

## ORALIDAD E IRÓNÍA EN LOS JUICIOS FICCIONALES A *CANTINFLAS, TRES PATINES Y EL TEQUILAS*

Francisco Raúl Casamadrid Pérez\*  
Raquel Iglesias Plaza\*\*

**RESUMEN.** Este artículo explora la oralidad y la ironía como herramientas discursivas en contextos judiciales ficcionales a través de un análisis comparativo de tres personajes icónicos: *Cantinflas* (en el filme *Abí está el detalle*), *Tres Patines* (de la serie radiofónica *La Tremenda Corte*) y el *Tequilas* (de la novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* de Miguel Méndez). Se considera la función del chiste y la ironía como medios para trascender su efimeridad, reconocer su carácter performático y su capacidad de ser mediatizados y ficcionalizados. El estudio examina cómo los personajes mencionados utilizan un lenguaje peculiar, el humor y la parodia, para subvertir la solemnidad del sistema judicial, revelar sus contradicciones y construir una forma de resistencia cultural. Se analiza la oralidad como campo de batalla donde la picardía y la ironía exponen arquetipos sociales y cuestionan el poder, ofreciendo una resignificación de la voz popular frente a las estructuras establecidas.

**PALABRAS CLAVE.** Oralidad; ironía; géneros orales; parodia; cultura popular.

\* Investigador en la Universidad Pedagógica Nacional, México. Correo electrónico: [raul\\_casamadrid@hotmail.com](mailto:raul_casamadrid@hotmail.com)

\* Maestra en Estudios del Discurso por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México. Correo electrónico: [raqueliplaza@gmail.com](mailto:raqueliplaza@gmail.com)

## ORALITY AND IRONY IN THE FICTIONAL TRIALS OF *CANTINFLAS, TRES PATINES, AND TEQUILAS*

**ABSTRACT.** This article explores orality and irony as discursive tools in fictional judicial contexts through a comparative analysis of three iconic characters: el *Tequilas* (from the novel *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* by Miguel Méndez), *Tres Patines* (from the radio series *La Tremenda Corte*), and *Cantinflas* (from the film *Abí está el detalle*). The concept of oral genres is redefined to transcend its ephemerality, and acknowledge its performative function and capacity for mediation and fictionalization. The study examines how these characters utilize peculiar language, humor, and satire to subvert the solemnity of the judicial system, expose its contradictions, and forge a form of cultural resistance. It analyzes orality as a battleground where mischief and irony expose social archetypes and challenge power, offering a re-signification of the popular voice against established structures.

**KEY WORDS.** Orality; irony; oral genres; satire; popular culture.

### INTRODUCCIÓN: LA RISA, REMEDIO INFALIBLE

La revista más leída en el mundo, *The Reader's Digest*, publicó su primer número en febrero de 1922, y una de sus secciones más gustadas fue *Laughter, the Best Medicine* (*La risa: la mejor medicina*, aunque en su versión en castellano la sección fue bautizada como: *La risa, remedio infalible*). En su edición cubana (la primera) y en México (a partir de 1962), la publicación fue conocida simplemente como *Selecciones*. La sección de chistes, escrita por los propios suscriptores, contenía colaboraciones para la revista; recordemos cuando, con ironía, una lectora publicó que mientras realizaba una investigación sobre las fobias le sorprendió saber que el miedo a las palabras largas se llama: *hipopotomonstrosesquepedaliofobia...*

Los chistes, que presentan con frecuencia la apariencia de anécdotas,<sup>1</sup> tienen como vía principal de transmisión la oralidad, entendida como la expresión verbal que no depende del lenguaje escrito, la cual ha sido un vehículo esencial en la configuración de la memoria colectiva y la identidad cultural. Walter Ong (2011) distingue entre la oralidad primaria, propia de sociedades sin escritura, y la oralidad secundaria, característica de los medios electrónicos modernos, donde la voz y la narración adquieran nuevas dimensiones comunicativas.

La recurrencia a géneros de tradición oral, como el chiste, tanto como la comicidad, han estado históricamente entrelazados en la evolución de los medios de comunicación, desempeñando un papel central en la transmisión cultural y la construcción de significados sociales, como un fenómeno de oralidad secundaria que buscamos exponer en el presente estudio.

En términos de su configuración, la oralidad posee una lógica propia y un pensamiento diferenciado de la cultura escrita: “la oralidad primaria, es decir, la oralidad de una cultura totalmente ágrafo, no puede pensar en términos de escritura. No sabe lo que quiere decir escritura, pues la escritura no estructura su pensamiento” (Ong, 2011, p. 34). El propio autor establece que el discurso oral tiene como finalidad la comunicación y la mnemotecnia, por lo cual la conformación formulaica es fundamental en este.

Cabe señalar, pues, que no siempre lo que se transmite por el medio oral constituye un lenguaje oral, en el sentido descrito por Ong. Apuntemos aquí la distinción entre el medio sonoro (el habla) y la conformación prototípica del mensaje oral, que busca su transmisión efectiva, más allá de lo inmediato, por medio de lo que Walter Ong llama “tecnologías de la palabra”;<sup>2</sup> es decir, la tradición oral, cuyos rasgos y géneros –como el chiste– pueden ser retomados, no sólo en obras escritas, sino, asimismo, en los medios masivos de comunicación.

<sup>1</sup> Los chistes no son anécdotas, necesariamente, aunque pueden surgir de éstas. Cf. Gómez Estrada, *El chiste mexicano en internet*, en Claudia Carranza, Danira López, Mercedes Zavala, *Reír y llorar. Lo trágico y lo cómico en formas narrativas de la tradición oral de México*, p. 53-68.

<sup>2</sup> Asimismo, cabe distinguir entre el medio escrito y la conformación prototípica de la escritura (lo escritural), como veremos adelante, en el caso del género del juicio jurídico, que, si bien recurre al medio oral, lo hace prototípicamente en términos escriturales, pues “la escritura tiene precisión y conservación [mientras] la oralidad tiene espontaneidad, inmediación y simplicidad (Cappelletti, en Medina Lima, 1978, p. 132).

En este sentido, el cine y la radio han sido espacios fundamentales para la resignificación de los géneros orales, al integrar elementos de dialogismo, narración humorística y juego lingüístico que caracterizan al chiste, y permitir, al mismo tiempo, que una sociedad analfabeta o semianalfabeta acceda a la realidad del mundo que le rodea sin el compromiso de conformar su pensamiento a través del tamiz de grafías o estructuras sociales preestablecidas, sino en una forma más fresca, gracias a la palabra viva, como hilo conductor de un discurso vital y significativo.

La comedia, como expresión cinematográfica o radiofónica, se nutre de estructuras narrativas y estrategias discursivas propias de la oralidad, como la repetición, el ritmo y la interacción con la audiencia. La radio, por ejemplo, ha permitido la consolidación de formas humorísticas basadas en la sátira política, la parodia y el absurdo, consolidando géneros que combinan el carácter performático de la oralidad con guiones cuidadosamente estructurados. Así lo señala la investigadora Mary Douglas, en su obra *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, donde reflexiona sobre la resignificación conceptual<sup>3</sup> a través del humor, a la vez que apunta cómo, al analizar la comicidad, ésta puede utilizarse para desafiar las categorías y los límites sociales, al tiempo que crea nuevas formas de significado; quizás por ello apunta que “la risa es un reconocimiento de la incongruencia” (Douglas, 1991, p. 287).

<sup>3</sup> “El término ‘resignificación’ nos lleva a una conceptualización que entraña un acto de otorgamiento de un nuevo significado o de cambio de sentido interpretativo a acciones, contextos y experiencias” (Sierra, 2023, p. 13). La resignificación conceptual, entonces, sería el proceso mediante el cual se otorga un nuevo sentido, interpretación o valor a una idea, noción o categoría previamente establecida, a partir de su recontextualización en un discurso, práctica o representación distinta. En el caso del humor, esta resignificación se logra al subvertir, parodiar o ironizar conceptos normativos, revelando sus contradicciones, límites o posibilidades ocultas. En los juicios ficcionales protagonizados por *Cantinflas*, *Tres Patines* y el *Tequilas*, el humor no sólo funciona como recurso estético o narrativo, sino como una herramienta crítica que permite la resignificación conceptual de nociones jurídicas, morales y sociales. Este proceso consiste en otorgar nuevos sentidos a conceptos previamente establecidos, mediante su recontextualización en discursos populares cargados de ironía y oralidad. Así, el juicio deja de ser un acto solemne para convertirse en un espacio de subversión simbólica, donde el acusado desmonta el discurso oficial y revela sus contradicciones a través del ingenio verbal. En este sentido, el humor actúa como catalizador de una reinterpretación cultural que desafía las narrativas dominantes.

