caminos de perdición y deshora. No es necesario recordarte, querido mío, que tu destino es volar por encima de los mediocres. Quizá no lo entiendas ahora pero tu mamá te brinda esos consejos porque sabe que la vida está llena de infortunios. En resumidas cuentas: deberías escoger mejor a tus amistades. No quiero que lo vuelvas a ver, ¿me oyes? Ya estuvo bueno de que frecuentes a esa gente.

El hijo se comprometió con su mamá a seguir esos consejos al pie de la letra. Le dio un beso en la mejilla izquierda y le hizo cariños en la nuca como a ella le gustaba. Desde entonces los ensayos serían en la casa de su amigo. (Crosthwaite 2010, 22)

En la cultura mexicana podemos encontrar de forma marcada el respeto que se le tiene a la madre dentro de las familias. La madre abnegada del cine de oro, la Virgen de Guadalupe, la protectora del hogar. La madre tiene, hasta cierto punto, un grado divino en el que su palabra se vuelve ley para sus hijos. Ahora bien, en el caso de la narración en la página veintidós de la

novela, alcanzamos a detectar este grado de respeto que se le tiene a la madre y, de autoridad que ella misma muestra ante su hijo. La autoridad se hace presente de forma directa. El hijo no muestra ningún grado de rebeldía ante la autoridad de su madre. Él decide continuar viendo a su amigo, saltando la autoridad de su madre pero sin que ella se dé cuenta.

En la página dieciséis los dos admiten que sus madres se odiaban pero nunca se revelan ante ellas, simplemente, de manera silenciosa continúan frecuentándose. La traición del hijo hacia la madre por seguir viendo a su amigo podría mostrarse como una parodia del “Beso de Judas”, pues el hijo sella su traición a su madre con un beso en la mejilla izquierda, así como Judas besó a Jesús en la misma mejilla antes de entregarlo a los romanos. Esto nos hace reconocer la clara presencia de la risa pascual dentro de este fragmento de la novela; aunque también podríamos hablar de los amores que se vuelven imposibles, como en el caso de Romeo y Julieta por la rivalidad entre las familias y, por ello, el amor tenía que mantenerse en secreto.

Continuando con el concepto de *Carnaval contra autoridad* avanzaré hasta la página número cuarenta que lleva por título “Cuéntame tus penas”, en donde el dueto aprende su primera lección en cuanto a la vida de los bares. Ramón y Cornelio al comenzar su recorrido por los bares de la Avenida Revolución se topan con el dueño del bar Infierno. Ellos pretenden mostrarle sus habilidades musicales pero el dueño les dice lo siguiente:

—Para qué. Lo importante no es que a mí me guste su música —contesta el patrón. Sino que le guste a la bola de vagos que se va aparecer por aquí más al rato. El trabajo consiste en que toquen algo con mucho sentimiento, algo que a los clientes les recuerde un amor perdido, quizás a su mamacita que ya se murió. El caso es que sientan tanta pena que quieran seguir bebiendo. (Crosthwaite 2010, 40)

Ramón y Cornelio entienden que este personaje les ha dado su primera lección. El dueño del bar no es una persona que pueda considerarse en la alta cultura como un maestro, pues no tiene cómo sustentar sus conocimientos con algún título o una cédula: es por ello que resulta muy bien el juego de inversión contra la autoridad, pues este personaje no necesitó de algún título para dar una lección de vida a los protagonistas.

Por otro lado, el carnaval invierte el lugar de conocimiento de un aula de escuela a un bar. Es preciso remarcar el espacio porque el carnaval sitúa al bar como un lugar en donde se gesta lo grotesco pues es dentro de este lugar donde podemos encontrar bebida, vómito, copulación y otros adjetivos que atienden a la imagen de un bar y que es una de las partes que deriva al carnaval. Mijail Bajtín en su trabajo *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* habla sobre las inversiones que el grotesco genera en los espacios: Es un típico carnaval grotesco, que convierte el combate en cocina y banquete, las armas y los cascos en utensilios de cocina y tazones de afeitar y la sangre en vino -episodio del combate con los odres de vino-, etc. (Bajtín 2003, 20)

La inversión de espacios trata de generar una reflexión en el espectador en la que cualquier lugar y cualquier persona puede ser parte de un aprendizaje para la vida, apuntando así el concepto de Carnaval contra autoridad en este fragmento de la novela. El dueño del bar, dentro de su discurso, arroja palabras y frases clave que nos ayudan a reforzar la idea de grotesco, como son: “bola de vagos”, “sentimiento de pena”, “seguir bebiendo”, “su mamacita que ya se murió”. Bajtín menciona algunas palabras alusivas al tema de lo grotesco en su trabajo ya antes mencionado:

Lo “alto” es el cielo; lo “bajo” es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno)... Degradar

significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. (Bajtín 1987, 19)

La muerte se presenta cuando el dueño del bar habla de la madre muerta de algún cliente, también cuando se habla de la bola de vagos. En ambas situaciones encontramos que de los personajes que se habla se encuentran en un estado de decrepitud ya sea por la edad o por la vida llena de excesos. En el caso de la bebida se vuelve algo grotesco por ser parte de la absorción de alimentos o, en este caso, de bebidas. Por lo tanto, podemos descifrar que el carnaval contra la autoridad busca la inversión de elementos de autoridad por su contracara para hacerlos risibles y, poder generar un discurso que anule a dicha autoridad.

El capítulo que lleva por nombre “Extraño poder sobre la gente” cuenta la forma en que los hombres al escuchar la música de los Relámpagos de agosto, de un momento a otro comienzan a vencerse ante los sentimientos que esta le provoca. El carnaval contra la autoridad se presenta de una forma peculiar en este capítulo de la novela pues se trata el tema del machismo y la hombría desde una forma burlona y hasta cierto punto patética. En el capítulo se menciona:

Los parroquianos intentan evitarlo, pero los ojos comienzan a humedecerse y la mandíbula tiembla sin remedio. Por supuesto, se enojan. Les molesta descubrir que una estúpida canción norteña puede hacer que salga a flote ese lado sensible que, como hombres siempre tratan de ocultar. Así empiezan los pleitos. Se lanzan sillas, botellas, vasos... (Crosthwaite 2010, 47)

La figura del hombre inquebrantable es derrotada por el carnaval, lo invierte, hace que pierda los estribos antes de llegar al llanto. El hombre queda desnudo ante la realidad de sus sentimientos

pero este pone resistencia y entra al terreno los golpes y el enojo. Después de berrear, gritar, pegar y lastimarse como un niño haciendo un berrinche, los hombres continúan con sus pláticas ocasionales. La última cita utilizada sobre el trabajo *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* puede ser bien empleado en este momento, pues el conflicto que se da dentro del bar invierte la sensibilidad y las lágrimas por golpes y agresión: “Es un típico carnaval grotesco, que convierte el combate en cocina y banquete, las armas y los cascos en utensilios de cocina y tazones de afeitar y la sangre en vino (episodio del combate con los odres de vino), etc.” (Bajtín 2003, 20).

La pelea en el bar es una inversión, en este caso de sentimientos en los que se cambian lágrimas por golpes. El carnaval convierte a los hombres en niños indefensos y caprichosos que lloran por algo que se les ha quitado. Al final, la autoridad del hombre termina siendo quebrantada por sus propios sentimientos. El carnaval revela la verdadera identidad del hombre mostrándolo ante el lector como un personaje primitivo y haciendo hincapié en su autoridad primaria que al hombre moderno le es tan risible.

En páginas más adelante, encontramos el capítulo “Cantinas, muchas cantinas”. Me centraré únicamente en un fragmento de dicho capítulo que me parece significativo dentro del tema del Carnaval contra la autoridad, el cual dice: “Ramón y Cornelio buscan al cliente ideal, ese que no se deja engañar por la tecnología, que necesita escuchar un bajo sexto y un acordeón, al natural. Como Dios quiso que se escucharan” (Crosthwaite 2010, 48). En este fragmento podemos encontrar dos momentos en donde se hace referencia al Carnaval contra la autoridad.

El primero que refiere a la frase utilizada como máxima dentro de la cultura mexicana para referirse a las cosas bien hechas, “como Dios manda”. Esta máxima es reutilizada por Crosthwaite

para hacer una crítica directa hacia la tecnología y la nueva forma de escuchar música. En este fragmento se habla sobre el desplazamiento de los músicos en vivo por la música pregrabada dejando de lado el acto de presenciar la música ejecutada al momento. “Escuchar un bajo sexto y un acordeón, al natural. Como Dios quiso que se escucharan”. Sabemos que Dios no dio santo y seña sobre cómo se debe de escuchar la música norteña, es parte de la burla que lleva dentro un reclamo hacia el desplazamiento de los músicos por las rockolas de música, haciendo ver de nueva cuenta esta constante batalla entre máquina y humano.

El segundo momento podemos encontrarlo al tener una panorámica de la novela completa pues se muestra a Dios como compositor de música norteña:

[...] Dios tiene etapas, lo sabe. Puede arrepentirse, puede cambiar de opinión. No es perfecto (aunque esta afirmación sorprendería a muchos); más bien, no se cree perfecto. Este deleite por la música le ha durado una larga temporada. Ha cambiado de ritmos, pero le agrado, en sí, persiste. Sabe que mañana podría dedicarse a otra actividad: filatelia, punto de cruz, computación, así que escribe cada canción como si fuera la última. Quizá por eso resultan tan exitosas. O tal vez es porque sabe todo. (Crosthwaite 2010, 78)

Podemos darnos cuenta que el Dios que habita en esta es un ferviente seguidor de la música norteña; por lo tanto, podría ser una clara referencia a los gustos musicales de este Dios. Este tipo de carnaval, quiebra con la autoridad divina pues invierte el papel de un Dios omnipresente en un compositor de música norteña. La risa pascual se hace presente riéndose de Dios, lo invierte y, como lo dice la cita, no creerse perfecto. Por lo tanto, la autoridad se nulifica por la risa del carnaval.

En la página número cincuenta y siete de la novela, la entrevista de Ramón y Cornelio continúa. En esta parte, Ramón menciona la forma en que todas las personas que se encontraban alrededor de su proyecto les exigían cada vez más y más. La forma para referirse a este momento es lo que genera un carnaval contra la autoridad pues la demanda de su público era algo que les preocupaba, por lo tanto, la autoridad se hacía presente, pero la analogía que se genera a partir de dicha exigencia es lo que aligera el momento:

Cornelio: Así es. La gente se emocionaba, gritaba. Los fans nos exigían cada vez más y más. Y la verdad que no había tanto Ramón y Cornelio para todos.

Ramón: Éramos como esas liváis, con un montón de caballos de cada lado, jalándonos, estirándonos, para ver si aguantábamos. Y casi no pasábamos la prueba güey, eso sí te lo digo. (Crosthwaite 2010, 57)

La seriedad de la situación al verse envueltos en tanta exigencia de trabajo se rompe con la analogía del logo de los pantalones Levis. El verse ellos mismos como un pantalón que está siendo jalado por caballos de ambos extremos, simbolizando a los fans y todas las personas que pedían algo de ellos convierte a su problema en un concepto risible. El humor los ayuda a aligerar la tensión sobre una separación de los escenarios para así poder hablar de su parte creativa musical.

Bajtín propone una idea sobre las analogías dentro del carnaval:

[...]se buscaban analogías y consonancias, por superficiales que fuesen, para desfigurar lo serio dándole connotaciones cómicas. Se buscaba el lado débil del sentido, la imagen y el sonido de las palabras y ritos sagrados que permitían convertirlos en objeto de burla a través de un mínimo detalle que hacía descender el ritual sacro a lo «inferior» material y corporal. (Bajtín 2003, 71)

Como podemos observar, la analogía ayuda al elemento carnavalesco a “desfigurar lo serio dándole connotaciones cómicas”, esto ayuda a comprender la idea desde dos planos pero a quitar tensión dentro del plano de lo serio y así poder comprender desde lo cómico la inconformidad de estos personajes ante tantas exigencias hacia ellos.

Para proseguir con el análisis de la novela *Idos de la mente* desde el plano del Carnaval contra la autoridad me situaré en el capítulo “Otro grupo con ese nombre”. Dentro este encontramos la receta exacta con la que los personajes formaron el nombre de su agrupación:

Están los Huracanes del Norte, los Tiranos del Norte, los Traileros del Norte, Los Bravos del Norte, llamarse los Relámpagos de Agosto me parece bastante original: ¿Cómo fue que surgió el nombre?

