

UCLA

Mester

Title

La sátira en "El triángulo perfecto" de René Avilés Fabila

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9kr767xt>

Journal

Mester, 13(1)

Author

Romero, Juan Rolando

Publication Date

1984

DOI

10.5070/M3131013703

Copyright Information

Copyright 1984 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

La sátira en “El triángulo perfecto” de René Avilés Fabila

. . . Expectations are scarcely ever fulfilled in truly literary texts. . . . Strangely enough, we feel that any confirmative effect . . . is a defeat . . . For the more a text individualizes or confirms an expectation it has initially aroused, the more aware we become of its didactic purpose, so that at best we can only accept or reject the thesis forced upon us. More often than not, the very clarity of such texts will make us want to free ourselves from their clutches.

Wolfgang Iser¹

La mejor corroboración de la dificultad que para la crítica contemporánea presenta la sátira es la casi inexistencia de estudios realizados sobre la obra de René Avilés Fabila. La obra satírica, como sabemos, se basa en un modelo que es exterior al texto, lo cual va en contra de los cánones de la crítica moderna, que exige adhesión al mundo de la narración. Aunado a esto, tenemos el propósito manifiestamente didáctico del escritor mexicano, cuyas obras solamente nos dejan la alternativa ya sea de aceptar o de rechazar las tesis que nos propone. Debido a que la obra está sujeta a una tesis previa, la creación artística sufre. “El triángulo perfecto”, sin embargo, aparentemente no ostenta la intención didáctica que el escritor le ha asignado a su obra y, por esto, paradójicamente, lleva a cabo su tarea instructiva de mejor manera.

La sátira

Comencemos ofreciendo una definición de la sátira. Según Worcester, “the elements of general satire we have isolated as invective, burlesque and irony.”² La sátira, en cualesquiera de sus manifestaciones, nos dice el crítico, va dirigida a un fin: esto es, a criticar o a denunciar el vicio, y tiene el objeto de lograr que el hombre preste atención a su propia conducta. La burla muchas de las veces será a costa del propio lector, que verá su conducta reproducida o caricaturizada en la obra. La sátira, en una visión

cósmica, refleja la frustración y el caos. Asimismo hace patente el encarcelamiento del hombre en la realidad y del narrador en el mundo ficticio que intenta criticar y del que pretende hacerse juez.

Toda sátira intentará ridiculizar a determinada víctima. La parodia, sobre todo, se basa en cierto modelo que el destinatario del mensaje paródico deberá conocer para hacer manifiesta la burla. Además, la sátira implica juicio. El narrador de la obra satírica se sitúa en un plano aparentemente superior congratulándose de haber escapado del círculo en que se encuentra atrapada la persona que ridiculiza. Con esto surge, sin embargo, aquello que Octavio Paz llama "metaironía" al revelárenos "la interdependencia [que existe] entre lo que llamamos 'superior' y lo que llamamos 'inferior' ".³ El narrador—y en el plano real, el hombre—se encuentra atrapado, al igual que sus víctimas, dentro de ese ambiente cuyas normas deberá aceptar aunque sea, paradójicamente, sólo para rechazarlas.

La persona que satiriza sabe que su víctima es falible, que posee vicios que él, como juez, deberá exponer. La víctima de la sátira podrá ser extrínseca o intrínseca al texto. Puesto que el propósito de Aviles Fabila es exponer los vicios de la burguesía mexicana,⁴ los modelos en que se basa su ficción son extrínsecos. En palabras de Worcester:

'Look here, upon this picture, and on this,' says the author. The reader looks first on one and then on the other, and decides for himself whether the mirrored image faithfully reproduces the object. Of course, in satire it does not do so, for the satirist secretly aims at exposing a discrepancy in the strongest possible light

En la parodia no encontramos el modelo original yuxtapuesto al satirizado. Según Worcester, el deber del lector será el de traer a colación el original y el del autor el de presentar la imagen caricaturizada del modelo. (pág. 42)

