

## **Distopía, parodia, utopía, repensando México a través de *Rumbo* y *Leyenda***

***José Vilahomat***  
**Hendrix College**  
**USA**

Este artículo establece una comparación estética en cuanto a elementos de utopía, distopía e identidad presentes en las novelas *Rumbo al hermoso Norte*<sup>1</sup>, del escritor y ensayista mexicano-estadounidense Luis Alberto Urrea (Tijuana, 1955-) y *La leyenda de los soles* del escritor y activista ambiental Homero Aridjis (Michoacán, 1940-). Llevo a cabo un ejercicio de crítica comparativa que suma dos ejemplos concretos a un corpus teórico en el que explico las tendencias actuales. El análisis se vale de los desarrollos recientes de la sátira menipea, o anatomía según Frye (311-12)<sup>2</sup>. Presento primero los autores y sus obras, incluyendo un breve resumen de los argumentos. Luego sigue una discusión teórica, repetitiva quizás respecto al corpus de investigación; pero necesaria para la lógica interna de este artículo. Sigue al desarrollo teórico un análisis textual con los elementos comparativos de ambas piezas narrativas.

Homero Aridjis pertenece a esa corriente de escritores mejicanos, como Laura Esquivel y Paco Ignacio Taibo II, que revisa la historia, la sociedad, el comportamiento humano con una nueva mirada que ha abandonado el romanticismo esencialista de primera mitad de siglo y adopta una filosofía del sentido común, escéptica de los discursos hegemónicos y desde una actitud mental satírica. En esa línea están sus libros *1492: vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, y *Memorias del nuevo mundo*.

*La leyenda de los soles* (1993) ideológicamente se debate entre la distopía y la utopía. En su estructura el libro es un híbrido del fantástico, el policial, y la ciencia ficción. Según esta edición del Fondo de Cultura Económica de México es una novela mítico-ecológica y un thriller de aventuras picarescas (Contratapa). De cualquier manera, en consonancia con las tendencias actuales la novela se estructura desde el margen y la hibridez genérica. Se da en ella un retorno al relato de acción, a la aventura, abandonando la experimentación textual de superados “ismos” y vanguardias.

La narración se sitúa en México en el año 2027. Sus protagonistas son Bernarda Ramírez, fotógrafa de fantasmas y Juan de Góngora, quien se entera por el indio milenario Cristóbal Cuauhtli que puede atravesar paredes. Los protagonistas aúnan esfuerzos para encontrar a Ana Violeta, la hija de Bernarda secuestrada por el Tláloc, el Violador del Alba (21). Por su parte Juan de Góngora debe recuperar el códice que traerá paz y regeneración a una Tierra azotada por los males de la corrupción política, el crimen organizado, el desastre ambiental y los monstruosos depravados *tzitzimime* (169-174). Al final la pareja rescata a Ana Violeta “sana y salva” y el arte salva el planeta con la llegada del “Sexto Sol” (197-198).

Luis Alberto Urrea, por su parte, pertenece a esa generación globalizada y bilingüe de escritores que maneja un doble registro y toca temas de ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos. Con temas estadounidenses ha escrito los best sellers *The Hummingbird's Daughter* (*La hija de la Chuparrosa*) y *The Devil's Highway: A True Story* (*La autopista del diablo: una historia real*). En su registro de temas mexicanos se puede asociar a críticos como la feminista y teórica cultural Gloria E. Anzaldúa, y a la escritora Sandra Cisneros por sus temas de identidad y desplazamientos. Su experiencia en los basureros (*dumpes*) de la frontera le otorga una posición privilegiada para desarrollar descripciones sobrecogedoras de este entorno de descarte humano.

*Rumbo al hermoso norte* (2009) cuenta la historia de Nayeli, una chica de diecinueve años moderna, idealista, curiosa, karateca que trabaja en una taquería en un imaginario pueblo de México llamado Tres Camarones, a cientos de kilómetros de la frontera (3, 9-10, 13). El continuo asedio de narcotraficantes y el exilio han diezmado su población masculina: “Ya no hay hombres. Todos se fueron. No chingues” (34). La paradisiaca vida poblana entra en menoscabo por la crisis económica y los males de la globalización.

Estimulada por la película *Los Siete Magníficos* de John Sturges exhibida en su pueblo, que a su vez rinde homenaje a *Los Siete Samuráis* de Toshio Mifune, Nayeli decide marchar a los “Yunaites”, donde reside su padre, con la ilusión de encontrarlo y con el objetivo de traer hombres para combatir a los criminales y repoblar Tres

Camarones (Urrea 58-59). Acompañada de sus amigos Tacho, la Yolo y la Vampi emprende su recorrido, atravesando parte de México y los EEUU. El final es parcialmente feliz como la vida misma. Nayeli logra traer hombres de EEUU que repoblarán y protegerán su pueblo; pero sufre la desilusión de encontrarse a un padre “aculturado” con el que no hay comunicación ni recuerdo conectivo.

Esta es una novela de búsqueda y aventuras que en su devenir nos muestra distintas caras de México: su contexto rural, el basurero de la frontera, el desierto; facetas diferentes y peculiares vistas desde una mirada juvenil, desprejuiciada y actual. Al pasarnos por las extensas regiones de EEUU, sus postas de inmigración, sus desiertos, sus autopistas, sus pueblos, el texto establece una dicotomía cultural donde se revaloriza la cultura mexicana (275, 299). A través de sus páginas todas, el texto establece una migración a contra sentido que desmonta prejuicios al presentarnos vagabundos honestos, pordioseros trabajadores, agentes de inmigración violentos, otros arrepentidos, inmigrantes que no desean vivir en EEUU; sino rescatar a México, y mujeres inteligentes que se postulan a elecciones, toman acción, se defienden de la violencia física y son, en definitivas, agentes de cambio (Irma, la tía de Nayeli, se convierte en alcaldesa de Tres Camarones, 48).

