

“HABREMOS DE RE R, NOS ALEGRAREMOS, HABR« DELEITE”. REFLEXIONES SOBRE LA RISA (SEGUNDA PARTE)

“WE ARE TO LAUGH, WE ARE TO BE HAPPY, THERE WILL BE DELIGHT”. REFLECTIONS ON LAUGHTER (SECOND PART)

MAR A NIEVES ALONSO, PAULINA BARRENECHEA, JUAN CID, DAVID «VALOS, PAULINA DAZA, EDSON FA“NDEZ , DIETER OELKER, GILBERTO TRIVIÑOS*

RESUMEN

Reír con el otro es una práctica corporal de libertad y, por lo mismo, de resistencia a las potencias hostiles a la vida. Pero también es una invitación a visitar el pasado, examinar el presente y pensar en la posibilidad de un porvenir distinto. Por ello el irreverente encuentro de la letra y la risa permite fabular la crisis de los poderes de la seriedad y la tristeza, los cuales imperan en occidente e intensifican, por ejemplo, la violencia, el terror y el odio a la diferencia.

Palabras clave: Risa, erotismo, poesía náhuatl, negritud, literatura latinoamericana, grotesco, esperanza.

ABSTRACT

To laugh with the Other is a physical and corporal practice of liberty, which signifies a resistance to the potential hostilities of life. But it is also the possibility of a different future. And so the irreverent encounter of the text and laughter permits us to manage the crisis of the powers of seriousness and sadness, which predominate in the West and are intensified, for example, by violence, terror and hatred of difference.

Keywords: Laughter, eroticism, nahuatl poetry, Latin American Literature, grotesque, hope.

Recibido: 06.09.2007. *Aprobado:* 12.09.2008.

* Investigación realizada dentro del marco del Proyecto MECESUP UCO 0203, “Fortalecimiento de la calidad y la innovación en la formación de doctores en literatura latinoamericana”. Los autores de este artículo integran el Grupo de Investigación “Nuevas lecturas de los textos clásicos latinoamericanos” del Proyecto MECESUP UCO 0203 y el Grupo de Investigación 03.F2.06 de la Dirección de Investigación de la Universidad de Concepción. La coordinadora general de dichos grupos es la Dra. María Nieves Alonso (malonso@udec.cl). La primera parte de esta monografía fue publicada en *Atenea*, N° 496: 11-40.

INTRODUCCIÓN

EL CUERPO y la risa encuentran en el espacio literario una de sus posibilidades de expresión. Las reflexiones teóricas sobre la risa, expuestas en la primera parte de nuestro trabajo (*Atenea*, 2007, N° 496: 11-40), por lo mismo, deben complementarse con el comentario de textos literarios. La segunda parte de “Habremos de reír, nos alegraremos, habrá deleite. Reflexiones sobre la risa” se compone de estudios de textos literarios. En primer lugar, se analiza el erotismo y la risa en “Canto de las mujeres de Chalco” (en León-Portilla 1978). En segundo lugar, se estudia cómo la risa libera al esclavo negro, transformándolo en cimarrón. Finalmente, se examina la risa silenciosa en *Los siete locos* de Roberto Arlt.

PRIMERO: MANIFESTACIÓN DEL EROTISMO Y LA RISA EN “CANTO DE LAS MUJERES DE CHALCO”



La sociedad náhuatl, que conocemos a través de su literatura, se caracteriza particularmente por su constante reflexión sobre la estada de los hombres en la tierra, así como por su temor y preocupación ante aquello que le depararía el más allá. A pesar de esto, nos parece posible afirmar que fue un pueblo que supo utilizar la risa (el buen humor-la alegría) como un “arma” o un “escudo” poderoso frente a las adversidades.

“Canto de las mujeres de Chalco” es un texto en el cual se percibe cómo un pueblo vencido se libera mediante el erotismo y la risa. En sus versos se aprecia la relación guerra-erotismo-risa; esto le permitirá al pueblo vencido manifestarse, de alguna manera, como un pueblo rebelde frente a un pueblo victorioso y represor. El “Canto de las mujeres de Chalco” fue considerado, en principio, como un manuscrito anónimo y, más tarde, gracias a testimonios del cronista Chimalpain, fue atribuido a Aquiauhtzin de Ayapanco.

Antes de ingresar al análisis del erotismo, la guerra y la risa en el texto, son pertinentes algunos comentarios sobre la situación del poema y la significación del erotismo y la risa en la cultura náhuatl. El poema corresponde a un *cuecuechcuicatl*, canto de carácter erótico que se baila¹. Los cronistas españoles señalaban sobre este tipo de texto que se trataba de un canto y baile licencioso que trastocaba lo conveniente a la moral.

¹ Dominique Raby, en su artículo “Xochiquetzal en el *Cuicacalli*. Cantos de amor y voces femeninas entre los antiguos nahuas”, señala: “En el *cuecuechcuicatl*, el hecho llega a ser, aunque con frecuencia metafórico, puramente sexual, es decir, despojado de los sentimientos humanos que caracterizan el amor” (1999: 209).

El “Canto de las mujeres de Chalco” ofrece, a partir de las lecturas y análisis de Miguel León-Portilla y Ángel María Garibay, distintas motivaciones para su creación. Ambos estudiosos de la cultura náhuatl coinciden en que se trata de un canto ofrecido al *tlatoani* Axayacatl, señor de los mexicas de 1469 a 1481, y que se trata de un reto erótico propuesto por las mujeres de Chalco para provocar y divertir al rey. El sentido de su presentación varía en los dos estudiosos. León Portilla propone que se trata de un texto que pretende, por medio de la diversión, acrecentar la benevolencia del rey Axayacatl sobre el pueblo Chalca, vencido por su padre Motecuhzoma Ilhuicamina. Garibay, por su parte, indica que se trata de un poema compuesto por los hombres de Chalco para burlarse del rey, insistiendo en que éste no era capaz de seducir a sus mujeres.

Con respecto a la guerra, ésta era de vital importancia en la sociedad náhuatl, pues, además de ser considerada un arte, estaba en directa conexión con la alegría de los dioses, quienes mantenían el orden del universo. A partir del contexto histórico que enmarca la escritura del poema en estudio, detectamos que la guerra en la cual los chalcas fueron derrotados se convierte, en el texto, en una nueva forma de batalla. Esta vez, el pueblo vencido, a través de sus mujeres, propone un reto sexual, es decir, la guerra asume en el poema el carácter de reto erótico que las mujeres dirigen a un rey guerrero victorioso. Encontramos desde la primera estrofa del poema el propósito de las mujeres de referirse (e incitar) a una guerra:

Levantaos, vosotras, hermanitas mías,
Vayamos, vayamos, buscaremos flores,
(...)
Las que se antojan a los hombres,
Las que son placenteras:
Flores de guerra²
(León-Portilla 1998: 301)³.

Se trata de la representación de un combate sexual, como señala León Portilla, de un “asedio erótico, acercamiento de contrarios, acto sexual con todos sus preámbulos” (1998: 298). De este modo, una nueva forma de ba-

² “En la cultura náhuatl y en el poema se relacionan las flores con el arte, la poesía, el canto, la guerra y el erotismo. Pero, a la vez, las flores cumplen un papel orgánico, decorativo y sensual” (Castro, 1993: 93). Para mayor información sobre la relación metafórica de “las flores” con la poesía, la guerra y el erotismo, revisar el artículo Castro, Oscar (1993) “El canto de las mujeres de Chalco o la incesante búsqueda de la poesía”. En *Revista de Lingüística y Literatura* N° 23. Medellín. Vol. 14.

³ En adelante se citará el texto en análisis sólo con el número de página.

talla pone a prueba en el poema el poder y la fuerza del rey vencedor Axayacatl, enseñándonos con claridad la posibilidad de una relación erotismo-guerra en la literatura náhuatl⁴.

Debido a que la gran mayoría de los textos náhuatl conservados se caracterizan por su acercamiento a lo divino y a la guerra⁵, a la gravedad de la existencia en la tierra y la incertidumbre de la vida y la muerte, el hallazgo de este texto abre la posibilidad de una relación entre las características sagradas de la guerra, que alegra a los dioses, y las características del acto erótico⁶, que alegra al hombre en la tierra⁷.

Los poetas náhuatl pretendían a través de sus cantos alegrar a los dioses; por ello, su vida y su muerte se desarrollaban en función de agradarlos y poder acceder a sus territorios. El combate erótico se asemejaría, por momentos, a la guerra sagrada, debido a las breves muertes durante la batalla erótica que les permitirían alegrar a los dioses y acercárseles.

Para los náhuatl la relación sexual consistía en un combate entre iguales en el que el semen, como generador de vida, era análogo a la sangre del combate armado, ya que ambos fluidos proporcionaban la continuación del Cosmos y la vida del hombre (Quezada 2002: 212). Ocurriría, entonces, como indica Bataille, que “el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte” (2005: 46); o, como sugiere Octavio Paz, que “el

⁴ En algunos estudios sobre literatura precolombina se desarrolla esta problemática sobre la relación erotismo-guerra. Luz López, por ejemplo, nos indica en su artículo “El erotismo en las literaturas precolombinas maya y azteca” que “...en la literatura precolombina se plantea un erotismo, que no se origina en el deseo o el placer y, por tanto, no se puede asociar a la fecundidad humana; es este el erotismo sagrado, asociado a la guerra, mediante el cual se exalta a los Caballeros Águilas y Tigres (guerreros), engrandeciéndolos como héroes, o en algunas ocasiones denigrándolos como antihéroes. Esta problemática será objeto de la relación erotismo-guerra (1993: 32-33).

⁵ Octavio Paz advierte “El paralelo con el arte náhuatl es sorprendente: el sistema simbólico de la poesía azteca –metáforas, comparaciones, vocabulario– es una suerte de doble verbal de la “guerra florida” que, a su vez, era el doble de la guerra cósmica. (Paz, 1969: 47).

