

# EL MUNDO AL REVÉS COMO ESTÉTICA: LO PARÓDICO EN DOS NOVELAS DE FEDERICO ANDAHAZI

Nava Marín, José Manuel\*

Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda”  
Venezuela

## Resumen

El presente artículo se plantea analizar el discurso paródico en la literatura latinoamericana contemporánea a través de las novelas *Las píasos* (1998) y *La ciudad de los herejes* (2005) del escritor argentino Federico Andahazi (1963). Para ello se emplean los fundamentos teóricos de Mijaíl Bajtín (2003) con relación a la parodia en la carnavalización de la literatura, así como también algunas revisiones teóricas y críticas de Pozuelo (1981) y Bravo (1993) sobre el accionar paródico. Señalamos que lo gótico termina revisitándose bajo ciertas nociones carnalescas que vigorizan el lenguaje de la parodia. En *Las píasos*, Andahazi destruye y a la vez renueva las historias de supervivencia de los seres que andan, desde lo fantástico, necesitando de la savia de la vida para seguir existiendo. También, es innegable el resurgimiento del texto novelesco a partir de las cenizas del texto bíblico como ocurre en *La ciudad de los herejes*, haciendo énfasis en la constitución de la figura heroica que ya no es mítica sino por el contrario es paródica y trágica: lo mítico se degrada y encuentra, en la andada novelesca, las realidades circundantes de lo bufonesco.

**Palabras clave:** parodia, novela, carnavalización, desmitificación, Andahazi.

## Abstract

This article proposes to analyze the parodic discourse in contemporary Latin American literature through the novels *Las píasos* (1998) and *La ciudad de los herejes* (2005) by Argentine writer Federico Andahazi (1963). To do so, Mikhail Bakhtin's (2003) theoretical foundations related to parody in literature carnivalization are used, as well as Pozuelo (1981) and Bravo's (1993) theoretical and critical reviews concerning parodic action. It is noted that the gothic is revisited under certain carnival conditions, invigorating language of parody. In *Las píasos*, Andahazi destroys and at the same time renews the survival stories of the walking beings, from the fantastic, requiring the life sap to continue to exist. Also, it is undeniable the resurgence of the novelistic text from the ashes of the biblical text as in *La ciudad de los herejes*, emphasizing the creation of the heroic figure that is no longer mythical but rather is parodic and tragic: the mythic is degraded and finds, in the fictional walk, the clownish surrounding realities.

**Keywords:** parody, novel, carnivalization, demystification, Andahazi.

\*Licenciando en Educación en Lengua, mención: Lengua, Literatura y Latín de la Universidad Nacional Experimental “Francisco de Miranda” (Coro). Magister en Literatura Latinoamericana (Universidad Pedagógica Experimental Libertador- Instituto Pedagógico de Barquisimeto). Profesor asistente e investigador del Centro de Estudios Literarios y Lingüísticos “Lydda Franco Farías” (CELYL) de la UNEFM. E-mail: [manueljnm@hotmail.com](mailto:manueljnm@hotmail.com)

**Finalizado:** Coro, Abril-2015 / **Revisado:** Abril-2015 / **Aceptado:** Junio-2015

## Cuando el rey es el bufón

Así como la naturaleza del carnaval aparece concebida dentro de los textos literarios mediante las categorías forjadas por Mijaíl Bajtín (1971), esta forma de vida extraoficial ha logrado materializarse y expandirse en los discursos artísticos a través de sus actos más representativos. Uno de ellos es el conocido bajo la noción de rito de la entronización- desentronización, en cuya base ritual “se encuentra la quintaesencia, el núcleo profundo de la percepción del mundo carnavalesco: *el phatos de la decadencia y el reemplazo, de la muerte y el renacimiento*. El carnaval es la fiesta del tiempo destructor y regenerador” (Bajtín, 1971, p. 315)

La dualidad de este acto carnavalesco es indiscutible, ya que la entronización conlleva inevitablemente al proceso de desentronización posterior, por lo que es ambivalente desde el inicio (cfr. Bajtín, 1971). Por ello, toda la representación derivada de las categorías carnavalescas revitaliza este proceso que termina conectándose de algún modo con el accionar paródico experimentado en gran escala por el arte contemporáneo y sobre todo la literatura<sup>1</sup>. Bajtín (1971) señala que “se entroniza lo contrario a un verdadero rey, se entroniza un esclavo o bufón, y ese hecho esclarece en cierta forma el mundo al revés carnavalesco, nos ofrece su clave” (p. 315)

De este modo, la fiesta del carnaval traslada de alguna forma la “inversión de roles” mediante el acto paródico en el que

<sup>1</sup> Nos atrevemos a señalar que de algún modo lo que se ha manejado a través del tiempo con el término de Parodia, muy difundido en la literatura contemporánea, mantiene un nexo con el rito carnavalesco de la entronización- desentronización, ya que este acto proveniente de los rituales y fiestas populares, pudo conseguir a través de la transposición del carnaval hacia la literatura su consolidación como parte insoslayable del discurso paródico. Por ello aludimos a Martínez (1977), quien señala que “En ese mundo al revés, parodia del orden creado por la razón ordenadora, la vida cotidiana es arrancada de su contexto organizador y transformada en su antítesis. No es accidente que sea la parodia – “la creación de un doble que destrona a su contraparte”- el elemento axial del ritual carnavalesco (p. 4)

todo sucede “al revés”, pues la esencia del lenguaje carnavalesco abre un sinfín de posibilidades dentro de la creación literaria en pro de consolidar maneras diversas e inéditas de leer y entender el mundo. Por ello, Kristeva (1978) ha señalado que “en el escenario generalizado del carnaval el lenguaje se parodia y se relativiza... (p. 210). La parodia<sup>2</sup> entonces parte de la consolidación de la otra forma de mostrar realidades concebidas como absolutas e irrevocables, pero que a través de la transgresión de la lengua de fiesta esta logra resemantizar aspectos relacionados con lo histórico y lo literario. Bravo (1993) señala que precisamente:

La parodia crea una consciencia sobre lo real al degradar sus estructuras jerárquicas, y podría decirse que frente a la fijeza a la que propende todo poder, toda jerarquía, la parodia es permanente cuestionamiento desde la consciencia colectiva. A partir de El Quijote, la parodia se hace crítica del poder, de la cultura y de la literatura, y por tanto deviene reescritura e intertextualidad. (p. 98)

Así, el discurso novelesco de Federico Andahazi pudiera tocar de manera profunda las nociones carnavalescas en torno a la reinterpretación del mundo y la realidad del ser humano mediante la carnavalización de la literatura, de la historia y del poder (La Iglesia) consolidada en uno de sus actos más interesantes: la parodia, porque como lo indica Bajtín (2003) esta “convierte en un juego alegre y desenfrenado los acontecimientos que la ideología oficial considera como más importantes. (p. 71)

<sup>2</sup> Si observamos la línea del tiempo la parodia podría considerarse tan antigua como el mismo carnaval. Bajtín (2005) señala que “La parodia es un elemento imprescindible de la sátira menipea y en general de todos los géneros carnavalizados (...) En la Antigüedad clásica (...) estaba indisolublemente vinculada a la percepción carnavalesca del mundo”. (p. 185-186). Sin embargo, no se debería desatender las diversas líneas de enunciación paródica que emergen de la postmodernidad, pues, como lo indica Pozuelo Yvancos (2007), esta ha dado un nuevo rostro y ha redimensionado la noción de parodia.

### ***Las piadosas* (1998) y lo gótico revisitado**

La literatura desarrollada bajo los lemas de la postmodernidad puede remitir de alguna forma a la revisión de algunos estilos o formas literarias que se han cultivado en la vasta historia de la creación artística, como lo ha señalado Pozuelo Yvancos (2007) al hablar de la novela hoy “su artificio es voluntariamente aceptado como punto de partida, que quiere revelar su doble codificación: ser lenguaje, pero ser también versión sobre el lenguaje narrativo como construcción que parodiar, homenajear, redescubrir, parafrasear, en definitiva, visitar. (p. 103); nociones que conducen en ocasiones a los autores a revisitarse, desde la contemporaneidad literaria, géneros como el gótico y lograr, a partir de la tipología novelesca, claras muestras paródicas y deconstructivas.

En *Las piadosas* (1998) se despliega todo un entramado gótico para desarrollar una historia que, mediante la ficción, lleva a cabo los encuentros sostenidos en Villa Diodati por un conjunto de escritores de la literatura decimonónica<sup>3</sup>. Pero esta datación histórica es de alguna manera una excusa que busca expandir diversas aseveraciones en torno a lo bello, el horror y la paternidad de muchos textos universales para terminar sucumbiendo ante una propuesta intrépida, irónica y paródica sobre la literatura y el poder<sup>4</sup>.

Así, la parodia como lo ha indicado de alguna forma Genette (1989), puede remitir en su compleja acepción a la imitación de un estilo en tanto tratamiento burlesco o también

3 Respecto a esto, Cardona (2007) indica que “Una tradición recoge que en el verano de 1816 se reunieron junto al lago Lemán (Suiza) en Villa Diodati que poseía Lord Byron una serie de escritores que tras leer y comentar una antología amena de cuentos terroríficos titulada Phantasmagoría para combatir el tedio decidieron escribir unos relatos en ese estilo” (p. 9). Es importante acotar que el encuentro dio pie a la creación de *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley y *El vampiro* de John William Polidori.

4 Federico Andahazi señaló en una entrevista que en *Las Piadosas* se traza un camino narrativo sobre la literatura y una de las temáticas más constantes en todas sus novelas: el poder.

como transformación lúdica de ese modelo que es asumido. La historia literaria ha dado muestras de este tipo de discurso que ha buscado desde diferentes ángulos negar y al mismo tiempo reafirmar el objeto parodiado, condición que le enlaza con su descendencia carnavalesca, “Parodiar significa crear un *doble destronador*, un “mundo al revés”- Por eso (...) es ambivalente. (Bajtín, 2005, p. 186)

La segunda novela de Federico Andahazi revisita el ambiente gótico para proyectar, desde la historia polémica y sombría de las hermanas Legrand, una parodia de las formas de supervivencia de aquellos seres que necesitan sobrevivir y mantener la vitalidad a costa de la existencia y esencia de los otros, además creemos que esta obra termina explorando a una figura de naturaleza carnavalesca: el diablo<sup>5</sup>. La historia de Drácula de Bran Stoker es quizá la más sobresaliente en este tipo de ficción<sup>6</sup> que muestra a un ser demoníaco y oscuro que “recoge la herencia del primer modelo: la inmortalidad a través de la sangre y la vida de los otros, la expresión erótica de este aniquilamiento y, como consecuencia, el vampiro como sujeto del Mal” (Bravo, 1993, p. 98).