Según sus planteamientos temáticos, ambas obras se enmarcan filosóficamente en la era de la globalización, la hibridación, la ambivalencia axiológica, el enemigo alternativo, ubicuo y el relativismo postmodernista; era que Charles Jenks en su inicio resumió como de “*Pluralism*”, “*disharmonious harmony*”, “*tragic optimism*”; con novelas que Mempo Giardinelli considera que “...prenuncian el Apocalipsis y la destrucción...” (Jencks 34-35; *La Nación*). Hoy día, todas estas manifestaciones literarias ya se vienen alineando a valores ecológicos, a conceptos de sostenibilidad, de derechos humanos y a una conciencia de la necesidad de supervivencia de la especie a escala planetaria. Estructuralmente tanto *Leyenda* como *Rumbo* son productos híbridos de la novela de aventuras, la picaresca, la ciencia ficción, el policial y la novela de acción.

Hasta aquí hemos visto un resumen de los argumentos de ambos textos. He mencionado ciertos conceptos teóricos en los que se asienta el ensayo. Antes de

comenzar con el análisis textual de ambas obras, explico cómo se relacionan la sátira menipea, la filosofía del sentido común, la distopía y la utopía, con la parodia de géneros menores hibridados. Es necesario aclarar que los textos actuales usan la sátira menipea como actitud mental; de forma híbrida para concebir un texto plástico, novedoso, que cuestiona la capacidad mimética del lenguaje<sup>3</sup>.

En una secuencia general muy somera se puede decir que la sátira menipea es de origen cínico y escéptico<sup>4</sup>, su estructura de saturación caótica y comprensiva nos lleva a una posición mental compatible con la sociedad postindustrial. Esta predisposición se mueve al margen de los discursos hegemónicos y se enfoca en el sentido común, en las necesidades imperativas del vivir diario. De ahí que la sátira menipea use los subgéneros literarios para redefinir discursos y atacar nuestra costumbre paradigmática. La parodia es un recurso retórico de la sátira. La distopía se contraponen a la utopía de un falso orden realista burgués. Al combinar todos estos elementos se producen textos compatibles con nuestro tiempo, donde se ven protagonistas jóvenes no comprometidos con las ideologías imperantes; jóvenes poetas, escritores, periodistas, artistas, siempre liberales, desplegados en textos ambiguos desde el punto de vista genérico y político, que devuelven a su vez el sentido inicial de la literatura: narrar, entretener.

Según Ana Vian Herrero “La sátira menipea combina, al menos en el fundador, prosa y verso, humor y seriedad [...]; une los rasgos cómicos y la parodia de los géneros filosóficos a la enseñanza moral. La fantasía era elemento básico, y aunque con diversidad de criterios, según algunos investigadores también lo era el diálogo” (107). Aunque sus características esenciales prevalecen posteriormente, debe entenderse que el concepto de sátira menipea no existe como género literario sino hasta 1581 (Relihan 12). Sin embargo, después de los estudios de Northop Frye y Mijaíl Bajtín se ha convertido en un “término crítico usado para discutir un vasto género de literatura mundial, que abarca prácticamente el amplio rango que va desde la ficción serio-cómica hasta la literatura más seria o intelectual...” (Relihan 3)<sup>5</sup>.

Trayendo la dicotomía expresada por Joel C. Relihan a obras modernas, podríamos pensar en *2666* de Roberto Bolaño, o *Respiración artificial* de Ricardo Piglia como esa literatura intelectualizada que se cuestiona la capacidad mimética del lenguaje

dentro del género de la sátira menipea (o el serio-cómico), mientras que *Los detectives salvajes* o *Plata quemada*, de los propios autores respectivamente, serían obras estructuradas como formas híbridas “paródicas” de géneros menores (policíal específicamente). En el segundo caso, como parodias de géneros menores, también están *Sin tetas no hay paraíso*, *El rey de La Habana* y los dos textos que nos ocupan *Leyenda de los soles* y *Rumbo al hermoso Norte*. Estas asunciones parecen forzadas a primera vista, sobre todo por lo arcaico y enrevesado del concepto “sátira menipea”; pero al ver el tracto histórico del modo, y su recurrencia en ciertas épocas de la historia es entendible su reaparición.

La sátira menipea tiene una gran tradición crítica en la literatura anglosajona. En su teoría de mitos, Frye explica que la sátira menipea hoy se entiende como una actitud mental, un principio estructurador de la obra: “*The word ‘satire,’...Now (it) means a structural principle or attitude, what we have called a mythos*” (310). Esta idea es radicalizada por Relihan en su pormenorizado estudio sobre sátira menipea antigua: “...la sátira menipea es esencialmente un anti-género, un burlesco de la literatura en general. Se ubica en los intersticios de las categorías literarias tradicionales [...] y en ella el autor no es un maestro, ni asume propósitos morales o didácticos estables” (34-35)<sup>6</sup>. Charles Knight, en su “Introduction: the satiric frame of mind”, también articula claramente la relación entre sátira menipea y géneros literarios: “Puesto que es anterior al género, la sátira es una actitud mental que debe adoptar un modelo genérico para poder manifestarse como representación. [...] La actitud escéptica de la Sátira ante la vida, proyectada sobre ejemplos históricos, nos permite hablar de ella como un estado mental” (4)<sup>7</sup>.

Las reinterpretaciones contemporáneas del (meta, supra) género lo consideran incluso génesis de la novela moderna española, partiendo de su gran influencia en la picaresca, la literatura renacentista y el *Quijote* (Vian Herrero 107-109; 112)<sup>8</sup>. Mijaíl Bajtín, con un bagaje de obras de la literatura clásica y universal, aporta al estudio la polifonía y una descripción histórica del estilo serio-cómico como elemento esencial del modo satírico. Asocia el estilo serio-cómico y la sátira menipea al origen de un cambio de actitud ante la palabra:

Precisamente aquí –en la risa popular– es donde hay que buscar las verdaderas raíces folclóricas de la novela. El presente, la actualidad como tal, ‘yo mismo’, ‘mis contemporáneos’ y ‘mi tiempo’ fueron inicialmente el objeto de una risa ambivalente, alegre y destructora al mismo tiempo. [...]. De este medio de la risa popular en el terreno antiguo crece directamente una esfera bastante vasta y variada de la literatura [...] la esfera de lo serio-cómico. [...]. ...se incluyen la sátira menipea (como género) y los diálogos al estilo de Luciano. Todos estos géneros, abarcados con el concepto “serio-cómico” constituyen verdaderos antecedentes de la novela. (533-34)