Un elemento adicional y necesario para que la sátira funcione es el de la distancia. "Satire is the engine of anger. Before our sympathy is won, we must be freed from the distress of witnessing naked rage and bluster . . . the artist must simulate coolness and detachment . . ." (pág. 18). La rabia, nos dice Worcester, es la más repelente de las emociones (pág. 17). La distancia es necesaria para mantener abierto el canal de comunicación y, por consiguiente, el autor no deberá permitir que la rabia o el desprecio que siente hacia lo que satiriza se trasluzca en la narración. En aquellas obras en que el autor se deje llevar por el enojo desaparecerá el alejamiento, rompiendo así el canal de comunicación. Como apunta Worcester más coloridamente: "When a salesman grows too hot or impertune over the telephone, the listener calmly hangs up the receiver." (pág. 36)

René Avilés Fabila no siempre logra la frialdad necesaria para no caer dentro de su propio juego. *El gran solitario de palacio* refleja el desdén que

siente el satirista por lo que él llama la dictadura del Partido Revolucionario Institucional. En esta obra, y quizás a causa de la proximidad de los sucesos acaecidos en la Plaza de Tlatelolco en 1968, los cuales son el tema de este libro, la acidez y frustración del escritor se filtran hasta tal punto que el trabajo deja de ser satírico. Nos dice por ejemplo:

Sobre los gorilas pesa una tremenda calumnia: los comparan con los militares latinoamericanos. Sí. Una injusticia. El parecido de éstos es con los orangutanes. El gorila es un animal inofensivo, de buen carácter (salvo cuando lo molestan: reacción anormal), monógamo, amante de su familia, tímido. En cambio, el orangután es agresivo, cruel y al sentirse acosado resulta un enemigo feroz, ah, y cuando lo domestican, como el militar latinoamericano, finge gran docilidad. Incluso físicamente son semejantes: repulsivos, de brazos hasta el suelo, tiene complejos a causa de su fealdad y sus cerebros poseen capacidades mínimas. Se diferencian en un punto: los militares usan vistosos uniformes verdes y muchas medallas en el pecho (estrategia de cuartel, triunfos de escritor, asiduidad a cursillos antiguerrilleros). No obstante, desnudos pueden confundirse con cualquier orangután.⁵

En este párrafo vemos el objeto de la sátira yuxtapuesto al modelo con el que se le compara. El narrador no se distancia fingiendo frialdad, sino que simplemente da una opinión de lo que para él es el dictador latinoamericano. En este pasaje, el lector no forma parte integral de la burla por no tener que proporcionar su propio modelo para que la parodia funcione. Es esta la razón por la cual la opinión del narrador podrá ser sencillamente aceptada o rechazada.

En nuestra opinión, *Solitario* no funciona a causa de la acidez y rabia del autor, que se filtran obviamente a la narración.⁶ La novela deja de ser parodia para convertirse en un desahogo y una catarsis personal en los que la furia es aparente. Al dejar de haber distancia, el canal de comunicación se rompe, quedándose el lector con la única alternativa de aceptar la tesis y cerrar la obra.

Un elemento satírico mucho más presente en Avilés Fabila es la ironía. Esta, según Carlos Bousoño, funciona de acuerdo a un sistema definido de la siguiente manera por Roster:

‘Sistema’ significa aquí norma de relación entre dos términos, establecida por nuestro sentido de equidad o por nuestra experiencia: hasta por nuestras convenciones. Lo importante es que esa relación de que hablamos *se nos imponga por sí misma*, al hallarse profundamente arraigada en la conciencia humana. Dicho de un modo . . . distinto: el análisis descubre en tal sistema un par de elementos, A y a, tan íntimamente vinculados, que cuando se produce el término A o radical, aparece en el sistema, normalmente, el término asociado a. Ahora bien: ocurre que el poeta puede destrozarse súbitamente esa *esperada* relación A-a, si cambia a por b, de suerte que en vez del usual emparejamiento A-a surja un emparejamiento diverso A-b. Cuando tal cosa ocurre, decimos que el sistema A-a se ha roto, que hay una ruptura de ese sistema. (pág. 18)