—Pues nos íbamos a llamar los Relámpagos del Norte, ya había un grupo con ese nombre. Pensamos en rayos y truenos y centellas, pero nos gustan más los relámpagos. Y como lo decidimos en agosto pues ahí está. (Crosthwaite 2010, 61)

Este capítulo transgrede en varias formas el terreno de la autoridad desde el carnaval. Para comenzar, tenemos una constante entre el nombre de los grupos del género norteño, y esa es definirse como “del norte” para hablar de su origen. La autoridad preestablecida dentro de la novela marca que todo grupo de música norteña debe de nombrarse como tal pero, en este caso, Los Relámpagos de Agosto deciden integrar el carnaval a la autoridad popular y jugar, integrando al juego un elemento de la alta cultura como es el título de la novela, *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia.

La segunda tiene que ver con el hecho de que el nombre de los Relámpagos del Norte ya existía, aunque también mencionan que la originalidad de salir del paradigma del “norte” les gustó

bastante. El juego del escritor parece inocente al hablar sobre la falta de creatividad para los nombres de la agrupación pero, en realidad, podemos ver que el juego es una maniobra para sacar el grupo de Ramón y Cornelio para reinterpretarlo desde la ambivalencia de la alta y baja cultura.

Y el tercero se genera a partir de una inversión entre el sistema de la cultura popular y lo culto. Ahora podemos ver que un libro, que es considerado como alta cultura, se integra al nombre de un grupo de música norteña, invirtiendo su concepción de alta cultura a baja cultura. Como ya he mencionado, el nombre de esta agrupación, reinterpreta el nombre de un libro de la alta cultura *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia para nombrarse y así invertir el ciclo natural entre lo culto y lo popular.

En este capítulo el *Carnaval contra la Autoridad* invierte los papeles de la alta y baja cultura, dejando que el coronado decida cómo utilizará los elementos del destronado. La parodia entre ellas genera extrañezas y a su vez convierte el capítulo en un momento risible pero con atisbos de iluminación.

Entre el capítulo nombrado como “Que no se apague la lumbre” y “Lloro y canto a la vez” podemos encontrar un constante movimiento para Ramón y Cornelio. En el inicio de la novela, ambos son personajes comunes y corrientes que sólo buscan divertirse y hacer música por mero entretenimiento, pero el salto de lo común a la fama se puede comprender al llegar a la página sesenta y cuatro: “Las muchachas. Gritan. Ríen. Lloran. Brincan. Las muchachas quieren un trozo de Los Relámpagos, algo para llevarse a sus casas, para poner bajo la almohada y sacar en las noches de insomnio, un trocito de ropa para oler, para llevar en la mano a todos los lugares posibles” (Crosthwaite 2010, 64). No es que anteriormente se omita su escalada hasta la fama como músicos o sobre su duro proceso para lograrlo, pero podemos encontrar que sus fans han

hallado a los reyes que desean adorar. En este momento podemos encontrar el salto de autoridad en donde un mendigo llega a ser rey. La autoridad concibe a un rey por línea de sangre, en muchos de sus casos; el mandato divino, como en el caso de Cornelio y Ramón se genera por medio de una inversión que es realizada por el carnaval y la cual se burla de dicho linaje que se concibe en la alta cultura. Caso similar es la vida del propio Jesús de Nazareth, quien fue proclamado el rey de reyes, aun habiendo nacido en un establo. La inversión paródica de un rey pobre genera una crítica directa hacia la ya mencionada línea de sangre.

En el caso de *Idos de la mente*, Dios genera una inversión en donde señala a dos muchachos músicos que se inician en la música como los nuevos reyes de la música norteña. Sus fans refuerzan dicha idea, dejando la idea de la línea de sangre por el mandato divino. En dicho momento, la risa pascual ayuda a destronar cualquier idea sobre la concepción de rey pues la invierte y la vuelve paródica.

En la página sesenta y siete, los reyes muestran su parte humana e imperfecta. Ambos dudan y tienen miedo de salir al escenario. El concepto dentro de la alta cultura para un rey es no mostrar sus debilidades ante su pueblo, pero en el caso del *Carnaval contra la autoridad* se invierte el rol del rey y nos puede mostrar su parte humana y, hasta cierto punto bufonesca. Los reyes se presentan ante su público de una forma tímida, “Esta primera canción... este... que vamos a interpretar... agrado... se llama... este... *el segundo olvido*”(Crosthwaite 2010, 67). El carnaval invierte el concepto de rey, lo humaniza y lo destrona por unos momentos pero la música vuelve a dar un giro de tuerca y al terminar de interpretar su canción se dan cuenta que su pueblo los alaba. El constante dinamismo de los personajes dentro de la novela se genera a partir de los giros que el carnaval va gestando.

El siguiente capítulo a analizar es el nombrado “No quiero que me digas quiero”. Desde el inicio del capítulo se observa el Carnaval contra la autoridad. “Carmela Rafael opina sobre asuntos que desconoce: instrumentos, mezclas, ecualizaciones. La atmósfera se vuelve tensa” (Crosthwaite 2010, 96). Para Luis Humberto Crosthwaite integrar elementos de la vida e historia del grupo británico The Beatles fue primordial dentro de su novela. Los personajes principales de la novela, Ramón y Cornelio no solamente representan a los músicos norteños Ramón Ayala y Cornelio Reyna: pues hay otra capa más dentro de dichos personajes en donde podemos encontrar a los músicos John Lennon como Cornelio y a Paul Mc Cartney como Ramón. Las historias de ambas parejas de amigos se funden en los personajes principales de la novela. Un elemento fundamental dentro de la historia de The Beatles fue la novia de John Lennon, Yoko Ono, mujer dedicada al arte del performance pero mejor conocida entre los fans por generar la separación del grupo. En el caso de la novela *Idos de la mente*, Yoko Ono se encarna en el papel de Carmela Rafael, una chica que Cornelio conoce mientras camina disfrazado por las calles de la ciudad. Carmela, es representada como una lectora asidua de poesía Japonesa. Pasa poco tiempo antes de que, como lectores descubramos su verdadera personalidad snob, pues en el capítulo de la página número noventa y seis la chica opina de asuntos que no conoce y lo hace con tal seguridad que a Cornelio le da orgullo.

La palabra “snob” dentro del Diccionario de la Real Academia Española dice que es una “persona que imita con afectación las maneras, opiniones [...] de aquellos a quienes considera distinguidos” (DRAE s/p). Por ello podemos entender que Carmela Rafael es una parodia con afectaciones de lo que ella quiera reflejar. En el momento de conocer a Cornelio pudo mostrarse como una lectora de poesía japonesa sin serlo. En este capítulo que se analiza, Carmela es la parodia de ella como una ingeniera de audio; todos dentro de la cabina saben que ella no conoce

del tema pero puede saltar su autoridad de quien sea pues utiliza el enmascaramiento del carnaval para tratar de esconder su ingenuidad, aunque no lo consigue con todos pero logra salirse con la suya gracias a que Cornelio la apoya :

—Dile que no quiero a esa mujer aquí —dice Ramón al productor.

El ingeniero ve al productor. El productor ve a Cornelio. Cornelio está orgulloso. Ella es muy talentosa, una mujer culta que vigila cabalmente por sus intereses. Mua, mua, le avienta un par de besos.

—Dile a ese cabrón que chingue a su madre —dice Cornelio al productor. (Crosthwaite 2010, 96)

Cornelio, cegado por el amor no se da cuenta que Carmela Rafael ignora todo lo que pasa en la cabina: su lenguaje la delata pero él no logra alcanzar a ver su falta de conocimiento del tema:

— ¿No podrías hacer que la grabación... suene... no sé cómo decírtelo... más padre?

—Grabar la voz en otro canal —dice el productor.

—Buena idea —Dice Carmela Rafael. (Crosthwaite 2010, 96)

Carmela trata de no salir de su personaje de concedora en el estudio de grabación pero su lenguaje la delata. La credulidad de Cornelio se vuelve risible y la parodia de Carmela Rafael por ser una productora termina siendo aún más. La autoridad al fin es saltada por el enmascaramiento. Carmela Rafael se convierte en la pieza clave para detectar el carnaval contra la autoridad.

Otro capítulo de la novela en donde se encuentra el carnaval contra la autoridad es en el nombrado “Qué rayos me pasa a mí”. En este capítulo, Cornelio trata de jugar una broma a su nuevo amigo José Alfredo. Recordemos que, en capítulos anteriores hemos podido presenciar el

ascenso de Ramón y Cornelio hasta llegar a ser los reyes de la música norteña por mandato divino. Cornelio en este momento es un rey, ese es un primer giro por parte del carnaval: convertir al mendigo en rey. Ahora la figura del rey se invertirá a ser la de un niño como se muestra en este fragmento:

Sonríe como si estuviera a punto de hacer una travesura. Se acerca sigiloso. Travieso, se tapó la boca para contener una carcajada... Cornelio espera el momento adecuado, se acerca y le pica las costillas con su dedo. José Alfredo voltea enfurecido.

—¿Qué quieres?—Grita—.

Cornelio pide disculpas y se va. (Crosthwaite 2010, 97)

Cornelio, como un niño trata de jugar y no se da cuenta de la tensión que hay en el lugar por el hecho de que José Alfredo se encuentra enojado porque su grabación no está sonando como él quiere. El carnaval irrumpe en la seriedad poniendo a Cornelio como un menor y salta todo convenio de seriedad que pudiera tener un adulto para no molestar en un ensayo y menos sabiendo la tensión que hay en ese momento. El niño pasa por encima de la autoridad y llega de forma risible con José Alfredo. Lo que hace que estalle el carnaval es la forma en que José Alfredo corrige a Cornelio, el adulto con actitudes de niño por la inversión del propio carnaval. Pero no sólo es la forma en que reacciona José Alfredo sino que lo hace en contra de un rey, en esos momentos de comportamientos infantiles pero al fin un rey.

Para Bajtín este tipo de risa que termina con una reflexión por parte de sus personajes la toma como propia del infierno: “[...] la risa ha sido enviada a la tierra por el diablo y se aparece a los hombres con la máscara de la *alegría*, éstos la reciben con agrado. Pero, más tarde, la risa se quita

la alegre máscara y comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira” (Bajtín 2003, 33).

Como lo explica Bajtín y regresando al capítulo “Qué rayos me pasa a mí”. La risa aparece con Cornelio, lo enmascara como niño. Todos esperamos que realice su travesura. El carnaval trasgrede la autoridad de José Alfredo en esos momentos y la tensión que genera en el estudio de grabación por que la música le parece estar mal organizada y ejecutada. Cornelio es sorprendido por la autoridad, la máscara se le es retirada. Al pedir disculpas hace esa reflexión sobre el mundo y sus actos; posteriormente se va, que es la parte satírica. Entonces podemos entender que el carnaval trata de saltar la autoridad, juega con ella pero, al final la autoridad se impone y lo risible se convierte en una cruel sátira.

El hecho de que no se cumpla en su totalidad el *carnaval contra la autoridad* no quiere decir que no se deba mencionar. Aunque el carnaval no logre sobreponerse ante la autoridad podemos encontrar que el carnaval hace acto de presencia pero no llega a predominar ante la autoridad. Así es mencionado en su trabajo sobre la Edad Media y el Renacimiento de Bajtín:

La degeneración de la comicidad grotesca, la pérdida de su fuerza regeneradora, produce nuevos cambios que separan más profundamente al grotesco de la Edad Media y el Renacimiento del grotesco romántico. Los cambios fundamentales, o más notables, ocurren con relación a lo *terrible*. El universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible y *ajeno* al hombre. El mundo humano se transforma de pronto en mundo *exterior*. Y lo acostumbrado y tranquilizador revela su aspecto terrible. (Bajtín 1987, 33)

El mundo humano ahora se vuelve exterior y desconocido. Lo conocido revela su aspecto terrible. Caso directo de lo que pasa con Cornelio al pensar que José Alfredo actuaría de una forma amigable para él pero, de forma contraria, José Alfredo se vuelve desconocido para él y ,por lo tanto, terrorífico. El terror a lo desconocido puede llegar a desenmascarar al carnaval.

El carnaval contra la autoridad, como hemos observado hasta el momento genera una crítica a partir de la risa, expone o denuncia temas de forma risible para aligerar su carga. El carnaval sobrepasa la autoridad, se burla de ella y la debilita. Pablo Nocera en su trabajo *Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana* hace una mención sobre la risa popular y sus afectaciones a lo serio:

La risa popular debilita el miedo a la muerte y a la seriedad del poder, apuntando desde los “bajos fondos” una mirada regeneradora que recalca, constantemente, la precaria estabilidad de las formas culturales fijas y significadas por la tradición. Como acento particular, la risa distorsiona los signos legítimos y los recrea en formas extrañas al poder, abriendo una brecha de indeterminación que libera las visiones mundanas de la tutela ortopédica de las instituciones del estado. (Nocera 2009, 21)

Como se menciona la risa debilita a la muerte, al poder y a la legitimidad; elementos meramente de autoridad que ella desestabiliza con el fin de regenerarlas.