Tanto Frye como Bajtín preparan la sátira menipea para su utilización moderna, por un lado, como actitud mental ante el discurso, ante la mimesis, y consecuentemente, comprometida con la inmediatez y crítica al discurso hegemónico. La actitud postmoderna descrea de los discursos de poder, de las narrativas o “constructos” culturales, un sentimiento que Citton define como: “...falta de confianza en sí mismo, la aporía del juicio, la ambivalencia política y el descrédito de las pretensiones humanas al saber y al control” (146)<sup>9</sup>. Es aquí donde acude a nuestro juicio el sentido común y el escepticismo. Es aquí donde la cosmovisión heredada quizás de Macedonio Fernández, expandida y sistematizada universalmente por Jorge Luis Borges, y regionalmente por escritores como Nicanor Parra, o en el Caribe, Reinaldo Arenas y Virgilio Piñera, entran en juego<sup>10</sup>.

Corresponde a Carter Kaplan el análisis de la sátira menipea a partir de la carga individualista presente en la filosofía del sentido común, compatible con esa inmediatez que anuncia Bajtín, y el escepticismo lingüístico del análisis descriptivo de Wittgenstein (caro, por cierto, a Roberto Bolaño, quien parece considerar “la metafísica como una fuente de error a la manera” del filósofo [Venture 211]):

De acuerdo con el primer Wittgenstein, existen artilugios metafísicos, pero el lenguaje no puede describirlos. La metafísica está más allá de los límites del lenguaje. La metafísica no puede ser descrita, pero sabemos que hay algo “allá fuera”. Entonces, de acuerdo con la proposición [consigna] más citada del *Tractatus*: “7. Lo que puede decirse, se puede decir con claridad, y lo que no podemos expresar, debemos dejar pasar en silencio.” Contrariamente a esto, el segundo Wittgenstein rechaza la noción de lo inexpresable en su totalidad. Si no se puede expresar, entonces no existe. De hecho, no hay nada que el lenguaje no pueda expresar: “Porque no hay nada que no se pueda

decir, y no hay nada más allá de los límites del sentido; excepto el sinsentido.” [2] La metafísica es absurda (Kaplan 27-28)<sup>11</sup>

La nueva estética sigue esta filosofía de Wittgenstein, como el Renacimiento se alimentaba del Humanismo; el Romanticismo del Liberalismo; el Realismo del Materialismo, o el Surrealismo del Psicoanálisis. Las vanguardias y estéticas posteriores coquetearon con el Materialismo Dialéctico, la Fenomenología; el Empirismo y el Escepticismo de David Hume. El documentado Escepticismo Epistemológico de Jorge Luis Borges, análisis que escapa a la intensión de este artículo, está alineado con esta filosofía y ha influido considerablemente a los escritores de las nuevas tendencias. Siempre queda la pregunta filosófica de si Borges interpretó los nuevos tiempos, o fue el iniciador de ellos. Pero varios corolarios de la cosmovisión Borgeana son herramientas literarias de hoy: la idea de que todo es literatura (“literaturizable”), de que todo puede expresarse con el lenguaje, y de que el lenguaje es ficticio; pero que lo importante es contar, entretener.

Kaplan, en su iluminador libro sobre la mitología intelectual, introduce el concepto “sinopsis crítica”, concepto quizás imaginado a partir del de “anatomía” de Frye, y designa a la sátira menipea como el más amplio proyecto de investigación en la tradición humana. Conectando la sátira menipea con el análisis sinóptico comenta: “Again like Menippean satire the final goal of synoptic analysis is the exposure of intellectual mythology” (29). De esta manera el crítico vincula el análisis descriptivo y la sátira menipea. Y luego da un paso más al decir:

Menippean satire is most intentionally and overtly the great human tradition of literary inquiry. [...]. Embracing a broadened program of synoptic inquiry, Menippean satire is a practice whereby a spectrum of particulars, facts, and perceptions of events are brought together to form a uniquely comprehensive and yet particular view of reality. But above all, Menippean satire patterns the process called “the shock of the familiar”. (30)

Tanto *Leyenda de los Soles* como *Rumbo al hermoso Norte* son escritas desde el estado mental satírico, incluso, satírico menipeo por su complejidad, por su mirada *catascópica* abarcadora del tiempo mitológico y el futuro distópico; por la tensión entre el espacio inmanente y el fantástico, y por su posicionamiento ante el

lenguaje y la mimesis. Ambas obras son también un pastiche de géneros menores (picaresca, novela de aventuras, fantasía, policial). Su rápido planteamiento inicial del argumento, sus personajes arquetípicos, su desarrollo rápido de la acción, itinerante a manera de la picaresca y la mezcla de tramas de otros géneros de la gran literatura apoyan esta idea. Comencemos por discutir el elemento distópico, ese tono apocalíptico del que hablara Mempo Giardinelli (La Nación).

El estamento de la distopía en las obras que nos ocupan es un resultado que se contrapone al origen prístino y bucólico del espacio vejado. De acuerdo con Niall Binns en su monografía *¿Callejón sin salida?: La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, para Homero Aridjis: “El deslumbramiento de la Creación fue un factor central en su poesía temprana; el proceso creador se somete ahora al desgaste corrosivo de la ironía y la parodia” (141). Este estamento es inicialmente histórico y político. Tiene elementos de la colonización, el liberalismo, el trato desigual con países en vías de desarrollo, el narcotráfico, la corrupción gubernamental; luego se desplaza al estamento ecológico, a la contaminación destructora del entorno vital. Juan de Góngora observa en el 2027 un mapa de la capital de Nueva España del año 1550 que su padre colgó en la pared en el 2009, es decir, dieciocho años atrás: “y por él supo que ésta no siempre había sido esa inmensidad irrespirable que hacía llorar los ojos y raspaba la garganta, sino un valle luminoso cubierto de lagos resplandecientes y verdes inmarcesibles” (15).