Para ilustrar la ruptura del sistema tomemos el siguiente pasaje de "El triángulo perfecto." El narrador nos dice: "Chole, la sirvienta . . . era genial, hablaba dos idiomas; o sea, era bilingüe: español (mal) y zapoteca (bien)."⁷ Al decírsenos que Chole hablaba dos idiomas, se establece el elemento A que va unido implícitamente a otro elemento *a*. Esto es, si la sirvienta era bilingüe, la expectativa del lector será la de que ella hable español y francés, por ejemplo. Este sería el elemento *a*. Sin embargo en vez de éste se nos presenta un elemento *b* (español y zapoteca).⁸

Otra posible equivalencia del sistema en el ejemplo anterior sería la siguiente: una persona bilingüe (elemento A) posee bastante educación (elemento *a*); sin embargo se nos da la negación de *a*, esto es, una persona sin mucha educación (elemento *b*).

Encontramos un nuevo ejemplo de la ruptura del sistema cuando el narrador nos dice que las virtudes del Bloody Mary son dobles: alimenta y emborracha (pág. 10). Al utilizar la palabra "virtudes", esperamos encontrar cualidades positivas, como la alimentación (elemento A) que nos llevará a otro elemento positivo, no a uno negativo como lo es el vicio de la embriaguez (elemento *b*).

Al utilizar entonces la ironía según Roster, la tarea esencial del narrador es la de establecer un sistema para luego romperlo (pág. 54). Este crítico, en su estudio sobre la poesía de Salvador Novo, define los siguientes tipos de ironía:

1) *La ironía verbal* existe cuando el significado recto o aparente de las palabras desmiente su significado verdadero, produciendo así un efecto o una implicación de "placer doloroso" en los perceptores.

2) *La ironía dramática* (trágica o sofoclea) se entiende como una situación en que los espectadores, y posiblemente algunos de los actores también, son conscientes de algo que ignora otro personaje y para quien esos conocimientos tendrán hondo significado. Se produce así un efecto del mismo tipo que el producido por la ironía verbal.

3) *La ironía del sino* ocurre, según A. R. Thompson, cuando el resultado de una acción resulta ser lo contrario de lo esperado, anticipado o anhelado y cuando, además, ese resultado logra provocar una reacción dolorosamente cómica . . .

4) *La ironía de manera o de carácter* se da, otra vez según Thompson, cuando la verdadera naturaleza o manera de ser de una persona resulta estar en contraste dolorosamente cómico con lo que aparenta ser.

5) *La ironía metafísica o general* se preocupa por las irresolubles contradicciones de la existencia humana. (pág. 14) [Es ésta la que Octavio Paz llama "metaironía."]

En las siguientes páginas analizaremos "El triángulo perfecto," basándonos en los conceptos de la parodia y de la ironía previamente establecidos.

El triángulo perfecto

La sátira de René Avilés Fabila se basa principalmente en la parodia ya antes definida, así como en la ironía verbal, la ironía dramática, la ironía de manera y la ironía metafísica. Por lo general, se establece un "sistema" que el narrador romperá, frustrando así las expectativas del lector.

La ironía verbal la vemos en los ejemplos ya mencionados del "bilinguismo" de la sirvienta del narrador y de las "virtudes" del Bloody Mary. Hagamos notar que la ironía de esos ejemplos se basa en modelos exteriores al texto: el primero, en el estereotipo de la sirvienta y, el segundo, en el conocimiento de que el Bloody Mary se prepara con jugo de tomate y es, por lo tanto, alimenticio.

Como ejemplo de ironía verbal intrínseca al mundo ficticio, presentamos el siguiente: el narrador nos dice que él y Arturo ya no tenían casi de qué hablar. En sus propias palabras:

[Es] el resultado de vernos diario, leer poco y estar siempre encerrados en cantinas. Bien podría escribir una tetralogía. *En las cantinas no se pone el sol. Mi dedo indica el último trago, Meseros asesinos contra el ejército y Tragedias de bar y muerte.* Puro bestseller. (pág. 11)

Sabemos, por medio del narrador, que los personajes se pasaban la vida embriagándose; consecuentemente, las referencias a los títulos de posibles novelas, las cuales tienen que ver con bares, van al mismo texto, no fuera de él como los primeros ejemplos.