⁶ Se podría proponer una relación en la cultura náhuatl poesía-erotismo-guerra debido a la conexión que estas tres manifestaciones tienen con lo sagrado. Situación, por cierto, que no es privativa de esta sociedad prehispánica. Eugene Vance, sobre la obra de Chrétien de Troyes, poeta francés, (considerado uno de los más importantes trovadores medievales), plantea: “Pour le poète come pour l’ amant, il n’y a d’ autre issue à cette violence que l’ accession à un niveau supérieur d’existence; pour l’ amant, la solution est la *joï*, qui inclut la joie charnelle; pour la poète lyrique, c’ est l’ *épistémè* de l’art qui est harmonie (sa poésie était chantée) et forme (1972: 548).

⁷ Así, por ejemplo, la relación guerrero-sacrificado podría ser analogada a la relación amante-amada, de la forma en que lo plantea Georges Bataille en *El erotismo*: “Esa acción violenta, que desprovee a la víctima de su carácter limitado y le otorga el carácter de lo ilimitado y de lo infinito pertenecientes a la esfera sagrada, es querida por su consecuencia profunda. Es deliberada como la acción de quien desnuda a su víctima, a la cual desea y a la que quiere penetrar. El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser” (2005: 95-96).

‘muero porque no muero’ y el ‘placer de morir’ de nuestros místicos son el reverso, el complemento y la transfiguración de los exasperados ‘mátame ya’ y los ‘muero de placer’ de los amantes” (1969: 35).

Sobre la concepción náhuatl de la relación sexual, se debe recordar que, como la risa, el sueño, la fuerza y la reproducción humana, representa uno de los goces que fueron dejados por los dioses para alegrar, de alguna manera, la triste y transitoria vida del hombre en Ta tierra. Por otra parte, el “buen uso” de estos dones divinos alegraba y dispensaba goce a los dioses. Parece ser que en la cultura náhuatl, aun cuando la risa era un regalo divino para alegrar la estada de los hombres en la tierra, estaba supeditada a ciertas normas propuestas por los sabios y los gobernantes que ejercían el poder. Este era el poder que, por ejemplo, determinaba la diferencia entre una mujer honrada y una *ahuiani*.

Las reglas culturales imponían restricciones a la forma en la cual debía manifestarse la alegría; los límites eran impuestos con el fin de aclarar la posición correcta de cada sujeto en la comunidad. El pueblo debía respeto a quienes disponían y hacían cumplir estas prohibiciones. Las constantes guerras dotaban de poder político a los guerreros más poderosos y eran éstos los que merecían el respeto y la alabanza del pueblo; además mantenían al pueblo vencido dominado por la fuerza y la violencia (de la guerra). En las reglas impuestas predominaba la severidad y la gravedad, lo cual nos recuerda que la autoridad suele ir acompañada de la seriedad y la dura imposición de las reglas; por ello, el pueblo vencido era temeroso de sus gobernantes. En el caso específico de la sexualidad y sus normas, cualquier acto sexual que no estuviese dirigido a la procreación era considerado lujurioso y, por tanto, pecado⁸. Sólo a los guerreros jóvenes con sus *ahuianis* se les concedía el derecho a llevar a cabo estas actividades en forma lícita.

En cualquiera de sus formas, la concreción del acto erótico procuraba al hombre y la mujer náhuatl una instancia de alegría en la tierra. Desde esta perspectiva, la propuesta de las mujeres en este texto es incitar al rey a una batalla erótica que le provocará alegría, produciendo un encuentro entre erotismo, batalla de los cuerpos y alegría. El texto señala: “Ven a unirme, ven a unirme / es mi alegría” (303).

Quienes se manifiestan en este poema a través de la voz de Aquiauhtzin son las mujeres de Chalco que, por su lenguaje y comportamiento contra-

⁸ Cabe señalar que las traducciones utilizadas para este análisis fueron realizadas desde una interpretación cristiana, por tanto, la introducción del concepto de “pecado”, no corresponde a la visión religiosa del pueblo náhuatl.

rios a lo establecido por los *huethuetlatolli*⁹, podrían representar a las *ahuianis*, las “mujeres de placer”, las mujeres “que se ríen, que se andan riendo”, la mujer pública, la prostituta, quienes permiten a su cuerpo entera libertad tanto en sus movimientos como en su vestuario y adornos¹⁰. Opuesto a este tipo de mujer, encontramos a la mujer “honesta”, preparada para la procreación y el matrimonio, aquella que sigue indiscutiblemente las leyes impuestas a su comportamiento y su atavío. Entre estas reglas encontramos limitaciones en su modo de expresarse (como no hablar apresuradamente sino “poco a poco y sosegadamente”), en su vestuario (siempre “honesto”), en el manejo y control de su cuerpo en situaciones rutinarias, como caminar por las calles, o casuales, como saltar un arroyo. Este control incluye también el dominio preciso de su mirada y, por supuesto, un control total de su sonrisa y su risa, las cuales en ninguna ocasión puede liberar a su antojo¹¹. Estas reglas nos muestran la represión del cuerpo y las “manifestaciones de alegría” que se imponen en la mujer nahuatl¹².

Contraria a esta represión se presenta la *ahuiani* como un sujeto productor de flujos. El flujo de la risa (pues “se anda riendo”) y conectado a éste, el flujo erótico sexual proveniente de su cuerpo que se presenta y se mueve sin limitaciones. Ambos flujos producen la risa transgresora, la risa que ocasiona un desequilibrio en la escala de valores establecidos en los *huehuetlahtolli*.

En el poema, la gravedad de los hechos políticos se diluye en la alegría que podría provocar el placer sexual. Desde aquí es posible señalar cierta relación entre risa y placer, y, a través del placer, encontrar el reconocimien-

⁹ El *huehuetlahtolli* reúne “testimonios de la sabiduría de hombres y mujeres que vivieron hace siglos en el México indígena. Tales testimonios se conocen como “la antigua palabra” *huehuetlahtolli*. Con este vocablo se abarca un gran conjunto de discursos y enseñanzas que eran legado de la propia cultura. (...) Padres y madres, maestros y maestras, para educar a sus hijos y estudiantes, les transmitían estos mensajes de sabiduría (León Portilla y Silva, 1991: 7).

¹⁰ Entre las características de la mujer *ahuiani* encontramos que “anda vendiendo su cuerpo, comienza desde moza y no lo deja siendo vieja, y anda como borracha y perdida. (...) Es andadora, o andariega, callejera y placera, ándase paseando, buscando vicios, anda riéndose, nunca para y es de corazón desazogado. (...) tiene también de costumbre llamar, haciendo señas con la cara, hacer el ojo a los hombres, hablar guiñando el ojo, llamar con la mano, vuelve el ojo arqueado, andarse riendo para todos, escoger al que mejor le parece, y querer que la codicien...” (Quezada, 1975: 55).

¹¹ Véase León Portilla, Miguel. 1984. *Literaturas de Mesoamérica*. México, D.F. SEP. Cultura.

¹² El hombre *nahuatl* es también aconsejado en los *huehuetlahtolli*. En relación a su dominio corporal y sexual podemos encontrar “mira que te apartes de los deleites carnales y en ninguna manera desees; guárdate de todas cosas sucias que ensucian a los hombres, no solamente en las ánimas, pero también en los cuerpos, causando enfermedades y muertes corporales (...) no te arrojes a la mujer como se arroja el perro a lo que ha de comer, no te hagas a manera de perro en comer y tragar lo que te dan, dándote mujeres antes de tiempo, aunque tengas apetito de mujer resístete a tu corazón hasta que ya seas hombre perfecto y recio...” (Quezada 1975: 52).

to del cuerpo; cuerpo que es instrumento de lo sagrado en la tierra, a través de la guerra (armada), pero también cuerpo deseante que ríe. La guerra armada se transforma, entonces, en una guerra erótica, incitada por el canto femenino que provoca al guerrero¹³.

El fluir erótico y la risa instalan a la prostituta como un sujeto que se encuentra en un mismo nivel que el rey al cual interpela, pues, como señala Octavio Paz: “el sexo es subversivo no sólo por ser espontáneo y anárquico sino por ser igualitario: carece de nombre y de clase. Sobre todo no tiene cara. No es individual: es genérico” (Paz 1969: 28).

Así encontramos en el canto, a partir de algunas metáforas, la aparición de la guerra o de elementos que la recuerdan en función de la invitación erótica. En el poema, las mujeres se ofrecen al rey como “cautivas de guerra”, lo que está representado en las “flores de escudo” y “flores de guerra”, pues, según señala José Luis Martínez, en una recopilación de metáforas y epítetos náhuatl, estas alusiones corresponderían al “prisionero o el cautivo”. Así el rey deberá demostrar su poder, siendo capaz de someter por completo mediante su competencia viril a estas cautivas que se le ofrecen. El texto señala: “para ti haré resonar mi vientre, / aquí está: a ti hago ofrenda” (303).

Luego conocemos el deseo de la mujer que ansía ser partícipe de un combate y sabemos que éste será de carácter erótico, ya que, como advierte Noemí Quezada, “los movimientos de la tejedora en su telar y del acto sexual son considerados como equivalentes” (1975: 57).

¹³ En relación a la idea de “guerra erótica” es posible proponer una relación de este poema con el tópico erótico de la *militia amoris*. Desde esta perspectiva y en un recorrido somero por la literatura clásica occidental, resulta curiosa la posible conexión de este texto prehispánico con lo desarrollado por Ovidio (en la tradición latina) en *Amores* y en *El arte de amar*. En *Amores* podemos encontrar: “Todo amante es soldado, Cupido tiene sus reales; créeme, Ático, todo amante es soldado. La edad apta para la guerra es la que conviene a Venus”. Ovidio expone la relación entre Venus (Diosa del amor) y Marte (Dios de la guerra), y así también los inesperados resultados de las “batallas” amorosas: “La suerte de Marte es dudosa y no más segura la de Venus; los vencidos se reponen de sus descalabros y caen por tierra los que juzgabas invencibles”. Por otra parte, en *El arte de amar*, encontramos: “El amor es una especie de milicia: ¡fuera cobardes! No son los temerosos quienes han de defender nuestras enseñas. La noche y el invierno y los largos caminos y los crueles sufrimientos y toda clase de fatigas caracterizan este campamento de tierno amor” (Ovidio 1997: 80).