Juan observa el mapa durante días. Este mapa, como el pisapapeles que el narrador de *1984* de George Orwell encuentra, o el código que se busca en *La pesquisa: novela policial*, de Juan José Saer, nos brinda el único elemento de comparación de una realidad amputada de la conciencia de la época en que se vive. Hay un contraste entre ese mundo idílico y la propia historia:

...la ciudad era apenas un corazón que comienza a latir y un cerebro que empieza a imaginar. Cuando el caserío español era blanco, los lagos verde pálido, los caminos de agua verdes y los indios de carga y servicio, los *tamemes*, arreados por sus amos extremeños, iban vestidos de blanco por caminos melosos (16).

Este mundo idílico tiene las marcas de un entorno natural con vitalidad. La adjetivación que embellece el pasado, en la narración, da fe de la carga utópica de dicho pasado. Es interesante observar que en ese entorno utópico se implanta la colonización. Quizás el autor vea esto como el inicio de la debacle, o quizás es aquí donde nace el lenguaje que codifica el entorno por primera vez, ese “acuario de palabras” que defendía a su protagonista de la realidad (16).

A este telurismo inicial, se contrapone la distopía del presente narrativo ficticio (año 2027) y por extensión, como buen satírico, nuestro propio presente, efectuando así la operación de choque por perplejidad (“the shock of the familiar”) que se produce en el lector al entregarnos lo que ya sabemos, que el planeta está en vías de extinción. Reuniendo un campo semántico asociado a la distopía en *Leyenda* tendríamos: amiba grisácea, neblumo, ex-bosques, avenida desarbolada, lagos muertos, colina negra, olor nauseabundo, fetidez, basureros líquidos, cielo amarillento y turbio, entre muchos otros (16-17; 19; 24). Aquí se nos da cuenta de que vivimos en un mundo distópico, agresivo. Mundo solo bello por el mecanismo del lenguaje, de la parodia: parodia fotográfica, parodia de mapa, parodia de realidad pintada, parodia de generales, parodia de géneros narrativos. Esto nos lleva a repetir la frase de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia: “Ya no hay aventuras...sólo parodias” (137).

Piglia ha estudiado los marcadores de la literatura actual, y aunque su enfoque está en el género policiaco sobre todo, ha visto con mirada aguda los elementos que la definen: “Se aprende enseguida cómo funciona el género. Por ejemplo, una novela policial es buena en las primeras veinte páginas, porque el escritor tiene la posibilidad de plantear...lo que yo llamaría el ambiente, el escenario de la historia” (“Conversación en Princeton” 11). Esta aseveración es válida para muchos de los subgéneros que se hibridan hoy día. Nótese que el planteamiento temático y argumental en *Leyenda* está en las primeras dieciséis páginas. Otro tanto ocurre con *Rumbo* y esto es propio de las funciones satíricas de los textos en cuestión (Frye 227-34).

En *Rumbo al hermoso norte* se plantea el “escenario de la historia” en las primeras páginas: asedio del pueblo y situación política: “A nadie en el pueblo le gustaba el cambio” (3); historia, corrupción policial: “Uno era agente de la judicial, el

cuerpo policíaco más temido de Sinaloa. Como policía ganaba \$1.500 pesos al mes, pero los narcos le pagaban \$2.500 mensuales como cuota ‘de asesoría’” (5). El espacio utópico mítico, que precede a la distopía, también se plantea desde el inicio. Irma, la tía de Nayeli, figura política que llega a ser alcaldesa del pueblo se va a pescar jaibas: “Pescar jaibas era para ellas como subir al cielo” (28). En la página 29, en un libro de unas 350 páginas, o sea, al inicio, como ocurre en *Leyenda*, se nos presenta el pasado como una utopía perdida. Veamos la descripción de ese placer recóndito de la familia y la vida del México profundo:

El agua del río se veía verde oscura y espesa, llena de polen y hojas. Las orillas aquí eran de lodo oscuro, salpicadas con el blanco de las conchas por allí y por allá. Por doquier se veían esas ranas verdes y gordas que parecen que siempre están sonriendo, de esas que venden disecadas a los turistas, acomodadas en poses extrañas y con sombreros de mariachi, tocando instrumentos de juguete. Nadaban plácidamente en donde daba la sombra. Las grullas azules y las garzas blancas pescaban entre los carrizos. (28-29)

Esta descripción insertada en un viaje de vecinos al mar, a pescar jaibas y disfrutar de los placeres de la vida común y natural es marca de la utopía perdida. Ilustra la bondad natural de México y los valores por los que hay que luchar. Valores que luego reaparecerán al final de las obras. Tanto aquí, como en *Leyenda* se mezclan en el discurso utópico los elementos de su destrucción. Si en *Leyenda* los *tamemes* iban vestidos de blanco; pero arreados por los españoles; aquí las ranas cantan antes de ser disecadas para turistas. Las arquetípicas dicotomías Norte/Sur; Europa/América Latina; EEUU/América Latina, ejercitadas en el Modernismo, ya han ejercido su estrago en la temporalidad del ojo narrador.

El lenguaje, como ese instrumento cultural que nos queda, como ese artillero que todo lo puede expresar, también es un espacio dado a la dicotomía utopía/distopía. *Rumbo al hermoso Norte* comienza con un poema de Xayacamech Tizatlán que alude a la belleza del paisaje, a la amistad y a la búsqueda de esa amistad desesperada. *Leyenda de los soles* lo hace con los “Anales de Cuauhtitlán”. Ambos contraponen un imaginario utópico y ancestral, a la distopía actual. Ambos constituyen citas incoativas de un lenguaje previo a la colonización, a la globalización. En este sentido, el instrumento del

texto, el español, ya es un instrumento dudoso o caótico para describir la realidad. Como apunta James J. Lopez:

La sátira niega la capacidad reveladora de la palabra: su sentido está en otra parte, en la realidad del lector y en lo que comparte o no con el mundo novelado. La hermenéutica como empresa científica es un callejón sin salida, según el satírico, puesto que el texto no esconde una verdad más allá de su propia discursividad. (14)<sup>12</sup>

El anclaje que establece *Leyenda* en una época mítica del México milenario, lo logra *Rumbo* en la tierra imaginaria de Tres Camarones, cerca de Sinaloa; en el telurismo de un México profundo y conflictivo.