Un ejemplo de ironía dramática es aquel episodio típicamente picaresco en que Raúl se presenta a Martha. Osorio se acerca a ella en la universidad fingiendo ser un estudiante de provincia e invitándola a tomar café con los "últimos cinco pesos" que le restan. Le dice que el próximo día regresa a su pueblo y quiere tener algo importante que contar en la nevería del zócalo. Martha le contesta que no acostumbra a tomar café con desconocidos, a lo que Raúl responde:

Señal de buena educación. Pronto dejaremos de ser desconocidos; no se preocupe. Y llamé a Arturo que se desternillaba de risa no lejos de nosotros. Arturo, amigo, ten la bondad de acercarte. Ahora por favor, preséntame con esta bella dama, para que a mi vez pueda presentártela. Lo hizo: Señorita, le presento a Raúl Osorio. Encantado, intervine sonriendo y tendí la mano. (pág. 12)

Tanto el lector como Arturo (que se "desternillaba de risa") saben que la víctima de la broma es Martha, quien ignora que Raúl finge ser algo que no es para poder así acercarse a ella.

Otro ejemplo de ironía dramática es aquél en que Arturo recibe una invitación a una fiesta en que habría "modelos." Todos resultan ser varones. Al ver Arturo bailar hombres con hombres se da cuenta que todos, excepto él, son homosexuales. Después de cierto tiempo, alguien sugiere

jugar a la botella de prendas y, con sospechosa frecuencia, Arturo es apuntado. Poco a poco se va quedando desnudo. Nos dice entonces que él era el más joven y por lo tanto "el platillo más succulento." Cuando al joven sólo le quedan los pantalones y la ropa interior, la botella lo apunta de nuevo:

Qué entusiasmo provocó: quedaría en calzones, sí: en calzones. Los coros iniciaron su tarea y yo a quitarme los pantalones: en ese momento recordé que si bien llevaba mi mejor traje, no era igual con mi ropa interior, pues mi calzoncito estaba en condiciones deplorables, lleno de hoyos, casi era el puro resorte. Tuve que improvisar y, fingiendo indignación, me puse de pie y grité: ¡No se puede, estas fiestas no son para hombres, que degradación moral! ¡Mi ropa, por favor! Y me fui de allí. (pág. 24)

Existe aquí ironía dramática porque tanto Raúl como Martha, que escuchan la historia, saben cual es la verdadera razón por la cual Arturo se levanta indignado del juego en que participaba. También existe ironía de manera puesto que la indignación moral que finge tener Arturo no es tal. Dicho de otra manera, la verdadera naturaleza o manera de ser del joven está en ese momento "en contraste cómico con lo que aparenta ser."

Veremos luego la ironía metafísica en los mismos personajes. Raúl, cuando critica por medio de la sátira, no se da cuenta que sufre de los mismos complejos y vicios que sufren sus víctimas. Hacen burla por ejemplo, a todo aquello que es "autóctono" sin embargo, ellos mismos comen tacos de chicharrones (pág. 14), y se pasan la vida en las cantinas como los personajes que representaba Jorge Negrete, a quien ellos mismos harán alusión después.

Recordemos también que Raúl estaba "casi a la altura de un playboy: dinero, tiempo (en la oficina conseguí hacerme loco y pasar la mañana sin mover un papel) y una casa gigante . . ." (pag 10) Martha, por su parte, era una mujer liberada y libre que se va a Nueva York a "desintoxicarse," y que regresa porque sus padres amenazaron ir por ella y por esto prefiere "regresar por las buenas." (pág. 18) En estos ejemplos observamos la interdependencia que existe entre aquéllos que juzgan y aquéllos que son juzgados.