A partir del encuentro con este tópico podemos también hacer conexiones en otro momento con Shakespeare que retoma circunstancias del combate troyano (sugiriéndonos un acercamiento también a Homero) en *Troilo y Cressida*, donde el combate armado se ve relacionado con el combate amoroso que lleva a los protagonistas a utilizar “tácticas de guerra” (Ver Girard, René. 1995. *Shakespeare, los fuegos de la envidia*. Barcelona. Ed. Anagrama) que le permitan mantener el interés de uno en el otro intentando lograr un vencedor y un vencido del amor, produciendo una constante tensión.

Deseo y deseo las flores,
Deseo y deseo los cantos,
Estoy con anhelo, aquí, donde hilamos,
En el sitio donde se va nuestra vida (301).

El telar, supone que el “territorio” en que se da el enfrentamiento, es dominado por las mujeres, ya que el hilado es considerado como labor femenina¹⁴.

Más adelante, nuevamente en relación a la función de “tejedora”, el texto anuncia metafóricamente la “incapacidad” sexual del hombre:

Aquí tengo yo a mi hombre,
no puede ya hacer bailar el huso,
no puedo meter el palo en el telar (305).

Las referencias a un campo dominado por la mujer aparecen nuevamente. La burla hacia Axayacatl se manifiesta relacionada a la posible comparación del miembro sexual masculino con el palo y el huso del telar y su potencial representación fálica¹⁵.

“Canto a las mujeres de Chalco”, a continuación, nos da a conocer con exactitud que los placeres a los cuales se hará referencia en el canto no son los de la guerra armada que acercan al hombre a lo divino, si no que son los placeres del cuerpo:

lo que nos une levanto,
lo hago despertarse.
Así daré placer
a mi compañero en el lecho,
a ti, pequeño Axayacatl (301).

La situación terrenal del cuerpo en combate erótico relaciona la risa al deseo y al placer, y, al mismo tiempo, relaciona el acto erótico a lo sagrado del combate armado, complementando el carácter serio y sagrado de ésta con una guerra que deviene en lucha que motiva deleite y placer corporal a los hombres en la tierra. El texto señala:

¹⁴ Se infiere, además, que los movimientos al realizar su labor son similares a los del acto sexual, como refiere Quezada, ya que la mujer tiene una parte del telar sujeta a su cuerpo, tensando así los hilos; la fuerza con que debe manipular el huso y su habilidad para que el hilo no se enrede puede suponerse análogo al movimiento, fuerza y habilidad utilizados durante al acto sexual.

¹⁵ El huso y el palo del telar que a medida que desarrollan su función van perdiendo su grosor y su firmeza, se asemejan, en el poema, al falo masculino sin potencia, sin fuerza, sin vigor.

Habremos de reír, nos alegraremos,
Habrá deleite,
Yo tendré gloria,
Pero no, no, todavía no desflores,
Compañerito, tú, señor, pequeño Axayacatl (303).
(...)
Alégrate, que nuestro gusano se yerga (309).

A lo largo del texto existe una marcada tensión, entre opuestos. Esto se debe, sin duda, a la relación que se establece entre el pueblo vencedor y el pueblo vencido, la cual se originó luego de una violenta batalla que desencadenó la trágica derrota del pueblo Chalca. Por otra parte, se hace manifiesta la tensión que produce la propuesta de una batalla sexual de parte de las mujeres del pueblo vencido hacia el rey vencedor. Este reto mantiene la tensión en el texto encerrando la alabanza y burla hacia el rey. Así encontramos en el poema sentencias como:

Si en verdad eres hombre,
aquí tienes donde afanarte
¿Acaso ya no seguirás, seguirás con fuerza? (303).
....
Aunque seamos mujeres,
tal vez nada logres como hombre (307).

Reconocemos la función cómica del poema en la medida que entendemos que el reto plantea la posibilidad de que las mujeres venzan al rey en una batalla erótica.

A partir de la idea de comicidad, descubrimos que un asunto importante en el “Canto de las mujeres de Chalco” corresponde a la presencia ambivalente de la risa (Bajtín). Los estudios sobre este texto, como se ha mencionado anteriormente, señalan, por un lado, que se trata de un texto presentado en función de halagar y divertir al rey Axayacatl, y, por otro lado, que se trata de un texto que se burla del rey provocadoramente¹⁶. Nos parece que ambos asuntos convergen en el poema y que su ambigüedad lo convierte en una forma de resistencia del pueblo Chalca. Se le canta al rey, quien ejerce el poder sobre el pueblo sometido, para honrarlo, agradecer y fomentar su benevolencia y, al mismo tiempo, se hace burla de él, dudando de sus capacidades sexuales, transgrediendo el poder y las reglas impuestas en los



¹⁶ Quezada señala en su artículo “Amor y magia amorosa entre los aztecas” que este canto “se trata de un poema político. La virilidad del rey guerrero es la garantía mágica del valor de todo su ejército y de la fertilidad de todo su pueblo (1975: 69).

huehuetlahtolli, ya que, recordemos, en él se prohíbe la burla y se estima a quienes la llevan a cabo como sujetos “no humanos”.

Las voces del poeta, que se presentan en el texto, cantan desde el poder y para el poder; pero, paradójicamente, también lo hacen contra el poder. Sería posible, entonces, pensar que la relación erotismo-risa-poder produce una resistencia al poder ejercido por el pueblo vencedor. Desde esta perspectiva, podría haber una superación del poder de Axayacatl a través de la risa y el amor, o con mayor exactitud, de la alegría y el erotismo, de tal forma que, a la vez se honra y se hace mofa del rey. El canto se transforma en un objeto ambiguo: se presenta en honor al rey y lo hace reír (se comenta que Axayacatl, tras la primera representación del canto, lo hacía repetir cuando se sentía triste), seguramente, por el lenguaje “picaresco” y la osadía de las mujeres que le manifiestan su deseo claramente, incitándolo al combate erótico y al placer. Por otra parte, manifiesta en el mismo poema, de manera encubierta, una burla a su posible incapacidad sexual; así la risa y el deseo erótico que atraviesan el poema impiden al rey ejercer su poder sobre quienes lo cantan, aun cuando note algún esbozo de burla.

Las mujeres le señalan al rey:

Alégrate, que nuestro gusano se yerga.
¿Acaso no eres un águila¹⁷, un ocelote,
tú no te nombras así, niño mío? (309).

En su calidad de guerrero, el rey es nombrado “águila”, denominación que exalta su nobleza y superioridad espiritual, además de toda la virilidad y valentía que un guerrero debía demostrar en el combate. En el canto no se duda directamente de las capacidades guerreras del gobernante, las cuales le confieren un valor sagrado; la burla se presenta en torno a sus capacidades sexuales y al poder de macho que posiblemente no podrá ejercer sobre la mujer, sometiéndola. Al hacer la comparación con la temática bélica, lo lógico es que el vencedor someta al vencido. En este caso, el cazador es burlado por la presa (las mujeres chalcas), en la medida en que se alude a la incapacidad del rey, ya sea como águila y ocelote, para continuar su dominio en la intimidad sexual, es decir, su incapacidad para someter a las mujeres chalcas bajo la figura del falo, símbolo de la hombría y el poder del patriarcado. El gusano erguido llega a ser, también, otra representación del poder que ostenta el gobernante, como las mazas de obsidiana, puñales y cuchillos hechos con pedernales afilados en cuyo uso los guerreros dejaban de manifies-

¹⁷ Disfracismo del guerrero náhuatl.

to el valor, arrojo, coraje y poder, ya que constituían un medio para someter al rival¹⁸.

Las mujeres consultan al rey aludiendo a su comportamiento guerrero:

¿Acaso no conozco,
no tengo experiencia
de tus enemigos, niño mío? (305).

A través de esta pregunta no se duda de su potencial guerrero, si no de su capacidad de responder como un hombre frente a las mujeres, es decir, se hace mofa del rey con aquello que lo “hace hombre”, se juega con la duda de su honor masculino, de su virilidad. De alguna forma, aunque el concepto sea impreciso en su contacto con la literatura náhuatl, podríamos asociar esta burla a una forma de sátira, pues se manifiesta aquí un posible defecto del rey, su impotencia sexual (defecto grave en la cultura náhuatl) y se utiliza aquello para ridiculizarlo, asociándolo disimuladamente a su potencial guerrero, forzosamente disminuido en relación a su virilidad menoscabada. Allí es donde se manifiesta la tensión que nos remite a la guerra, recordándonos que, a pesar del juego irreverente con la risa, el poeta remite al trasfondo trágico de la derrota del pueblo Chalca¹⁹.

Una de las posibles características de la poesía náhuatl es su insistente búsqueda de la verdad. El “Canto de la mujeres de Chalco”, a pesar de su calidad de canto de diversión, es atravesado por la política y la búsqueda de una forma de equilibrio entre poder dominante de un pueblo vencedor (representado por su rey) y el ingenio del pueblo vencido. Se exhorta al rey a que su cuerpo entre en contacto con el cuerpo del pueblo vencido para que de esta forma las jerarquías se diluyan, así como también el poder masculino sea anulado frente al femenino. El guerrero vencedor en las luchas armadas se verá envuelto en el cuerpo del pueblo vencido, y ya no habrá categorías políticas y sociales, sino flujos que desean el placer y con ello la alegría del acto erótico (que por cierto los acercará a lo sagrado) y se desvanecerá, por momentos, la represión que sufre el pueblo derrotado. Reconocemos, entonces, una abolición momentánea de las jerarquías por medio de la risa²⁰.



¹⁸ Jean Baudrillard considera que “los objetos técnicos ejercen una fascinación diferente por cuanto nos remiten a una *energía* virtual, y de tal manera ya no son receptáculos de nuestra presencia, sino portadores de nuestra propia imagen dinámica” (2004: 135).

¹⁹ Las menciones hacia la guerra armada provenientes de la mujer producen, según César Valencia, en *La escala invertida*: “imágenes heterogéneas que le confieren al canto una particular dimensión trágica, en medio de la atmósfera gozosa y burlona” (Valencia 1996: 41).