En el cine, el teatro, la televisión y la radio, la oralidad cómica se ha manifestado en la tradición del *stand-up* y en el uso del diálogo como herramienta para la subversión de normas sociales, evidenciando la relación entre humor y crítica sociocultural. El Nobel francés, Henri Bergson, en su ensayo *La risa: ensayo sobre el significado de lo cómico*, señala que, mientras “lo cómico se dirige a la inteligencia pura: la risa es una especie de anestesia momentánea del corazón” (Bergson, 1973, p. 15). Bergson analizó a la risa como un fenómeno social, pues dedujo que la comedia se basa en la observación y en la crítica de las conductas humanas.

El título de nuestro artículo pretende ser claro y preciso al comunicar, de entrada, su tema central (oralidad e ironía) y los objetos de estudio (los tres personajes). Intentamos generar interés y curiosidad en el lector al nombrar directamente a personajes icónicos de la cultura latinoamericana. El tema del juicio oral como hilo conductor une a los tres personajes que se manifiestan en tres obras de distintos géneros, y establece el escenario para el análisis de la oralidad y la ironía en un espacio de poder. Con un enfoque específico, proponemos un análisis pertinente de cómo estos personajes utilizan la oralidad en juicios humorísticos e irónicos, en distintos medios de transmisión distintos a la oralidad primaria (cine, radio y novela), para contribuir a resignificar lo oral más allá de su forma tradicional.

## LOS GÉNEROS ORALES

Los géneros orales,<sup>4</sup> como expresión cultural dinámica y multifacética, emergen como un objeto de estudio privilegiado para comprender la com-

---

<sup>4</sup> En el análisis de los juicios ficcionales protagonizados por *Cantinflas*, *Tres Patines* y el *Tequilas*, resulta indispensable considerar la noción de “géneros orales” como formas discursivas que emergen en contextos de comunicación inmediata, caracterizadas por su espontaneidad, interacción directa y fuerte vinculación con prácticas socioculturales específicas. Estos géneros, que incluyen desde el relato popular hasta el juicio dramatizado, configuran estructuras temáticas, composicionales y estilísticas que permiten la construcción de sentido en la oralidad. Como señala Mijaíl Bajtín, los géneros discursivos –incluidos los orales– son “tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables, que surgen en cada esfera de la praxis humana” (Bajtín, 1982, p. 248). En este sentido, los juicios ficcionales no sólo reproducen un formato jurídico, sino que lo transforman mediante recursos propios de la oralidad popular, la ironía y el humor.

plejidad de la comunicación humana. Intentamos abordar, desde distintas perspectivas, el juicio oral y la ironía como material oral que será el objeto de nuestro estudio, y así entender dinámicas sociales, formas de comunicación, estructuras de pensamiento, conformación de saberes locales, prácticas tradicionales y manifestaciones artísticas.

El análisis de la oralidad, en general, y de la oralidad en la comedia, en particular, nos permite examinar cómo se construyen y transmiten los significados a través de la palabra hablada, el gesto, la entonación y otros recursos paralingüísticos. Vale la pena explorar la forma en que la comedia se adapta a los diferentes contextos sociales y culturales, y cómo se transforma a lo largo del tiempo para contribuir, así, a una comprensión más profunda de la oralidad como fenómeno complejo y multifacético, capaz de generar conocimiento, construir identidades y transformar la realidad social.

Aportaciones académicas de revistas especializadas, como por ejemplo, la *Revista de Literaturas Populares* editada por la Universidad Nacional Autónoma de México y congresos internacionales, como el de Historia Oral: Voces y Silencios de la Realidades Contemporáneas, o el de Lyra Mínima, evidencian la forma en que la oralidad ha evolucionado; incluso, en ámbitos como el de la comedia o el cinematográfico, el radiofónico y la novelística, al tiempo que impactan en la construcción de discursos críticos y en la resignificación conceptual de los géneros orales. La comedia, en sus diversas manifestaciones orales –desde el chiste cotidiano hasta el monólogo escénico– constituye un espacio privilegiado y profundo de cambio de perspectiva, más allá de una acto puramente lingüístico o cognitivo.

Si bien los discursos orales se han entendido como formas de comunicación verbal que ocurren en tiempo real, formas efímeras y a menudo espontáneas (sean conversaciones, discursos, o bien, narraciones o chistes), una resignificación conceptual en el contexto contemporáneo, y especialmente en su análisis, implica trascender esta visión para reconocer su complejidad, performatividad, intencionalidad y su capacidad de ser mediatizados y ficcionalizados.

Los géneros orales pueden definirse como las construcciones discursivas dinámicas y performativas que, más allá de su producción verbal en tiempo real, operan como matrices culturales de sentido; su análisis revela capas de significado social, político y estético, a través de sus modulaciones humorísticas, irónicas y satíricas. Para Walter Ong (2011) es fundamental entender

la oralidad en sus dimensiones primaria y secundaria, así como la tecnología (la escritura, y por extensión, los medios) que la transforman y reconfiguran; mientras que para Diana Taylor (2019) el lenguaje oral no sólo describe sino que hace y crea cosas; es decir: funciona como un demiurgo, al tiempo que presume su carácter performático en la construcción de realidades, especialmente, en contextos sociales, como en el caso de un juicio ficcional.

Sobre los géneros hay que destacar su dinámica y performática; es decir, no son estáticos, sino que se construyen en la interacción; asimismo, como matrices culturales de sentido, llevan impregnados códigos culturales, valores y visiones del mundo. Al ficcionalizar y mediatizar textos pertenecientes a la tradición oral (como los chistes, en este caso), se constituyen como materia de análisis, insertados ya en los discursos artísticos del cine, la radio o la novelística. En dichos discursos, la oralidad, por su constitución estética, puede ser simulada o amplificada tecnológicamente, e, inclusive, adquirir, por el contexto, modulaciones humorísticas, irónicas y satíricas.

#### LOS MEDIOS, EL HUMOR Y LA ORALIDAD

Los géneros se transforman al pasar por diferentes “mediaciones” (incluidas las tecnológicas, como la radio, el cine y la escritura de las novelas), y su consistencia nos permite argumentar cómo la oralidad –en distintos casos– se resignifica al ser ficcionalizada y mediatizada (Martín-Barbero, 2002). El humor, la parodia y la sátira operan, a través del lenguaje, para subvertir lo hegemónico; se trata de distintas “voces” (como las de cada personaje) que interactúan en un espacio discursivo; en este caso, el de un juicio ficcional (Bajtin, 1989). Estas voces, muchas veces, emulan o recrean el discurso de la cultura popular (en las dimensiones del habla y los géneros orales). La oralidad y la crítica social aparecen, asimismo, en espectáculos como las fiestas y los carnavales, donde se subvierten las normas y se cuestiona el poder, aprovechando la cercanía entre la gente: “espectáculos sin escenario y sin separación entre actores y espectadores” (Bajtín, 1987, p. 7).

También es importante mencionar como nuestro objetivo el de buscar y poder encontrar en qué se asemejan y en qué son distintos los dos tipos textuales de juicios que se analizan en cuanto a pautas lingüísticas, tales como las palabras que se utilizan. Estos dos tipos textuales son: los juicios orales

reales y los juicios ficcionales que nos abocan. En los juicios que analizamos la oralidad se convierte en un campo de batalla judicial y humorístico; su performance es el espacio del tribunal, que se torna en escenario ficcional privilegiado donde se desenvuelven los diálogos, los interrogatorios y los testimonios, que no sólo transmiten información, sino que construyen realidades: revelan o desfiguran la verdad a través del absurdo y el humor en el terreno de la oralidad performática. ¿Cómo la oralidad de los personajes (su habla particular, sus idiolectos, sus estrategias discursivas) se convierte en una forma de resistencia ante el sistema judicial (formal y a menudo opresivo) que los juzga?