¿Por qué la novela *Las piadosas* puede

5 Bravo (1993) señala que en el discurso literario occidental, el elemento que aporta la novela gótica va a ser, precisamente, la utilización del diablo como expresión estética del mal, figura que conectamos de alguna manera con ciertos orígenes carnavalescos, ya que “en tanto sujeto que pone en escena la alteridad, la figura del diablo se encuentra en la génesis de la figura del doble...” (p. 77). Recordemos las palabras de Polidori al dirigirse a Annette Legrand “*Sois el mismo diablo, un demonio maloliente y espantoso. Pero necesito ahora de vuestro maldito talento...*” (p. 167). De igual forma resaltamos la respuesta de la trilliza ante tan tajante consideración “*Me habéis llamado “diabólica” y os agradezco el cumplido. Pero, precisamente, debo recordaros que es el diablo quien elige las almas que ha de comprar y nunca se interesaría en el alma de quien, miserablemente, se la ofreciera en venta*” (p. 170)

6 Sin embargo, según E.F Bleiler, citado por Bravo (1993), es *El vampiro* de Polidori quien inaugura de alguna forma la historia del vampirismo escrita en inglés, sirviendo, definitivamente, de modelo para obras posteriores.

actuar como una parodia de este tipo de ficción novelesca? ¿Cuáles son las muestras paródicas que encontramos en este relato de Andahazi? Como lo indica Bajtín (2003) “La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «mundo al revés»” (p. 13). Estos indicios pueden verse de alguna forma en la narrativa de Andahazi, a pesar de lo que el escritor ruso haya señalado en sus textos sobre el carácter negativo que adquiere la parodia moderna en sentido contrario a la naturaleza de lo paródico que emerge de la vida popular y festiva de la Edad Media y el Renacimiento<sup>7</sup>.

La parodia desarrollada en el discurso novelesco del escritor argentino no es llana, vacía, sin fundamentos y con recursos abstractos. A pesar de lo complejo que puede llegar a ser el universo carnavalesco con todas sus imágenes y símbolos, hay diversos aspectos de esa cultura popular y licenciosa que ha llegado a tocar con bastantismo radicalismo los textos literarios contemporáneos y específicamente la literatura latinoamericana. Por lo tanto, el discurso paródico “nace como otredad no sólo en el sentido de ser especular, sino de deformar, de rebajar, de actuar sobre el rostro de tal espejo, desvelando sus líneas y subvirtiéndolo su sentido, revelando y rebelándose respecto al texto originario”. (Pozuelo Yvancos, 2007, p. 257)

De este modo, así como el conde de Stoker necesita de la sangre de los individuos para mantenerse con vitalidad, las trillizas Legrand en la novela andahaziana, requieren de la savia imprescindible para conservar su vigor. Pero lo particular de ese “líquido vital” que pertenece a los seres humanos, a pesar de salir del cuerpo del individuo, no es precisamente la sangre que emana de las víctimas de Drácula, sino un ingrediente que solo posee el hombre. En las cartas que

Annette le dirige a Polidori se narra:

Sabéis que existen personas cuya supervivencia depende de la apropiación de “algo” de sus semejantes, aun cuando en la consecución de este “algo” pudiera ir la vida del ocasional semejante. Conocéis la negra leyenda de la condesa Bátor, que –según se dice– necesitaba de la sangre de sus víctimas para conservar su juventud. Probablemente, mediante este supuesto, justificara la condesa el morboso placer que le provocaba ver la sangre brotar de sus bellas sirvientas, como presenciar el espectáculo de la muerte en el curso de los inhumanos tormentos a los cuales las sometía. (Andahazi, 1998, p. 48)

En el fragmento de la epístola que insta el nexo entre Polidori y la tercera de las Legrand, se establece una analogía con el modelo anterior pues se hace mención a la sangre, elemento vital que permite la sobrevivencia de los seres que se alimentan de ella. La alusión al patrón inicial hace posible la consolidación del discurso paródico, pues como lo indica Bravo (1993) “La parodia es imitación para, en el mismo instante, ser transformación. De allí que sea a la vez homenaje y crítica del objeto parodiado. (p. 97)

Así, vemos cómo la conexión del relato de Andahazi con la forma primigenia de obtener la vitalidad a partir de la existencia de los semejantes abre paso al proceso de transformación que busca consolidar y superponer el texto paródico por encima de aquel que de una forma u otra le sirvió de base<sup>8</sup>. En *Las piadosas*, el fluido vital que necesitan las Legrand para subsistir no es precisamente la sangre que magnifica la esencia del vampiro, sino el esperma que surge y brota del cuerpo masculino:

Sucede, mi querido Dr. Polidori, que mi propia supervivencia y,

<sup>8</sup> Recordemos que Drácula, como lo indica Cardona (2007), es descrito como “un sujeto elegante ataviado con traje de etiqueta que opera con nocturnidad, en el espacio propio del amor erótico. Penetra sus caninos fálcos en la carne de la doncella virgen y las desflora haciendo manar su sangre... (p. 17)

<sup>7</sup> Bajtín se encargó de advertir que “la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquélla resucita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular. (p. 13)

consecuentemente, la de mis hermanas, depende de la obtención de “algo” que vos poseéis. No sabéis cuánto debo resistir a la tentación, pues, desde ya os lo digo, en poco tiempo mis hermanas y yo estaremos agonizando si nos falta “aquello” de lo que sois dueño. (Andahazi, 1998, p. 49)

Las conexiones entre la obra de Andahazi y su objeto parodiado son deliberadamente proyectadas a través del discurso epistolar de Annette Legrand, ya que la utilización de las cartas dentro del texto narrativo muestra las conexiones con los relatos del siglo XIX que se desarrollaron mediante epístolas y diarios funcionando como detonantes de la narración novelesca<sup>9</sup>. De igual forma, la necesidad vital de “aquello” que posee el hombre es puesta en marcha sin preámbulos y tapujos, pues es indudable que la supervivencia de las hermanas (al igual que la de Drácula en relación a su inmortalidad) depende de eso:

Es tiempo de que os revele qué es “aquello” que preciso para poder seguir viviendo. Al igual que el agua y el aire, necesito de la simiente que produce la vida y la perpetúa a través del tiempo, aquella semilla vital que pervive a los muertos en virtud de su descendencia y lleva en sí el torrente animal de los instintos, pero también la intangible levedad del alma, los caracteres de nuestros antecesores y el potencial temperamento de los que nos sucederán... (Andahazi, 1998, p. 70)

Es importante resaltar cómo el líquido que brota de las entrañas del hombre puede contener la vitalidad, el valor y la consistencia de la existencia misma. Así como la sangre es, en palabras de Cardona (2007), para el vampiro “la vida misma con atributos que van más allá de lo físico (...) se succiona la vida y la voluntad de ser, se toma el alma” (p. 18); en *Las piadosas*, para las Legrand, el elixir que emana del hombre resulta fuente primordial

para la naturaleza y descendencia humana incluso más allá del tiempo. Aludimos a lo que señala Alchazidu (2000) en su artículo *Federico Andahazi: perfil de un escritor rebelde*:

Anette Legrand es la autora “verdadera” del Vampiro de Polidori, representando al mismo tiempo un nuevo tipo de vampiro. A su víctima no le extrae precisamente sangre, no obstante vive como un parásito en ella. Elige a los infelices según una clave dada con anterioridad. Despierta en ellos la esperanza y el deseo, los hace suyos poco a poco, hasta que al fin los hace adictos. Al mismo tiempo intencionada y cuidadosamente trabaja en su destrucción (Andahazi, 1998, p. 76)

Lo paródico en el discurso novelesco de Andahazi se conecta indiscutiblemente con el carácter popular del carnaval al valorar lo que tiene que ver con lo bajo corporal<sup>10</sup>. El elemento que termina parodiando la obtención de la sangre como líquido vital, va a ser precisamente el germen que surge del hombre, de su falo, aquello que está conectado con la sexualidad y la reproducción del individuo:

Fue entonces cuando me descolgué de la rejilla de la ventilación y con mis últimas fuerzas me sumé al trío. Babette se aseguró de que la venda estuviera bien sujeta y ocultara por completo los ojos del maestro. En el momento exacto, Colette me ofreció lo que sujetaba entre las manos y entonces bebí hasta la última gota de aquel delicioso elixir de la vida que manaba caliente y abundante. Y conforme bebía, podía sentir cómo mágicamente mi cuerpo volvía a llenarse de vida, de aquella misma vida que llevaba en su torrentoso caudal el germen de la existencia misma. (Andahazi, 1998, p. 104)

<sup>10</sup> Es relevante recalcar lo relacionado con la literatura paródica de la Edad Media. Para Bajtín (2003) “Esta alegre manera de parodiar lo sagrado se permitía solamente en esta ocasión, del mismo modo que durante la risa pascual (*risuspaschalis*) se autorizaba la consumición de carne y la vida sexual. Estas parodias estaban también imbuidas del sentido de la sucesión de las estaciones y de la renovación en el plano material y corporal. Era la misma lógica de lo «inferior» material y corporal ambivalente. (p. 70).

<sup>9</sup> Recordemos cómo la historia de Drácula, además de narrarse mediante la aparición de los diarios (Diarios de Jonathan Harker y de Mina Murray, por ejemplo), también se desarrolla partiendo de una base epistolar (las cartas de Mina a Lucy Westenra, de Van Helsing a la señora Harker, entre otras).

Así como en todo acto paródico, en *Las piadosas* se degrada el objeto que ha servido de modelo y se le transforma, pues de alguna forma el rito ambivalente de destronar lo establecido lleva a consolidar a su sucesor, proceso en el que de alguna manera se logra la actualización, pues como lo afirma Bravo (1993) son “Reescritura, intertextualidad, degradación, afirmación: las formas de la dualidad del discurso paródico; la expresión paródica de la consciencia irónica. (p. 99).

De esta manera, lo gótico termina revisitándose bajo las nociones de entronización -desentronización que vigoriza, como sucedió a partir de la literatura moderna y la consolidación de la novela, el lenguaje de lo paródico. Andahazi destruye y a la vez renueva las historias de supervivencia de los seres que andan, desde lo fantástico, necesitando de la savia de la vida para seguir existiendo. El caso de las Legrand actualiza de alguna forma, partiendo de lo bajo corporal propio de la cultura carnavalesca, la búsqueda de esos seres excéntricos que deambulan por el mundo<sup>11</sup> atesorando, desatando y fortaleciendo los deseos que permanecen reprimidos en el individuo pero que encuentran, en las más alarmantes pasiones, la liberación del cuerpo y del espíritu.

### El héroe paródico en *La ciudad de los herejes* (2005)

El héroe ha sido la pieza clave de las obras narrativas desde su concepción épica, por ello aquella figura que inició su periplo en busca del bien preciado para su pueblo, que regresa después de haber superado los obstáculos que se impusieron en su camino, ha devenido a través del tiempo como un elemento en constante evolución y transformación<sup>12</sup>. De esta forma, el individuo

11 La búsqueda, el viaje, el nomadismo son rasgos típicos de estos seres que de alguna manera se ponen en marcha a través de atmosferas lúgubres y misteriosas que desatan, desde el entramado gótico, historias insólitas y oscuras.

12 Según Campbell (1972), la aventura del héroe se levanta en una base mítica subordinada por una serie de elementos que dictaminan la evolución y el cambio

que aparece en la historia de la cultura bajo su concepción mítica se va transformando en la literatura moderna hasta lograr consolidar una forma que se mantendrá hasta los tiempos actuales: su constitución paródica.