²⁰ En cierto modo esto podría ser analogado a las formas de la risa carnavalesca medieval en relación a lo que nos presenta Mijail Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el*

Una risa ambivalente que destruye la distancia entre vencedor y vencidos a la vez que renueva el contacto entre pueblo y autoridad. De esta forma, el texto hace tambalear las verdades absolutas, es decir, el canto no produce totalmente una destrucción del poder hegemónico del rey; pero lo hace oscilar por medio de la risa, provocada por la burla y la inclusión del erotismo. Por tanto, la hostilidad del texto es mitigada a través de la risa, y, por momentos, los vencidos dominan al soberano picarescamente al instalar la duda sobre su virilidad. El texto señala:

Pero ahora abandónate a mi lado.
Aunque seamos mujeres,
tal vez nada logres como hombre (307).

Finalmente, el canto informa que el rey guerrero provocado no tiene el “vigor” suficiente para vencer a sus mujeres, y termina dormido y vencido en los brazos de sus “enemigas” como un indefenso niño fatigado²¹:

Poco a poco entrégate al sueño,
Queda tranquilo, niño mío,
Tú, señor Axayácatl (313).

En “Canto de las mujeres de Chalco” el placer conectado con la alegría, la risa y el cuerpo se convertirían en un arma que pertenece al pueblo vencido; ésta le proporciona la posibilidad de expresar, a través del canto, lo indecible frente a quien ejerce el poder. Como señala Octavio Paz, “en todas las civilizaciones aparece la analogía entre el erotismo y el combate, pero en ninguna, excepto en la nuestra, asume la forma de protesta revolucionaria” (1969: 119).

Sabemos que el humor es un proceso complejo y que la risa dependerá en muchos casos de su contexto histórico y la particular cultura en que ocurra; por ello cabe señalar que, en su constante reflexión sobre la vida y su angustia sobre aquello que acontecería en el más allá, los poetas náhuatl

renacimiento. El contexto de François Rabelais, pues el rey debe aceptar debido al regocijo que le produce la alegría la burla de la que es víctima. No es posible indicar si esta situación era común entre los cantos náhuatl presentados a sus gobernantes, pues parecen no haber textos conservados que así lo indiquen, por ello el “Canto de las mujeres de Chalco” representa una novedad en relación a esta forma de resistencia a través del lenguaje en la literatura precolombina.

²¹ Valencia señala: “La guerra es para la muerte, el amor para mantener la vida. De tal suerte que esa prioridad de la vida sobre la muerte despoja la confrontación sexual de cualquier consecuencia nefasta para la comunidad y sólo congrega la derrota de la virilidad como símbolo del poder” (Valencia 1996: 42).

tenían la esperanza de que sus cantos les sobrevivieran llegada su hora de partir. Quizás este texto pretendía, de manera ingeniosa, guardar secretamente la duda acerca de la virilidad de un gobernante y la fuerza de un canto chalca con el que, por medio del lenguaje, mezcla de burla y elogio, superaron el temor y produjeron un texto que revela su rebeldía, demostrándonos cómo el discurso monológico de la seriedad se abre y se deja atravesar indefenso frente al “discurso ambivalente de la risa” (Bajtín).

SEGUNDO: EL ESCLAVO Y SU LIBERACIÓN TRANSITORIA

A lo largo de su historia, la literatura hispanoamericana inventa el rostro del afrodescendiente, provocando como correlato la negación de su alteridad. De esta manera, se niega su condición Yoruba o Ashanti, dice Quince Duncan (2005: par 5). Los rostros del negro hechicero, del negro niño, del negro diablo, de la mulata pecadora, configuran una estrategia literaria que pretende suprimir, alejar y controlar aquella huella que, desde la conquista, se presenta como amenaza y contaminación de un relato unificador. Una de las formas más categóricas de configurar al personaje negro es como objeto de la risa del lector. Se trata de una dinámica reductora que, según Jean Pierre Tardieu, convierte al africano en el “chivo expiatorio que (necesita) el pequeño blanco para olvidar su propia mediocridad” (2001: contraportada).

Resulta interesante, en ese sentido, develar la forma en que esta respuesta de la literatura se desplaza en las narraciones que trazan el rostro negro. Sin embargo, la propuesta, esta vez, es realizar un asedio a la risa del esclavo. Lo que aparece como un acto de resistencia que vulnera por completo la dinámica “oficial” con la alteridad, es la provocación que nos convoca.

La risa como liberación

La exaltación del alma por sobre el cuerpo, especialmente durante el medioevo, funda el velo de la sospecha sobre el discurso de la risa. Un recelo profundo a todo aquello que emana del cuerpo en forma abierta, estrepitosa y voluptuosa. Entendida y vivida como una liberación transitoria, la risa se reinstala dentro de la cultura occidental en su calidad de rebelde destinado a ser controlado, reprimido. El cuerpo, visto más como cuna del mal que de la salvación, lucha en contra de una de las formas más malignas de expre-



sión. Le Goff y Troung proponen que, durante la Edad Media, el cuerpo deviene: “ese lugar crucial de tensiones (...) donde se sitúa la sexualidad, el trabajo, las vestimentas, los gestos y la risa; una fuente de debates en un universo cristiano que lo reprime y glorifica” (Iglesias 2006: 2).

Durante el periodo colonial chileno, el cuerpo del esclavo es reprimido por una doble vigilancia. El desplazamiento de los diferentes dispositivos del poder soberano –siguiendo la línea teórica señalada por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (2000)– se enfrenta, a principios del siglo XVII, con la denominada guerra defensiva realizada por la orden Jesuita. La avanzada evangelizadora, que lidera el padre Luis de Valdivia, se inscribe dentro de un espacio que promueve la comprensión y el diálogo hacia la alteridad. Es decir, no obedece a la razón de las armas y no lucha por establecer el poder del rey, sino que el poder de Dios.

Las técnicas disciplinarias²², en Chile, aparecen, si nos atenemos a estos acontecimientos, a finales del siglo XVII y en plenitud a fines del siglo XVIII, luego del reordenamiento de la ciudad de Santiago (post-Curalaba) que busca su construcción social y simbólica (Iglesias 2006: 3). Lo anterior es significativamente importante para entender la forma en que se apropia, sanciona y controla el cuerpo del africano, esclavo o libre. Sobre él no sólo operan los dispositivos del poder soberano sino que también los que se despliegan para afirmar el poderío religioso. Uno lo somete, el otro lo controla y domestica. La estructura de vigilancia vincula a los individuos a un aparato jerárquico estratificado social, étnico y sexualmente. Cada cuerpo obtiene su diferencia de aquellos espacios e, invariablemente, las sentencias son diferentes para un negro, indígena o europeo.

En ese contexto, el cuerpo del negro, mulato o mestizo, es sospechoso de influir negativamente, con su comportamiento, en la población europea. La forma de controlarlo es por medio de leyes que buscan restringir su radio de acción. Por ejemplo, en Chile, a los esclavos se les prohíbe deambular de noche, convivir con los indígenas o tenerlos a su servicio, así como aceptar la pena de castración si violasen a alguna mujer (Peri Fagëstrom 1999: 90). Precisamente, el ítem 37, de las ordenanzas de 1569, para Santiago, condena con 50 a 100 azotes al esclavo que ande fuera de la casa después de tañida la campana de los negros. También se prohíbe a las mulatas y negras, “ya fueren libres o esclavas, (...) traer sobre sí oro, ni plata, ni perlas, ni seda, ni mantos de burato, ni brocato (...) ni terciopelos (...) ni otra tela noble salvo mante-

²² La arquitectura de la vigilancia focaliza su acción en quién realiza la acción y lo que éste puede, efectivamente, hacer, dejando de lado la naturaleza jurídica o la calificación penal del acto en sí mismo.

lillas” (Díaz Meza 2004: 15). Y a los negros, indios y mestizos se les prohíbe también jugar naípe o comprar vino.

La educación de los cuerpos está referida, también, a la comunicación gestual y a la postura corporal. Sobre el sometido se ejerce la práctica incesante del reforzamiento de las jerarquías y su actitud, por ende, debe obedecer a tales ideales y modelos sociales. La sumisión y respetuosidad deben expresarse en la apariencia. La actitud obediente, cuando se rompe el pacto, es la evidencia de la ingratitud y debe ser castigada por actos de marcación física, azote o corte de cabello (Araya en Sagredo y Gazmuri 2005: 180). Sobre ello escribe Alejandra Araya. Ella cita a Kennet Stampff quien, para 1857, explica que el delito de insolencia se aprecia tanto en el tono con que se respondía como en la forma de responder. En su apariencia externa, en la manera de mover la cabeza, en el porte y compostura del esclavo (2005: 185).

René Depestre considera que el esclavo africano pierde su esencia y deviene un desconocido de sí mismo durante su trágico transitar por la esclavitud (León 2001: par 14). Inmerso como está en un ambiente hostil y diferente, donde es prácticamente imposible mantener relaciones humanas y donde el trabajo al que es sometido no tiene ningún sentido como proceso de producción, el esclavo se ve envuelto en el proceso que hace de él una cosa, un objeto. De allí, también, que la literatura construya una representación del afroamericano como inferior, tanto de espíritu como de intelecto. La demonización, la infantilización y la cosificación, son las respuestas literarias hacia la alteridad que desde el discurso de la conquista convierten al afrodescendiente en “el testaferrero de una sociedad que pareciera no ha encontrado todavía su coherencia” (Tardieu 2001: 73). Dentro de este contexto, la diferencia física que lo contrasta con el blanco es una de las formas en que se escribe al africano. Veamos cómo Iris (Inés Echeverría) traza el rostro de una de las esclavas en la novela histórica chilena *Cuando mi tierra nació*, del año 1930:

En amplia paila de cobre, una negra de cabello motudo, cutis de bronce y alba dentadura, revolvió almíbar hirviendo con un gran cucharón de palo que levantaba en alto, dejando caer el hilillo transparente una y otra vez, hasta que soltó el pelo... Era seña infalible que cuando el hervor estaba a punto, el hilito de almíbar había de cortarse. La negra lanzó estrepitosa carcajada, que se desgranó sonora, entre las perlas de su boca (1930: 118).