En *Rumbo*, el contraste ecológico está en la tensión entre Tres Camarones y el *dumpe* o basurero. Este último funciona como el anti-mundo de la gran cosmópolis que lo alimenta y la frontera que lo produce. Una prueba de la gravitación del *dumpe* en la obra es que de él sale Atómiko, el arquetipo satírico del libertador. También conocemos ahí a don Porfirio, que como Cristóbal Cuauhtli en *Leyenda*, simboliza la esencia del mexicano, su bondad intrínseca, aun en circunstancias adversas. El *dumpe* es también, de alguna manera, un reservorio de valores, gente, identidades. El ambiente de tráfico ilegal, de migraciones, de lucha contra los agentes del desierto inhóspito, dan el componente de terror y misterio, a un texto que puede leerse como novela de viaje, de aventuras y de acción, como he mencionado.

Además de sus estructuras genéricas híbridas, ambas obras usan el estilo serio-cómico, dado, en *Rumbo*, por las intervenciones de Atómico, un samurai veterano de guerra que acompaña a Nayeli en su misión, las de Tacho, y por el propio argumento de la novela que es ir a buscar a los siete magníficos a los “Yunaites” para salvar al pueblo del asedio de los narcos. El argumento en sí mismo, supone un tratamiento paródico del género cinematográfico y deconstruye el estigma de la emigración al sentar su origen en *Los siete samuráis* de Toshiro Mifune. La influencia del cine Norteamericano provee la idea, y establece una inmigración de sentido contrario. Esto convierte a la novela en una sátira del género, y una sátira de la realidad.

La mirada serio-cómica también estructura la obra de Homero Aridjis. La escena de la muerte del general Carlos Tezcatlipoca en *La leyenda de los soles*, con su ojo de

crystal escudriñador, su resucitación y su fuga, está elaborada desde esta mirada (11-12). También son hilarantes las escenas pantagruélicas de los *tzitzimime* que hacen el amor desafortadamente a cuanto encuentran en su camino, escenas que recuerdan a Reinaldo Arenas, o al demonio priápico que se apodera del protagonista de *Paradiso* de Lezama Lima<sup>13</sup>: “En la calle, la actividad sexual de los *tzitzimime* iba más allá de la satisfacción inmediata del apetito venéreo. Los machos, en estado permanente de erección, parecían burros excitados, llevaban en ristre una quinta extremidad, un órgano muscular autónomo del cuerpo. Algunos, como si fuera una correa para perro, se fajaban el largo pene a la cintura” (170).

El ojo del satírico nos ataca, nos sobrecoge, nos revuelve y pone en juego nuestra costumbre interpretativa y paradigmática. Destruye la mitología, hecha hábito que sostiene nuestro juicio y sus elementos específicos (“fossilized beliefs”, “superstitious terrors”, “crank theories”, “pedantic dogmatisms”, “oppressive fashions.” Frye 233), todo lo que restringe nuestra libertad. Cuando el narrador de *Leyenda* dice que en el año 2027 la zona metropolitana de Ciudad de México es “En el día, una amiba grisácea” o que la avenida de Chapultepec “parecía no estar construida en la tierra, sino flotar en una nube de gases”, nos entrega la estupefacción y el terror, de que el futuro oscuro e inconcebible que tememos está ya frente a nosotros (Aridjis 16, 29). Hay incluso alusiones directas a este estupor cuando Juan de Góngora, después de leer noticias sobre resultados deportivos, farándula, etc., piensa: “Noticias tan ajenas, tan remotas como si hubieran sucedido en el mundo de los sueños o hace mil años” (85). O cuando más adelante el narrador comenta: “En las páginas interiores del diario halló información sobre cosas extrañas que estaban sucediendo en la Tierra. Sobre guerras ecológicas entre países del Cuarto Mundo, sobre hambrunas en el desierto más grande del planeta, el de la Amazonia; sobre las exequias simbólicas del mar mediterráneo...” (85).

El narrador percibe/presenta como asombroso lo que para nosotros es normal: atracos, desaparecidos, deportes. Por el contrario, lo que nos causa perplejidad a nosotros, es el pan de cada día de Juan de Góngora: las grandes hambrunas, la destrucción ecológica a escala planetaria. Este contra-discurso de la sorpresa (“Shock of

the familiar”) se encuentra también en *Rumbo* cuando se describe la escena del basurero. Después de unas páginas que aluden a la peste, la descomposición orgánica, la degradación existencial de sus moradores, el narrador concluye con mirada extrañada: “La brisa del mar levantaba blancas bolsas de plástico que se arrastraban como fantasmas de los lados del basurero. El espectáculo era bello, a su manera. Las bolsas flotaban silenciosamente en oleadas, cayéndose y levantándose y yéndose también, cual blancos globos llenos de aire. [...] Enfrente de ellos se extendía un crudo cementerio” (120)<sup>14</sup>.

Esto son ejemplos del choque que nos produce lo familiar, reconsiderado bajo la descolocación que opera la dinámica satírico-menipea, como propone Carter Kaplan. El individuo de la sociedad moderna, desorientado ante una realidad que solo se puede percibir mediante ejemplos discretos de experiencia vivencial, desconfía de todo, y se propone una supervivencia intelectual inmediata ajustada a su entorno y su necesidad. La predisposición satírica otorga una dosis de escepticismo saludable a una generación que vivió el golpe de estado a Salvador Allende, la masacre de Tlatelolco, la dictadura militar en Argentina, la invasión a Panamá o Granada, el colapso de la Unión Soviética.

Esta generación se queda ahora con un planeta que no les da tiempo a restaurar en lo político, porque ha sido diezmado en lo natural. Esta frustración de acción, y a la vez la competencia discursiva con el mundo desarrollado del entretenimiento, impone destruir, reabsorber, y apropiarse de sus medios discursivos desmontando los géneros burgueses establecidos y deformándolos hasta carbono. Esto propone reescribir los paradigmas de la modernidad, dar fuego a la cultura y comenzar de nuevo, eso hace la sátira menipea, y para ellos se vale de recursos que Ihab Hassan vio propios de la época postmoderna: “Hybridization, or the mutant replication of genres, including parody, travesty, pastiche” (Hassan 506).