Después de ser considerado un sujeto muchas veces invencible, honrado y fuerte, la imagen del héroe consigue hacerse de elementos que le alejan precisamente de sus mejores virtudes y le transforman en un ser prosaico, desventurado y muchas veces antagónico respecto a los valores de su época<sup>13</sup>. Prueba de ello lo encontramos en la pluma de autores como Rabelais, Cervantes, Sterne y Diderot quienes construyeron personajes que se alejaron considerablemente de las nociones de héroe mítico o épico construidas previas al desarrollo del periodo moderno<sup>14</sup>.

Bravo (1993) enfatiza que:

La parodia de la literatura (...) no es solo parodia de un modelo literario que sufre festivo proceso de degradación y negación, sino que es, a partir de allí, parodia de los elementos constitutivos del género novela que en ese instante se está fundando: héroe y aventura, narrador

de los protagonistas. Villegas (1978) señala que este esquema “Se emparenta con el ideal clásico, tradicional, del héroe (...) Es un ente poderoso, semidivino, grandioso y por lo tanto, el mundo y la “aventura” pertenecen a la misma dirección” (p. 71). Podría existir una gran brecha entre el modelo del héroe mítico y la aplicación al estudio de los personajes de las novelas modernas, ya que se hablaría entonces, como lo dice el mismo Villegas, de un mundo realista, degradado, no mítico.

13 Respecto a esto, reseñamos las ideas de Lucien Goldmann (1975), quien en *Para una sociología de la novela* y aludiendo al trabajo de Lukács, enfatiza que el héroe de la novela abordada por este teórico es el individuo problemático que funge muchas veces como demoníaco y que inicia la búsqueda degradada en un mundo también degradado. A esta tipología de personaje novelesco pertenece el loco, el criminal o, en todo caso, el individuo marginado.

14 Bravo (1993) indica que el “El héroe paródico y/o trágico, el héroe novelesco, se configura en tres momentos fundamentales que van del siglo XVI al XVIII: con la publicación de *Gargantúa y Pantagruel* (1532), de François Rabelais; de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), de Miguel de Cervantes; y de *Tristram Shandy* (1760-1780), de Laurence Sterne”. (p. 46)

y procesos constructivos de la obra. (p. 99)

Por ello, al ser el héroe una de las figuras que despliega con mayor énfasis el proceso de inversión de roles que lleva definitivamente a instaurar lo paródico en el discurso novelesco, conviene analizar su tratamiento en la novelística de Federico Andahazi, específicamente en *La ciudad de los herejes*, en torno a las nociones que rodean su constitución, imaginería y simbología mediante la naturaleza del carnaval.

Así, el contexto en el que se desarrolla la novela del escritor argentino coincide con la época en la que precisamente las figuras clericales son tomadas como punto de partida para poner en marcha las bufonadas que se despliegan durante la fiesta carnavalesca. Respecto a esto Bajtín (2003) señala que, precisamente, “En todas estas obras, la figura del clérigo o del monje se convierte contradictoriamente en representante de la virilidad y la abundancia material y corporal” (p. 242), por lo que no es fortuito que, precisamente, los protagonistas de la revuelta religiosa en *La ciudad de los herejes*, sean un monje y una novicia, clara analogía respecto a la función del clérigo dentro de la cultura popular (origen bufonesco).

De esta manera en *La ciudad de los Herejes* pueden identificarse de algún modo los mitemas<sup>15</sup> que trazan el camino del héroe mítico del que habla Campbell (1972) en *El héroe de las mil caras*, pero de alguna forma el ambiente carnavalesco, que consigue desplegarse en el discurso novelesco, desvía el recorrido del héroe y lo conduce por senderos que le conectan irremediamente con las muestras paródicas propias del periodo moderno.

En primera instancia, es propicio señalar que el drama medieval andahaziano presenta al monje Aurelio como un individuo físicamente idéntico a Jesús de Nazaret, que

<sup>15</sup> Los mitemas son los símbolos destacados por Campbell en la aventura mítica del héroe. (Villegas, 1978, p. 73).

por sus vocaciones y actitudes asume una vida monacal alejado, inicialmente, de los deseos de la carne y las tentaciones del entorno. El sorprendente parecido con el redentor del mundo permite vislumbrar cómo mediante la novela se pretende de algún modo dar una nueva visión de la imagen del hijo de Dios o se intenta deslastrar y concebir, desde lo paródico, una historia cercana a los relatos bíblicos pero rebajada al mismo tiempo para armar un cuerpo crítico en torno a la institución que desde siempre ha utilizado las sagradas escrituras para dogmatizar al ser humano: la Iglesia Católica. Pozuelo Yvancos (2007) señala que es relevante que:

El mundo alternativo que se construye en forma de parodia al oficial (al de la Iglesia o al del Estado) coincide con ciclos concretos de renovación, como exaltación o figura de una nueva vida, en que se vive la utopía de un juego subversivo que guarda una profunda relación con el tiempo natural, biológico e histórico y con los ciclos de la renovación, muerte y resurrección. (p. 258)

Es importante señalar que desde Rabelais, escritor carnavalesco por excelencia, la parodia de los pasajes bíblicos aparece durante todo el entramado narrativo mediante la inversión semántica de los textos sagrados<sup>16</sup>. Por lo que de alguna forma el primer punto

<sup>16</sup> En su estudio sobre Rabelais, Bajtín (2003) alude a este término para señalar las diversas inversiones en el escritor francés, sobre todo partiendo de las fórmulas bíblicas comunes en sus textos. En el caso de la alusión al pasaje de la multiplicación de los panes, no se está ante una parodia total sino una simple alusión al texto bíblico. El teórico ruso señala que “Rabelais parodia de manera consecuente todos los aspectos de la doctrina de los misterios cristianos (...) parodia los principales milagros evangélicos: la pasión de Nuestro Señor, la comunión, («la Cena») (...) Podemos ver en ella una transfiguración a la inversa: la metamorfosis de la sangre en vino, del cuerpo, despedazado en pan, de la pasión en festín (...) muestra cómo el pan y el vino se transforman en sangre. Es la otra fase del mismo travestismo (...) Hemos encontrado en los prólogos un «pastiche» de los métodos empleados por la Iglesia para establecer la verdad y de sus procedimientos de persuasión. Así, la parodia de la beatitud eterna de los santos y de los justos en el episodio de los limpiaculos, no debe sorprendernos. (p. 314)

de conexión entre la escritura de Andahazi y la praxis carnavalesca del texto literario, va a ser precisamente la utilización singular de las historias de la Biblia para buscar la construcción de una visión paródica de la realidad aunada a ciertas figuras míticas y a momentos históricos determinados.