El carnaval o la risa popular como un debilitador de la muerte y desajustador de la autoridad es un elemento que podemos encontrar en el capítulo “Cuatro muertes hay en la vida” de la página ciento dieciocho. En este capítulo se habla del miedo que tiene Cornelio por la velocidad y José Alfredo juega con él:

José Alfredo sabe que a Cornelio no le gustan las altas velocidades; pero no puede resistirlo. En cuanto siente las manos en el volante de su auto deportivo, su pie reacciona en el acelerador. Mira la cara de su amigo, toda contraída por el terror. En algunas ocasiones José Alfredo quisiera ser como los personajes de las historias de O Henry, esos que dan todo por la pareja o por el amigo, incluso lo que más atesoran. (Crosthwaite 2010, 118)

José Alfredo juega con el miedo de su amigo. Sabe que Cornelio le tiene miedo a la velocidad y se asusta cuando van a altas velocidades pero es más grande su necesidad por la velocidad. José Alfredo quisiera ser más respetuoso con los miedos de su amigo pero no puede. Es en este momento en que vemos a José Alfredo saltar de esa convención de amistad por la velocidad. Es en este momento cuando el carnaval se hace presente ante el respeto a una amistad. El respeto a su amistad se rebasa de una forma risible que vuelve ambiguo ese salto pues la falta a la autoridad y lo risible del acto en la velocidad crean en Cornelio ciertas concesiones con José Alfredo:

Cornelio no se atreve a criticarlo. En un principio, casi sale de sus labios un comentario acerca de la brusquedad con que maneja José Alfredo, casi le dice: “Ya ni la chingas, bájale, bájale”. Pero conforme madura su amistad, Cornelio comprende que José Alfredo es un genio que muchas veces parece un niño, sediento de nuevas aventuras. Es una parte fundamental de la personalidad de su amigo. Criticarlo es atentar contra su esencia. El lado adulto de José Alfredo entendería la crítica y actuaría responsablemente; el lado niño se arrugaría como una lija de papel desechada en un cesto. (Crosthwaite 2010, 118)

Cornelio comienza a generar auto convenciones para no perder la calma. La razón como autoridad es que genera concesiones con José Alfredo. Lo presenta como un niño, justificándolo hasta cierto

punto. La autoridad permite que se pase sobre de ella y en ese momento el carnaval es libre t con ello el lector puede reír.

Existe una verdadera risa y a su vez una verdadera seriedad. Pablo Nocera, presenta dichas ideas:

La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento [...] La verdadera *seriedad abierta* no teme la parodia, ni la ironía, ni las formas de la risa restringida, porque intuye que participa en un mundo incompleto, con el que forma un todo [...] (Nocera 2009, 21)

En la anterior cita podemos encontrar un mutuo entendimiento entre la risa y la seriedad. En ambas, al ser verdaderas hay empatía hacia la otra. En el caso del capítulo que se está analizando podemos encontrar que Cornelio es esa verdadera seriedad que no teme las formas risibles pues “es partícipe de un mundo incompleto con el que forma un todo”, como menciona Nocera, y con el que puede convivir siempre y cuando lo comprenda y deje fluir. Al llegar a este acuerdo con él mismo, Cornelio deja que la risa o, en este caso, José Alfredo pueda ser parte complementaria del carnaval, y desde la risa poderse purificar.

Continuando el análisis del carnaval contra la autoridad, debemos de detenernos en el capítulo “Soledad y Canciones”. En este capítulo Cornelio siendo el rey comienza a sentirse muy solo y menciona lo siguiente:

Hace mucho frío en la cumbre.

Mi público parece muy pequeño desde aquí.

Quisiera alcanzarlos.

Decirles que todavía estoy con ellos, que están en mi corazón.

Mucha soledad acá arriba.

Sé que algún día tendré que bajar.

O no.

Tal vez aquí permanezca durante el resto de la eternidad

Como Infante, como Solís, como Negrete.

Ellos murieron solos e incomprensidos... (Crosthwaite 2010, 128)

El rey se ha cansado de serlo, añora los tiempos en que era uno más con el popular. No es muy claro si añora esos tiempos en que tocaba en los bares de la avenida revolución o los momentos en que inició su carrera. El asunto principal es que el rey ya no quiere serlo. El arquetipo del rey y su camino a llegar a serlo toma otro rumbo. Al monarca siente la necesidad de dejarlo. Quiere y siente la necesidad de regresar con su pueblo. El carnaval y la risa popular lo llaman pues el frío de la seriedad y la autoridad lo tienen en soledad. Cornelio en su añoranza se da cuenta de que ya no podrá regresar al pueblo y menciona lo siguiente:

Ahora sólo poseo mi soledad y mis canciones.

Nada más puedo ofrecerle al mundo. (Crosthwaite 2010, 128)

La autoridad ha ganado la partida a Cornelio. Este caso en particular muestra al carnaval contra la autoridad dando un mayor peso a la autoridad ante el carnaval. La risa sólo se vuelve parte de

un recuerdo melancólico de años pasados. Al final Cornelio lo dice “sólo poseo mi soledad y mis canciones”, ya no hay fiesta, ya no hay risas, ya no hay hermandad. Sólo hay una tremenda añoranza a la vida de carnaval que vivía hace tiempo.

Retomando las palabras de Pablo Nocera: “Como acento particular, la risa distorsiona los signos legítimos y los recrea en formas extrañas al poder, abriendo una brecha de indeterminación que libera las visiones mundanas de la tutela ortopédica de las instituciones del Estado, ejercidas como formas de control del tiempo, del espacio y de los cuerpos”. (Nocera 2009,21) Vuelvo a mencionar esta cita para hacer énfasis en los elementos que la risa puede crear al momento en que se antepone frente a la autoridad o lo serio. En este caso no hubo distorsión de algún tipo: Cornelio comprende que no puede bajar de esa cumbre y que ahí puede que muera; sólo existe una añoranza. La risa no puede generar control de tiempo de espacio ni de cuerpos pues no fue accionada por el individuo. En este caso, la seriedad hace que la razón entre en Cornelio y lo hace añorar, pero no poder dar vuelta atrás.

Uno de los capítulos que, desde mi punto de vista reflejan con mayor claridad el carnaval contra la autoridad es el nombrado como “La verdad nunca se supo, nadie lo fue a reclamar”. En él encontramos al trabajador de un narco dándole instrucciones precisas a Cornelio para que arme un corrido para su jefe y lo amenaza con matarlo si cada una de las peticiones no se llevan a cabo. El trabajador le entrega una lista:

Esa canción debe contener las siguientes palabras:

Amigo, gallo, valiente, AK-47, perico, Tijuana, pacas de a kilo, cherokee del año, chivo, amapola, mujeres, jefe de jefes. (Crosthwaite 2010, 136)

El rey, en este caso Cornelio, se enfrenta a la realidad de que hay otros reyes terrenales que se encuentran por encima de él y pueden asesinarlo. Las palabras hacen referencia a elementos del

narco corrido mexicano, pero al final hay una que es la que ayudará a que la labor musical no se lleve a cabo. Cornelio ya se encontraba destronado pero, a quien no podría destronar es a quien está por encima de él, Dios o como se conoce en la cultura popular, el jefe de jefes. Menciono que este es un capítulo que, a mi parecer, es el que representa con mayor fuerza *el carnaval contra la autoridad* pues encontramos en él a tres entes de autoridad como Dios, el jefe de un cartel del narco y Cornelio. Dios se encuentra por encima del jefe del narco pero, el jefe del narco se encuentra por encima de Cornelio. Por lo tanto, encontramos que si hay un quiebre de la autoridad debe de generarse no solamente en un momento.

La autoridad, se quebranta cuando el rey con menos capacidades acusa al rey que lo amedrenta con Dios que, en este caso, es la máxima expresión de autoridad. Cornelio pide ayuda a Dios para que este escriba el corrido que se le ha encomendado:

Cornelio sinceramente consternado, le da la lista de palabras a Dios para que escriba la canción lo más pronto posible.

Dios lo medita durante un par de días.

—Sabes qué, yo no escribo chingaderas—responde— Aquí sólo hay un jefe de jefes.

—Pero si regresa...

—Tú deja en mis manos ese asunto—dice Dios—. No te preocupes, hay asuntos que yo puedo solucionar. A mi manera. (Crosthwaite 2010, 136)

La autoridad del narco es quebrantada por el carnaval, que en este caso utiliza “la risa pascual” para derrumbar la autoridad y hasta cierto punto la muerte, en el caso de que Cornelio no acepte hacer lo que se le ha pedido.

Este tipo de risa hace mofa hacia las divinidades, como ya lo he mencionado antes. En este caso sabemos que Dios gusta mucho de escribir corridos pero no ajenos sino suyos. Poner a Dios

como un compositor de corridos no debería quitarle su omnipotencia pero, en este caso, piensa por varios días escribir el corrido, haciéndonos pensar que Dios titubea ante el jefe del narco. Al final Dios sale triunfante ante la autoridad del narco. La autoridad se quiebra tanto en el caso de la encomienda que se le hace a Cornelio como también con la personalidad dudosa de Dios. Es por ello que la autoridad se rompe en dos momentos. Cornelio como el rey de menor categoría no sufre este tipo de complejos pues conoce muy bien su lugar en este capítulo de la novela.

Ahora nos situamos en el capítulo “Adiós mujeres alegres” en donde el Carnaval contra la autoridad utiliza la ironía. En este capítulo, Cornelio habla sobre cómo es que las mujeres solo lo utilizan por su fama y para que sus amigas sepan que se acostaron con el famoso Cornelio y así ser las más envidiadas. Sus argumentos muestran un grado de enojo hacia ellas y sobre todo nos hacen pensar que él no quiere volver a entrar en sus juegos:

¿Te has fijado cómo me miran? Deberías verlas después de uno de mis conciertos. Se amontonan afuera de mi camerino, quieren entrar a como dé lugar.

Desean acostarse conmigo, sueñan con tener hijos que se parezcan a mí. Si yo quisiera me acostaría con cada una de ellas sin que me importaran las consecuencias. Pero sabes qué: son puras viejas traicioneras, vacías, que sólo te quieren un ratito para decirle a sus amigas que se cogieron a un chingón. A cualquiera de ellas puedes entregarles tu amor, tu confianza, tu dinero, las dejas que opinen sobre cuestiones que no saben, las subes a un pedestal, las vuelves reinas y luego terminan acostándose con el primer tigre que pasa. Todas son iguales.
(Crosthwaite 2010, 150)

En esta parte del capítulo, Cornelio habla de las mujeres con enojo y, si precisamos, habla de Carmela Rafael, pues algo que quedó muy claro en la página noventa y seis de la novela es que él la dejaba opinar de cuestiones que no conocía pero por amor le daba ese lujo. También habla

del momento en que fue engañado por ella, en el capítulo “Mujer que allá en el fango perdiste el corazón”. Al mencionar “al primer tigre que pasa” podemos recordar que, cuando la encontró engañándolo se estaba reproduciendo la canción de “Carro rojo” de los Tigres del norte. Se genera una analogía directa con el suceso y la música que sonaba. Cornelio está molesto por lo que tuvo que vivir con Carmela Rafael. El personaje nos lleva a pensar que dentro de su enojo se dará prohibiciones ante las mujeres que él considera malas y por lo tanto no les dará la satisfacción de que jueguen con él, generando en nosotros una imagen de autoridad.

La autoridad se rompe al momento en que comienza la justificación por parte de Cornelio hacia ellas:

Lo malo es que es difícil ser juez y parte a estas alturas del camino. Tendríamos que volver a nacer y es imposible.

Ni modo.

Uno cambia la felicidad por la fama.

Es el pacto que hacen los artistas. (Crosthwaite 2010, 150)

La ironía, como parte del carnaval se hace presente, derrumba la autoridad que Cornelio había generado y le da la oportunidad de conocer más mujeres malas que son parte de la fama. Él decide que la felicidad de una vida en pareja no se lleva con la fama y, por lo tanto decide quedarse con la fama y las malas mujeres. Su decisión irónica se vuelve risible y deja de lado la autoridad que generaría seguir el juego de sus fans. Cornelio nos deja en claro que no dejaría la fama por una vida feliz y se ríe de ello.