En el personaje del *Tequillas*, de la novela de Miguel Méndez, la oralidad se “escribe” cuando se ficcionaliza literariamente. A propósito, es necesario señalar que existe una diferenciación entre la oralidad literaria y el habla coloquial que se manifiesta de forma espontánea. Francesc Fernández (2008) aclara que en el proceso de inserción de lo coloquial en una obra literaria se procede a una “transposición” y cita a continuación a Luis Cortés Rodríguez:

La incorporación de lo coloquial a lo literario no se puede conseguir nunca con autenticidad. Siempre se lleva a cabo una adaptación, que implica [...] manipulación cuya causa no es otra [...] que esa doble función que, genéricamente, desempeña lo coloquial en la literatura: intensificar el *realismo* de la ficción y *caracterizar* a los personajes. (2008, p. 102)

Ello nos conduce al análisis de cómo el autor de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* logra plasmar la voz del personaje y el ambiente oral del juicio en el desarrollo de los pasajes del texto. Con *Tres Patines*, de la serie radiofónica *La tremenda corte*, sucede que la oralidad es el único medio con que se constituye el personaje; y aquí recae en Leopoldo Fernández, el actor que crea y personifica a José Candelario *Tres Patines*, construir y formatear, con humor e ironía –es decir, con una oralidad pura, pues no cuenta con apoyo visual– a un personaje complejo y vital, tan real que el radioescucha parecería estar mirando físicamente al propio *Tres Patines* al oír su discurso, muchas veces, descabellado. Finalmente, resulta válido preguntarse ¿cómo la voz, el tono, el ritmo y el uso de los silencios de *Cantinflas* logra potenciar su “cantinfleo” con su corporalidad?; en el filme *Abí está el detalle* se trata

de una oralidad mediatizada y amplificada, que se combina con la visualidad de sus gestos, muecas y movimientos, así como con las particularidades irrisorias de su vestuario (el trapo que cuelga de sus hombros y que él llama pomposamente “la gabardina”, el sombrerito de paja desgastado y los pantalones caídos debajo de la cintura).<sup>5</sup>

En los tres casos podemos coincidir con que, al final, el uso peculiar que realizan los personajes de *la palabra* es su arma de batalla; se trata de una resistencia oral: oralidad escrita, oralidad hablada y oralidad escenificada: tres casos (novelística, radiodifusión y cinematografía) donde tres distintos personajes son capaces de llenar las palabras con una multitud de sentidos y significados; situaciones judiciales de ficción, en el trasfondo de un mundo real, donde los autores (escritores, actores y guionistas) logran situar a la ironía, la parodia y el doble sentido como operadores de estrategias simbólicas de la propia oralidad.

#### CINE, NOVELA Y RADIO: UNA ÉPOCA DORADA PARA RECORDAR

El cine de comedia mexicano tuvo una espléndida Época de Oro, desde 1936 y hasta 1952; pero no hay que olvidar que el cine nació mudo, y que, antes de adquirir el don de la palabra (su oralidad) ya existía la radiodifusión; es decir: primero fue el cine mudo, luego la radio y finalmente el cine sonoro. En México desde finales de la década de los veinte, la señal de las radioemisoras alcanzó a millones de hogares. De hecho, las radiodifusoras comenzaron por transmitir eventos en vivo, conciertos de música y programas –a los cuales llamaron *audiciones*–; así fue el caso de Radio Educación, una de cuyas primeras transmisiones fue la del proceso penal a José de León Toral, el asesino confeso del presidente electo Álvaro Obregón. Por sus ondas radiales la audiencia de toda la nación pudo enterarse de los alegatos de su defensor, el abogado Demetrio Sodi (en aquella época los juicios eran públicos) así como de la comparecencia de importantes testigos implicados en el magnicidio que modificaría la historia política del país.

---

<sup>5</sup> Cabe apuntar que, en un juego de espejos, los tres personajes parten de un escrito, ya sea el texto novelístico o los guiones, radiofónico y cinematográfico, aunque los actores improvisen, en un momento dado. Esto constituiría un tipo de oralidad especial, digamos, híbrida o intermedia, que puede estar basada en géneros de la literatura de tradición oral, como el chiste, el refrán (deturpado) o el albur (juego de palabras de doble sentido).

Recordemos que, a principios de la década de los treinta, la radio era el principal y más difundido medio de comunicación, con emisoras como la famosa XEW, “La voz de América Latina desde México”, que comenzó sus transmisiones en septiembre de 1930 y que, apenas cuatro años después, contaba ya con cincuenta mil watts de potencia radiada, de tal suerte que era posible captar su señal a lo largo y ancho de toda la República, e incluso, allende sus fronteras. La radio cumpliría, en muchos sentidos, una importante labor social.

Dentro de su programación, las emisoras transmitían series cómicas, que son memoria histórica y constituyen un terreno fértil para el análisis de la ironía como género oral y forma discursiva. En estas producciones, la ironía se manifiesta a través de diálogos ingeniosos, situaciones absurdas y personajes que encarnan la contradicción. La ironía –entendida como un procedimiento retórico en donde el enunciado significa algo diferente o contrario a lo que expresa explícitamente (Hutcheon, 1994)– se convierte en una herramienta para subvertir las normas sociales, cuestionar el poder y resignificar –esto es, dar un nuevo significado o sentido a acciones, contextos y experiencias–, en un proceso de reflexión y empoderamiento que permite reconquistar la propia historia, al revisar críticamente conceptos, ideas y costumbres arraigados en la cultura mexicana. En este tenor resulta, como lo señala Linda Hutcheon en *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*, que “la ironía es una forma de discurso que desafía las expectativas y revela las contradicciones inherentes a la realidad” (Hutcheon, 1994, p. 5).

En Cuba, la serie radiofónica *La Tremenda Corte*, con *Tres Patines* como personaje principal, desplegó con ironía situaciones cómicas que revelaban la picardía y la astucia del personaje indiciado frente a la autoridad. Ya lo afirma Kathleen C. Riley en *Comedy in Latin American Theater*: “la comedia latinoamericana a menudo utilizó la ironía para subvertir las estructuras de poder y desafiar las normas sociales” (Riley, 2010, p. 123).

La ironía en el cine de comedia mexicano y las series cómicas de la radio no se limitó a ejercer una crítica social, sino que también se utilizó para resignificar y revisar conceptos sociológicos, como lo son la identidad nacional, la familia, el amor, etcétera. Y es que, a través del humor, ciertamente, se cuestionan los estereotipos y se construyen nuevas representaciones –en este caso– de la mexicanidad. Y, en este sentido, es comprensible que la ironía pudiera llegar a convertirse en una herramienta para la reflexión y la transformación social.

Por otra parte, para el teórico Teun A. van Dijk, el discurso, tanto oral como escrito, desempeña un papel fundamental en la construcción y el mantenimiento de las relaciones de poder; en su libro *Discurso y poder* señala que “el discurso no es sólo una forma de comunicación, sino también una forma de acción social” (Dijk, 2009, p. 19). El cine de comedia mexicano, las radioseries cómicas y la literatura en general han sido espacios privilegiados para la manifestación de la ironía como estrategia discursiva y género oral. La ironía ha sido un recurso fundamental en la producción humorística de México, dotándola de un carácter crítico y subversivo. Tanto en el cine como en la radio y en la novelística, la ironía permite resignificar convenciones sociales, cuestionar estructuras de poder y ofrecer un comentario agudo sobre la realidad política y cultural del país.

El investigador Lauro Zavala profundiza sobre el tema, y en su *Manual de análisis narrativo* señala: “la ironía es un concepto resbaladizo donde el mismo empleo de un término puede variar de una lengua a otra o incluso de un lector a otro” (2007, p. 64);<sup>6</sup> en este libro aparece su “Glosario para el estudio de la ironía literaria”, donde expone las distintas formas que adopta la ironía, dependiendo del contexto narrativo en donde se ubique, para impactar a su receptor. Por supuesto, el guion cinematográfico, el libreto radiofónico y la novela literaria se nutren de la oralidad y deben ser estudiados en su calidad discursiva y textual.