En *La ciudad de los herejes* los héroes (Aurelio y Christine) asumen la realidad mítica como algo insostenible e ilusorio porque al poner en práctica lo que dicen las escrituras sólo se encuentran con la imposibilidad de alcanzar sus objetivos. Las alusiones a ciertas figuras que resultaron míticas y de alguna manera invulnerables (como Moisés y el mismo Jesucristo) terminan cayendo, en el relato de Andahazi, en un abismal estado de desmitificación<sup>17</sup>. Recordemos, como lo indica Pozuelo Yvancos (2007), que “la parodia no destruye el texto objeto, lo desplaza, ejecuta una *difference* respecto de él, pero a la vez lo dibuja, lo recorre, lo señala” (p. 269).

Así, vemos que en la novela se narra:

Convertido en un Moisés que guiara a los suyos a través del desierto de incompreensión y hostilidad en que se había transformado Francia, Aurelio avanzaba a tientas rogando que no fuesen interceptados. Pero, a diferencia de los hebreos huyendo de Egipto, los prófugos de los monasterios no sólo no tenían a Dios de su lado, sino que lo tenían en contra; tampoco contaba Aurelio con el poder que le otorgara Jehová a Moisés: no podía echar plagas de ranas ni de piojos sobre sus perseguidores, ni aniquilar sus animales; no tenía el poder para llagar la piel de sus enemigos con úlceras, ni condenarlos a temporales de granizo o al azote de langostas o al acoso de las tinieblas. (Andahazi, 2005, p. 192)

Por otro lado, los términos a los que alude Bravo (1993) para hablar de la parodia

en torno a las construcciones discursivas como la reescritura y la intertextualidad, encuentran un espacio en *La ciudad de los herejes*, donde la inclusión de los pasajes de persecución que se desarrollan en la Biblia como la asechanza al pueblo de Israel y la crucifixión de Jesucristo, son reescritos<sup>18</sup> en la diégesis novelesca mediante el crudo resquebrajamiento de los postulados sagrados y míticos y la consolidación de individuos prosaicos y humanos que terminan muchas veces sucumbiendo antes sus mismos propósitos. De esta forma en medio de la persecución, los monjes y novicias se encuentran acorralados por el ejército del duque:

Y dijeron los hombres a Aurelio como dijera a Moisés: ¿No había sepulcros en el monasterio, que nos has sacado para que muramos de esta forma?

Y dijeron las mujeres a Christine: ¿Por qué has hecho así con nosotras, que nos has sacado del convento?

Y Aurelio hubiese querido hablar a sus hombres con las palabras que Moisés dijo al pueblo de Israel en el desierto: No temáis; estad firmes, y ved la salvación que Jehová hará hoy con vosotros; pero no tenía una sola palabra para pronunciar en su favor.

Y Christine hubiese querido decir a las suyas: Jehová peleará por vosotros, y vosotros estaréis tranquilos; pero tampoco ella tenía una sola palabra para pronunciar en su favor.

Y estando al borde del río Gave acechados por las tropas, Aurelio extendió su mano esperando que Jehová hiciera que el río se retirase y lo volviera en seco, y las aguas quedaran divididas. Pero el río no se movió. Y Aurelio y Christine deseaban que todos ellos entraran por en medio del río, en seco, teniendo las aguas como muro a su derecha y a su izquierda. Pero las aguas estaban calmas sobre su cauce.

17 Tal es el caso del Santo Sudario que acaba siendo construido, desde la ficción novelesca, por la mente desmedida y enferma de un duque ambicioso y sin escrúpulos que utiliza el cuerpo de Aurelio para falsificar la sábana santa que cubrió el cadáver de Jesús de Nazaret luego de su crucifixión.

18 Transcribimos parte de una entrevista de Andahazi en la que señaló que “Yo no me propongo reconstruir la realidad. Mi intención es reescribir para desdibujar”. Entrevista de Rodrigo Arias, Prensa Uolsinectis.



Y viendo a los ejércitos tras ellos, Aurelio extendió su mano, para que las aguas se volvieron sobre los que los perseguían, sobre sus carros, y sobre su caballería. Pero las aguas no le obedecieron.

Y entonces Christine hubiese querido extender su mano sobre el río, y que éste se volviera en toda su fuerza, y los ejércitos al huir se encontraran con el río; y que Jehová los derribara en medio del río. Pero las aguas yacían calmas.

Y dijo Aurelio que se volvieran las aguas, y cubrieran los carros y la caballería, y todo el ejército que había entrado tras ellos en el río; y que no quedara de ellos ni uno. Pero el río no lo escuchó (...)

Pero Aurelio no era Moisés, ni Christine era Aarón, ni ese grupo de hombres y mujeres que los seguían era el pueblo elegido, ni el río Gave era el Mar Rojo, ni Jehová era Jehová porque no tenían Dios alguno que los amparase. (Andahazi, 2005, pp. 193-194)

La aniquilación de las figuras de los dioses salvadores y protectores, que ayudaban considerablemente al héroe mítico durante el advenimiento de sus obstáculos, permite deslastrar el discurso de Andahazi de toda pincelada mítica y épica, que no hace más que recalcar cuan paródico sigue siendo el tratamiento de los personajes novelescos desde el desarrollo del Renacimiento.