Los ejemplos textuales que hemos visto en *Leyenda* y *Rumbo* hacen precisamente eso: entregar una visión de la realidad particular, integrada desde la visión individual, desde las necesidades específicas del “yo”. He aquí también la inmediatez a la que se refería Bajtín (533-34). En tiempos de axiologías ambivalentes y narrativas

inoperantes, las necesidades básicas, las ingentes exigencias individuales emergen como valores definidos.

La lucha ideológica se esgrime en dos campos: el cultural, desmontando prejuicios, escribiendo contra-discursos, estableciendo nuevos paradigmas interpretativos y el ecológico, llevando nuestra atención al tema, contrastando pasado mítico idílico, y futuro distópico. La recuperación del México interior, trabajador, familiar de *Rumbo* es una necesidad evidente que se abstrae (descalifica) de discursos políticos y representaciones hegemónicas de ambos lados de la frontera. Asimismo la representación degradada de una cosmópolis como Ciudad de México, con un pasado mítico que la sueña eterna, es un mecanismo de supervivencia individual extrapolado al colectivo.

Si comparamos personajes de ambas obras, igualmente podemos hilar una simetría ideotemática que une a obras disímiles en una estética común. Cristóbal Cuauhtli y don Porfirio son, de alguna manera una esencia, algo inmutable, del mejicano y de lo mejicano. Cuando Cristóbal se le aparece a Juan de Góngora en *Leyenda*, iba vestido “a la usanza de los mejicanos antiguos, con maxtlatl, tilma y cactli” y dice: “He venido de lejos del tiempo para hablarte” y luego aclara: “De ayer, de unos cuantos siglos atrás” (37). Cristóbal Cuauhtli, como el pasado (que también es una inmanencia presente en México) tiene verdades sobre México; pero además le informa a Juan de Góngora de poderes que éste tiene y no conoce, como atravesar paredes. Cristóbal significa esencia, poder agente, solución enterrada en el pasado. Y hace ver al protagonista recursos que por ignorancia desconocía, pero que estaban en él.

En *Rumbo*, don Porfirio es un buen hombre que reside en el basurero. Comparte su comida, su casucha, su alcohol malo y da ejemplo a los misionarios de humildad, sabiduría, buenos sentimientos humanos; pero sobre todo de trabajador. Dice el narrador al describirlo(s): “Doña Araceli iba vestida como los mestizos esperaban de ella, con ropas indígenas. Era de raza mixteca, uno de los grupos étnicos que trabajan en el área de Tijuana. Ella y su esposo Porfirio se habían venido al Norte no a cruzar la línea sino a ganar dinero en Tijuana” (113). En este caso, como en el de los misionarios del mismo texto, el objetivo no es emigrar, sino ganarse la vida. Más adelante el

narrador enfatiza: “El trabajo era todo para ellos, aunque no tuvieran empleo fijo” (114). Y luego continúa: “Don Porfirio pepenaba la basura en el basurero Fausto González” (114).

Las parejas protagonistas de ambos textos también constituyen una simetría de acción. Juan de Góngora y Bernarda Ramírez trabajan juntos para lograr el fin prometedor: la salvación del planeta a través de la llegada del sexto sol, además de ser cómplices en la búsqueda y recuperación de Ana Violeta, la hija de Bernarda secuestrada por el Tláloc. En *Rumbo al hermoso norte*, Nayeli y Tacho operan una función similar en la línea de acción. Logrando traer, al final, a los magníficos y salvar así al pueblo imaginario de Tres Camarones de los narcos que, de alguna manera, simbolizan las fuerzas machistas de los hombres contra la dignidad femenina reflejada en Nayeli, Irma y Tacho que es declaradamente homosexual y representa una nueva actitud sexual.

La compleja dinámica de los personajes todos, incluyendo los secundarios, permite esa función ambigua de la sátira menipea. Natalia, “la presunta media hermana del general” Carlos Tezcatlipoca hace de contrapeso a las fuerzas del mal (12). El narrador, con su tono, mantiene una distancia afectiva ambigua, sino alejada, al construir el mundo apocalíptico de la novela: “fama era que se dedicaba a reproducir fauna en peligro de extinción. En vida, el general la había llamado ecoguerrillera...” (12). Sin embargo, cuando Carlos Tezcatlipoca, el temible general, mata a su hermana salva al “jaguar negro” de ojos “verde amarillo”: “-Eres el último de tu especie, te han cazado por tu piel, han destruido tu hábitat, te han quitado tus presas, pero yo te dejaré ir- le dijo el general, abriéndole la puerta de la jaula” (71). Seguidamente “silencia a balazos” a su media hermana que pedía ayuda y agua (72).

En *Rumbo* Irma gana las elecciones y le dice a Nayeli: ‘con gran solemnidad: “Ha comenzado una nueva época”’ (48). Irma es de las que se queda. Piensa que el pueblo puede funcionar sin necesidad de concursos extranjeros. De hecho gana un apoyo femenino, según el narrador, en contra de prejuicios incorporados en las propias conciencias femeninas que se creían “temperamentales”, “veleidosas”, “faltas de lógica” de tanto oírlo (42). Por otro lado, en el grupo que viaja a EEUU están la Yolo y

la Vampi, que son un poco más frívolas. Dan el toque gótico, alternativo de la juventud mexicana globalizada. Hablando de la propuesta de Nayeli de buscar hombres la Vampi reacciona con su desdén acostumbrado: “Perdón, ¿a dónde es que vamos a ir a buscarlos?”. “¡Pos a los Yunaites!”, dijo la Nayeli como estableciendo lo obvio. ¿Es broma o qué?” replica finalmente la Vampi (59).

Los elementos de identidad nacional expresados en *Leyenda* a través de los nombres híbridos de sus personajes, a caballo entre la cultura azteca y la hispana (Cristóbal Cuauhtli, Carlos Tezcatlipoca, José Huitzilopochtli, Santiago Chánoc) y a través de su pasado mítico; encuentran su paralelo en *Rumbo* mediante la oposición tierra mejicana/ tierra norteamericana. Estos elementos en el segundo caso se hacen evidentes durante el viaje de los misionarios por los Estados Unidos y sus críticas y desapego a sus comidas, anuncios comerciales y arte popular criticados con mirada satírica y desdén por los expedicionarios (*Rumbo* 252; 274; 299).