Un ejemplo más complejo de la metaironía es aquél en que el narrador nos presenta la caricatura del hombre "autóctono." Nos dice:

Era el buen ciudadano de que nos hablaron nuestros tarados maestros de secundaria: votaba por el PRI, jamás faltaba a su trabajo, doblaba el espinazo ante sus jefes, cruzaba la calle cuando la luz lo indicaba, estaba de acuerdo con la política oficial, fumaba Delicados sin filtro, llevaba gallos y serenatas a su madrecita, en su oficina traía muertas a las secretarías, tocaba la guitarra y cantaba sintiendo el colorido de nuestra tierra en el alma . . . Además bebía tequila y no tosía al pasar el líquido por su morena garganta, fogueada de gritar ¡viva el señor presidente! (pág. 13)

Lo que hace más significativa la parodia es el nombre que el narrador atribuye a este personaje: Antonio Nopales. El apellido es una referencia clara al mexicanismo, por el símbolo del nopal que se encuentra en la bandera y que según la leyenda de la fundación de la Ciudad de México, se remonta hasta el imperio Azteca.⁹ Además, por la descripción del personaje, podremos inferir que es Priista. Estaba de acuerdo con la política oficial y echaba vivas al presidente: todo esto cuando “acababan de matar docenas de jóvenes . . .”¹⁰ Según el narrador, el personaje tenía “. . . la facha clásica del autóctono, [y era] buen representante de la raza de bronce . . .” (pág. 13)

La “metaironía” de esta presentación consiste en que tanto Raúl como Arturo poseen personalidades similares a la de Nopales. Especifiquemos: Antonio Nopales entona una canción de Jorge Negrete “cuando acababa de salir el último long play de Creedance Clearwater Revival.” (pág. 14) Arturo, hastiándose del mexicanismo de Nopales, lo insulta diciéndole que sus “complejos nacionales” le importan un carajo. Le pide que se largue “a la chingada,” antes que lo golpee. El injuriado rehusa irse y Arturo cumple su promesa utilizando para esto un “maltratado” cinturón. “Martha se puso digna y se fue tras Nopales. Me voy con quien vine, dijo cuando traté de retenerla. Pues lárgate tú también.” (pág. 14)

En esta secuencia es Arturo quien inicia la riña y, tras de hacerlo, no lucha limpiamente. Lo golpea con un cinturón maltratado, lo cual implica que antes lo había utilizado de la misma manera. Emplea, además, palabras soeces que reflejan su propia autoctonía. Después, en vez de disculparse con Martha por el comportamiento de ambos con respecto a Nopales, Raúl se molesta porque ella decide irse tras de su acompañante. Termina el narrador la injuria diciéndole que “se largue” ella también.

Este episodio lo clasificamos como ironía metafísica y no como ironía de manera o de carácter porque el efecto que produce en el lector no es cómico. Este episodio presenta, valiéndonos de las palabras de Roster, “las irresolubles contradicciones de la existencia humana,” puesto que el narrador y su *alter ego* actúan con tanta autoctonía como aquélla con la que actuaba Nopales.

Fantasía sexual

La narración del cuento está hecha aparentemente por Raúl Osorio en la primera persona del singular. Veremos después, sin embargo, que exceptuando el primero, segundo y último párrafos del cuento, Arturo está presente en todos los episodios. Esto tiene un efecto tal en el lector que la obra parece estar contada en realidad en la primera persona del plural, o sea, desde el punto de vista de ambos pícaros a la vez. A causa de esto, da la impresión de que Arturo solamente cobra consciencia a través de Raúl y únicamente en función de la relación de los jóvenes con Martha.

La acción comienza cuando Raúl “acababa de concluir un violento romance con Margarita,” (pág. 9) de quien había sido novio diez u once

meses y a quien conoció al poco tiempo del incidente con Antonio Nopales. Raúl y Arturo deciden llamar a Martha cuando la recuerdan en una de esas "pláticas idiotas" estando en la cantina. El relato sobre Martha y el incidente de la fiesta sucede en realidad casi un año antes del momento de la narración, y ésta es cronológica desde el instante en que deciden visitar a la joven hasta llegar a la etapa en que ella decide casarse. Después del día de la boda, el narrador salta en el tiempo casi dos años para llegar al momento en que Raúl se topa de nuevo con Martha en un almacén comercial. Es aquí donde termina el cuento.