El discurso paródico despliega en la trama andahaziana un episodio que tiende hacia la ridiculización de las figuras y postulados bíblicos, ya que al accionar las habilidades del cuerpo asociadas a lo demoníaco, se activan las relaciones que tienen que ver con la fiesta carnavalesca a partir de las artimañas de lo bufonesco y lo burlesco: el cuerpo como manifestación de lo festivo, que partiendo de sus connotaciones sobrepasa lo oficial, termina jugando y profanando al estilo de los espectáculos carnavalescos rabelaisianos. Así lo narra Andahazi: “Si no era con la ayuda de Jehová, como la que habían recibido los judíos para atravesar el mar Rojo, lo harían con el

auxilio de Satanás...” (pp. 196-197) Así, se desarrolla, desde el más carnavalesco de los sentidos, la parodia bíblica del paso de Moisés y el pueblo de Israel por el Mar Rojo:

Mientras las mujeres gritaban y se movían desnudas como animales en cautiverio, Aurelio abrió sus brazos de par en par y, asumiendo el gesto del crucificado, dijo:

-Hijos míos, he regresado. La hora final ha llegado. Pronto habrán de sonar las trompetas y los muertos se levantarán de sus sepulcros.

Los soldados giraron sus cabezas y pudieron ver a Jesucristo de pie sobre el farallón. Entonces pasaron del miedo al pánico y se postraron frente al Mesías que había vuelto al mundo para anunciar el juicio final. Ahora todo cobrara sentido para ellos: estaban frente a las últimas de todas las batallas, la del hijo de Dios contra las huestes de Satanás.

Aquel exiguo pueblo de Israel compuesto por una treintena de hombres y mujeres, pudo ver cómo las huestes del prior se alejaban derrotadas como los ejércitos del faraón.

Al otro lado del angosto mar Rojo, aun paso, estaba ahora España esperándolos como si fuese la tierra prometida. (Andahazi, 2005, pp. 197-198)

Sin embargo, la mayor muestra de la escritura paródica en la novela de Andahazi se radicaliza en las páginas finales de la obra, en las que se pone en marcha la pasión y muerte de Aurelio como reescritura del Vía Crucis bíblico que padeció Jesús de Nazaret, pero mediante la degradación y transformación discursiva en la que individuos y situaciones del eterno martirio del redentor son revisitados de manera cruda y singular, pues a pesar de encontrar equivalencias entre los personajes históricos y los acontecimientos narrados, el carácter mítico de la figura que muere para salvar a la humanidad queda truncado por un claro devenir funesto que patentiza la naturaleza del héroe de la literatura moderna: el sujeto novelesco termina en un accionar

trágico<sup>19</sup>. Por lo tanto, en *La ciudad de los herejes* la parodia “sostiene el enfrentamiento de dos textos en el que el parodiado es explícito y reconocible” (Pozuelo Yvancos, 2007, p. 260)

A partir de la página 241 nos encontramos con el II apartado de la tercera parte que se titula “Vía Crucis”, en donde aparecen, estación por estación, las implicaciones dolorosas y de sufrimiento que padece el Jesucristo del Medioevo: el monje Aurelio. La coronación bufonesca consigue desarrollarse en estas páginas, en las que lo mítico se degrada y aparece la renovación. El monje no vendría a ser el Rey de los judíos como Jesús sino el salvador de una raza igualmente marginada: los herejes. De allí que “El texto paródico es reescritura de un texto anterior, pero no por revelación o hallazgo sino por afirmación y negación, identidad y diferencia”. (Bravo, 1993, p. 98)

De esta forma, las analogías entre el Duque de Charny y Poncio Pilato no son puestas en duda, pues el ambicioso padre de Christine aparece en la diégesis novelesca como el innegable ejecutor. De igual modo, el suplicio sobrellevado por Jesús de Nazaret es revivido por Aurelio, quien acude, durante su padecimiento, a la utilización de expresiones con resonancias directas en la escritura bíblica<sup>20</sup>.

Por otro lado, es interesante cómo a

<sup>19</sup> Bravo (1993) señala que “Cuando el héroe deja de ser glorioso se vuelve cómico y/o trágico. El héroe moderno que nace del Renacimiento es un héroe paródico que desemboca, la mayoría de las veces, en la tragedia”. (p. 45)

<sup>20</sup> Es importante acotar que en la octava estación se hace alusión a la presencia de una mujer que en concordancia con el relato bíblico guarda correspondencia con María Magdalena, aunque en el texto andahaziano no se alude a nombre alguno, el rasgo del individuo marginado que se encuentra andando siempre al límite de lo oficial es evidencia clara de ello “Entre el grupo de mujeres, Aurelio pudo distinguir a una cuyo nombre ignoraba, que suplicaba misericordia para él: se sintió conmovido, pues era la más despreciada de todas por vender su cuerpo. Y ella, la humillada, la que recibía el repudio y el escarnio, se mostraba como un alma justa, piadosa y despojada de rencor”. (Andahazi, 2005, p. 251)

pesar de mantener filiaciones con el texto originario, como lo sería en este caso la escritura bíblica, el nuevo texto que surge de la visión paródica de la realidad histórica mediante la ficción novelesca siempre está renunciando de algún modo a cualquier muestra de divinidad, propia de lo mítico, y se enfrasca en la realidad inclemente sin deidades sino más prosaica, pueril, sumamente humana, ya que como lo ha indicado Lukács (1975) ya el héroe de la novela anda solo, los dioses le han abandonado<sup>21</sup>. De allí que en la sexta estación, en medio del padecimiento de Aurelio, se narre:

En ese momento, desde el grupo de aldeanos, surgió una mujer que, conmovida, salió al paso del reo y, quitándose el pañuelo con el que se cubría la cabeza, limpió el rostro cubierto con la sangre que caía desde la corona, las lágrimas que rodaban por su mejilla y el sudor del esfuerzo que lo desgarraba. Como lo hiciera Verónica, la muchacha guardó el pañuelo entre sus ropas. Geoffroy de Charny, al ver la escena, corrió hacia la mujer y le exigió que le entregara la tela con la esperanza de ver materializado el milagro del rostro impreso en la tela. Pero en la superficie del lienzo no había más que una mancha informe de sangre. El duque arrojó el pañuelo a su dueña. (Andahazi, 2005, p. 249)

Durante el suplicio de las últimas estaciones del Vía Crucis de Aurelio, se radicalizan las nociones de degradación en torno a las escrituras bíblicas y se hace ahínco en la consolidación del héroe moderno que está sin ayuda divina, por lo que vamos a ver a un individuo que sólo tiene a su disposición los elementos de una existencia terrenal con todas sus implicaciones. Es el caso del lamento final en el que héroe mítico pedía a su padre que no le abandonase, aspecto que se degrada en la escritura andahaziana en la que el suplicio termina con el llamado a la mujer como símbolo de salvación y no de perdición<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Aludimos a Teoría de la novela, en la que Lukács (1975) indica que “la novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses” (p. 355)

<sup>22</sup> En la decimosegunda estación Aurelio pide a

Por otro lado, el juego de Andahazi de pasear a sus personajes por resonancias ambivalentes se concreta en la figura del duque, quien pasa de ser el más cruel verdugo al más noble y piadoso de los individuos “Después de esto, Geoffroy de Charny dejó de proceder como Pilato y se convirtió en José de Arimatea. Amorosamente y como hiciera el discípulo de Jesús, pidió que le dieran las cien libras de una mezcla de mirra y áloes que había comprado” (Andahazi, 2005, p. 259).

El clímax de lo carnalesco llega a su nivel más alto cuando el duque, confiando ciegamente en que lo sucedido en las escrituras sagradas pudiese llevarse a cabo, espera ansioso e inquieto el tercer día luego del tormento y la muerte de Aurelio.

La parodia consigue en este pasaje de la novela sus juegos más crudos e irónicos cuando se narra que:

Por fin salió corriendo al sepulcro. Cuando llegó, encontró que junto a la guardia que él había dispuesto, había un grupo de mujeres (...) Apuró todavía más su cojera para que le dijeran lo que quería escuchar: “¿Por qué buscáis entre los muertos al que vive?”. Pero nada de eso ocurrió. Allí, incólume y sellada, estaba la piedra tapando el sepulcro (...) Enceguecido por la falta de luz y la locura, al no ver a nadie, creyó que el milagro había tenido lugar. Pero no bien sus ojos se acostumbraron a la penumbra, pudo ver el cuerpo horizontal de Aurelio cubierto con el manto, tal como él lo había dejado. (Andahazi, 2005, p. 265)

De esta manera es innegable el resurgimiento del texto novelesco a partir de las cenizas del texto bíblico, pero tomándolo como una base que se renueva mediante la analogía y la diferencia, sobre todo haciendo mucho énfasis en la constitución de la figura heroica que ya no es mítica sino por el contrario es paródica, y en muchos casos trágica como en esta ficción publicada por Andahazi en el año 2005. Así, lo mítico se Christine, en medio de su agonía, que no le abandone. Tras ni siquiera, como pasa en las escrituras sagradas, mencionar a su Dios.

degrada y encuentra, en la andada novelesca, las realidades circundantes de lo paródico, lo grotesco y lo bufonesco.

### Referencias bibliográficas:

Alchazidu, Athena. 2000. *Federico Andahazi: perfil de un escritor rebelde*. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-21-30/athena00.pdf> [Consulta: 2014, junio 15]

Arias, Rodrigo. (s.f). *Federico Andahazi [Entrevista a F. Andahazi]*. Uolsinectis [Periódico en línea]. Disponible: [http://www.andahazi.com/prensa\\_uolsinectis.html](http://www.andahazi.com/prensa_uolsinectis.html) [Consulta: 2014, enero 15]

Andahazi, F. (1998). *Las piadosas*. Buenos Aires: Planeta.

Andahazi, F. (2005). *La ciudad de los herejes*. Buenos Aires: Planeta

Bajtín, Mijaíl. 1971. *Carnaval y Literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa*. Revista de la Cultura de Occidente (ECO), 23(129), 311-338.

Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

Bajtín, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bravo, V. (1993). *Ironía de la literatura*. Maracaibo: Universidad del Zulia, dirección de Cultura.

Bravo, V. (1993). *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de cultura económica.

Cardona, F. (2007). Estudio preliminar. En S. Bram, *Drácula* (pp. 5-18). España: Ediciones BRONTES S.L.

- Genette, G. (1962). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: editorial Taurus.
- Goldmann, L. (1975) *Para una sociología de la novela*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica I*. Madrid: editorial Fundamentos.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Argentina: Siglo XXI editores.
- Lukács, G (1975). *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, S.A
- Martínez, Nelly. 1977. *El carnaval, el diálogo y la novela polifónica* [Documento en línea]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/69285989/El-Carnaval-en-El-Satiricon> [Consulta: 2014, enero 23]
- Pozuelo, J. (1981). *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Mérida: El otro el mismo.
- Villegas, J. (1978). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Editorial Planeta.