La radio, en los años treinta del siglo pasado, cumplía una importante labor social; especialmente para quienes cruzaban la frontera y pasaban “del otro lado”: este fue el caso de Miguel Méndez. Nacido en Arizona, siendo niño tuvo que vivir del lado mexicano, cuando Estados Unidos cayó en la depresión económica; chileno de origen, Méndez, muy joven aún, cruzó la frontera para trabajar en la pizca de algodón y tomate del lado mexicano, y se vio envuelto en el dilema de pertenecer a dos culturas; pero, al mismo tiempo, paradójicamente, a ninguna, pues es bien sabido que los chicanos eran segregados en los Estados Unidos al mismo tiempo que no eran bienvenidos en tierra mexicana. Imaginamos que para aquel niño bilingüe el escuchar las

---

<sup>6</sup> El autor abunda que la ironía implica “la presencia yuxtapuesta de perspectivas opuestas entre sí, ya sea en el interior de un elemento narrativo, entre el narrador y el personaje, entre alguno de éstos y el lector, o entre lo que el lector conoce de las convenciones narrativas y lo que ocurre en el plano diegético” (Zavala, 2007, p. 44).

transmisiones radiales en la propia lengua materna resultaba un verdadero oasis frente a la cultura dominante yanqui y a la de sus ancestros, que también lo marginaba. Miguel Méndez calificaba como fuereño hacia ambos lados de la frontera: pocho en México y chicano en los Estados Unidos.

La obra del novelista chicano, *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, se debe en buena medida –así lo suponemos– a todas aquellas emisiones radiales que el niño Méndez captó en su pequeño radio-receptor mientras trabajaba en campos agrícolas cerca de la frontera; de ahí que en su novela nos brinde un verdadero compendio de intertextualidades, donde resaltan los dichos, las canciones, los poemas, los albures, los refranes y toda suerte de géneros de la literatura de tradición oral con que se van construyendo sus personajes, en una narración llena de frescura y originalidad. Uno de lo que más destaca es el *Tequilas*, un borrachales cuyo juicio disparatado queda inserto en el relato que, dentro de la novela, hace el Chavo a don Homo, los dos narradores de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*.

La obra de Méndez pone en evidencia que la ironía, estrictamente hablando, es un mecanismo intertextual. Lauro Zavala define a la intertextualidad como la “teoría posmoderna que sostiene que todo está relacionado con todo” (2007, p. 48). Desde cualquiera de sus aristas o sus facetas, en la novela de Méndez,<sup>7</sup> y –hay que decirlo–, en general, la ironía será siempre un elemento intertextual.

<sup>7</sup> Méndez describe su interés por la intertextualidad, dado que en ella observa, de modo explícito o difuso, que se integran al tejido textual de la poética otras voces; voces que hacen del texto un cuerpo abierto en donde abundan reminiscencias de citas y ecos de otros textos, en donde se revela la tradición literaria de la lengua y sus señas de identidad. Así sucede en su novela, cuando el personaje de don Servando Calía (el empresario, amo y señor del circo) pregunta, a rajatabla, al Poeta Loco (artista, juglar, recitador de poemas ajenos y propios), si alguna vez ha declamado piezas como *El brindis del bohemio*. Posteriormente es el propio Poeta Loco quien enlista su repertorio: *El seminariano de los ojos negros*, *La chacha Micaila. Me voy a retirar del vicio [sic]* o las *Coplas a su padre*. Con soltura el autor introduce así, a vuelta pluma, la poesía popular de Guillermo Aguirre Fierro (San Luis Potosí, 1887-1949), Miguel Ramos Carrión (Zamora, 1848-Madrid, 1915), Antonio Guzmán Aguilera *Gus Aguila* (Zacatecas, 1894-México, 1958), Carlos Rivas Larrauri (1900-1944) e, incluso, del caballero pre-renacentista Jorge Manrique (Jaén, 1440-Cuenca, 1479); el apego a la oratoria magnífica de los locutores de aquella época y la admiración por los oradores y declamadores surgió en Miguel Méndez –así lo creemos– de su afición como radioescucha (Iglesias, 2014).

## LOS JUICIOS: LA JUSTICIA COMO CAMPO PARA LA ORALIDAD

En el cine de comedia mexicano, la ironía ha operado en múltiples niveles, desde el uso de personajes arquetípicos –como el pelado de *Cantinflas* o el pachuco de *Tin Tan*–, hasta la construcción de tramas que subvierten discursos hegemónicos mediante el doble sentido y la sátira social (Pérez, 2007). La figura de *Cantinflas*, por ejemplo, se erige como un símbolo de la ironía popular, al encarnar al sujeto marginal que, a través de un lenguaje enredado e incomprensible, ridiculiza a la autoridad y evidencia las contradicciones del poder (Monsiváis, 1982). Por su parte, las series cómicas de la radio (y la televisión) han sido espacios de experimentación y consolidación de la ironía como género oral.

A través de diálogos rápidos, juegos de palabras y exageraciones satíricas, estas producciones construyeron discursos que desafiaron narrativas oficiales (Martín-Barbero, 2002). En este sentido, la radio ha funcionado como un espacio de oralidad secundaria (Ong, 2011), en el que la ironía se reinventa constantemente mediante la interacción entre emisor y receptor.

Mientras que en su origen la ironía operaba como una herramienta de resistencia en espacios comunitarios y narraciones populares, en el contexto mediático adquirió nuevas dimensiones discursivas, mismas que permiten cuestionar y reconstruir las percepciones sobre la sociedad mexicana. Así, la ironía en la comedia fílmica y radiofónica no sólo representa una estrategia lingüística, sino un acto performativo que desarticula certezas y posibilita la construcción de nuevos significados en la cultura contemporánea. Tanto el filme *Abí está el detalle* como la serie radiofónica *La Tremenda Corte* son ejemplos paradigmáticos del uso de la oralidad y la ironía en el humor popular hispanoamericano. La ironía –ese concepto resbaladizo– está siempre viva y evoluciona constantemente.

Un ejemplo es el juicio oral que se desarrolla en la película mexicana *Abí está el detalle* (Bustillo, 1940), un hito del cine de comedia mexicano; en gran parte debido al peculiar estilo verbal de Mario Moreno *Cantinflas*. Su discurso es un ejemplo de lo que Carlos Monsiváis (1981) señalaba como “cantinfleo”; es decir, un uso del lenguaje que juega con la ambigüedad, la circularidad y la aparente falta de sentido, pero que, paradójicamente, deja entrever una crítica social.

En el filme, el personaje de *Cantinflas* manipula el lenguaje para confundir a sus interlocutores, evadir responsabilidades e, incluso, trastocar la autoridad del juez y del sistema judicial. La oralidad en este contexto no es sólo un recurso estilístico, sino un mecanismo de resistencia frente a las estructuras de poder. Además, el uso de la oralidad en la película se vincula con el habla popular de la época, incorporando modismos, giros lingüísticos y una musicalidad propia del español mexicano. Esta dimensión oral es crucial para la construcción del personaje y su interacción con el entorno, reforzando la idea de que lo cómico surge tanto de lo dicho como de la manera en que se dice.<sup>8</sup>

Se trata de una comedia de enredos en donde el enjuiciado es *Cantinflas*. Cínico y vividor, el personaje de Mario Moreno (*Cantinflas*, en el filme) acude noche a noche a visitar a su novia, Paz, quien sirve en una casa rica y le permite siempre cenar en su cocina. Una noche, ella le pide que mate al perro *Bobby*, que ha contraído rabia; a cambio de este servicio, Paz le dejará seguir cenando gratis. Mas, presa de un terrible embrollo, *Cantinflas* –quien en la confusión ha tomado la personalidad de Leonardo, el hermano de Dolores, la señora de la casa– es sorprendido por don Cayetano, el dueño de casa, quien, al sospechar de la infidelidad de su esposa, ha acudido acompañado de la policía con el ánimo de sorprenderla. En la corte, *Cantinflas* confiesa haber matado a *Bobby*, el perro rabioso; pero en el juicio todos creen que quien habla es Leonardo, confesando con descaro el asesinato de *Bobby*, el estafador ex amante de la dueña Dolores, que apareció para extorsionarla. Finalmente, el juez encuentra culpable a *Cantinflas* y es condenado a la pena de muerte. Al final, todo se aclara cuando aparece el verdadero Leonardo.