La alusión a los dientes y a la boca es un recurso permanente en la forma en que se narra al personaje afrodescendiente. Junto con el color y la fuerza

inusual que se les atribuye, especialmente, dentro de la literatura contemporánea, los dientes provocan dos reacciones opuestas. La primera animaliza al personaje afrodescendiente y, la segunda, busca causar asombro y temor (Tardieu 2001: 35). Efectivamente, la reiterada alusión a la boca de las negras y mulatas no es más que la exacerbación de una valoración negativa que las sitúan estrechamente ligadas al placer como seres diabólicos, salvajes, eróticos e insaciables. Por ejemplo, la mulata Jesusa, en la novela *Aroma del tiempo viejo*, de Héctor De Aravena, permite que los rayos del sol hagan “brillar sus blancos dientes” para que su sonrisa pueda embrujar al joven Rivas (1931: 50). La risa allí instalada obedece, entonces, a esos patrones. Por lo menos, en esta primera aproximación.

Lo que ocurre cuando el miedo se encuentra con una sonrisa

El hombre medieval, adaptado al sino de una existencia severamente ordenada en estamentos regidos por la Iglesia y el Estado, se desplaza entre una vida oficial y una extra-oficial. En la primera hay una consagración del orden social y, en la segunda, los festejos del carnaval ofrecen “una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial” (Bajtín 2005: 6), y, decimos, transgresoramente paródica del culto religioso. En los intersticios del arte y de la vida, el carnaval se emplaza como la forma ideal de una existencia que, por medio del juego, se recrea a voluntad y se rige sólo por la libertad. Es allí donde irrumpe una risa general y universal, ambivalente, “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, (que) niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín 2005: 17). Es la risa del pueblo una herramienta para enfrentar el ejercicio violento del poder, pero también el terror a la muerte. Es la risa relacionada con la virtud, la pasión e íntimamente referida a la voluntad de vivir. Reír cifra así un acto de liberación y, por ello, un acto de amor.

El general colombiano Joaquín Posada Gutiérrez, compañero de Bolívar, escribe en sus *Memorias* algo interesante sobre la relación entre el negro y el indígena: “El indio, en todo, hasta en la alegría manifiesta cierta tristeza; el negro se ríe a grandes carcajadas; el indio apenas se sonríe; el negro cuando canta, cuando baila, se olvida hasta de la esclavitud” (Posada en Triana y Antorveza 1997: 126). Las cofradías son, para el esclavo, el espacio donde la música, el baile y el canto, en trilogía inseparable, le permiten mantener vivo el lazo con sus antiguas creencias. Conectarse con el más allá sin acarrear reacción represiva. Al interior de la realidad cofrade pueden mezclar

canciones, danzas y otras manifestaciones de origen africano. Así mismo, los días de carnaval ofrecen, solapadamente, la oportunidad de la parodia y la burla.

Pronto, estas licencias²³ (estrategia de dominio jesuita) son disueltas. El Santo Oficio, en el Sínodo de 1688, es claro al señalar que hay allí hechicería y superstición. Lo mismo ocurre en Argentina, donde se ejerce un control más intenso para aplacar las consecuencias de los “bayles indecentes que al toque de su tambor acostumbran los negros”, expresa el Virrey de Buenos Aires Juan José de Vértiz, el año 1770 (en Triana y Antorveza 1997: 83). Y es que las expresiones musicales de los africanos son malamente aceptadas por el oído blanco. En oposición a la episteme occidental, la concepción del ritmo africano²⁴ está en el movimiento y no en el oído. El lenguaje del tambor es la encarnación directa y natural de la palabra. Pero para el occidental, sin el conocimiento del pensamiento africano, los tambores representan sólo un bullicio insoportable. Lo que ocurre es que al momento de ser arrancado el africano de su tierra natal pierde su lenguaje verbal y, en parte, también el musical. Los patrones rítmicos e inflexiones de la voz responden a las normas del habla. El negro adopta el español, pero con transformaciones, modismos, inflexiones, y elementos africanos. El tono humorístico y la ridiculización del habla son, en ese sentido, la respuesta literaria que intenta hacer frente a la realidad de la esclavitud de los negros que son representados como seres donosos y cándidos. Usual es encontrar alusiones en donde el personaje blanco está “riendo las bufonadas de algún negro chuscarrón...” (De Aravena 1931: 35). Más allá, la risa es infantilizada como el elemento indispensable que marca al africano en las piezas de teatro y el cancionero del Siglo de Oro. Baltasar Fra Molinero, en su obra *La imagen de los negros en el teatro español del siglo XVII*, cita a Francisco de Villalobos en su *Tratado de las tres grandes* que definía, a principios del siglo XVI, la risa de los negros de esta forma:

Los negros también se ríen mucho unos con otros, mas esta no es falsa risa sino de corazón, porque son inocentes y riense como niños, que de una palmadita o de un coquito o de ponerles el dedo en la boca se ríen como de un gran donaire (1995: 21).

Mostrar al negro como propenso a la risa fácil y a la inocencia desmedida es la única manera de enfrentarse a las formas de ridiculización que, a la

²³ En algunas ocasiones se les permitía disfrutar de ciertas comidas especiales y refrescos.

²⁴ El ritmo es el que determina la forma, el modo y estilo de toda la cultura.

inversa, éste hace del mundo blanco. Porque la realidad es que el africano, tanto esclavo como libre, cuando puede emplea la ironía y la burla como una forma de resistencia hacia una cultura ajena que pretende, por todos los medios, asimilarle y suprimirlo. El ser humano responde de múltiples maneras al sometimiento. Algunas de las respuestas son extremas, como la fuga o el suicidio; otras, como el robo, la violación, la mentira y la burla, constituyen actos de resistencia estáticos ante el sistema esclavista. Según Moisés Munive, son los mecanismos de defensa y las modalidades que el negro pone en marcha con la finalidad de mitigar o suprimir las excitaciones internas generadas por la esclavitud (2006: 2). Es así como se consigna en el material de archivo que el esclavo roba para comprar su libertad, asesina a sus amos cuando no obtiene carta de libertad o se burla de la religión impuesta. Por ejemplo, a Hernando Maravilla, esclavo limeño, se le dan doscientos azotes, tanto en Santiago como en Lima, por declarar que no cree en Dios ni es cristiano:

y que los casamientos lo hizo el diablo y que no era nada el obispo y que cagazón para el obispo, y que aquella noche había de ir a cenar con el diablo en el infierno, y que él se quería ir con el diablo, porque no creía en Dios sino en el diablo, y que era del diablo, porque era su amo, porque él servía al diablo y no a Dios... (Medina 1952: 210).

Más definitiva aún es la risa del negro, provocadora e inaguantable, al momento de morir en manos del blanco:“(...) no (hay) otra venganza contra ese hombre (negrero) que la muerte. Y morían callados y hasta sonrientes”, escribe Joaquín Díaz Garcés en el cuento “Los caminos de los esclavos” (1964: 85). La impasibilidad frente al dolor y la proximidad de la muerte (cuando el negro es sometido a tortura o durante las ejecuciones públicas), causa el asombro de los observadores europeos. Ilustración categórica de lo anterior es el suplicio del negro Neptuno narrada por el escocés John Gabriel Stedman, en la colonia holandesa de Surinam, el año 1776. Próximo a ser desgarrado vivo en el potro de tortura, sin *coup de grâce*, el negro disfruta de la misma desenvoltura que mantiene hasta el momento de morir. Son tres horas de martirio. El primero de ellos, la fractura de cada uno de sus huesos con un fierro. Neptuno se da maña para lamentar, fingidamente, que dos caballeros perdieran el desayuno por su culpa, dejar en ridículo a un judío miserable y burlarse de la pobreza de un centinela:

‘¿Cómo es que él, siendo blanco, no puede conseguir un poco de carne para comérselo con el pan? –*Porque no soy tan rico*, dijo el soldado. Entonces, le voy a hacer un regalo. Coja primero la mano que me ha corta-

do y rebánela hasta el hueso, y luego siga conmigo, señor, hasta que se sacie. Así tendrá el pan y la carne que se merece. Y este chiste lo acompañó con una segunda risotada, y así seguía cuando lo dejé (Price en Gutiérrez 1992: 38).

La humillación del blanco se convierte en la única forma de libertad para el negro y el poder que esa acción produce es de un carácter, por sobre todo, lúdico. *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), del puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá, revela, a través de su protagonista, dicha manifestación de resistencia. Baltasar, esclavo y ardid del poder eclesiástico para detener las revueltas, debe realizar una serie de renunciaciones a su pueblo y a su estirpe. Sin embargo, en cada una de ellas genera una estrategia inversa desde donde le es posible vengar a su comunidad por medio de la humillación de blanco: "... incitar las pasiones y luego contemplar, con cínica sonrisa, como un Dios que está por encima de lospreciados motivos humanos..." (Rodríguez 1986: 37). Es así como la más importante degradación ocurre en Josefina Prats, hija del Secretario de Gobierno, con quien es obligado a casarse. Su cuerpo se convierte en "tentación de inferioridad". Nunca consuma el matrimonio. La violación es exponerlo a aquella mirada de odio que le recordaría la debilidad de su intento.

Fue con cuidadoso esmero que Baltasar pretendió la humillación de Josefina sin lacerar el demoníaco orgullo que lo animaba. Y ello lo consiguió el 22 de febrero de 1754, cuando escribe en su diario: -Y colocaré en su habitación una mirilla que dé a mi retiro de placer, y será esta mirilla la permanente tentación en aquellas fantasiosas noches cuando median-do los odores su mente inventará los más deliciosos y rizados placeres de la carne- (Rodríguez 1986: 55-56).

Se trata, como vemos, de una risa que es maniobra y, más allá, creación. En la película *La última cena*, del cubano Tomás Gutiérrez Alea, ocurre un inesperado enfrentamiento discursivo entre amo y esclavos. El conde, con clara intención reformadora, invita a doce esclavos a cenar como lo hace Cristo con sus discípulos. La parodia al discurso cristiano es recurrente. El amo pregunta al esclavo sentado a su derecha: "¿Te gusta estar a la diestra del señor? ... No, no había otro lugar en la mesa", responde irónicamente el esclavo aludido. El cimarrón Sebastián, por su parte, es interpelado por el Conde: "¿Quién soy?, ¡Reconóceme!". El esclavo le escupe en la cara. La verdadera felicidad, dice el amo en el sermón principal, no consiste en ser libre, sino que sufrir con alegría, soportar penas, injurias, oprobios, "por amor a Cristo". Luego de un silencio estalla una fuerte carcajada colectiva. La mora-

leja es entendida. Hay que recibir los golpes con alegría. Por ello, hay en esa risa estrepitosa, no sólo una respuesta sino que la fuerza necesaria para desafiar y vencer el terror a la muerte.