Las novelas analizadas, *Rumbo al hermoso Norte* y *Leyenda de los Soles* acusan a un encontronazo lacerante: Hemisférico-Norte/Sur; Temporal-pasado/presente. Ambas parten de una “leyenda”, y proponen un “rumbo,” todo dentro del juego expresable del lenguaje. La leyenda es conciliar el presente con el pasado mítico que ata y define, despojarse de la mentalidad colonizada por el primer mundo, atender a (y asumir) las diferencias raciales, observar la inmanencia de los particulares, lo autóctono. El rumbo pasa por regularizar relaciones justas con el vecino del Norte, acabar con la corrupción, repensar la relación población-recursos naturales, y plantearse una nueva identidad moviediza y global.

En ambos casos, jóvenes decididos, hábiles y talentosos, yendo en contra de estigmas y pre-determinismos, logran hallar un futuro optimista y una solución basada en el amor a la cultura, la historia y la naturaleza. La nueva literatura se opone a la vieja, como los jóvenes, a las generaciones pasadas. En *Leyenda* la utopía final está en la aceptación de un pasado mítico, la solución a través de un código, la belleza del arte, y la confianza en el final alentador. En *Rumbo* la utopía final está en la vida idealizada del *telos* mexicano (Tres Camarones), en el trabajo en equipo, en los jóvenes que solucionan el problema, en las mujeres que se convierten en dirigentes, en la población



que finalmente regresa a México de EEUU, en la emigración que ayuda a los emigrantes. Los textos usan la distopía como recurso expresivo y estructurador; pero no son distopías como tal, son parodias de ésta.

Dicha estética, al traspasar las barreras del prejuicio, como hacen las narco-novelas colombianas, nos permiten ver más allá. Nos permite leer la anécdota particular, ver la gente real, sus miedos, sus anhelos, sus conflictos. Las obras revisadas nos dan a conocer otro México. A saber, la nación trabajadora, imaginativa, de individuos modernos y hacendosos. Nación de origen mítico, de rica historia y de material humano valioso. Como producto literario ambos textos desmontan prejuicios establecidos y nos proponen una mirada diferente a la compleja realidad actual, desde una perspectiva dinámica y entretenida. En esos varios pliegues de lectura, reside la eficacia de las obras en cuestión.

© **José Vilahomat**

## Notas

1 El título de la obra original de Luis Alberto Urrea es *Into the Beautiful North*. Este artículo usa la traducción de Enrique Hubbard Urrea, *Rumbo al hermoso norte*, manteniendo en perspectiva las diferencias con la fuente y por considerar que la obra trata temas profundamente mexicanos. *Nota bene sobre traducción*: En otros casos, como sucede con muchos textos críticos haré una traducción libre del inglés denotada por [Traducción del autor] entre corchetes; o indicaré el traductor correspondiente de la misma manera.

2 Según Northrop Frye: “La palabra ‘anatomía’ en el título de Burton significa una disección o análisis, y expresa de manera precisa el enfoque intelectual de la sátira menipea. Podemos así adoptar el concepto de Anatomía como concepto adecuado para sustituir el altisonante y, en tiempos modernos, confuso concepto de ‘sátira menipea’” (2000:312). [“The word ‘anatomy’ in Burton’s title means a dissection or analysis, and expresses very accurately the intellectualized approach of his form. We may as well adopt it as a convenient name to replace the cumbersome and in modern times rather misleading ‘Menippean satire’” (2000: 312). [Traducción del autor] en el cuerpo del ensayo.

3 En el artículo “Sátira híbrida y sujeto menipeo: la literatura cubana, y latinoamericana, actual” publicado en el número 44 (2010) de la revista *Espéculo*, de la Universidad Complutense de Madrid, explico el carácter híbrido de la nueva literatura y propongo los términos Sátira Menipea Distópica; Sátira Menipea Histriónica y Sátira Menipea Épica para explicar las modalidades que estas obras actuales adoptan. *Leyenda de los soles* sería una Sátira Menipea Distópica por su representación de un mundo apocalíptico. *Rumbo al hermoso norte* sería Sátira Menipea Épica por su argumento de aventura y lo grandioso del intento de salvar Tres Camarones. Ver también “Margen genérico y tema antisocial: una respuesta fragmentaria a un universo fractal” en esta revista: *Argus-a Artes & Humanidades*, Argentina/California, II. 6 (Octubre 2012).

4 El nombre de sátira menipea se debe al cínico griego Menipo de Gádara. Éste fue un esclavo nacido en Asia menor, probablemente en Ponto, en la primera mitad del siglo III a.n.e. Después de pagar su libertad con la fortuna que hizo por medio de la usura, como señala Carter Kaplan, Menipo se asentó en Tebas y allí se convirtió, bajo el tutelaje del cínico Metrocles, discípulo de Theophrastus, en uno de los más cáusticos satíricos de los filósofos cínicos (Kaplan 45). La obra de Menipo no se conserva, pero ha llegado a nosotros a través de las adaptaciones de sus obras *Descenso al Infierno*, *Simposio* y *La subasta de Diógenes* (45). Según Joel C. Relihan, a Menipo lo popularizaron las obras de Luciano: *Icaromenipus*, *Necyomantia* y fundamentalmente *Diálogos de muertos*, en cuya última obra Menipo es recreado como un personaje (Relihan 39). Menipo fue crítico de las instituciones políticas, la academia, y las religiones. En estos escenarios se desarrollaron muchos de sus textos, como refiere Kaplan (45). [Traducción del autor]

5 “Critical term used to discuss a vast genre of world literature, comprising practically the full range of the seriocomic and learned fiction ...” (Relihan 3). [Traducción del autor].

6 “...menippean Satire is essentially an antigenre, a burlesque of literature at large. It falls between the cracks of traditional literary categories [...] in it the author is not a teacher, and it assumes no stable moral or didactic purposes” (Relihan 34-35). [Traducción del autor].

7 “As a pre-genre, satire is a mental position that needs to adopt a genre in order to express its ideas as representation. [...]. Its skeptical attitude towards life, directed at historical examples, makes it a frame of mind” (4). [Traducción de James J. Lopez].