Durante el juicio, tanto los abogados como el juez –quien se esfuerza por representar a un celoso guardián del lenguaje jurídico– terminan pronunciando una retahíla de argumentos sin sentido, como corresponde al habla característica de *Cantinflas*. El juicio se ha convertido ahora en un relajo generalizado que no es sino una descarga de verborragia que cumple la función estratégica de despistar al oyente. Al comienzo del juicio, los

<sup>8</sup> El habla de *Cantinflas* es ficcional; en su conformación recurre a modismos y términos del habla popular, a la vez que se caracteriza por no cumplir con las principales características del discurso: coherencia, cohesión y adecuación.

policías se dirigen a *Cantinflas*, quien se encuentra sentado frente al estrado y, cuando llega el Juez, lo conmina a que se incorpore:

—El Juez -le dice uno de los uniformados.

—...que pase -le responde *Cantinflas*.

—¡Que se levante, que ahí está el Sr. Juez!

—¡Ah!...

—Se reanuda la audiencia -dice el Juez; y añade- ¿El Sr. Agente del Ministerio Público desea interrogar de nuevo al acusado?

—Ciertamente, Señor Juez -dice el fiscal, y añade- el Señor Defensor ha aprovechado la circunstancia de que algunos de los testigos no han podido identificar al acusado para hacernos dudar de su personalidad. Me interesa demostrar que si su identificación es difícil sólo se debe a que este hombre ha sabido ocultarse durante mucho tiempo bajo un nombre falso...

—¡Tómele usted nuevamente la protesta!- le indica el Juez a su subalterno.

—¡Póngase de pie el acusado!

—Muchas gracias, así estoy bien- responde despreocupadamente *Cantinflas*.

—¡Póngase de pie!- le ordena el Juez.

—Bueno, hombre, nomás sin enojarse -pide *Cantinflas*- ...y, ¿'ora qué?

—Por enésima vez -dice el Juez- le conmino a que guarde respeto.

—¡Qué va uno a guardar- dice airadamente *Cantinflas* -si aquí no se puede guardar nada. Ya me volaron mi dinero y hasta la levita...

El público en la sala ríe con estruendo y el Juez se enoja:

—¡Silencio! -dice el juez mientras golpea con su martillo la mesa- Se recuerda al público que debe guardar silencio. Bueno, el Señor agente del Ministerio Público tiene la palabra para interrogar al acusado.

—Muy bien. Pasaré a demostrar lo del nombre falso. Vamos a ver, amiguito -dice el Fiscal dirigiéndose socarronamente a *Cantinflas*- ¿Cuál es su gracia?

—La facilidad de palabra- responde *Cantinflas* mientras el público estalla en carcajadas.

—¡Silencio!- interrumpe de nuevo el Juez -el cinismo de este señor no tiene nada de visible y sí mucho de indignante. ¡Silencio!

La ironía, por el carácter intertextual descrito arriba, carga, en este caso, con un doble sentido, el cual opera como un discurso paralelo, diciendo una cosa para significar lo contrario, o revelar el absurdo. En este diálogo sucede una inversión de expectativas; en el contexto situacional se produce un contraste entre lo que se espera y lo que sucede en el juicio. El humor aparece como herramienta subversiva: la burla, la farsa, el chiste, lo absurdo y el chacoteo desarman la solemnidad de la justicia y del poder. Es un mecanismo ajeno en apariencia a la crítica social y política, pero que permite a la audiencia ver las contradicciones del sistema.

### IRONÍA Y JUICIO

*Cantinflas* y *Tres Patines* representan la figura del “pícaro moderno”, que a través del uso relajiento de la oralidad logran engañar, confundir o desorientar a sus adversarios. Tanto en *Abí está el detalle* como en *La Tremenda Corte* la ironía es el eje central del discurso humorístico. En ambos casos, los protagonistas adoptan una postura aparentemente ingenua o despistada, para subvertir el orden social y burlarse de las instituciones.

*La Tremenda Corte* es un programa radiofónico que se transmitió de 1942 a 1962, desde Cuba. Esta comedia creada por el español naturalizado cubano Cástor Vispo se desarrolla al interior de una corte judicial ficticia, y maneja un humor blanco en donde se plantean situaciones absurdas. Tiene como personaje principal a José Candelario *Tres Patines*, quien siempre engaña o roba a Rudesindo o a Nananina. La mayoría de sus robos consisten, normalmente, en productos comestibles, como gallinas, vacas y otros víveres.

*La Tremenda Corte* presenta siempre un intenso juego verbal por parte de *Tres Patines*; su estilo de humor está basado en la oralidad y los juegos de palabras. Gracias a la interpretación del natural de Jagüey Grande, Leopoldo Fernández (1904-1985), en el papel de José Candelario *Tres Patines*, entramos en contacto con un personaje cuya retórica juega constantemente con la tergiversación del lenguaje, los dobles sentidos y la reinterpretación de significados. Aquí podemos establecer una diferencia con *Cantinflas*, quien basa su humor en cierta verborrea delirante, ya para encubrir su ignorancia o ya para eludir la autoridad. *Tres Patines*, por su parte, emplea la oralidad como una herramienta de transgresión, desafiando las normas establecidas del discurso legal y ridiculizando la solemnidad de los tribunales.

La estructura del programa, basada en juicios humorísticos, resalta la dimensión oral del humor, al exagerar el contraste entre el lenguaje jurídico, escritural, rígido y técnico, y el habla coloquial, juguetona y ambigua, en la voz de *Tres Patines*. Esta oposición genera situaciones cómicas donde el equívoco es la principal fuente de humor, y donde la oralidad actúa como un mecanismo de inversión de roles y de cuestionamiento de la autoridad. Blanca Estela Ruiz señala que “en *La Tremenda Corte* se echa mano de equívocos, anfibologías e hipérboles para la construcción de un discurso lúdico en donde también se recrean la parodia y la ironía” (2006, p. 24).

Desde una perspectiva teórica, la ironía en estos casos se puede entender en términos que Linda Hutcheon (1994) define como un “doble discurso”, el cual implica tanto un significado literal como una intención oculta de burla o crítica. En este sentido, la oralidad cómica en *Tres Patines* y *Cantinflas* no sólo es una herramienta para generar risa, sino también un mecanismo de resistencia frente a las estructuras de poder, resignificando así la relación entre el lenguaje, la justicia y la autoridad. En seguida, transcribimos un breve fragmento del inicio de una de las sesiones de *La Tremenda Corte*, donde el acusado es señalado por robo:

- ¡Audencia pública!... El tremendo Juez de *la Tremenda Corte* va a resolver un tremendo caso.
- Doctor- dice el asistente al Juez -¿Le digo el caso que tenemos para hoy?
- Sí como no, ¿de qué se trata?
- De un hurto.
- ¿Qué fue lo que se hurtaron?
- Una botella de vino tinto.
- Pues llame entonces a los implicados en este vinotinticidio.
- Enseguida, Sr. Juez: ¡Albino Blanco de Mesa!; ¡Luz María Nannina!; ¡José Candelario *Tres Patines*!; y, ¡Mr. Robert One Strike!
- Y, vamos a ver, Mister -dice el Juez- ¿Usté' es americano, de verdad?
- Oh, yes Sir; mí ser de Oregon —dice el extranjero con su acento americano.
- ¿De Oregon o de llega y pon? -pregunta el Juez.
- De Oregon...¿yu no haber estado en Oregon? -pregunta el extranjero.

—No, señor- responde el Juez - no conozco ese estado...

—Eh...¿y Oregon es un estado? -interrumpe de pronto *Tres Patines*.

—Claro que sí; ¿qué creía Usted que era Oregón?

—Es una orquesta.

—No, *Tres Patines*, no... la orquesta se llama Aragón.

—Y ¿de qué estaban hablando ustedes?

—De Oregon.

—¿No es lo mismo?

—No, señor, no es lo mismo.

—Eso digo yo, que no es lo mismo, pero ¿y por qué suena tan parecido?

—No lo sé- responde el Juez.

—¿Ah, no?, averígualo.

—No, no tengo porqué averiguarlo... averígualo usté', que quiere saberlo...

—Dígame, americano -continúa el Juez- ¿cómo se llama usted?

—Mister Robert One Strike.

—One Strike... -repite el Juez.

—Yes

—Entonces será usted pariente de Mister Strike Two -le pregunta el Juez, dejando la solemnidad a un lado.

—Oh, yes sir, ¡somos hermanos!...

—Hombre claro que sí- interrumpe *Tres Patines*- Oye. Americano, ¿tú no tienes un primo que se llama De Gol?