Para culminar con la parte del *carnaval contra la autoridad* debemos de situarnos en la página ciento cincuenta y cuatro. En este capítulo Cornelio no quiere ver ni escuchar a nadie. Dios lo busca pero ni su autoridad es tan grande como para hacerlo salir a abrirle la puerta. Dios lo trata de convencer para que luche contra sus problemas, que va a salir adelante:

[...] sé perfectamente que estás ahí escuchándome. Sé que quieres hacerme pensar que no estás en la casa; pero sé, también perfectamente, que estás en el ropero y sé lo que sientes y lo que piensas. Y sé que no puedes quitarte a esa vieja de los pensamientos, que da vueltas y vueltas como cuando recién te estabas enamorando. Así es, te obnubila: el amor: el odio: la felicidad: la desesperanza: la frustración: el fracaso; lo corté con la misma tijera. Ábreme la puerta, compa, tu Dios te lo ordena. Ábreme eta pinche puerta que quiero darte un abrazo y decirte que no hay bronca, que todo estará bien. (Crosthwaite 2010, 157)

Dios sabe exactamente lo que le pasa a Cornelio: sabe de los dolores por los que está pasando pero no quiere extralimitar la autoridad que en ese momento Cornelio había construido. Le explica su propia forma de vivir y que es, a veces, muchísimo más dura que la de un humano. Trata de doblar la autoridad que en esos momentos Cornelio tiene al no dejar cruzar a nadie a sus trincheras. Dios, como la risa pascual, se muestra vulnerable ante Cornelio, un humano del que pudiera disponer a su antojo si él quisiera, pero Dios no utiliza su omnipotencia sobre él y lo comprende. El carnaval trata de entrar al sentimiento de Cornelio pero éste no se lo permite y, por lo tanto, la autoridad se antepone al carnaval.

Concluyendo con esto el análisis del *Carnaval contra la autoridad* proseguiré a mostrar el análisis de algunos capítulos del Carnaval de sexualidad. Ambos casos, como ya lo mencioné se tocarán de manera muy puntual.

Carnaval de sexualidad

Uno de los capítulos a analizar es el de la página ciento cuarenta y ocho nombrado como “Mujer que allá en el fango perdiste el corazón”. En este capítulo podemos encontrar un juego del carnaval desde el extrañamiento. Una simple onomatopeya “Jiqui jiqui” puede disparar nuestro pensamiento deductivo y evocar los rechinos de los resortes de una cama. El juego se genera alrededor de todo el capítulo recordándonos el sonido de principio a fin:

Jiqui, jiqui, jiqui. La garganta. Abre la puerta de su casa. Se quiere acostar ¿Dónde están las aspirinas? La cabeza y los músculos adoloridos. ¿Le hablaré al doctor? Jiqui, jiqui, jiqui. Se escucha algo de música, el volumen bajo. Sube los escalones. Reconoce la banda del Carro rojo interpretada por Los Tigres del Norte. Esos tigres no tienen futuro. Canciones de traficantes, a la gente no le va a gustar eso. Jiqui, jiqui, jiqui... (Crosthwaite 2010, 148)

La onomatopeya que emula la agitación de una cama, previamente lo asimilamos al acto sexual. Dicha onomatopeya juega bien su trabajo, pues al final nos damos cuenta que el efecto es correcto pues Carmela Rafael mantenía relaciones sexuales con otra persona que no era Cornelio. El carnaval sólo se muestra desde su lado risible pero no desde su lado grotesco. No tenemos referencias hacia secreciones, hacia orificios; vaya, ni siquiera al acto sexual en sí. El extrañamiento nos ayuda a deducir de primera mano que el movimiento tiene que ver con un acto sexual pero al nublarlo o enmascararlo como una simple onomatopeya se vuelve risible para el lector pues sabe de qué se trata pero decide esperar hasta llegar al final del capítulo y ver la resolución del conflicto. La onomatopeya funciona como una forma de quitar peso a la seriedad

del problema que se suscita en ese momento. La risa, como ya lo hemos visto, purifica la seriedad y la vuelve un acto risible.

Por lo tanto, el capítulo nos mostrará, por medio del carnaval y no desde lo grotesco un acto sexual entre Carmela Rafael y su amante. Se presentará de forma carnavalesca debido a la Onomatopeya “Jiqui, jiqui” y será la que nos muestre la sexualidad desde el humor.

Otro capítulo que embona dentro del Carnaval de sexualidad es el de las páginas setenta y dos y setenta y tres titulado “La novia ideal”. En este capítulo Ramón y Cornelio comienzan discutiendo: Cornelio se siente ofendido porque Ramón anteriormente habló sobre los atributos físicos de Carmela Rafael. Pronto, Ramón comienza a preguntarle a Cornelio sobre su mujer ideal, a lo que Cornelio le menciona los atributos físicos que considera relevante. El momento en que comenzamos a encontrar el Carnaval de sexualidad se encuentra justo después de que Cornelio termina de mencionar que su mujer ideal sería más alta que él, espigada; ojos cafés y pestañados, cara regordeta, cachetona nariz aguileña, ojos grandes, saltones y de barba partida:

— ¿Qué te parece?

—Cómo que qué me parece.

—Te pregunto.

—Pues me parece que yo no tengo hermanas.

— ¿Y eso qué tiene que ver?

—Pues me describiste a mí, güey.

—No mames.

—Soy yo, Cornelio.

—Estás pendejo.

—Soy yo. Lo único que te faltó fue decir es que tocara el acordeón. (Crosthwaite 2010,

73)

Ramón y Cornelio, a lo largo de toda la novela tienen un constante juego que evoca a la atracción sexual entre ambos y, en este caso, Ramón genera un juego con los atributos que Cornelio le describe para generar un travestismo, una máscara como la he mencionado y que es muy utilizada en el carnaval. Ramón invierte su sexualidad y se presenta dentro del imaginario de ambos como una mujer alta, blanca, espigada, ojos cafés y pestañados, cara regordeta, cachetona, nariz aguileña, ojos saltones y babilla partida. Ramón se enmascara como una mujer para comenzar el carnaval. El problema en que Cornelio se sentía ofendido porque Ramón no habló bien sobre su novia rápidamente fue cortado por el juego de inversión en el que el carnaval ridiculizó el concepto de mujer que Cornelio tenía y lo adoptó para sí mismo.

La inversión en cuanto a la sexualidad de Ramón es un juego que usualmente se da en el carnaval: el hombre se convierte en mujer y, en este caso, se convierte en el prospecto perfecto para Cornelio; el único problema es que es su amigo y en segunda que es un hombre y, para su concepto de masculinidad no es aceptable. Cornelio constantemente hace este tipo de juegos en doble sentido con Ramón y no es muy común encontrar en la novela que Ramón haga este tipo de juegos hacia su amigo pero, en este caso podemos darnos cuenta que dicho personaje no tiene problema en entrar dentro del carnaval y sobre todo el parodiar a una mujer. Por lo tanto la risa se muestra desde una inversión sexual.

Carnaval de alta y baja cultura

Ahora, llegamos al terreno del *Carnaval de alta cultura*, que también podríamos especificar el adjetivo como “Carnaval de alta y baja cultura” pues en el caso de *Idos de la mente*, la alta y baja cultura siempre confluyen. Comenzaremos con un capítulo que, desde mi punto de vista, refleja ambas. El capítulo “Cuéntame tus penas” nos lleva a una expedición por la alta y baja cultura desde el carnaval en una sucesión de canciones que sugieren al público para interpretarles:

¿Una canción?

No.

¿Le tocamos una canción?

No.

¿Un corrido, un bolero, lo que guste?

No.

¿Algo para bailar?

No.

Las tres tumbas, La cárcel de Cananea, Nocturno a Rosario.

No.

Dos amigos, La puerta negra, Suave patria.

No.

Eslabón por eslabón, Sonora y sus ojos negros, Muerte sin fin.

No.

Libro abierto, Los pescadores de Ensenada, Piedra de sol.

No.

Alguna de nuestra propia inspiración.

No.

A las tres de la mañana, hora de cerrar, mueven cajas, suben las sillas a las mesas y barren. Quizá mañana tengan más suerte. (Crosthwaite 2010, 40-41)

Ramón y Cornelio, a lo largo del capítulo se dedican a ayudar en el bar para arreglarlo y tenerlo listo antes de que lleguen los clientes. El juego irónico del carnaval se gesta cuando la gente llega al bar y los músicos comienzan a sugerirles canciones a los clientes. Lo risible se encuentra en la lista de canciones pues encontramos cuatro piezas que no atienden ni al género norteño ni al ámbito musical: “Nocturno a Rosario”, poema escrito por el poeta Manuel Acuña. “Suave patria”, de Ramón López Velarde en donde retrata su visión sobre la patria; “Muerte sin fin” escrito por el poeta José Gorostiza, y “Piedra de sol” del poeta y ensayista Octavio Paz. Este cuarteto de poemas son los que desencajan dentro de la música que anteriormente sugieren.

El *Carnaval de baja y alta cultura* se encuentra directamente dentro de esta lista de canciones la “baja cultura” representada con canciones como “Las tres tumbas”, “La puerta negra”, “Eslabón por eslabón” y “Libro abierto”, y la alta cultura representada con los cuatro poemas que anteriormente mencioné. Ambas manifestaciones de lo cultural confluyen sin problemas, por lo tanto, aquellos poemas representativos de la alta cultura se vuelven risibles dentro del espacio en donde se encuentran alojados. La “alta cultura” es integrada al juego de la baja cultura de forma graciosa. El carnaval vuelve aquellos poemas parte de la selección musical de un bar que, si

continuamos dentro de esta mirada del carnaval, remite a lo grotesco, por lo tanto, los elementos de la “alta cultura” son opacados por los elementos de la “baja cultura”, estos son redimidos por la risa y conviven con todo el espectáculo de inversiones que se produce en ese momento.

Para concluir con el análisis desde la perspectiva del Carnaval y específicamente del *Carnaval de alta y baja cultura* nos situaremos en la página treinta y seis de la novela, dentro de uno de los fragmentos de la entrevista que Abigael Bohórquez realiza al dueto norteño. En una parte de esta entrevista Cornelio declara lo siguiente: “Claro que no. Teníamos que ser norteños, lo demás no nos interesaba. La música norteña era y será por siempre la mejor música del pinche universo. He dicho” (Crosthwaite 2010, 36).

Cornelio hace una afirmación que a cualquiera le parecería apresurada, sobre todo habiendo tantos géneros musicales y hablando de la música desde el principio de los tiempos. Cornelio impone su voz sin ninguna base en la cual se pueda sentar su afirmación, salvo la de decir “He dicho”. Este personaje trata de imponer su propio punto de vista desde su ley. Como lo hemos mencionado, tanto Ramón Ayala como Cornelio Reina eran prospecto de machismo y virilidad que muchos mexicanos tenían, en esos tiempos, en su cabeza.

Uno de nuestros protagonistas de la novela se convierte en la parodia de un crítico musical, la inversión que no da bases fundamentadas a su teoría, solamente es su verdad porque él así lo quiere y nadie lo puede negar. Ahora el crítico conocido dentro de la alta cultura por ser muy cuidadoso con la estética musical es invertido por un tipo sin un bagaje musical amplio, ni estudios, ni mucho menos sentido musical general. La crítica directa de este momento dentro del carnaval de alta y baja cultura es para hacer ese mismo efecto de crítico pero desde la parodia. El carnaval no solo invierte el papel de un crítico musical culto por un músico radical sin ganas de

escuchar otra música sino que hace directamente esa crítica a los propios críticos no solo musicales sino de otros géneros y les muestra su lado radical desde la parodia y lo risible.

Capítulo ocho

Lo fantástico en *Idos de la mente*

Concluyendo con el tema del carnaval debemos dar paso al siguiente tema de análisis que es lo fantástico. En este trabajo, como ya lo he mencionado se ha analizado la novela desde la perspectiva del carnaval y desde lo fantástico. En el caso de lo fantástico, se ha adjetivado como: Fantástico de sueño, lo fantástico musical, lo fantástico falso, lo fantástico divino, lo fantástico de vida y lo fantástico de sexualidad. Al buscar, de igual forma que en el carnaval, en cuál de los adjetivos se encuentra una mayor constante, en este caso, lo fantástico divino es el elemento más común. La siguen el fantástico musical y el de vida. En el caso de lo fantástico creo prudente tocar todos sus adjetivos pues es una rama que se ha explorado poco dentro de esta novela y es preciso hacer dicho análisis desde todas las aristas posibles.

Lo Fantástico divino

En el capítulo “Debut sin despedida”, Ramón y Cornelio hacen su debut como músicos en la fiesta de la tía Yadira. Al finalizar la presentación, la tía los aborda y les dice que su música es un completo desastre y les sugiere dejarla. Ambos amigos se van desanimados. Casi al finalizar el capítulo se menciona que: “Cornelio iba caminando por la calle, cuando observó que en el cielo nublado se abría un espacio azul y de ahí surgía un haz de luz muy fino y brillante que llegaba hasta sus pies. —Hey, qué onda, acércate un poquito, tengo algo que decirte—le dijo Dios” (Crosthwaite 2010, 25).