8 Hoy día se considera incluso que la sátira menipea tuvo una influencia fundamental en la picaresca y en toda la revolución que operó la narrativa renacentista española. Precisamente ese fue el tema del pasado “Coloquio internacional de Sátira Menipea y renovación narrativa en España: del lucianismo a *Don Quijote*” [Satire ménippée et rénovation narrative en Espagne: du lucianisme à *Don Quichotte*], que tuvo lugar en la universidad de Burdeos (Université Bordeaux Montaigne) del 16-18 de septiembre de 2015, organizado por Elvezio Canonica y Pierre Darnis, y con la participación de reconocidos especialistas en el tema como Francisco Rico Manrique, Ana Vian Herrero y *Montserrat Jufresa* Muñoz. Sobre esta revolución narrativa en la España renacentista véase también el artículo citado de Ana Vian Herrero “El *Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras*, la tradición satírica menipea y los orígenes de la picaresca: confluencia de estímulos narrativos en la España renacentista” en *La invención de la novela*. Jean Canavaggio, Ed. Collection de la Casa de Velázquez, Vol. 60, Madrid, (1999): 107-128

9 “...lack of self-confidence, the aporia of judgment, political souplesse, and the debunking of human pretensions to mastery” (Citton 146). [Traducción del autor].

10 En *Ficción de racionalidad (Ficción de racionalidad: La memoria como operador mítico en las estéticas polares de Jorge Luis Borges y José Lezama Lima*. Newark: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs. 2004.) exploro la sostenida relación entre Virgilio Piñera y Borges a través de Victoria Ocampo y la revista *Sur*, y la implicación que esto tuvo en Lezama Lima. Para el cambio de sensibilidad respecto al *boom* latinoamericano véase Ángel Rama. *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura/Colcultura, 1982; y Nelson Osorio T. “Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual.” *Literatura Mexicana Hoy; del 68 al ocaso de la revolución*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, (1991): 243-252.

11 “According to Wittgenstein's early thought, metaphysical contraptions do exist, but language cannot describe them. Metaphysics lies beyond the limits of language. Metaphysics cannot be described, but we know that something is ‘out there.’

Thus, according to the most quoted slogan from the *Tractatus*: ‘7. What can be said at all can be said clearly, and what we cannot talk about we must pass over in silence.’ In contrast to this, Wittgenstein's later thought rejects the notion of the inexpressible entirely. If it cannot be expressed, then it does not exist. Indeed, there is nothing that language cannot express. ‘For there is nothing that cannot be said, and there is nothing beyond the bounds of sense save nonsense.’ [2] Metaphysics is nonsense.” (Kaplan 27-28; para citas de Wittgenstein véase: Hacker, P.M.S. *Wittgenstein's Place in Twentieth-century Analytic Philosophy*. Oxford: Blackwell, [1996]: 111)

12 El crítico James J. Lopez y yo colaboramos en varios proyectos sobre la literatura actual. Debo a él mi incursión inicial hace una década en la teoría de la sátira menipea, aplicada a las tendencias actuales.

13 Refiriéndose al falo, el narrador describe: “Se la enroscaba por los dedos, por el antebrazo, hacía como si le pegase, la regañaba, o la mimaba como a un niño tragón” (Paradiso 343). Lezama Lima. *Paradiso*. EEd. e introd. Eloísa Lezama Lima. Madrid: Cátedra, 1995.

14 “The ocean breeze lifted white plastic bags from the slopes of the black hill. They rose like ghosts. It was quite beautiful. The bags floated silently in waves, soaring and falling, and drifting, too-pale balloons full of unwanted wind. [...] All before them, a crude cemetery sprawled” (114-115).

### Obras citadas

Aridjis, Homero. *La leyenda de los soles*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*. Trad. de Alfredo Caballero. Ed. Omelio Ramos Mederos. Ciudad de la Habana: Arte y literatura, 1986.

Binns, Niall. *¿Callejón sin salida?: La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. 2004.

Citton, Yves. “Potocki and the Spectre of the Postmodern”, *Comparative Criticism* 24, Cambridge: Cambridge University Press, (2002): 141-65

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. 15th Printing. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Giardinelli, Mempo (1997) “Qué se escribe y qué se lee en la Argentina: Un manifiesto por la lectura.” *La nación*. 26 de octubre. Buenos Aires.  
<http://www.lanacion.com.ar/214007-un-manifiesto-por-la-lectura>

Hassan, Ihab, "Pluralism in Postmodern Perspective" en *Critical Inquiry*. 12.3 Chicago: University of Chicago Press: (Spring, 1986): 503-520

Jencks, Charles. "The post-modern agenda" en *The Post-Modern Reader*. London: Academy Editions. 1992: 17

Kaplan, Carter. *Critical Synoptics: Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology*. London: Associated University Press, 2000.

Knight, Charles A. *The Literature of Satire*. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

Lopez, James J. "Sátira en América: La novela satírica latinoamericana". Inédito: 1-36

Piglia, Ricardo. "Ricardo Piglia: Conversación en Princeton. Entrevista realizada el 29 de abril de 1998 en Princeton University." Ricardo Piglia: Conversación en Princeton. (PLAS Cuadernos, no 2). Editores Arcadio Díaz-Quñones, et all. Princeton, N.J.: Program in Latin American Studies, Princeton University, 1998.

Relihan, Joel C. *Ancient Menippean Satire*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1993.

Urrea, Luis Alberto. *Rumbo al hermoso norte*. Trad. Enrique Hubbard Urrea. NY: Little, Brown and Company, 2009.

Urrea, Luis Alberto. *Into the Beautiful North*. NY: Little, Brown and Company, 2009.

Venture, Antoine. "Une représentation fragmentée et fragmentaire" en *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Karim Benmiloud et Raphaël Estève. Eds. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux. (2007): 190-212

Vian Herrero, Ana "El *Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras*, la tradición satírica menipea y los orígenes de la picaresca: confluencia de estímulos narrativos en la España renacentista" en *La invención de la novela*. Jean Canavaggio, Ed. Madrid: Collection de la Casa de Velázquez, Vol. 60, (1999): 107-128.