—*Tres Patines*, no se meta en la conversación -le reclama el Juez.

—Toy aclarando del árbol ginecológico del americano, chico.<sup>9</sup>

—¡Genealógico, *Tres Patines*! -lo corrige el Juez.

—Eso es en español, pero yo lo estoy aclarando en inglés...

—Pues no aclare nada; usté' es el acusado, ¿verdad, *Tres Patines*?

<sup>9</sup> Como se puede observar, un chiste, como género de tradición oral, es otra cosa. Se trata, más bien, de un juego de palabras que denuncia la falta de preparación del dicente; la expresión se asemeja a la famosa frase atribuida a *Cantinflas*: “Oiga usted, qué falta de agricultura”, que puede interpretarse como un comentario irónico sobre la educación, la cultura, los modales o la falta de algo esencial. Hay que situar, por otro lado, que este tipo de expresiones se ubica a mediados del siglo pasado, donde hacer bromas a partir de la condición femenina era moneda corriente.

—Yes, I am el acusado.  
 —¿Qué es eso de “I am”?; usted’ quiere decir: “Yo soy”.  
 —No, no; yo quiero decir que I am...  
 —¿Cómo que “I am”?  
 —Sí, sí; que hay hambre, porque todavía no he comido...

Si en *Cantinflas* la solemnidad y la demagogia refractan un sistema judicial sin sentido, en *Tres Patines* la burocracia y el discurso oficial resultan incomprendibles; y, en ambos casos, la realidad del pueblo devela una retórica legal que para la gente común y corriente carece de sustento, frente a la ineffectuacía de un sistema que regularmente privilegia al rico sobre el pobre. De esta suerte, la picardía marca distancia y abre un espacio para la aparición de la voz del pueblo, en personajes típicos de la oralidad popular. Observamos el surgimiento del pícaro, del travieso pilluelo que evade a la justicia y se burla del sistema. *Cantinflas*, el *peladito* mexicano y *Tres Patines*, el *vivo* cubano, orillan al espectador hacia la reflexión cultural, como arquetipos del absurdo verbal y modelos del clásico personaje pobre y trámposo, pero simpático.

#### EL JUICIO DE EL *TEQUILAS* O LA INTERTEXTUALIDAD EXOLITERARIA

El concepto de *intertextualidad exoliteraria* abarca, por un lado, la inserción al texto literario de fórmulas de la tradición oral, ya sean refranes, frases hechas, voces anónimas, consignas políticas, canciones o eslóganes. Por otro lado, también pueden insertarse en esta categoría textos escritos pero que no son literarios: es el caso de textos científicos, periodísticos, ensayos, plegarias religiosas y textos con otras características, como son los judiciales (Martínez, 2001, p. 80-81 y 168-169).

En algunos relatos de la novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, los rasgos del discurso pertenecen a la oralidad coloquial, y la variación paródica de los componentes del género judicial se da en una situación específica de comunicación; en el juicio al *Tequilas*, veremos cómo se insertan rasgos del género judicial.<sup>10</sup> La novela orquesta un diálogo en donde el efecto paródico

<sup>10</sup> Un antecedente remoto en la literatura española –por ello no menos importante de señalar– de una práctica interdiscursiva que se acerca al género judicial es la novela picaresca *Lazarillo de Tormes*. El pícaro, su protagonista, narra su vida mediante una práctica autobi-

permea y transgrede el sentido de un discurso que debería tener un tono serio, pero que se trastoca en una versión irónica y jocosa del género judicial.

Para ello nos abocaremos en un análisis orientado a la problemática de los géneros discursivos, sus estilos, estructura y transgresiones, que son resultado de una combinación múltiple y particular en diferentes niveles pero que, a la vez, pueden y permiten tener variaciones. En el caso del diálogo insertado en el relato que analizaremos, el rompimiento de las especificidades del género judicial está dado por un tratamiento paródico del mismo. Se trata de un relato oral rescatado por el Chavo,<sup>11</sup> en su pueblo, Santa Ana, y trata sobre un “borrachales” conocido como el *Tequilas*. El Chavo relata a don Homo el juicio oral celebrado contra este personaje, de un modo que, en principio, remite a la voz de la oralidad: “Bueno, yo cuento lo que me contaron” (Méndez, 2002, p. 83).

Comencemos por señalar que una expresión dada en un ámbito discursivo tiene factores o momentos; uno de ellos es su “capacidad de agotar el sentido del objeto del enunciado” (Bajtín, 1982, p. 266). En esferas oficiales, como las del orden judicial, el enunciado tiene un carácter estandarizado que no da pie a un momento creativo. Un ejemplo de esto se da cuando el comisario condena al *Tequilas*: “te conmino a pagarle a esta señora” (Méndez, 2002, p. 121), de modo que –podemos inferir– no existe la posibilidad de interpretar otra idea. Sandig y Selting también contemplan este factor interpretándolo desde el punto de vista de la estilística pragmática. Sobre todo, en contextos institucionales donde existen, de forma recurrente “fórmulas realizativas explícitas para restringir las interpretaciones posibles” (2001, p. 215). En tiempo futuro del modo indicativo –el modo no es imperativo, pero el sentido del veredicto sí lo es– es la manera en que sentencia el comisario al *Tequilas*: “dormirás en la cárcel de noche; barrerás

---

gráfica confesional. En dicha práctica Antonio Gómez-Moriana afirma haber encontrado un modelo tomado de los interrogatorios judiciales propinados a los acusados en los procesos inquisitoriales. Gómez-Moriana comenta acerca del “modelo que creo haber descubierto en mis investigaciones sobre el género: el discurso autobiográfico confesional propio de los acusados en los procesos, tal como era impuesto por el ritual de tales prácticas sociales en la España de su tiempo” (2009, p. 109).

<sup>11</sup> El Chavo es el narrador secundario de la novela; un joven con la inquietud de convertirse en escritor, que se acerca a don Homo, el narrador principal en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, quien funge como su mentor.

inmundicias de las calles de día” (Méndez, 2002 p. 122). En consecuencia, esta sentencia no podrá entenderse de otro modo.

El planteamiento combinatorio de la utilización del género judicial que se encuentra en una situación específica de comunicación –un juicio oral ficcional, sui géneris por lo alejado de lo prototípico, e insertado en una novela– da por resultado un texto paródico con variaciones –en términos de Sandig y Selting– o transgresiones –en términos de Ciapuscio– en el juicio oral ficcional del *Tequilas*. Además, este es un juicio paródico porque el relato, en sí, es paródico. Como afirma Hutcheon: “la parodia no puede tener como *blanco* más que un texto o convenciones literarias” (Hutcheon, 1992, p. 178).

Los géneros pueden ser géneros discursivos primarios simples, los cuales se generan en la comunicación inmediata, como sucede en un diálogo oral de conversaciones sociales, íntimas, cotidianas o familiares. En ellos, la comunicación discursiva con la realidad es inmediata; pero pueden perderla cuando forman parte de los géneros complejos. Un ejemplo de ello es la reproducción de los diálogos en una obra literaria. Los géneros, además, pueden ser secundarios complejos, como los judiciales, científicos o periodísticos. Estos géneros reelaboran los géneros primarios simples (Bajtín, 1982, p. 250), como sucede con la novela de Méndez, que absorbe el género oral coloquial. Ahí, el diálogo es el resultado de una mezcla o combinación de un género discursivo primario –el género oral coloquial– y un género discursivo secundario –el judicial.

Cada género tiene una expresividad propia que le corresponde. Pero los géneros pueden llegar a tener una reacentuación; en el caso que nos interesa, un género discursivo elevado y oficial –como lo es el judicial– puede tener una reacentuación paródica o irónica; lo solemne puede convertirse en algo jocoso o alegre y el resultado es algo nuevo: “Los maté en defensa propia” (Méndez, 2002, p. 122). Cuando el *Tequilas* confiesa su crimen de este modo, las palabras o términos específicos tomados del género judicial se tergiversan, ya que una persona mata en defensa propia para defenderse de su agresor cuando éste atenta contra su vida. Pero resulta que, en este caso, los “muertos” no son seres humanos, sino dos pares de pavos:

Juez: ¡Habla! ¿Asesinaste tú a los susodichos pajarotes cocinables, cuyo nombre corre por guajolotes, pavos o en su defecto chihuis,

propiedad de doña Lucrecia Romo aquí presente?