La estereotipia del negro alegre le conviene a quien quiere olvidar y negar el trance esclavista. Le conviene a quien no sabe que la risa para el africano corresponde a una expresión de vitalidad inextinguible que atañe a un nivel superior de la vida espiritual pronta a entrar en el dominio de la fecundidad y la procreación. La risa, fluido vital del hombre, libera y rompe cadenas, burla los límites. En ese contexto, resulta un acto de liberación que le permite distanciarse del orden de las instituciones dominantes. Para el africano la risa es la forma en que su cuerpo se hace cimarrón. Una forma de huir.

TERCERO: ROBERTO ARLT. LA RISA QUE NO SUENA

Una mirada sobre los dominios de la risa, signados de costumbre en oposición a los dominios de la seriedad, deja tempranamente de manifiesto una pluralidad de líneas de reflexión. El carácter infractor de la carcajada lleva al discurso (en nuestro caso el literario) al límite, lo vulnera de tal manera que transgrede el orden común sustentado por las estructuras de poder dominantes, que precisamente trabajan para mantener su seriedad. En esta dirección apuntan las siguientes páginas sobre la novela quizás más célebre de Roberto Arlt: *Los siete locos*.

Antes de iniciar el recorrido propuesto, recordemos brevemente la sugerente distinción de Milan Kundera (1986) entre la risa de los ángeles y la risa del diablo. A esta última pertenecería por definición la risa burlona, aquella que nace del desorden y del caos, pero que, sin embargo, a la vez es constructiva, crítica y transformadora, como también cree Zaratustra (Nietzsche 1983). Leemos en un pasaje de Kundera:

Si hay en el mundo demasiado sentido indiscutible (el gobierno de los ángeles), el hombre sucumbe bajo su peso. Si el mundo pierde completamente su sentido (el gobierno de los diablos) tampoco se puede vivir en él.

Las cosas, repentinamente privadas del sentido que se les supone, del lugar que tienen asignado en el pretendido orden del mundo [...] provocan nuestra risa. La risa pertenece pues, originalmente, al diablo. Hay en ella algo de malicia (las cosas resultan diferentes de lo que pretendían ser), pero también algo de alivio bienhechor (las cosas son más ligeras de lo que parecen, nos permiten vivir más libremente, dejan de oprimirnos con su austera severidad) (Kundera 1986: 96).



R. Arlt.

La producción literaria de Roberto Arlt se inscribe, sin duda, dentro de lo que llamamos la insurrección de los saberes (VV.AA. 1978: 43-71) a través de varios ejes, algunos ya percibidos por la crítica tradicional del escritor argentino que lo clasifica como expresionista y existencialista. Una mirada panorámica de la obra de Arlt, con todo permite percibir en ella una especie de fractura. Por un lado, *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) y *Amor brujo* (1932), son textos novelescos subsumidos en la amargura, la angustia y el deterioro moral de una realidad caótica. La producción periodística recopilada en *Aguafuertes porteñas* (1933), *Aguafuertes españolas* (1936) y *Nuevas aguafuertes* (1975), por otro lado, está dominada por una ironía que produce, sobre todo en el lector bonaerense, ese efecto humorístico que da a su autor “una rápida y enorme popularidad, abriendo el camino, paso a paso, a sus novelas, a su literatura” (Larra 1998: 123).

El énfasis en este contraste radical entre la labor novelística y periodística de Arlt, debido tal vez al análisis insuficiente en este aspecto de la producción literaria, lleva en principio a dudar del reconocimiento de componentes risibles en la obra ficticia de Arlt singularizada realmente por una línea creadora que proyecta una zona festiva de enorme interés.

Algunos de los alcances de la crítica sobre Arlt coinciden con las propuestas de Ximena Mandakovic, según las cuales hay dos elementos que operan como ejes estructurantes de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*²⁵: la angustia y la revolución. Rose Corral (1992), en cambio, en su asedios a dichos textos, prefiere hablar de angustia y terror. Luis Miguel Madrid, por su parte, reafirma, en “Roberto Arlt: y que el futuro diga”, el predominio de la angustia como principio mayor de interpretación. Agrega, no obstante, la importancia de un componente textual que parece hacer girar el patetismo de los personajes sobre su propia rosca hasta convertirse en el eje estructurante de toda la obra de Arlt. Es el humor, verdadera “clave” que salva a sus criaturas de “la tragedia del absurdo, accediendo a un mundo fabuloso y desconcertante” (Madrid s/f).

Ingresamos a la reflexión sobre la risa en *Los siete locos* con el sugerente planteamiento de Bajtín, expuesto en *Problemas de la poética de Dostoievski*, sobre la necesidad de estudiar con detalle la significación de la risa en el escritor ruso en cuyas primeras obras ella suena con bastante claridad, des-

²⁵ Idea propuesta por Juan Cid en “Formas de la locura en la novela chilena”, tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas (2003) y particularmente en “El infarto del alma o la filantropía del encierro”, en *Utopía y mentira en la novela panóptica* (Chile, Editorial Universidad de Concepción, 2006).

pués cambia, baja de tono y se reduce casi hasta el límite (1988: 231)²⁶. La risa casi imperceptible, casi inaudible, es precisamente la que escuchamos en *Los siete locos*. Ella parece no existir en un “nivel superficial” de la narración, regido por la superabundancia de dolor, desesperación, angustia y terror. El estrato más profundo del texto, sin embargo, permite oír una risa que no suena a carcajadas, pero cuya omnipresencia es fundamental para leer de otro modo *Los siete locos* más allá de su pesada máscara de seriedad²⁷.

El carácter “cómico-serio”²⁸ de la novela arltiana se genera básicamente en la “actitud hacia la realidad” así definida por Bajtín en su magistral estudio sobre Dostoievski:

El primer rasgo de todos los géneros cómico-serios es una nueva actitud hacia la realidad: su objeto o, lo cual es aún más importante, su punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad, es la *actualidad* más viva y a menudo más directamente cotidiana (Bajtín 1988: 152).

La realidad ficcionalizada por Arlt se encuentra en franco proceso de descomposición. Se ha perdido en ella el centro y el equilibrio, acrecentándose el efecto que Kayser denomina “sinsentido” del mundo. Esta es la zona exacta, el lugar preciso de la risa que no suena en *Los siete locos*, del humor que invade subrepticamente el relato para desestabilizar incluso el único efecto de (sin) sentido que en él parece predominar. La angustia atroz que recubre de seriedad la escritura estalla ostentosamente, en efecto, cuando aparecen

²⁶ En una primera etapa de la producción de Dostoievski, el crítico ruso percibe que lo carnavalesco se manifiesta de modo superficial, obvio y evidente para luego pasar a un segundo momento en que sus obras manifestarían una carnavalización más profunda, en un estrato de mayor complejidad donde la risa no es percibida a flor de piel pero sí subyace en el acontecer de la novela.

²⁷ A Charles Chaplin (1889-1977), quizá el mayor comediante de la historia del cine, se le preguntó en una oportunidad cuál era el “secreto” de su humor. A esta pregunta el ingenioso Charlotte responde con la imagen sumamente gráfica que acompaña el espíritu de la reflexión que hoy hacemos desde la literatura.

Chaplin se explicó de la siguiente manera: si una pareja de ancianos indigentes va caminando por la calle y desde el balcón reciben un cubetazo de agua, eso causa repudio y tristeza. En cambio si por el mismo lugar (y potencialmente con los mismos espectadores en la escena) pasa una pareja de adinerados con sombrero de copa y bastón y reciben un cubetazo de agua, eso sí produce risa y carcajada.

En el primer caso la risa ha sido reducida por el componente afectivo de conmiseración hacia el débil. En el segundo, la risa estridente no se deja esperar por la conciencia de clase con la cual se percibe a los ricos.

²⁸ Véase “El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski”, en Bajtín, Mijail. 1988. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, p. 151 en adelante.

sus componentes risibles. El mismo Bajtín, en otro texto iluminador de *Teoría y estética de la novela*, agrega que la risa destruye la distancia épica y cualquier jerarquía que signifique sacralizar, revestir de seriedad un personaje, una idea, un objeto. La risa destruye el miedo a todos los poderes físicos y metafísicos que transforma en algo familiar, conocido y cercano (Bajtín 1991: 468).

Remo Erdosáin, figura entrañable de Arlt, es un estafador de segunda categoría que se une a la sociedad secreta dirigida por el Astrólogo, personaje carismático cuyo proyecto revolucionario entrecruza ideas y motivaciones de índole religiosa, económica, mágica y científica con ocultismo y política. A estos elementos que, por separado, no producen mayor impresión, debe agregarse que el proyecto revolucionario propuesto por los orates sólo es posible si es financiado por una cadena de burdeles. La fricción cacofónica entre el mito por excelencia de la modernidad, según Paz (1990), y su logro a través del grupo de “anormales” que intenta financiarlo con los recursos producidos por la prostitución genera un efecto cómico que se potencia con elementos tales como la legitimación espiritual del proyecto revolucionario: “Así como hubo misticismo religioso y caballeresco, hay que crear el misticismo industrial. Hacerle ver a un hombre que es tan bello ser jefe de un alto horno como hermoso antes descubrir un continente” (Arlt 1958: 26). El propio narrador define así el “encuentro” contradictorio que desencadena su “cierta malignidad natural humana” (Ramírez 2005): “El suceso era más absurdo que una novela...” (Arlt 1958: 39).

La hiperbolización del carácter oscuro, angustiante y decadente de los locos de Arlt, la configuración espacial de una ciudad lapidaria, la asunción de la mentira como órgano del cambio social y la percepción de un mundo sin sentido son constelaciones narrativas propias de *lo grotesco*, noción fundamental para advertir cómo el espacio novelesco se carga de seriedad y cómo una risa solapada pero siempre presente, pugna por “sonar” aún ahí donde la oscuridad parece invadirlo todo.