Salta a la vista que la narración cambia a la tercera persona desde el momento en que deciden ir a visitar a Martha después de casi un año de no verla. La transición es casi imperceptible por lograrse a través de un diálogo:

Mis preocupaciones, nuestras, fueron interrumpidas por los pasos de Martha . . .

—Hola.

—Hola.

—Hola.

Abrazos efusivos.

Ella añadió: —Me da gusto volver a verlos, pero mucho. Creánlo. En serio.

—Casi un año.— dijo Raúl soltando un discreto suspiro. (pág. 16)

Al iniciarse este diálogo Raúl es el narrador y, al terminar, ya no lo es; se nos habla de él en tercera persona. La narración continuará de esta manera hasta el momento del reencuentro del personaje con Martha en el almacén más de dos años después. Así, la narración en tercera persona de la relación amorosa de la joven con Raúl y Arturo está enmarcada dentro del relato en primera persona.

El cambio de narrador manifiesta la relación amorosa de los tres personajes como una fantasía sexual de Raúl. En primer lugar, a Martha la recuerdan en la cantina estando los dos juniors en una de esas "pláticas idiotas."¹¹

En segundo lugar, Raúl no se siente a la altura de la escala social a la que pertenece Martha puesto que la familia de la joven "tenía tanto oro acumulado como Alí Babá, Nelson Rockefeller o Miguel Alemán." (pág. 11) Además, según Raúl, "una rica se casa con un rico y un rico se casa con una rica; es decir, que los ricos se casan con ricos y vice-versa, lo que significa que dinero llama a dinero . . ." (pág. 10) Martha económicamente está muy sobre el nivel de los dos burgueses pues era "una damita de la mejor sociedad . . ." que, confirmando la teoría de Raúl, contraería nupcias con un "acaudalado alemán." (pág. 29)

En tercer lugar, Martha, como sabemos por la descripción de Raúl, no era representante de lo que él llamaba "la raza de bronce." Su personalidad era diametralmente opuesta a la de Antonio Nopales: era rubia, se había escapado a Nueva York a vivir con hippies, fumaba mariguana y estaba

supuestamente liberada sexualmente. Todas estas características personales habían hecho de ella la mujer ideal, conforme a los propios conceptos de Raúl.

Surge, no obstante, la ironía metafísica al darnos cuenta de que ni Martha estaba tan liberada como pretendía ni Raúl era tan cosmopolita como aparentaba. Martha, por ejemplo, en su relación con Raúl y Arturo, aunque “se ofrecía a los dos . . . ,” (pág. 23) según Raúl cuidaba de “su virginidad, tal vez para el matrimonio.” (pág. 26) Sí, permitía que la acariciasen y ella a su vez los acariciaba, “sin embargo, cuando alguien intentaba ir más allá de los límites impuestos por [ella] fracasaba.” (pág. 27)

Veremos después que la joven se entrega a Raúl, mas sólo a él. No es la “virgen” que Osorio pensaba y, por esto, su teoría de que Martha pretendía guardarse para el matrimonio, no es válida. El liberalismo sexual de la mujer no estaba al nivel que Raúl creía. Es por esto que huye de la relación sexual con los dos hombres a la vez.

Raúl, por su parte, y al igual que Martha, era ortodoxo. Por esto, en materia de bebidas, según él, era clásico: “o alcohol o nada.” Rehusa así la invitación de la joven a buscar mariguana. Aparentaba además ser más mundano de lo que era en realidad. Al instigar a la joven a que bese a Arturo delante de él, experimenta “una punzada en el estómago . . .”, mas se dice que no debe sentir celos. (pág. 22)

Por ser Raúl ortodoxo y convencional, porque sus propios valores morales no le permitirían admirar a una mujer que no se sujetase al código moral (y tradicional) que él propone, se desdobra en Arturo, convirtiéndose éste en el *alter ego* del personaje.