Tequilas: Sí, yo los maté.

J: ¿Con qué objeto?

T: Para comérmelos.

J: Digo que si con qué arma, beodo inculto, pendejo.

T: Pues con un machete pues.

J: Di la causa, motivo o en su lugar razón para caer en tan abominable crimen, ¡responde!

T: Los maté en defensa propia, señor.

Estamos frente a una parodia del sistema legal donde, por medio de la oralidad irónica de un personaje se trastocan aspectos específicos de la formalidad judicial. El *Tequilas* construye su identidad a través del habla, frente a la burocracia y ante la incomprendición cultural con la voz del marginado, del chico o del migrante; el lenguaje fronterizo define la identidad de cada personaje y, por extensión, de un grupo social o nacional. Las representaciones orales reflejan la relación de la sociedad con la ley, la autoridad y la verdad en el contexto cultural fronterizo. Mientras que en los diálogos es posible identificar las figuras retóricas de la ironía, la hipérbole y el doble sentido.

Se da por descontado que es imposible que cuatro guajolotes atenten contra la vida de este personaje. Sucede que se ha producido una desviación de la significación de los términos del género judicial, debido a un tratamiento paródico del mismo, porque, como indica Linda Hutcheon, la parodia efectúa un enlace entre el texto que se parodia y el texto parodiante: “este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa, a la vez, la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (Hutcheon, 1992, p. 177).

Bajtín, por su parte, apunta que en “todo enunciado” se pueden encontrar discursos ajenos insertados directamente al contexto de éste (1982, p. 283). Cuando en el juicio, Lucrecia Romo (dueña de los “pajaritos sábrosos”) pide al comisario: “Deje libre a este hombre” utiliza el recurso de una marca de obligación, orden o mandato en modo imperativo: “Deje”, prototípica en el uso del género judicial, junto a la palabra “libre”, también apegada al lenguaje legal y que “representa una expresividad típica del género” (Bajtín, 1982, p. 279).

Presentamos a continuación un modelo, elaborado por Ridaño Rodrigo, adaptado al juicio oral del relato del *Tequilas*; es un esquema donde se representan “los actores implicados en los actos judiciales, así como las relaciones de poder existentes entre los participantes entre un juicio oral” (2010, p. 21). En este esquema sólo hemos agregado los nombres de los personajes que ocupan una posición y una función actoral en el juicio:

Esquema de las relaciones actorales existentes en los juicios (Modelo: Susana Ridaño Rodrigo, 2010:22)



Estas relaciones nos ayudan a comprender y contrastar que existe una alteración de los roles actorales de los participantes. El juez está al centro porque es el que detenta más poder, puesto que tiene la decisión final, y su misión es dictar sentencia; está representado por el comisario Caballo del Cid, quien a la vez funge como fiscal en el bloque acusador. Una de las diferencias más notorias en este juicio ficcional es la inversión del procedimiento habitual que se realiza en un juicio real, ya que el comisario-juez primero juzga y sentencia al *Tequilas* para, posteriormente, comenzar con el interrogatorio. En un juicio ordinario es el fiscal quien se encarga de interrogar al acusado; por tanto, cuando el comisario interroga al *Tequilas*, está actuando en el bloque acusador y no como juez (Iglesias, 2017, p. 182).

En el bloque defensor ocurre algo más curioso: no hay abogado defensor; el *Tequilas* se defiende solo; más bien, se justifica, porque de entrada se culpabiliza de lo que lo acusan. Esta actitud no es común en un juicio real; Ridaq Rodrigo explica que “lo habitual es que los inculpados manifiesten que se consideran inocentes del delito del que se les acusa” (2010, p. 26). Desde el principio de la narración se describe a un *Tequilas* derrotado, cuya postura se compara –por medio de una ingeniosa imagen– con la de un pavo muerto: “Delante del comisario juez, colgaba la cabeza el *Tequilas*, con gesto contrito de santo garroteado” (Méndez, 2002, p. 121). En este mismo bloque defensor actúa Lucrecia Romo –al final del juicio– como defensora, pese a que –como se sabe– es la acusadora particular en contra del *Tequilas*, por causarle perjuicio. Al mismo tiempo, la testigo es, también, Lucrecia Romo; y el acusado –el *Tequilas*– tiene un papel protagónico, en función de que el juicio gira en torno a él. En definitiva, estamos frente a un juicio oral disparatado en donde la acusadora termina siendo la defensora, poniendo en tela de juicio los roles actorales que debería tener cada participante en el mismo.

Sandig y Selting clasifican los “estilos específicos según el género [discursivo] y el tipo de actividad” (2001, p. 211). Así como tenemos la capacidad de reconocer el estilo de un poema romántico, de una receta médica o de cocina, o estilos de jerga como el lunfardo o el caló chilango, también podemos localizar el estilo de un lenguaje especializado, como el judicial. Para ello es importante ubicar roles o papeles específicos entre los muchos estilos que existen. Es el caso del comisario cuando actúa como fiscal quien “por medio del estilo, contextualiza su discurso” (p. 211) como representante de la ley. Pero, además, el comisario cambia de estilo en su discurso para así contextualizar estilísticamente en una parte del mismo. Logra esto apartándose de una forma rígida y estereotipada del género, y utilizando –dentro de un contexto judicial– rasgos lingüísticos propios de un estilo oral coloquial. Cuando interroga al *Tequilas*, lo impreca de la siguiente manera: “¡Habla! ¿Asesinaste tú a los susodichos pajarotes cocinables?” (Méndez, 2002, p. 122). Lo que se interpreta es que el comisario conoce al acusado –recordemos que están en el pequeño poblado de Santa Ana– y que tanto la diferencia social como la posición de poder en el juicio, entre el comisario y el *Tequilas* permiten que haya diferencias en las relaciones de cortesía señalada (Iglesias, 2017, p. 184).

Por otro lado, un dialecto regional que se utiliza como un estilo social y local se comporta como una variación lingüística importante para sus hablantes, cohesiona la identidad, la comunidad y el mundo social entre quienes lo hablan (Sandig y Selting, 2001, p. 211). En el nivel del léxico, por ejemplo, encontramos que cuando el comisario le pregunta al *Tequilas* si él mató a los animales, lo hace reformulando el concepto de pavo mediante una variación de estilo regional propia del estado de Sonora: “guajolotes, pavos o en su defecto *chihuis*” (Méndez, 2002, p. 122).

Otra característica de la estilística se presenta en la variedad de alternativas que se tienen para mencionar un mismo objeto que se diferencia estilísticamente. Los rasgos de estilo léxicos tienen que ver con la capacidad de denotar una misma cosa con diferentes vocablos. Las “*connotaciones* de significado pertenecen a diferentes *niveles estilísticos* e indican con nitidez distintas esferas de acción, tipos de actividades, temas o *mundos sociales*” (Sandig y Selting, 2001, p. 208). Podemos observar cómo, en la combinación de los dos géneros que analizamos (judicial y oral coloquial), se entremezclan términos cercanos al habla coloquial, pero, también, se interponen los de nivel normal o estándar y los de nivel específico, cuando el comisario tiene que interpelar al acusado. En la siguiente cita se observa claramente esta combinación de niveles estilísticos: “¿Asesinaste tú a los susodichos *pajarotes cocinables*, cuyo nombre corre por *guajolotes*, *pavos* o, en su defecto, *chihuis*, propiedad de doña Lucrecia Romo, aquí presente? (Méndez, 2002, p. 122).

A continuación, elaboramos una tabla con las palabras obtenidas del texto, en la cual se presentan las diferentes connotaciones de un mismo vocablo que, en su nivel estándar, se denomina pavo:

Coloquial	Normal/estándar	Específico
Pajarotes	Pavo (latín: <i>pavus</i> )	Guajolote (nahuatlismo)
Chihuis	Aves comestibles	

Para Guiomar Ciapuscio los textos concretos representan “una categoría o género de textos (*tipos*)” (2012, p. 91) que descubren las cualidades comunes que permiten, por ejemplo, asignarlos al tipo o género judicial.