La palabra “angustia” es recurrente en los personajes, definitoria, *conditio sine qua non* de sus “personalidades”. Recordemos el texto: Erdosáin entra con “la muerte en el alma” (Arlt 1958: 15). Más tarde, “la angustia le taponaba la laringe” y él mismo reconoce que “uno roba, hace macanas porque está angustiado” (Arlt 1958: 37). El espacio público, ciudadano, por su parte, es un conglomerado de signos negativos que aprisiona a los locos sin concesiones. Las primeras tres líneas de la novela son, en este aspecto, particularmente iluminadoras: “Al abrir la puerta de la gerencia, encristalada de vidrios japoneses. Erdosáin quiso retroceder; comprendió que estaba perdido, pero



ya era tarde” (Arlt 1958: 7). Quizá la sentencia más explícita y lapidaria de la relación de Erdosaín con el mundo y su percepción del sinsentido, gestor de la angustia existencial, es la premisa lógica del capítulo “Ser a través de un crimen”: “Para todos soy la negación de la vida. Soy algo así como el no ser. Un hombre no es como acción, luego no existe” (Arlt 1958: 56). El silogismo es inequívoco: testimonia sin velos la inhumanidad social con los portadores del estigma de la sinrazón.

La propuesta del Astrólogo, que la mentira sea un medio de divulgación universal de la verdad, es una de las líneas del texto donde se desliza el componente risible aparentemente reprimido, silenciado, por el componente serio y grave. La mentira potencia el patetismo del personaje a la vez que la matriz grotesca del suceso genera la conmoción de la entrega a la risa. No es posible que un ser humano, con las características del personaje, sea capaz de los más viles artilugios para reconvertir su proyecto en realidad. Releamos un fragmento de la novela:

Yo me he planteado este problema que nada tiene que ver con mis condiciones intelectuales: ¿Puede hacerse felices a los hombres? Y empiezo por acercarme a los desgraciados, darles por el objeto de sus actividades una mentira que los haga felices, inflando su vanidad... y estos pobres diablos que abandonados a sí mismos no hubieran pasado de incomprendidos, serán el precioso material con que produciremos la potencia... el vapor... (Arlt 1958: 99).

Las “condiciones intelectuales”, la “filosofía”, la “estrategia” del Astrólogo no resisten la percepción seria del personaje. Los “superhombres” de Nietzsche no tienen nada que ver con este grupo de “agitadores”.

Será la poda del árbol humano... una vendimia que sólo ellos, los millonarios, con la ciencia a su servicio, podrán realizar. Los dioses, asqueados de la realidad, perdida toda ilusión en la ciencia como factor de felicidad, rodeados de esclavos tigres, provocarán cataclismos espantosos, distribuirán las pestes fulminantes... Durante algunos decenios el trabajo de los superhombres y de sus servidores se concretará a destruir al hombre de mil formas, hasta agotar el mundo casi... y sólo un resto, un pequeño resto será aislado en algún islote, sobre él se asentarán las bases de una nueva sociedad (Arlt 1958: 93).

Alberto Lezin (el Astrólogo), no obstante, quiere un mundo gobernado por el superhombre:

—¿Sabes? —dice a Erdosaín—. Muchos llevamos un superhombre adentro.

El superhombre es la voluntad en su máximo rendimiento, sobreponiéndose a todas las normas morales y ejecutando los actos más terribles, como un género de alegría ingenua... algo así como el ingenuo juego de la crueldad (Arlt 1958: 253).

Es Zaratustra al revés, su reflejo sin duda grotesco, el que aquí predica el advenimiento del superhombre y menosprecia la pequeñez y debilidad del hombre común. Nietzsche, desde Pascal, afirma que el hombre “es una caña, la más débil de la naturaleza..., un vapor, una gota de agua basta para matarle” (Nietzsche 1983: 62). Lezin recluta a los otros perturbadores “para incitar a muchos a apartarse del rebaño (Nietzsche 1983: 38), para crear una sociedad superior que domine a la “gente bestia” que necesita ser engañada para su felicidad:

—Es lo que la gente bestia no comprende. Los han asesinado a los dioses. Pero día vendrá que bajo el sol correrán por los caminos gritando: “Lo queremos a dios, lo necesitamos a dios”. ¿Qué bárbaros! Yo no me explico cómo lo han podido asesinar a dios. Pero nosotros lo resucitaremos... inventaremos unos dioses hermosos... supercivilizados... ¡y qué otra cosa será entonces la vida! (Arlt 1958: 254).

Los encargados de llegar con la “buena nueva” de la revolución son Erdoñaín, el cobrador azucarero acusado de estafa; Haffner, el Rufián Melancólico; Ergueta, el farmacéutico desquiciado; la Bizca, la prostituta Hipólita y Elsa, mujer de Remo. ¿Será posible la revolución restauradora del sentido perdido del mundo con estos superhombres y supermujeres? ¿Cuál es, en definitiva, el sentido de la desconcertante, extraña mezcla, de la risa con lo serio en *Los siete locos*?

Wolfgang Kayser, en *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (1964), desarrolla ampliamente la categoría estética que vinculamos con la escritura de Arlt. Él sugiere que el grotesco genera movimiento, propicia desequilibrios, anula proporciones y simetrías, establece una síntesis de contrarios. Por ello, el arte grotesco puede reunir en una sola pulsación lo humano y lo monstruoso, la belleza y la fealdad, la risa y llanto. El relato de la conspiración de la sociedad secreta compuesta por delincuentes de tono menor y sus grandilocuentes discursos sobre la desigualdad, la extravagante manera de financiar la revolución, el terrorismo burdo y la continuación de la antiodisea revolucionaria en *Los lanzallamas* cifra de modo ejemplar las disonancias, fricciones, contradicciones y mezclas propias del grotesco. Un ejemplo, entre muchos, es la controversia sobre la eficacia del uso de las bombas para lograr objetivos filantrópicos.

Yo no soy partidario de las bombas... prefiero los gases. Ustedes, los terroristas, siempre están atrasados en material destructor. ¿Por qué no se dedican a estudiar química? ¿Por qué no fabrican gases? El cloro combinado con el óxido de carbono forma el fosfogeno. Insisten en las bombas. Las bombas estaban muy bien en el año 1850...; hoy debemos marchar con el progreso. ¿Qué desastre puede provocar usted con el petardo que tiene entre las manos? Nada o muy poco. En cambio con el fosfogeno... El fosfogeno no hace ruido. No se ve nada más que una cortinita amarilla verdosa. Un pequeño olor a madera podrida. Al respirarlo los hombres caen como moscas. En un tubo de acero, que puede tener la forma de una caja de violín, de un piano... en fin... de lo que quiera usted, puede llevar tal cantidad de gas como para desinfectar de hombres muchas hectáreas (Arlt 19: 296).

Nea de Castro y Aimée González, en “Centenario de Roberto Arlt, narrador de la marginalidad”, señalan que “los textos de Arlt presentan, a través de sus imágenes distorsionadas y delirantes, una realidad compleja, a más de altamente explosiva. Sus historias no son complacientes, no suavizan las contradicciones, ni crean el mito de una convivencia armónica, cuando la sociedad está atravesando una crisis intensa y generalizada” (De Castro y González 2000: 9). La sociedad representada en el texto de Arlt, en efecto, es una sociedad corroída, brutalmente decadente y corrupta: “nacemos, vivimos, morimos sin que por eso dejen las estrellas de moverse y las hormigas de trabajar” (Arlt 1958: 45). Este es el (des)orden del mundo que los delirantes revolucionarios quieren transformar radicalmente. Aquí reside tal vez la gran paradoja, la tremenda ironía del sueño de los protagonistas. Los locos de Arlt quieren salvar, redimir la sociedad que, precisamente, los inventa como locos, los construye como anormales. No perciben la verdad que revela la risa que no suena en el relato de su espejismo subversivo: “el enfermo mental no es un desadaptado de la sociedad sino un adaptado a la condiciones alienadas de la sociedad...” (VV.AA. 1988: 24).

Existen muchos signos de desproporción grotesca entre la idea y la ejecución en *Los siete locos*. Uno de ellos es, con todo, particularmente desestabilizador de la lectura grave de la novela. Nos referimos, sin duda, a la incongruencia entre el gran poder destructor del gas mostaza y la insignificancia y vulnerabilidad del objeto que anula sus efectos letales: “Ah, y a ver si puede averiguar qué diablo es el gas mostaza. Destruye cualquier sustancia que no esté protegida por un impermeable empapado en aceite” (Arlt 1958: 259). El final novelesco cifra y sella la disonancia disolvente de las fronteras entre lo serio y lo cómico, entre la locura y la cordura, entre lo sublime y lo contrario. Entre el mito revolucionario, en fin, y la realidad novelesca:

–Seremos como dioses. Donaremos a los hombres milagros estupendos, deliciosas bellezas, divinas mentiras, les regalaremos la convicción de un futuro tan extraordinario, que todas las promesas de los sacerdotes serán pálidas frente a la realidad del prodigio apócrifo. Y entonces, ellos serán felices... ¿Comprenden imbéciles? (Arlt 1958: 252).

La revolución liderada por el Astrólogo, quien desea destruir la sociedad que se extiende por apenas “cuatro cuadras”, propone además la creación de un Dios con apariencia humana, pero no la de cualquier hombre común y ordinario, sino la de Rodolfo Valentino: “un bloque donde se consoliden todas las posibles esperanzas humanas” (Arlt 1958: 33). La fundamentación de la revolución en el engaño y en la creación de imágenes portadoras de felicidad resuena fuerte frente a la seriedad del discurso del Astrólogo. Este personaje, difusor de la “inquietud revolucionaria”, especie de ideólogo a lo Lenin²⁹, desea sembrar con ello la semilla del cambio necesario para la instauración de un gobierno liberador, no ya basado “en la explotación del hombre, de la mujer y del niño. Vaya, si quiere tener conciencia de lo que es la explotación capitalista, a las fundiciones de hierro de Avellaneda, a los frigoríficos y a las fábricas de vidrio, manufacturas de fósforo y de tabaco” (Arlt 1958: 46-47). El inventor, discípulo del Astrólogo, desea hacer su propio aporte en este sueño revolucionario: metalizar las rosas. Este acto, tan lejano a la bienaventuranza del cambio social, puede leerse como metáfora de la búsqueda cómica de la inmortalidad o inmutabilidad, del deseo de no sentirse “un trapo de hombre”.