Para que un evento fantástico se genere debemos de tener una ruptura entre lo real y lo extraño. El escritor Omar Nieto, en su trabajo *Teoría general de lo fantástico, del fantástico clásico al posmoderno* menciona de forma sintética y a grandes rasgos la forma en que podemos encontrar la irrupción de un elemento fantástico en un texto:

La otredad, en el esquema del paradigma de lo fantástico clásico debe ubicarse siempre fuera del hombre, como una entidad externa. Satán o los ángeles, todas esas figuras sobrenaturales o mágicas se colocan fuera de lo meramente humano, como propios de una dimensión diferente a la nuestra; decididamente fuera de nosotros, de nuestro mundo.
(Nieto, 64)

Estos entes sobrenaturales o mágicos de los que se comienza a hablar en el trabajo de Omar Nieto, son parte de lo extraño, o como se menciona en la cita, de la otredad. En la vida cotidiana no tenemos contacto con esta otra vida sobrenatural, por lo tanto, el choque entre la vida cotidiana frente a un ente sobrenatural, generaría el efecto de lo fantástico. En el caso del encuentro entre Cornelio y Dios pasa lo mismo. Desde el plano que nos muestra Crosthwaite, Dios es esa entidad externa o fuera del hombre que irrumpe en la vida de Cornelio.

Este primer encuentro nos hace mención la presencia de un humano ante un ente sobrenatural. Se nos menciona que Dios habla de una forma relajada hacia dicho encuentro. En este caso podemos entender que Dios mantenga esa actitud relajada y despreocupada ante un humano pues, desde nuestra propia concepción de Dios, él es omnipresente y por lo tanto puede mirar a todos y estar con quien quiera en el momento que él prefiera, pero en el caso de Cornelio debemos de dirigirnos hacia el capítulo de “Partners” ubicado en la página veintiocho de la novela para podernos dar cuenta de cuál fue su impresión al encontrarse con un ser de una dimensión distinta

a la suya, como señala Omar Nieto:

—Hey, qué onda, acércate un poquito, tengo algo que decirte.

Oye tú, te hablo.

No te vayas.

Quiero hacer un trato contigo.

Ven, no te asustes.

¿Sabes quién te habla?

Soy igual a ti. Somos la misma persona.

No te asustes, no seas miedoso. (Crosthwaite 2010, 28)

En este capítulo, continuación de “Debut sin despedida”, Dios continúa hablando tranquilamente con Cornelio. Aunque solamente lo escuchemos hablar a él, por su propio diálogo podemos entender que Cornelio huye asustado. Creo que sería difícil que cualquier humano pudiera tener una reacción distinta a la de huir sin que experimentara una situación como la representada en la novela. Cornelio, un personaje común y corriente, es interceptado por Dios, un ente extraño a todo lo que conocemos.

Por más amable o amigable que sea el ente externo a nuestra vida cotidiana siempre nos causará extrañeza y, por lo tanto, se generarán reacciones de impresión ante tal encuentro.

Continuando el análisis del capítulo “Cuéntame tus penas” podemos encontrarnos con dos adjetivos de lo fantástico dentro de un mismo párrafo. Al inicio del capítulo podemos encontrar lo fantástico divino y lo fantástico falso. Al inicio de esta página, se menciona que Ramón y

Cornelio llegan muy temprano al Infierno. De primera mano podemos pensar que si Cornelio se ha encontrado con Dios en su camino, también los amigos pueden trabajar en el infierno como parte de un acoplamiento con esta realidad que Crosthwaite nos propone. El asunto en este momento sería distinto y, aunque esta oración entre dentro del terreno de lo fantástico es el momento en que se debe de encontrar uno de los estratos de lo fantástico que es nombrado como “maravilloso”.

Menciona Omar Nieto que: “Lo fantástico no es un género o un grupo de textos, sino un sistema con reglas y axiomas que se pueden encontrar en todas sus manifestaciones históricas” (Nieto, 62). Dentro de este sistema de reglas y axiomas se encuentra la división entre lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso.

Lo maravilloso omite extrañeza en el encuentro entre mundos distintos; así lo expone Nieto:

David Roas considera que el texto maravilloso “se desarrolla en un mundo autónomo, sin contacto con lo real”. Con mayor amplitud: lo fantástico, a diferencia de lo maravilloso, requiere de la problematización de lo extraño. Lo maravilloso naturaliza lo extraño. Es decir, presenta lo sobrenatural como natural. Michel Lord asegura que para que exista lo fantástico lo extraño debe presentarse como algo improbable que se impone en el universo representado. (Nieto 74)

Como podemos leer, en el caso de lo maravilloso no necesita problematizar con lo extraño por lo tanto, lo naturaliza. Lo sobrenatural se ve como un acto normal. Por lo tanto podemos ver que en el primer párrafo dentro del capítulo nombrado como “Cuéntame tus penas” el hecho de que Ramón y Cornelio vayan a pedir trabajo al infierno podría causarles a nuestros personajes temor pero por lo único por lo que se sienten nerviosos es que nunca antes habían incursionado en el

campo laboral. Lo sobrenatural para nosotros como lectores es que ellos pidan un trabajo en el infierno; esto se convierte en algo normal para ellos pues no muestran el más mínimo gesto de miedo.

Lo fantástico falso se va presentando a lo largo del capítulo hasta que nos hace comprender que el infierno del que hablan es un bar de la avenida Revolución, en Tijuana. El juego de lo fantástico se genera de manera convincente gracias a los capítulos que lo anteceden, en donde encontramos la aparición de lo fantástico desde una divinidad que es Dios.

El siguiente capítulo a analizar es el nombrado “Justo lo que andaba buscando” en la página setenta y siete. En este capítulo podemos encontrar a Dios escribiendo canciones de música nortea. Como lo mencioné en el anterior análisis, Dios es presentado dentro del concepto de la risa pascual, pues su figura de divinidad se humaniza y se le asignan debilidades emocionales similares a las humanas. En este caso nos encontramos con ese mismo personaje mostrándose desde sus emociones. Para Omar Nieto, este tipo de fantástico atiende a un segundo momento, desde su categorización, en donde el ente fantástico son las emociones y perturbaciones del personaje:

En el fantástico moderno, la otredad se ubica en un terreno diferente: pasa de ser externa a ser interna. En ese sentido, la clave para reconocer lo fantástico moderno es la inversión de los elementos que conforman el esquema clásico, para lo cual es del todo indispensable romper con el modelo anterior, mediante una conciencia explícita de los elementos que integran la tradición y su subsecuente transgresión. (Nieto 134)

Omar Nieto menciona que una de las claves para reconocer el fantástico moderno es invertir los elementos que conforman el esquema clásico que, como sabemos, exige la irrupción de un

elemento sobrenatural en un mundo natural. En el caso del personaje de Dios continúa siendo un personaje que atiende a lo fantástico clásico, por lo tanto, se debería de romper con ello. Aunque también podíamos concebir a Dios como un humano común componiendo música nortea. Dentro de esta presentación de Dios podemos ver que dicho personaje cumple con la característica de lo fantástico moderno, pues este personaje se vuelve conflictivo desde sí mismo. Su desaprobación, sus dudas existenciales, sus curiosidades, sus quejas sobre su omnisciencia, convierten a Dios en un personaje que vive de las emociones. A pesar de ser por sí sólo un personaje fantástico dentro del terreno de lo clásico, se le puede tomar también como personaje del fantástico moderno —la irrupción que se genera entre la realidad y la irrealdad es a partir de las sensaciones humanas—. Debido a que su humanidad es acechada por sus emociones y lo vuelven preso de ellas, de algo intangible que lo controla.

En el capítulo siguiente nombrado como “Trozos de papel” se cuenta la forma como José Alfredo comienza a componer su música. Se habla de pequeñas frases que va apuntando en trozos de papel, todos de forma separadas. Los va escribiendo en donde le llega la inspiración y al final suelta todas las frases y comienza a armar canciones a las que sólo falta integrarles música. El elemento fantástico se completa a dicho capítulo cuando el narrador nos dice que una ráfaga de aire entró por la ventana y volcó la caja de apuntes de José Alfredo. Después de aquella caída las frases y versos se acomodaron de manera mágica generando una canción.

En este momento es cuando hallamos una de las dos partes del fantástico que encontraremos dentro de este capítulo: Por una parte, está el viento que hizo que la caja con papelillos se cayera y formara toda una canción. A este elemento, como parte del sistema de lo fantástico, se le llama, “lo extraño”: “En lo extraño se relatan acontecimientos que se pueden explicar por las leyes de la razón pero de una u otra manera son insólitas, increíbles y extraordinarios” (Todorov 74). Esto

quiere decir que el aire que entra a treves de la ventana y volcó la caja de apuntes es un acontecimiento que puede explicarse por las leyes de la razón, pero su parte insólita es en donde encontramos la forma en que los papelillos que han quedado desperdigado han formado una canción. Es en este momento en que lo fantástico vuelca su cara hacia su parte extraña.

Un segundo momento destacable sobre este capítulo es al final. José Alfredo da las gracias y menciona que él puede hacerlo sólo. En esta parte de la novela, tanto el humano José Alfredo como Dios tienen ciertas confianzas que pasan a convertir esta parte del capítulo en un momento dentro de lo maravilloso. Anteriormente se ha mencionado que lo maravilloso no crea extrañeza ni sorpresa a dos personajes de mundos distintos al momento de encontrarse. En este caso, José Alfredo responde a este acto divino de la siguiente forma: “—Gracias—dijo—. Pero puedo hacerlo solo, ya no necesito ayuda” (Crosthwaite 2010,80). Podemos notar la familiaridad con que José Alfredo le habla a Dios; no llega a ser grosero, pero pide que se le dé su espacio, pues ya no necesita asistencia.

El efecto de lo maravilloso nos pone en entendido que en ambos personajes hay una jerarquía marcada, pero pueden hablarse sin que le dé un paro cardiaco a uno o el otro trate de aplastarlo como a una cucaracha.

Hay dentro de la novela un cúmulo de cuatro capítulos nombrados “Cuatro muertes hay en la vida” y en ello podemos encontrarnos con cuatro momentos en que José Alfredo muere mientras Cornelio lo acompaña. Estas muertes las podemos encontrar a lo largo de las páginas ciento dieciocho, ciento veintinueve, ciento cuarenta y cuatro, y ciento sesenta y seis. En ellas podemos ver representadas la muerte de personajes como James Dean con su auto maldito; la segunda muerte de José Alfredo se genera al momento en que es alcanzado por un rayo mientras

alzaba su palo de golf para lanzar un golpe; la tercera muerte nos remite hacia la historia del muerte de John Lennon. Aquí pasa algo extraño pues, como ya he explicado anteriormente, Ramón emula la figura de Paul Mc Cartney y Cornelio la figura de John Lennon. Por ley, quien debería de morir en éste capítulo en donde se evoca la muerte de John era Cornelio, aunque, siendo el personaje principal, todavía quedaba historia de su vida por contar, por lo tanto, en ese momento, José Alfredo se cruza, en el camino de la bala que iba para Cornelio y muere. Por último tenemos la cuarta muerte, en donde se refleja la muerte de Jorge Negrete, en Los Ángeles, California.

Dentro de estas cuatro muertes podemos encontrar varios momentos en que lo fantástico hace acto de presencia. Al final de la primera muerte, Cornelio llega hasta donde está José Alfredo, lo abraza. El moribundo sólo alcanza a lanzar unas palabras: “—Yo también hablaba con Él” (Crosthwaite 2010, 119). Al referirse a “Él” nos recuerda el capítulo “Trozo de papel”, en donde Dios trata de ayudar a José Alfredo a componer una canción. Esto le revela a Cornelio que no es el único que hablaba con Dios. Ahora la complicidad entre estos amigos se vuelve más fuerte pues ambos son parte de un suceso fantástico.

No sabemos la reacción que pudo llegar a tener Cornelio ante tal afirmación pero lo que podemos comprender es que en ellos ya no había extrañeza por hablar con un ser superior a ellos, por lo tanto podemos tomar esta última declaración de José Alfredo hacia Cornelio como parte de lo maravilloso pues ambos están acostumbrados a hablar con “Él”. Tal vez pueda haber asombro por parte de Cornelio al saber que su amigo también hablaba con Dios, pero no se trata de un asombro que tenga que ver con algún elemento de lo fantástico.

Este momento en que José Alfredo le dice a Cornelio que también hablaba con Dios, sucede en las siguientes dos muertes de las cuatro que se enumeran, haciéndonos hincapié en que ambos tenían contacto con un ser sobrenatural pero también haciéndolo cada vez más normal para el lector. En la última muerte, José Alfredo ya no habla de ese contacto con Dios; termina muriendo sin más. Aquí no se habla directamente del elemento maravilloso pero queda enmarcado en la mente del lector y busca encontrarlo.