En el juicio al *Tequilas* se pueden encontrar formulaciones lingüísticas que son clara evidencia de este género; vocablos del lenguaje legal como: “crimen perpetrado”, “conmiso”, “aducir”, “acción violenta”, “abominable crimen”, etcétera, que son recurrentes en el texto. Pero, como Ciapuscio reconoce, puede producirse una transgresión de las expectativas, ya que sólo con un conocimiento de lo que se espera del género es posible interpretar textos que constituyen un desvío deliberado del mismo (2012, p. 95-96). En este juicio ficcional, por medio de una parodia del género judicial se alcanzan efectos humorísticos diversos, como risa, sorpresa e ironía.

Dos ejemplos: el comisario se presenta y se autonombra como: “yo, el de la vara de la auroridá pues” (Méndez, 2002, p. 121).<sup>12</sup> Y, cuando le pide al *Tequilas* que explique la causa de su acción violenta así lo aborda: “expresala ahora ante este honorable cuerpo justiciero” (2002, p. 122). Sería imposible contrastar estos dos enunciados con algún juicio real, puesto que se trata de un juego paródico en donde la ironía ocupa una función preponderante: “ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o de algo” (Kerbrat-Orecchioni, 1992, p. 211).

## CONCLUSIONES

En síntesis, el análisis de la oralidad e ironía en los juicios ficcionales del *Tequilas*, *Tres Patines* y *Cantinflas* demuestra cómo la palabra hablada, mediada en novela, radio y cine, se resignifica como una potente matriz cultural y performática. Lejos de la mera comicidad, estos personajes emplean el ingenio verbal, la picardía y la parodia para subvertir las solemnidades judiciales, exponer las contradicciones del poder y erigirse como una forma de

<sup>12</sup> En realidad el comisario-juez se refiere a la vara de la justicia como emblema de autoridad. Si nos remitimos a Bajtín, es posible encontrar entre *El circo... y Don Quijote de la Mancha* un “eslabón en la cadena de la comunicación discursiva; como la réplica de un diálogo, la obra se relaciona con otras obras-enunciados: con aquellos a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella” (1982, p. 265). De este modo, pareciera que los consejos que da el Quijote a Sancho Panza para gobernar su ínsula pudieran servir, también, a la decisión que tendrá que tomar el comisario juez: “Cuando pudiere y debiere tener lugar la equidad, no cargues todo el rigor de la ley al delincuente; que no es mejor la fama del juez riguroso que la del compasivo. Si acaso doblas la vara de la justicia, no asea con el peso de la dádiva, sino con el de la misericordia” (Cervantes, 1985, p. 634).

resistencia cultural de la voz popular. Su estudio no sólo ilumina la riqueza de los géneros orales en la ficción, sino que ofrece una valiosa ventana a la complejidad de nuestras sociedades latinoamericanas, donde el humor y la ironía se convierten en poderosas herramientas de crítica social. Estamos frente a la presencia de una fuerte carga de secuencias paródicas que tienen componentes lúdicos y que se desarrollan a lo largo de juicios aglutinados por conversaciones de tipo oral coloquial con un contenido humorístico, y con intertextos de la tradición oral y el habla popular.

En suma, el análisis revela cómo estos personajes trascienden la mera comicidad para convertirse en potentes mecanismos de resignificación de textos orales correspondientes a géneros como el chiste y el albur. Lejos de ser sólo un registro de lo hablado, la oralidad en sus voces, mediada por la literatura, la radio y el cine, se erige como una matriz cultural de resistencia. A través del humor y la parodia, sus discursos subvierten la solemnidad y la rigidez del sistema judicial, exponiendo sus absurdos y contradicciones. Estos personajes, arquetipos de la picardía latinoamericana, demuestran que la palabra, utilizada con ingenio e ironía, puede ser una herramienta formidable para cuestionar el poder, generar crítica social y, en última instancia, ofrecer una ventana a la complejidad de nuestras sociedades, reafirmando el valor intrínseco de la voz popular en la construcción y deconstrucción de la realidad.

#### FUENTES CONSULTADAS

- ANÓNIMO (2016). *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Madrid: Verbum.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAJTÍN, M. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. México: Alianza.
- BAJTÍN, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BERGSON, H. (1973). *La risa: ensayo sobre el significado de lo cómico*. México: Alianza.
- BUSTILLO, J. (1940). *Abí está el detalle*. Filme producido por Jesús Grovas. México
- CERVANTES, M. (1985). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Librerías Sánchez.

- CIAPUSCIO, G. (2012). La lingüística de los géneros y su relevancia para la traducción. En M. Shiro, P. Charaudeau y L. Granato (Eds.). *Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas: teorías y análisis.* pp. 87-98. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- DIJK, T. (2009). *Discurso y poder*. Madrid: Gedisa.
- DOUGLAS, M. (1991). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Cátedra.
- DOUGLAS, S. (2004). *Listening in: Radio and the American Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FERNÁNDEZ, F. (2008). El habla coloquial y vulgar en *La sombra del viento*: análisis ejemplar de su traducción al alemán, al inglés y al francés. En J. Brumme y H. Resinger (Eds.). (2008). *La oralidad fingida: obras literarias*. pp. 101-119. España: Iberoamericana/Vervuert.
- GARCÍA, E. (1998). *Historia documental del cine mexicano*. México: Era.
- GÓMEZ, G. (2020). El chiste mexicano en internet. Hacia una recopilación de chistes en la Ciudad de México. En C. Carranza, D. López y M. Zavala (Coords.). *Reír y llorar. Lo trágico y lo cómico en formas narrativas de la literatura de tradición oral de México*. pp. 53-68. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- GÓMEZ-MORIANA, A. (2009). Diastratía: valor operacional de un concepto. En *Itinerarios*. Vol. 10. pp. 95-118.
- HUTCHEON, L. (1994). *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*. Oxfordshire: Routledge.
- HUTCHEON, L. (1992). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En A. Domenella et al., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. pp. 171-193. México: UAM-Unidad Iztapalapa.
- IGLESIAS, R. (2017). *Metaficción e intertextualidad en la novela “El circo que se perdió en el desierto de Sonora”, de Miguel Méndez*. Tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios del Discurso. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- IGLESIAS, R. (2014). *“El circo que se perdió en el desierto de Sonora”: un oasis para la oralidad*. Morelia: Secretaría de Cultura de Michoacán.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1992). La ironía como tropo. En A. Domenella et al., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. pp. 195-221. México: UAM-Unidad Iztapalapa.

- MARTÍN-BARBERO, J. (2002). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gili.
- MARTÍNEZ, J. (2001). *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.
- MEDINA, I. (1978). *Oralidad y escritura en el proceso civil mexicano*. Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM.
- MÉNDEZ, M. (2002). *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*. México: FCE.
- MONSIVÁIS, C. (1982). *Características de la cultura nacional*. México: Secretaría de Educación Pública.
- MONSIVÁIS, C. (1981). *Escenas de pudor y viviandad*. México: Grijalbo.
- ONG, W. (2011). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- PÉREZ, R. (2007). *Estampas de nacionalismo popular mexicano: Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS.
- RIDAO, S. (2010). *El género judicial. Materiales para su estudio lingüístico*. Trujillo-Miajadas: Junta de Extremadura.
- RILEY, K. (2010). *Comedy in Latin American Theater*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- RUIZ, E. (2006). El chiste del chiste en *La tremenda corte*: lo cómico verbal bajo las teorías de Henri Bergson y Violette Morin. En *Del@Revista, Investigación, Publicación Electrónica de Estudios Literarios*. Núm. 1. Diciembre 2006. Universidad de Guadalajara.
- SANDIG, B. y SELTING, M. (2000). Estilos del discurso. En T. Dijk (Comp.). *El discurso como estructura y proceso*. pp. 207-231. Barcelona: Gedisa.
- SIERRA, Á. (2023). La resignificación del futuro: una reconceptualización del concepto de igualdad. En *Revista Clepsydra*. Núm. 25. pp. 13-29.
- TAYLOR, D. (2019). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- TRES PATINES RADIO (2024). Marzo 2024. *La Tremenda Corte Tres Patines Episodios Completos*. Disponible en: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=2SDAurLDnko>

FRANCISCO RAÚL CASAMADRID PÉREZ y RAQUEL IGLESIAS PLAZA

ZAVALA, L. (2007). *Manual de análisis narrativo: literario, cinematográfico, intertextual*. México: Trillas.

Fecha de recepción: 22 de marzo de 2025  
Fecha de aceptación: 25 de agosto de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1219>