Escritura, pues, de la desolación y oscuridad, pero también de la alegría y de la risa. Risa que es malicia, pero bienhechora. Grotesco atravesado bellamente por la risa que no suena. Signo perturbador de un mundo donde “ya no se siente nada de semejante libertad y alegría. Pero donde la representación artística es lograda, una pequeña sonrisa parece atravesar velozmente el cuadro o la escena y notamos todavía un dejo de la arbitrariedad jugueto-propia del *capriccio*” (Kayser 1964: 228).

Los ecos de *La metamorfosis* de Kafka resuenan insistentemente en la novela de Arlt. Esas huellas son particularmente visibles en la descripción de Remo en “Capas de oscuridad”, primer capítulo de *Los siete locos*. Lee-mos: “no era ya un organismo envasando sufrimiento, sino algo más inhu-

²⁹ La crítica arltiana ha reparado bastante en la figura del Astrólogo tanto así que, por ejemplo, Ximena Mandakovic propone dos niveles de la acción en *Los siete locos*: el de la acción real, cuyo protagonista es Erdosaín y el de la acción proyectada, cuyo personaje central es el Astrólogo. Ricardo Piglia, gran narrador y arltiano por definición, se atreve a hablar de novela del Astrólogo.

mano... quizá eso... un monstruo enroscado en sí mismo en el negro vientre de la pieza” (Arlt 1958: 62). Esta última imagen, en que reconocemos la habitación de Gregorio Samsa en *La metamorfosis* (1915), produce la síntesis, anticipada por lo demás, de la relación hombre-mundo en el tiempo de la muerte de Dios. Los efectos cómicos de las narraciones del bonaerense que “escribe mal, compone mal” (Anderson Imbert 1966: 283) adquieren aquí la plenitud de su sentido. La “risa reducida”, que “no suena”, es profundamente destabilizante de la gravedad de los discursos dominantes de la modernidad, entre ellos, el mito mismo con el que ella se inicia, según Paz: la revolución. Entrecruce de angustia y humor, de dolor y sonrisa. Roberto Arlt, muy a pesar de un sector de la crítica, es un escritor notable de nuestra literatura, precursor de sí mismo y de otros que han aprendido a leer con él.

REFERENCIAS

- Arlt, Roberto. 1958. *Los siete locos*. Buenos Aires, Losada.
- Anderson Imbert, Enrique. 1966. *Historia de la literatura hispanoamericana*, T. 2. La Habana: Edición Revolucionaria.
- Alcina Franch, José. 1991. “Procreación, Amor y sexo entre los mexica”. En *Estudios de cultura náhuatl*, Volumen 21. México: UNAM.
- Bajtín, Mijail. 1988. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1990. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1991. “Épica y novela (Acerca de la metodología del análisis novelístico)”, en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Bataille, Georges. 2005. *El erotismo*. Buenos Aires: Tus Quets Editores.
- Baudrillard, Jean. 2004. *El sistema de los objetos*. 18ª ed. México D.F.: Siglo XXI Editores. Francisco González Aramburu traductor.
- Castro, Óscar. 1993. “El canto de las mujeres de Chalco o la incesante búsqueda de la poesía”. En *Revista de Lingüística y Literatura* N° 23. Medellín. Vol. 14.
- Corral, Rose. 1992. *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Aravena, Héctor. 1931. *Aroma del tiempo viejo. Novela histórica*. Santiago de Chile: Ariel.
- De Castro, Nea y González, Aimée. 2000. “Centenario de Roberto Arlt, narrador de la marginalidad”. *Islas*, 42 (126); octubre-diciembre: pp. 3-12.
- Díaz, Joaquín. 1964. *A la sombra de la horca*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag.
- Díaz Meza, Aurelio. 2004. *En plena colonia*. Santiago de Chile: Editorial Andujar.

- Duncan, Quince. 2005. "El afrorrealismo. Una dimensión nueva de la literatura latinoamericana". *Istmo, Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* N° 10, enero-junio.
- Foucault, Michel. 1977. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- . 1980. *Microfísica del poder*. España: La Piqueta.
- . 2000. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Fra Molinero, Baltasar. 1995. *La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro español*. Madrid, España: Siglo XXI Editores.
- Garibay, Ángel María. 2000. *Poesía náhuatl II. Cantares mexicanos*. México: UNAM.
- Girard, René. 1995. *Shakespeare, los fuegos de la envidia*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Gutiérrez Alea, Tomás (dir.). 1976. *La última cena*. Estrenada en noviembre 3 de 1977.
- Gutiérrez, Manuel et al. (eds). 1992. *De palabra y obra en el Nuevo Mundo. Encuentros interétnicos*. España: Siglo XXI Editores.
- Iglesias Saldaña, Margarita. 2006. "La conquista de los espacios y el ordenamiento de los cuerpos en la diferencia sexual y étnica". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, N° 6. Disponible en <http://nuevomundo.revues.org/document2875.html>
- Iris. 1930. *Cuando mi tierra nació. Atardecer*. Santiago de Chile: Nacimiento.
- Jahn, Janheinz. 1963. *Muntu. Las culturas neoafricanas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Johansson, Patrick. 1991. "El cuecuechcuicatl: Canto travieso de los aztecas", en *Estudios de cultura náhuatl*, Volumen 21, UNAM.
- Kayser, Wolfgang. 1964. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Kundera, Milan. 1986. *El libro de la risa y del olvido*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.
- Larra, Raúl. 1998. *Roberto Arlt el torturado*. Argentina: Ameghino.
- León, Argeliers. 2001. "Contribución africana a la identificación del hombre americano". *Revista Cubana de Antropología Catauro*, año 2, N° 3. 3, enero-junio.
- León Portilla, Miguel. 1998. *Quince poetas del mundo náhuatl*. México: Editorial Diana.
- León Portilla, Miguel y Silva, Librado. 1993. *Huehuetlahtolli. Testimonios de la antigua palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López A. Alfredo. 1996. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas I*. México: UNAM.
- López, Luz Doris. 1993. "El erotismo en las literatearías precolombinas maya y azteca". *Revista de Lingüística y Literatura*. Medellín, vol. 14, N° 23.
- Madrid, Luis Miguel. s/f. "Roberto Arlt: y el futuro que diga", en *Centro Virtual Cervantes*. <http://cvc.cervantes.es>

- Martínez, José Luis. 1990. *Nezahualcoyotl: Vida y obra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Medina, José Toribio. 1952. *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Munive, Moisés. 2006. “Resistencia estática: Los negros colombianos contra la esclavitud: Cartagena y Mompo, siglo XVIII”. *Tiempos Modernos*, 14.
- Nietzsche, Friederich. 1983. *Así habló Zaratustra*. España, Sarpe.
- Onetti, Juan Carlos. 1981. “Roberto Arlt” en *El juguete rabioso*. Barcelona: Bruguera, pp. 7-16.
- Ovidio. s/f. *Amores*. Disponible en: <http://www.ts.ucr.ac.cr/~historia/biblioteca/historia/Ovidio-Losamores.pdf>
- Ovidio. 1997. *Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*. Madrid: Ediciones Akal.
- Paz, Octavio. 1969. *Conjunciones y disyunciones*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- . 1990. “Poesía, mito, revolución”. En: Paz, Octavio. *La otra voz: Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral, pp. 55-68.
- Peri Fageström, René. 1990. *La raza negra en Chile. Una experiencia negada*. Santiago de Chile: Lom.
- Quezada, Noemí. 1975. *Amor y magia amorosa entre los aztecas*. México: UNAM.
- . 2002. *Sexualidad, amor y erotismo*. México: Plaza Valdés Editores.
- Raby, Dominique. 1999. “Xochiquetzal en el *Cuicacalli*. Cantos de amor y voces femeninas entre los antiguos nahuas”. En *Estudios de cultura nahuatl*, Volumen 30 N° 30. UNAM.
- Ramírez, Fátima. 2005. “La influencia social en la concepción de lo rediculocómico a través de la comedia”. *Tonos (Revista Electrónica de Estudios Filológicos)*. www.tonosdigital.com.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. 1986. *La renuncia del héroe Baltasar*. Río Piedras: Editorial Cultural.
- Rodríguez, Mario y Triviños, Gilberto (eds.). 2006. *Utopía y mentira en la novela panóptica*. Concepción, Chile: Editorial Universidad de Concepción.
- Sagredo, Rafael y Gazmuri, Cristián (dir.). 2005. *Historia de la vida privada en Chile. El Chile tradicional. De la conquista a 1840*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena Ediciones.
- Salinas, Maximiliano. 1996. *Risa y cultura en Chile*. Santiago de Chile, Proyecto de Investigación FONDECYT 1960157, Documento de trabajo número 1, agosto 1996.
- Salinas, Maximiliano. 2000. “¡Toquen flautas y tambores!: Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”. *Rev. Music. Chil.*, Jan. vol. 54, N° 193, pp. 45-82.
- Scari, Roberto. 1983. “Roberto Arlt: el periodista, el inventor, el polemista”. *Revista Chilena de Literatura* N° 22, pp. 105-116.
- Shakespeare, William. 1969. *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

- Tardieu, Jean Pierre. 2001. *Del diablo mandinga al Muntu mesiánico. El negro en la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Torres, María. 2003. *Roberto Arlt: El quinto fantoche*. Santiago: Depto. de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile.
- Triana y Antorveza, Humberto. 1997. *Léxico documentado para la historia del negro en América (siglos XV-XIX)*. Santafé, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Valencia, César. 1996. "Erotismo y poder en 'Canto de las mujeres de Chalco'". En *La escala invertida. Ensayos sobre literatura y modernidad*. Colombia: Ed. Pereira.
- Vance, Eugene. 1972. "Le combat érotique chez Chrétie de Troyes". *Poétique Revue de théorie et de analyse litteraires* N° 12. París.
- VV. AA. 1978. "Seminario sobre Roberto Arlt". Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines.
- VV. AA. 1998. *La función social de la locura, una mirada desde el poder*. Buenos Aires: Espacio.