Otro factor que nos evoca a la fantasía es encontrarnos que José Alfredo muere cuatro veces dentro de la novela. En la vida real alguien no puede morir y renacer, tenemos que insertarnos dentro del campo de lo fantástico para poder llegar a concebir estas cuatro muertes. Como ya hemos visto en lo fantástico clásico se genera un evento extra normal que afecta la vida cotidiana de algún personaje. Podemos hablar de un muerto viviente pero, en el caso de José Alfredo no se presenta como tal sino como un humano que muere en diversas ocasiones pero en el siguiente capítulo aparece como si nada hubiera pasado. Para generar dicho efecto debe intervenir el carnaval con su ambivalencia entre vida y muerte. El carnaval puede cruzar entre la vida y la muerte sin que haya ningún problema. Por lo tanto, al poder comprender que el carnaval y lo fantástico deben trabajar unidos para generar este efecto, es cuando encontramos que, dicho ensamblaje se puede utilizar y se ha utilizado previamente a la Edad Media. Su nombre es la “Sátira manipea”.

Rosemary Jackson menciona varios puntos importantes tanto del carnaval así como de lo fantástico que son el espacio entre el mundo y el submundo; el diálogo entre muertos, las alucinaciones y las situaciones extraordinarias. El mundo de los vivos y el mundo de los muertos pueden ser traspasados por la sátira manipea para así traer a José Alfredo cuatro veces a la vida sin necesidad de hablar con un muerto viviente. Del mismo modo, la sátira manipea toma lo

fantástico para traer a un ente extraño a la vida cotidiana en la novela. El lector comprende que es un hecho fantástico entre la primera y la segunda muerte, pero a partir de la segunda, tercera y cuarta muerte los lectores entran a la faceta de lo maravilloso en donde les es algo normal volver a ver a José Alfredo —alguien que murió anteriormente—. En conclusión, podemos ver que en estos capítulos la presencia de Dios y la reaparición constante de José Alfredo se vuelven el elemento fantástico que a su vez se va tiñendo con el carnaval y lo maravilloso.

Continuando en el capítulo de la página veintidós nombrado como “Atrás de la raya” Podemos ver a Jimmy Vaquera hablando con Cornelio. El productor le dice al compositor que no sólo debe de escribir *hits*, que un disco debe de ser variado. Después de esta plática “gira” la cámara hacia Dios, que se encuentra en el estudio y veremos cómo se molesta y comienza a hablar mal sobre los productores pasando por criticar a Edison y termina divagando sobre la música de Mozart. Algo importante es la descripción en donde nos dice que Dios se levanta, se acomoda su sombrero tejano y se va. Días después, Dios entre sueños le dice a Cornelio que él sólo escribe *hits*, de una manera tajante.

Sabemos que es común tanto para los lectores ver a Dios dentro de la novela tanto como para Cornelio por ser socios en la música. Es por ello que la presencia de Dios se inserta, de nueva cuenta, dentro del terreno de lo maravilloso. El hecho de que Dios utilice sombrero tejano forma parte de la risa pascual dentro del carnaval: invertir su rol al de un compositor de música norteña. Ambas partes se encuentran de forma tal que lo maravilloso al encontrar a Dios en la casa de Cornelio se vuelve risible al verlo con un sombrero norteño y riñendo por no querer dejar de seguir escribiendo hits. La risa purifica la extrañeza y la vuelve cotidiana hasta llevarla al terreno de lo maravilloso.

Como podemos ver hasta el momento, Dios es uno de los principales detonantes de lo fantástico dentro de la novela. No solamente es un ente extraño que se encuentra en la vida de Cornelio sino que, además, ya había estado previamente en la vida de uno de sus amigos —José Alfredo— y por ello es que constantemente lo vemos rondando a lo largo de la novela. Dios forma parte del adjetivo de lo fantástico divino. Dentro de esta división hacia lo divino podemos encontrarnos que en momentos trabajará de manera conjunta con el carnaval, como lo pudimos ver en el apartado anterior. También se encontrará la sátira manipea que fusiona tanto lo fantástico como al carnaval, aunque tendrá sus precisiones para hacerlo.

En el capítulo nombrado como “La verdad nunca se supo nadie los fue a reclamar” encontraremos a lo fantástico divino y, de nueva cuenta, Dios se presentará: debido a que se ha convertido en alguien ordinario con el que Cornelio convive constantemente, y lo extraño ha dejado de funcionar tanto para él como para el lector, podremos enmarcarlo dentro del terreno de lo maravilloso.

En este capítulo Cornelio es amenazado por el emisario de un narco quien demanda que se le componga un corrido, el cuál debe cumplir con requerimientos muy precisos que, si no se cumplen, tendrán consecuencias nefastas. Cornelio recurre a su colega, Dios, quien le menciona que él no escribe chingaderas, que deje ese asunto en sus manos para que lo resuelva.

Dios muestra su indignación hacia la petición que le hace Cornelio, pero al saber que no es culpa suya lo reconforta y le pide que deje todo en sus manos. Dios se convierte no solamente en ese personaje omnipresente que todo lo ve y todo lo sabe sino que ahora es un aliado para Cornelio en su camino como artista. Lo fantástico continúa mezclándose con la risa pascual del carnaval, generando en este capítulo una fusión directa entre lo maravilloso y la sátira.

El siguiente capítulo a analizar se desarrolla desde un personaje distinto. En la página número ciento treinta y nueve encontramos el capítulo “En el fondo de mi alma hay un suspiro”. Aquí, el señor Velasco se presenta como un alquimista que puede convertir carbones en diamantes:

—Mira lo que puedo hacer con un soplo. Las estrellas aparecen y desaparecen. Tomo un pedazo de carbón, lo presiono, abro la mano y qué tengo: un diamante. Lo que hubiera tomado siglos, quizá milenios, yo lo hago con un suspiro. (Crosthwaite 2010, 139)

Como ya he mencionado anteriormente, Omar Nieto retoma las palabras de Adolfo Bioy Casares en donde menciona que uno de los elementos que aparecen dentro de lo fantástico clásico es la metamorfosis. Por lo tanto, podemos comprender que la metamorfosis de la que habla Velasco atiende a lo fantástico clásico. Este personaje tiene el poder de modificar la materia a su antojo, por lo tanto ambos responden a lo sobrenatural y por lo tanto generan extrañeza.

Fantástico musical

Para continuar el análisis tomaremos ahora a “lo fantástico musical”. Para ello me gustaría comenzar a trabajar con la página legal. En la parte superior aparece un breve texto que dice, “Los personajes de este libro, así como el narrador, el autor, los amigos del autor, incluso la presente nota son ficticios. Sólo la música es verdad. (Crosthwaite 2010, s/p) La música en *Idos de la mente* es un ente fantástico. Todos dentro de la novela *Idos de la mente* son personajes comunes y corrientes pero el ente ajeno a su realidad es la música, pues el escritor es quien nos hace la aclaración y nos menciona que no es ficticia sino que es real, un plano distinto en el que se vive en la novela.

Para nosotros como lectores, los personajes, el narrador y los amigos del narrador quedan entendidos como parte del mundo ficticio de *Idos de la mente* y lo único que podemos tomar

como parte de nuestra realidad es toda la música que aparezca dentro de ella. Para nosotros como lectores es real pero, dentro del mundo de *Idos de la mente* la música es ficticia. Por ello, es que a lo largo de la novela tomaremos a la música como el ente que generará extrañeza en los personajes. Estas líneas llevan inmersas el juego de la inversión de papeles del carnaval y, gracias a ello es que lo fantástico se puede activar en la música al momento de leer esta obra.

Para el siguiente capítulo nombrado como “Espero que tú escuches esta canción”. El radio se presenta como un manantial del que emana música y se va derramando por las calles de Tijuana. Después se genera otra analogía entre el agua y un vendedor que va de puerta en puerta ofreciendo su producto. Más adelante se muestra a la música como un torrente. La música como un ente fantástico toma distintas formas, ya sea la del agua o la de un personaje de la vida cotidiana. El poder de la música genera que lo fantástico se cumpla pues genera en quien la escucha una sensación que lo invita a integrarse a ella. Podría pensarse que la música tiene un poder mágico sobre ellas pues todos le abren la puerta y, como lo dice el narrador “los vitaliza”. La música es amorfa desde su aspecto físico y el narrador nos ayuda a descifrarla. Si recordamos que la música dentro de la novela es un ente fantástico podemos entender que tenga vida propia y pueda transmutar en lo que ella desee.

Si pensamos en la idea de que la música puede andar por las calles navegando, transmutándose, yendo de casa en casa tocando puertas para que le habrán y la escuchen, esto quiere decir que la música se comporta como un ente vivo. La parte maravillosa se vuelve a presentar mostrándonos que, sin el efecto de lo extraño, la convivencia entre la vida común y corriente y un evento extra normal pueden convivir sin mayor problema.

Continuando con el tema de lo fantástico musical avanzaremos al capítulo “Ésa fue mi mejor aventura”. En este capítulo se habla de la forma en que Ramón y Cornelio decidieron qué instrumento tocaría cada quien. Tanto uno como el otro describen lo complicado que fue para ellos el poder educarse en cada instrumento. En el caso de Cornelio aprender con un manual para tocar bajo, y para Ramón, lo complejo eran los muchos botones que tenía el acordeón, además de aprender en qué momento comprimir y descomprimir el aire para hacer sonar notas distintas. Ellos relatan sus arduas jornadas de ensayo en las que los dedos les dolían o los ojos se les cerraban. En estos momentos es cuando la música hace su presentación de forma fantástica, pues primero se habla de ruidos que se convertían en música. En este caso el ruido no forma parte de lo fantástico. Debe de convertirse en música para poder comenzar a interactuar con el mundo “real”.

La formación de la música como un proceso progresivo. Primero es un ruido, que consecuentemente se convierte en música. En este caso podemos pensarlo como un recién nacido que, como lo dice en el capítulo, se presenta, “primero tímidamente, después con seguridad y bravura” (Crosthwaite 2010, 21) mostrándonos que la música al crearse comenzará a tener vida propia y genera experiencia y, por lo tanto, madurará. Ramón y Cornelio podrían verse como una especie de Dioses que dan vida a algo ajeno a la vida común y corriente. De ellos emana la música como el ente ajeno a la realidad de la novela y que esta, una vez desarrollada se volverá ajena a sus creadores pues no podrán controlar su cauce, como se mostró con anterioridad cuando se habló del capítulo “Espero que tú escuches esta canción”.

Algo similar sucede en el del capítulo “Finge no mirarme”, en donde se habla de la creación musical, sólo que la diferencia radica en que la música toma otras formas e interactúa de otra manera con quienes la escuchan:

A poco de haber nacido, la canción se siente presionada en la pequeña habitación de su creador. Sueña con espacios amplios donde pueda correr y divertirse. Al primer descuido de Cornelio, la canción escapa de la casa a través de la ventana. Disfruta el calor de la calle, camina por primera vez entre la población fronteriza... La canción no tarda en aprender a coquetear y a contonearse con un ritmo sensual y cautivador. Los hombres la miran pasar como si fuera una mujer hermosa... Las mujeres la miran como si fuera un hombre hermoso a quien impudicamente le miran el trasero. (Crosthwaite 2010, 30-31)

La canción evoluciona: primero es un niño que quiere correr y divertirse; después se escapa a conocer la ciudad fronteriza; poco más tarde se vuelve una señorita que aprende a coquetear y a contonearse; a los ojos de los hombres es una mujer atractiva y a los ojos de las mujeres es un hombre atractivo. La música como elemento fantástico continua haciendo metamorfosis en sí misma y creándose a su estilo pero también dejando que las personas que la miran interpreten su propia forma. La música se crea y como un ente nuevo, desde su perspectiva sale para ser vista. Las personas que la miran están acostumbradas a la presencia de la música pero no en particular de ella. Se sorprenden por su hermosura pero es parte cotidiana y, por lo tanto, las miradas son un tanto morbosas más no de extrañamiento. Esta canción es tratada como parte del entorno, generando lo maravilloso dentro de dicho capítulo.

Uno de los elementos que, según Bioy Casares, nos puede remitir al fantástico clásico son sus personajes. Uno de los personajes que sale a relucir dentro de esta selección es el vampiro, quien ocupa el número diez en su lista (Nieto, 35). Dentro de la novela *Idos de la mente* tenemos dos momentos en que esta figura se representa. El primer caso es el de Jimmy Vaquera y el segundo pertenece a Dios. En el capítulo "Me caíste del cielo" el productor de Ramón y Cornelio explica su incursión en la música. Menciona que él se da cuenta de que la música corre por sus

venas a la edad de cuatro años. Habla también de que esto fue un cargo hereditario. Cuenta también la forma en como a los cuatro años sufrió un accidente y al caer al suelo y rasparse la rodilla. Descubre que, junto a su sangre comenzó a fluir la música. La música brotaba de sus venas, salía por su rodilla y pintaba el suelo (Crosthwaite, 53).