Esto lo veremos en numerosas ocasiones. Martha no ve su relación con ellos como una de tres. Al ir a uno de los bares, por ejemplo, se retiran porque era “buen sitio para grupos, no para parejas,” (pág. 19) Después se nos dirá que, en esa “pareja” de tres, Raúl era la cabeza y Arturo el cuerpo: el intelecto y la acción respectivamente (pág. 22). Luego Martha exclamará, al no permitirles entrar a los tres juntos a un hotel: “—Idiota, debió dejarnos entrar: somos una pareja.” (pág. 27) Estos hechos nos hacen pensar que la joven ya había percibido inconscientemente que Arturo era el complemento de Raúl.

Este, como narrador, nos dejará la misma impresión al hacer numerosas referencias al “nosotros” cuando nos relata los hechos: “No habíamos vuelto a ver a Martha;” “Sí, háblale, dile que la visitaremos.” (pág. 14) Los ejemplos son demasiados como para presentar aquí una lista exhaustiva. Baste decir que la narración pasa de la primera persona del singular a la primera persona del plural. Por otra parte, por estar filtrado el punto de vista de los dos personajes a través de Raúl, la existencia de Arturo sin su compañero se haría imposible. El uno da consciencia al otro y Martha se percató de esto cuando insiste en que el grupo es, en realidad, “de dos.” Contribuye a esta impresión, además, el no tener datos de la constitución física de Arturo así como el ver que los dos personajes se compaginan filosófica e intelectualmente.

Por ser entonces Raúl y Arturo uno solo, la relación que tienen con Martha es convencional, más, por serlo, no deja de ser fantasía. Recordemos el encuentro final de Osorio con la joven:

A Martha la vi cuando regresó de Europa. . . . Me puse feliz al verla y corrí a saludarla. ¡Martha! ¡Martha! Y volvió la cara lentamente. Se detuvo. Hola, dije. Que tal, respondió y un silencio gélido y aterrador. (pág. 30)

Martha se muestra fría con Raúl en este encuentro y, aunque se nos dice que es por estar casada y por haber encontrado su "triángulo perfecto," la realidad es que esa proximidad romántica que pareció haber entre ellos no existió más que en la fantasía de Raúl.

La "metaironía" de esta relación sexual con una mujer liberada está caracterizada de acuerdo a un código moral convencional: el del narrador. Este piensa que el *ménage à trois* evidencia el liberalismo sexual que espanta a la burguesía por él satirizada. No obstante, el narrador sufre de los mismos complejos morales que la sociedad que critica y por esto se inventa un *alter ego* con el que una relación de tres se restrinja a los valores morales estipulados por él.

Así, la metaironía del cuento consiste en que si Antonio Nopales posee "complejos nacionales," Raúl y Arturo poseen "complejos anti-nacionales;" si el narrador se burla de la sociedad que no acepta una relación sexual de tres, él tampoco la acepta y por esto se desdobra en otro personaje. Lo que nos presenta el narrador a un nivel extratextual es el hecho de que el hombre para criticar valores tendrá que basarse en éstos, aunque sólo sea para negarlos. A la tesis le sigue la antítesis y, a ésta, la anti-antítesis. El círculo es cerrado y, dentro de él, se mueve el hombre sin poder escapar. Todo aquello que observemos tendrá que hacerse desde dentro, aparentando distancia quizás, mas, al no tener la visión cósmica, todas las observaciones que hagamos dentro de este círculo serán siempre reflejo de lo que es uno mismo. La ironía consiste en que al criticar a la sociedad por medio de la sátira se caricaturiza uno mismo por ser parte de ella.

Conclusión

En el presente estudio hemos intentado analizar la sátira de René Avilés Fabila reflejada en "El triángulo perfecto," basándonos en los conceptos de Worcester y Roster. Hemos visto que este cuento funciona porque el satirista mexicano está más interesado en expresarse artísticamente que en reformar la sociedad. La sátira es intrínsecamente crítica y por esto puede y debe prescindir de todo propósito didáctico.

En la sátira, como anotamos anteriormente, se establece un sistema que se rompe porque lo caricaturizado no está de acuerdo con el modelo real o histórico que el lector trae a colación para compararlo con aquél que presenta el narrador. El texto, consecuentemente, funciona precisamente por el rompimiento de esas expectativas.