La narración de Jimmy Vaquera atiende a lo “fantástico moderno” dentro de las etapas que Omar Nieto nos presenta en su trabajo sobre *Teoría general de lo fantástico*. El ente extraño vive dentro de él, que en este caso es la música, la cual, al tener algún tipo de abertura en su cuerpo, saldrá en forma de sangre. La música vive en él pero nadie más lo puede escuchar como lo menciona al final de la página cincuenta y tres: “Por supuesto, nadie más la oía. Mis papás ni se dieron cuenta, el médico, mis profesores, mis amiguitos, nadie la escuchaba más que yo. Porque estaba dentro de mi cuerpo. Y a mí me gustaba levantar la costra de mi raspadura, un poquito, para escuchar una melodía ¿Creen ustedes que era cosa de infancia o una fantasía?” (Crosthwaite 2010, 53-54). De este modo Jimmy se lo cuestiona a Ramón y Cornelio: les pregunta si creen que es fantasía aquello que pasaba. Ni siquiera el propio Jimmy concebía como algo normal aquello que pasaba con él. En el momento en que él levantaba la costra de su raspadura para escuchar la música, no sólo corroboraba que ella continuaba ahí sino que, además, buscaba tener constantemente contacto con aquel elemento sobrenatural que vivía en su interior para familiarizarse.

Vaquera continúa su relato y habla de una chica en la secundaria a la que le muestra, como prueba de su amor, la música que vive dentro de él se abre las venas y trata de mostrarle aquel ente fantástico que vive dentro de él. Ella se espantó y no pudo ver nada de la música que decía Jimmy, aunque él escuchó una gran orquesta sonando en su cuerpo hasta que se desmayó. El

elemento fantástico solamente se activaba con Jimmy, no conocía a nadie más que pudiera escuchar la música un su sangre.

Jimmy, después de contar su anécdota comienza a referirse a Ramón y Cornelio como sus favoritos, sus niños preciosos de la calle y sus duendes hermosos. Menciona que son los únicos que conocen su secreto después de aquella muchachilla traicionera y que los encontró gracias al aroma a música que emanan (Crosthwaite, 35). El productor se presenta ante los dos muchachos como un amigo en extremo cariñoso y amable pero debemos de tomar muy en cuenta que lo que a él le despertó su instinto a seguirlos fue su aroma musical. Como buen depredador seduce a su presa para después matarla y comerla. En este caso Jimmy se presenta como un personaje fantástico pues dentro de él habita la música que, como ya lo hemos mencionado, es un ente fantástico y él al ser portador de la música se convierte en un ente fantástico. Este productor es la viva imagen de Drácula, un vampiro que chupa la sangre de sus víctimas. Jimmy, en este caso busca chupar la música que hay dentro de Ramón y Cornelio. El personaje de Drácula, así como el personaje de Jimmy son dos personajes seductores que hipnotizan a sus presas antes de morderlas.

En el segundo caso tenemos el capítulo: “Ay, que suerte infeliz me tocó” en donde Dios le dice a Cornelio que es mejor que lo invite a pasar a su casa, como en las películas de vampiros, en donde el dueño invita a pasar a su huésped a la casa. Dios sólo hace una analogía sobre la forma en cómo es que le gustaría ser invitado a entrar a la casa de Cornelio

Lo fantástico que anima lo inanimado o fantástico de vida

En el caso de *Idos de la mente* podemos encontrar constantemente la animación de objetos inanimados que ayudan a generar conversaciones ya sea con los personajes principales o para

generar una atmosfera dentro de la vida cotidiana en Tijuana. El elemento fantástico da vida a objetos inanimados que desde nuestra realidad como lectores no podríamos concebir. En esta novela estos entes animados aparecen poco a poco para apoyar las situaciones que se van suscitando en la narración.

Uno de estos momentos se da en el capítulo “El primer sombrero”. En él vemos a Ramón buscando un sombrero nuevo. En el libro se narra lo siguiente:

—No quería que ese sombrero perfecto sintiera que era el único en el mundo, no lo quería hacer presumido y vanidoso antes de tiempo.

—Ramón rodeó los otros sombreros, coqueteó con ellos, como si quisiera invitarlos a bailar, uno por uno hasta que no quedó otro más que ese sombrero espléndido.

(Crosthwaite 2010, 26)

En este capítulo Ramón se va a buscar un sombrero pero, poco a poco, lo que comienza como una compra se convierte en un baile de salón en donde ha encontrado al sombrero que él siempre ha buscado. Ramón anima al sombrero y le da apariencia de una mujer. Habla sobre los sentimientos del sombrero humanizándolo y tratando de que no se sienta él único en el mundo o pueda llegar a sentirse vanidoso o presumido al saber que él lo ha elegido. Omar Nieto en el listado que anteriormente hemos presentado muestra como un elemento del fantástico clásico a los objetos inanimados que cobran vida, objetos como estatuas, maniqués, armaduras, objetos que adquieren vida para generar el efecto de lo fantástico. En el caso del sombrero, Ramón le da vida desde su propia mente. Por lo tanto, encontramos que la animación de los sombreros y el baile viven únicamente dentro de la mente de Ramón, elemento que el fantástico moderno postula al hablar sobre lo extraño viviendo dentro del personaje y no fuera de él.

Uno de los objetos inanimados más grandes que cobra vida dentro de la novela es la propia zona de bares dentro de la Avenida Revolución. Se habla de este lugar como una prostituta de edad adulta: “Parece abandonada. Es una calle como cualquier otra en una ciudad fronteriza como cualquier otra. En la noche la Zona despierta, se pone su mejor vestido y hace lo que puede con el maquillaje para que no se le noten las arrugas” (Crosthwaite 2010, 38). Veamos que el espacio se presenta como una prostituta que por las noches debe de vestirse y maquillarse para quedar lo mejor posible para los borrachos que necesitan de sus servicios. Las pistas de baile son mostradas como colegialas ansiosas y los bares brotan de la tierra como plantas. La Zona es animada desde una forma directa a lo grotesco pues se habla de su decrepitud y su juventud a la vez. Este juego entre el carnaval y la fantasía genera un extrañamiento y a la vez es risible. Lo fantástico se genera al concebir bares brotando de la nada y pistas de baile como colegialas alegres y bailarinas.

Un personaje fantástico indispensable dentro de la novela es Marilú, el acordeón de Ramón. Desde el principio de la novela, Marilú aparece acompañando a Ramón. En la página número once se habla sobre la noticia que Ramón ha recibido sobre la muerte de Cornelio. Al final del capítulo se puede leer: “Su acordeón rojo y blanco está en el sillón, parece comprender la desdicha de su dueño” (Crosthwaite, 11). El efecto es similar a la fantasía aunque se trata de una falsa alarma pues el narrador nos da su punto de vista, por lo tanto no hay alguna prueba de que el acordeón se haya animado. No obstante, más adelante en las páginas ciento catorce y ciento quince Ramón se encuentra con su acordeón pasando la tarde juntos. Al final él comienza a coquetearle y hacerle comentarios sobre un cuerpo que el propio Ramón generó para su instrumento. Al final, le da un nombre y le pregunta si le ha gustado. El elemento del silencio que se ocupa como un recurso literario termina por indicarle al lector que el objetivo ha cobrado vida

y le ha respondido. Después del silencio Ramón le responde que ya sabía que le gustaría, confirmando un diálogo entre ambos.

El capítulo en donde Marilú se muestra viva es en el nombrado “Canciones y espíritus”. Ahí nos remontamos de nueva cuenta a la página once y donde inicia la novela, pero desde otra perspectiva. La narración atiende de la misma forma sobre la noticia de la muerte de Cornelio pero construida de distinta forma: Marilú le pregunta a Ramón:— ¿Por qué no le escribes?— (Crosthwaite, 182). Poco después de la pregunta, el narrador menciona que en momentos cómo ese Marilú sabe muy bien como contentar a su hombre. Después de esto, se sugiere que Marilú termina por hacer sexo oral Ramón (Crosthwaite, 182).

Lo fantástico se presenta de manera directa en este capítulo al ver en plena acción a Marilú, aunque por su familiaridad y el extrañamiento con que Ramón la trata, podemos decir que se trata de un acto dentro de lo maravilloso. Al final, lo grotesco y lo fantástico que anima lo inanimado comienzan a converger Marilú es un personaje que mientras progresa va adquiriendo mayor vida. Por ello podemos comprender que el “fantástico falso” que se propone en la página once se convierte en “maravilloso” gracias a la aclaración del capítulo “canciones y espíritus”.

Para culminar con este análisis debemos de dirigirnos al capítulo nombrado como “Y la culpa la tiene ese vicio”. Este capítulo nos lleva directamente al efecto de lo fantástico de animación pues, como lo dice en el primer renglón del capítulo: “Ramón platica con una botella de tequila (y la botella le responde)” (Crosthwaite 2010, 137) Dentro de los recursos literarios, el escritor de la novela encierra entre paréntesis los diálogos de la botella para generar ambigüedad en dicha conversación pues podemos inferir que Ramón se encuentra muy alcoholizado. Se trata de una interacción de un personaje “real” con uno “extraño”. Pareciera que es un interrogatorio pues la botella se limita hacer preguntas directas y con poco interés. Ramón se desahoga. Poco a poco

Ramón comienza a hablar sobre Marilú, a lo que la botella le menciona que los acordeones son objetos incapaces de querer o hablar, haciendo una clara sátira a la conversación que tienen en ese momento. Al final, Ramón menciona que es un segundón y un fracaso: la botella apoya los comentarios de Ramón. Un efecto constante dentro de todo lo que tiene que ver con el sistema de lo fantástico es que tiende a dirigirse directamente hacia lo maravilloso pues los personajes primarios y secundarios están acostumbrados o se acostumbran de forma rápida a la presencia de entes sobrenaturales, por lo tanto, se pasa de manera casi inmediata de lo fantástico a lo maravilloso dejando lo extraño de lado.

Capítulo nueve

Conclusiones

Al finalizar el análisis de la novela *Idos de la mente* desde la perspectiva del carnaval y el sistema de lo fantástico pude darme cuenta de varios aspectos que están implicados al rededor de la novela.

En el caso del análisis desde la perspectiva del carnaval pude constatar la presencia de la parodia dentro de la novela, pero no es el único elemento que se encuentra dentro ni lo que hace que la novela constantemente tenga estos elementos risibles. *Idos de la mente* se construye a partir de un conjunto de elementos risibles que podemos englobar dentro de la categoría de “carnaval”. En el carnaval, podemos encontrar la parodia pero también podemos encontrar otros elementos como la sátira, lo grotesco y la ironía que en esta obra constantemente se están ejecutando. La parodia directamente se hace con cada uno de los personajes que encontramos dentro de la narración, pues hacen homenaje a personajes de la vida real sin terminar de retratarlos pues la parte risible es la que los diferencia.

La novela no solamente tiende a trabajar con la parodia, pues otro elemento risible que hace su constante aparición es la ironía, como en el capítulo “Justo lo que estaba buscando”, en él se habla sobre la forma en que Dios crea las cosas, comienza hablando sobre cómo es que crea las canciones, después habla sobre la forma en que ha creado cosas sin querer hacerlo.

El significado de ironía, en términos generales, no arroja a una ignorancia fingida. Dios se muestra perplejo por su nueva creación, pero decide saber qué pasa con esos asaltos a mano armada. Al final podemos entender que Dios quería crear los asaltos a mano armada pero, para hacerlo de una manera disimulada, genera una sinergia para así caer en la ignorancia fingida. Este momento irónico dentro de la vida de Dios es justificada como parte de una de sus etapas, haciéndonos ver que la acción que cometió en contra de la humanidad estuvo mal pero que ya se le ha pasado.

Otro de los elementos que podemos encontrar dentro de la novela y que es parte del carnaval es la sátira. En el caso de *Idos de la mente*, podemos encontrar que la sátira hace constantes entradas; ejemplo de ellas es en el capítulo “Atrás de la raya”; en el podemos recordar a Dios molesto con los productores metiches. Recuerda con añoranza aquella época en que no existían, cuando escribir una canción sólo era escribir una canción, un placer, un deleite impostergable. Nadie se preocupaba por los discos, por la producción, por la mercadotecnia.

En este caso y siguiendo el concepto de la sátira, se contraponen tres cuestiones, que en este caso son la divinidad, la humanidad y personalidad regia de un creador de música. Por un lado podemos entender la omnipresencia de Dios y su comprensión al escuchar todo lo que dicen los productores pero, por otro se encuentra esa parte humana que lleva Dios dentro y que estalla. Dios es desvalorizado y se le otorga un peso mayor a su parte humana y regia. Podríamos decir

que al exagerar el personaje regio de Dios entramos de nueva cuenta dentro de la sátira al ridiculizar a dicho personaje.

Para hablar a lo grotesco podemos tomar el capítulo “Dicen que yo no valgo la pena” en donde Ramón se encuentra en la esquina abrazado de un poste. En este capítulo encontramos muchos elementos del grotesco, en específico del bajo grotesco que atiende a los fluidos que emanan del cuerpo, a lo patético y a la burla. Frases y palabras como: “abrazando un poste, se cae”; “el mundo da vueltas, suelta la botella de tequila y se rompe haciéndose pedazos”; “Ramón en el suelo no se puede levantar”; “se corta la mano, sangre”. El bajo grotesco atiende a las partes sexuales, a las secreciones de líquidos por cualquier orificio pero también a la ingesta de ellos. Refiere a los momentos embarazosos que provienen de integrar elementos sexuales o escatológicos –la caída en desgracia de Ramón, en este caso-.

Otro elemento más que refiere directamente hacia la presencia del carnaval en la novela es la risa pascual. Este tema es más que evidente en toda la novela pues constantemente Dios, un elemento de la vida religiosa se invierte y se lleva a terrenos populares, se hace mofa de e Él y se le dan características humanas. Dios es la principal presencia de la risa pascual dentro de toda la novela.

Por lo tanto puedo concluir que la novela se encuentra cargada de altos referentes de elementos del carnaval y su constante mecanismo de inversión. No todos los elementos son ejecutados al mismo tiempo: cada elemento se activa en el momento que el escritor cree pertinente. El diálogo entre estos elementos a lo largo de la novela nos lleva a la idea de que tanto la parodia así como la sátira, la ironía, lo grotesco y la risa pascual son administrados por un

elemento mayor a ellos que es el carnaval en donde todos se encuentran alojados y es el autor quien elige que elemento debe salir a escena.

Por otro lado, en el caso de lo fantástico, no solamente podemos encontrar los estratos en cuanto a las tres etapas que marca Omar Nieto, que son: el fantástico clásico, el moderno y el posmoderno, sino que la novela cuenta con momentos en que figura el fantástico puro, lo extraño y lo maravilloso. En el fantástico clásico encontramos el capítulo “Debut sin despedida”. En él se muestra el fantástico clásico de la mano del fantástico puro. Al final del capítulo dice lo siguiente:

Sólo que sucedió algo inesperado: Cornelio iba caminando por la calle, cuando observó que en el cielo nublado se abría un espacio de azul y de ahí surgía un haz de luz muy fino y brillante que llegaba hasta sus pies.

— Hey, qué onda, acércate un poquito, tengo algo que decirte—le dijo Dios (Crosthwaite 25)

Como Omar Nieto lo ha explicado, el fantástico clásico atiende a un ente externo presentándose ante un personaje del mundo real. Después nos dice que el fantástico puro es el que contiene extrañamiento por el hecho que acontece y esto lo lleva a la sorpresa. El ente fantástico no es explicable para el personaje de la vida real con quien está teniendo el contacto.

Tanto el fenómeno de lo fantástico clásico así como el fantástico puro no llegan a ser aspectos con presencia constante dentro de la novela pues lo que toma la batuta dentro de la novela es lo maravilloso, lo que continuamente suplanta al fantástico puro. En el caso de lo extraño llega a presentarse pero no de una manera tan directa como con lo maravilloso. Lo maravilloso, omite la parte del extrañamiento que hay entre el encuentro de un ente fantástico y uno real. Es por ello que en un principio se nos hace inusual la presencia de Dios dentro de la novela o encontramos

con la segunda muerte de José Alfredo pues él ya se había muerto. Pero conforme entramos al juego del escritor podemos darnos cuenta de que José Alfredo puede morir cuatro veces y tomarlo como algo común o encontrarnos a Dios probándose sombreros sin que nos cause el mismo impacto que la primera vez. También podemos hablar de la presencia de Marilú, pues sabemos que ella no solo se vuelve parte de la vida común de Ramón sino hasta llega a ser su amante.

El hecho de que la novela nos lleva constantemente al terreno de lo maravilloso hace que al agregar a otro personaje fantástico más a la novela no nos cause ningún sobre salto y entendamos que puede hablar con cualquier personaje real sin ningún problema, como en el caso de la botella de tequila y Cornelio. Lo maravilloso abunda en esta novela: lo fantástico es utilizado para catapultar a todos estos personajes a un terreno cotidiano.

En el caso de las etapas de lo fantástico, la novela deambula por todas ellas pues el fantástico clásico pareciera que funciona, de igual manera que el fantástico puro como una catapulta que lanza a Dios, a Jimmy Vaquera, a Marilú a la botella de tequila y a José Alfredo al terreno de lo real para que ellos puedan integrar después los elementos del fantástico moderno y posmoderno a la novela. El fantástico moderno se puede ver no solo en los problemas que tiene Cornelio con la fama y su deseo de querer regresar con su público, sino con el mismo Dios al tener sus propios demonios dentro de él, que le hacen la vida muchísimo más dolorosa, como lo menciona en el capítulo “Ay, qué suerte infeliz me tocó”: “Y a veces está cabrón, me cae que está cabrón. La puta soledad es la más grande que te puedes imaginar. Y una de las desventajas de ser Dios, ya te la he dicho, es que todo es demasiado grande, todo se va en excesos: los dolores, los amores, el hambre, el ansia... Y luego, eso de saber todo y ser omnipresente, te diré, es una chinga“(Crosthwaite 157).

Dios habla de sus problemas internos. Recordemos que el fantástico moderno nos dice que el ente externo que se presenta a un personaje de la vida real ahora se va a encontrar dentro de él, en muchos de los casos se presentan en forma de emociones. Es por ello que Dios, siendo ahora un personaje maravilloso, puede presentarse como un personaje del fantástico moderno.

Por último, los saltos constantes entre el fantástico moderno y clásico nos lleva a postular toda la novela como una novela fantástica posmoderna. pues es aquí en donde todo se invierte y el fantástico moderno y clásico pueden encontrarse e invertirse sin ningún problema. Es una especie de carnaval en donde lo moderno y lo clásico se pueden enmascarar de su contrario dando paso a la imagen del otro que el escritor busca retratar en cada vez que acciona el elemento de lo carnavalesco.

Esta etapa de lo fantástico posmoderno empalma muy bien con el carnaval; pues ambos constantemente buscan la inversión de papeles, tanto de los personajes como de la estética en la novela, para así generar un gran juego de risas con personajes fantásticos y reales. Por lo tanto concluyo que la novela *Idos de la mente* de Luis Humberto Crosthwaite es una novela en donde el carnaval y lo fantástico posmoderno hacen una mancuerna genial. Los personajes fantásticos de la novela terminan por inclinarse hacia lo maravilloso, y los enmascaramientos, además de encontrarse dentro de los elementos risibles del carnaval, son utilizados tanto por los personajes así como por los fantásticos, para amalgamar todo el juego estético en la novela.

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl. *Carnaval y literatura sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa*. Buenos Aires: Revista Eco, 1976.

_____. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Editorial Alianza, 2003.

_____. *Teoría y estética de la novela. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela.”* Madrid: Taurus, 1989.

Bastida, Lluís. *El concepto de los cuentos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar*. Barcelona: Facultad de Humanidades, 2015.

Barthes, Roland. “Análisis estructural del relato” .S/Z. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. En: <https://vdocuments.site/roland-barthes-sz.html> (27/02/2019)

Bellver, Pilar. "Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite". En:
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/bellver.html> (05/11/2017)

Beristáin, Helena. "El carnaval, la risa, la parodia, la comedia". *Aproximaciones Lectura del texto*.
México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. México: Penguin Random House/ De bolsillo, 2016.

Bubnova, Tatiana. *Voz, sentido y diálogo en Bajtín*. Acta poética, n°. 27, primavera 2006. En:
<http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v27n1/v27n1a6.pdf> (06/08/2018)

Carver, Raymond. "Plumas". En: <http://textos-blog2013.blogspot.com/2013/08/plumas-raymond-carver.html> (27/02/2019)

Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid España: Penguin Random House, 2015.

Crosthwaite, Luis Humberto. *Aparta de mí este cáliz*. México: Tusquets Editores, 2009.

_____. *Idos de la mente La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*.
México: Tusquets Editores, 2009.

_____. *Media Nelson al Corazón*. México: Cuadrivio/ Consejo Nacional para la
Cultura y las Artes, 2014.

Chaucer, Geoffrey. *Los cuentos de Canterbury* En: https://taller-palabras.com/Datos/Cuentos_Bibliotec/ebooks/cuentos_canterbury.pdf (27/02/2019)

De Santiago, Elian. *El intertexto como base de la construcción ficcional. El caso de Idos de la mente de Luis Humberto Crosthwaite*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2017.

- Escudé, Joan. "Teoría de la literatura fantástica". En: <http://ciudadseva.com/texto/teoria-de-la-literatura-fantastica/> (20/10/2017).
- Espinoza, Patricia. *Aportes de Mijaíl Bajtín a la crítica dialógica*. Santiago de Chile: Instituto de Estética Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, 1994.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. En: <https://profesorsergiogarcia.files.wordpress.com/2011/07/7363573-genette-palimpsestos-i-a-vii.pdf> (14/11/2017).
- García, Leticia. *Sociedad y personajes en los Pasos de Lope de Rueda*. En: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_070.pdf (14/11/2018)
- García, Raúl. *La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2013.
- Gómez, Francisco Vicente. *El concepto de "dialogismo" en Bajtín: La otra forma del diálogo renacentista*. En: www.cervantesvirtual.com/obra/el-concepto-de-dialoguismo-en-bajtn-la-otra-forma-del-dilogo-renacentista-0/ (01/08/2018).
- Gómez, Pilar. *Parodia y parodiar en la Grecia Antigua*. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1990.
- Hernández, Azucena. "Idos de la mente La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio". En: <https://sites.google.com/a/neiu.edu/revista-consenso/tercera-edici/resena-1> (15/10/2017).
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subersión*. Buenos Aires, Argentina: Catálogos Editora, 1986.
- Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2013.

Nocera, Pablo. *Parodia, ironía e ideología carnavalesca. Marxismo y literatura en la socio-semiótica bajtiniana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2009.

Milagro, Iris. “Isla, la parodia sacra y la cultura de la risa” *Biblioteca Virtual Miguel Cervantes*. En: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/isla-la-parodia-sacra-y-la-cultura-de-la-risa/html/2bdb5f3a-9fe0-4e75-9e4b-64b6ff731e06_2.html (20/11/2017).

Mosqueda, Raquel. “Nada es lo que parece”. En: <http://www.scielo.org.mx/pdf/lm/v24n1/v24n1a10.pdf> (20/10/2017).

Muñoz, Jaime. “Idos de la mente: novela con acordeón y bajo sexto”. En: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/crosthwa.html> (03/11/2017).

Lovecraft, Howard Phillips. *El llamado de Cthulhu*. En: <https://mrpoecrafthyde.files.wordpress.com/2010/07/h-p-lovecraft-la-llamada-de-cthulhu.pdf> (27/02/2019)

López, Antonio. *Introducción a la risa en la literatura española*. En: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/html/000ae540-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (03/11/2017).

Llanera, Alicia. El centro está en el norte: Luis Humberto Crosthwaite En: http://www.academia.edu/3846185/El_centro_est%C3%A1_en_el_Norte._Luis_Humberto_Crosthwaite (03/11/2017).

Palaversich, Diana. *La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana*. Washington, 2007.

Price, Brian, L. “Dos piedras rodando: José Agustín y Luis Humberto Crosthwaite”. En: http://www.academia.edu/1876491/Dos_piedras_rodando_Jos%C3%A9_Agust%C3%ADn_y_Luis_Humberto_Crosthwaite (03/11/2017).

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Planeta, 2010.

Revista Digital para Profesionales de la Enseñanza. “Análisis de los Pasos de Lope de Rueda y de los Entremeses de Cervantes”. Andalucía: Federación de Enseñanza de CC.OO, 2009.

Roas, David. *Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición*. Barcelona: Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción, 2008.

Rodríguez, Miguel. *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. Monterrey: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2002.

Rodríguez, Maryeliene. *Dialogismo y polifonía*. En: <https://cristalotaku.wordpress.com/tag/marco-teorico-de-dialogismo-y-polifonia> (28/07/2018).

Rodríguez, Roxana. “La literatura de frontera: apología de la posmodernidad en Luis Humberto Crosthwaite, Amaranta Caballero y Rosario San Miguel”. En: http://www.academia.edu/19524221/La_literatura_de_frontera_apolog%C3%ADa_de_la_posmodernidad_en_Luis_Humberto_Crosthwaite_Amaranta_Caballero_y_Rosario_Sanmiguel (23/11/2017)

Torres, Tarik. *Una aproximación a la voz narrativa, símbolos, tiempo-espacio, en la novela Idos de la mente, de Luis Humberto Crosthwaite, desde la teoría de la novela de Mijaíl Bajtín: hibridación, fragmentariedad y frontera en una novela global y posmoderna*. México: Universidad Iberoamericana, 2011.

Zavala, Iris. *Bajtín y sus apócrifos*. Madrid: Anthropos, 1991.