Los textos de René Avilés Fabila, como nos dice Iser, a medida que se leen satisfacen las esperanzas del lector, poniendo así de relieve su intento

didáctico y, al hacerlo, nos dejan únicamente la alternativa de aceptar o de rechazar la tesis. Además, las variables cuya suma darían al texto su totalidad no están enteramente contenidas dentro de él y esto, unido al hecho de que la lectura de estas obras no ofrece al lector ningún margen en el cual ejercite su imaginación, ha relegado la narrativa del joven escritor mexicano—como lo evidencia la falta de estudios críticos sobre su obra— a un término secundario.

Juan Rolando Romero
University of California
Santa Barbara

NOTAS

1. Wolfgang Iser, "The Reading Process: A Phenomenological Approach," *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, editado por Jane Tompkins (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980), pág. 53.

2. David Worcester, *The Art of Satire* (New York: Russell and Russell, 1960), pág. 75. En terminología castellana tenemos "el vituperio, la parodia baja, la parodia alta y la ironía." Peter I. Roster, Jr., *La ironía como método de análisis literario: La poesía de Salvador Novo* (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1978), pág. 41. Toda referencia se remite a estas ediciones.

3. Octavio Paz, *Los hijos del Limo* (Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1974), pág. 155.

4. Avilés Fabila nos dice:

Escribo para zaherir sin piedad —aunque tenga dificultades— a lo que considero nefasto: ideas reaccionarias, posturas esnobes, actitudes canallescas, etcétera. Concibo la literatura, o mi profesión de literato, como un medio de combate, como un arma. Cuando dije que deseaba convertirme en crítico de la burguesía no bromeaba (Citado por Xorge del Campo, editor, en *Narrativa joven de México*, con prólogo de Margo Glantz [México: Siglo XXI Editores, S.A., 1969], pág. 193).

5. René Avilés Fabila, *El gran solitario de Palacio* (Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, S.A., 1971), pág. 133.

6. Margo Glantz nos dice que en Avilés Fabila "sobre todo se filtra la crítica feroz, el desprecio que el autor siente por ese submundo artificial y postizo que se incrusta en el subdesarrollo." (Margo Glantz, editora, *Onda y escritura en México* [México: Siglo XXI Editores, S.A., 1971], pág. 27).

"El triángulo perfecto", por el contrario, funciona, según nosotros, porque "the satirist is motivated by the aesthetic desire for self-expression far more than by the ethical desire for reform." (Leonard Feinberg, *Introduction to Satire* [Iowa: The Iowa State University Press, 1967], pág. 12).

7. René Avilés Fabila, "El triángulo perfecto," pág. 9, en *La lluvia no mata las flores* (México: Joaquín Mortiz, 1970), págs. 9-30. Toda referencia a este cuento se remite a esta edición.

8. La alusión al zapoteca proviene del estereotipo de la sirvienta provinciana quien, generalmente, no está muy educada formalmente y, en consecuencia, no conoce bien el español.

9. Avilés Fabila utiliza el nopal y su fruta, la tuna, como símbolo del mexicanismo. En *El gran solitario de Palacio* nos dice: "El maestro Heladio Pérez dirigía 'Nopales y tunas por siempre' (marcha de su propia inspiración)." (pág. 18) El título de la marcha es una mención directa al himno norteamericano "Stars and Stripes Forever."

10. Es ésta alusión a la matanza de la plaza de Tlatelolco perpetrada contra los estudiantes en 1968. A más de la mención directa, lo sabremos por las referencias a las Olimpiadas

celebradas en la Ciudad de México en ese año (“Chole hubiera sido magnífica edecán si Oaxaca tuviera derecho a mandar delegación deportiva a los juegos olímpicos próximos a celebrarse.” [pág. 9] y por la mención a “los ruidos de la construcción del metro . . .” (pág. 10); eventos que ocurren por estas fechas.

11. Para estos personajes, de acuerdo a Margo Glantz:

No importa lo que se hace. Lo verdaderamente sucedido no interesa, lo que eventa es lo que se dice y lo que se oye de tal suerte que las situaciones se insertan dentro del ámbito de una realidad en donde lo imaginado y lo vivido vienen a significar lo mismo (pág. 21)