

Washington University in St. Louis

Washington University Open Scholarship

All Theses and Dissertations (ETDs)

January 2010

Humores Nacionales: Sátira, Costumbrismo Y Disparate En La Literatura Comica De Mexico (1960-2010)

Jose Galindo

Washington University in St. Louis

Follow this and additional works at: <https://openscholarship.wustl.edu/etd>

Recommended Citation

Galindo, Jose, "Humores Nacionales: Sátira, Costumbrismo Y Disparate En La Literatura Comica De Mexico (1960-2010)" (2010). *All Theses and Dissertations (ETDs)*. 119.

<https://openscholarship.wustl.edu/etd/119>

This Dissertation is brought to you for free and open access by Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in All Theses and Dissertations (ETDs) by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS

Department of Romance Languages and Literatures

Dissertation Examination Committee:

Ignacio Sánchez Prado, Chair

Elzbieta Sklodowska, Co-Chair

John Garganigo

Tabea Linhard

Bret Gustafson

John Turci-Escobar

HUMORES NACIONALES:
SÁTIRA, COSTUMBRISMO Y DISPARATE
EN LA LITERATURA CÓMICA DE MÉXICO
(1960-2010)

by

José Galindo Montelongo

A dissertation presented to the
Graduate School of Arts and Sciences
of Washington University in
partial fulfillment of the
requirements for the degree
of Doctor of Philosophy

May 2010

Saint Louis, Missouri

AGRADECIMIENTOS

A Elzbieta Sklodowska, Ignacio Sánchez Prado, John Garganigo, Tabea Linhard, Bret Gustavson y John Turci-Escobar, miembros del comité examinador, por su lectura atenta, sus sugerencias y su apoyo.

Especialmente a Ignacio Sánchez Prado por sus consejos, su paciencia, sus numerosas sugerencias para planear, ejecutar y corregir esta disertación, y por sus respetuosas y fructíferas objeciones.

A la Escuela de Artes y Ciencias de Washington University in St. Louis por el apoyo económico para escribir este trabajo.

Dedicado a Emma Beth Marschall

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS — ii

INTRODUCCIÓN — 1

CAPÍTULO 1. *Humor y nacionalismo: mariachis, axolotes y héroes de cartón* — 22

Jorge Ibarguengoitia: descubridor de la veta cómica del nacionalismo — 25

Guillermo Sheridan: furibundo cazador de axolotes — 46

Juan Villoro: comedia de la autenticidad artificial — 64

CAPÍTULO 2. *Humor como examen de costumbres: religión, género y familia* — 81

Carlos Monsiváis: misionero irritado y apóstol del Estado laico — 83

Sabina Berman: el macho, la nación y la comedia — 103

Germán Dehesa: pequeños naufragios de la vida doméstica — 119

CAPÍTULO 3. *Sátira del escritor contra sí mismo: mezquindades y penurias de la vida literaria* — 139

Enrique Serna: aproximaciones humorísticas a la mafia cultural — 141

Gabriel Zaid: argumentación cómica en una filosofía de la lectura — 157

Augusto Monterroso: sátira fraternal contra intelectuales chapuceros — 173

CAPÍTULO 4. *Escatología y humor negro: aventuras intestinales y desventuras existenciales* — 194

Sergio Pitol: alta literatura de letrina — 196

Francisco Hinojosa: una narrativa gozosamente amoral — 216

CONCLUSIONES — 238

OBRAS CITADAS — 251

INTRODUCCIÓN

Esta disertación, que ostenta el nombre más o menos técnico de “Humores nacionales: sátira, costumbrismo y disparate en la literatura cómica de México (1960-2010)” comenzó a concebirse con el más humilde apelativo de “Libros que me hacen reír”. Aprecio los libros que me hacen reír y no dejo de cultivar algunas perplejidades: ¿Cómo lo logran? ¿En qué consiste el artificio? ¿Cómo funciona este juego de poleas que conecta las palabras impresas en la página con la momentánea convulsión pulmonar que llamamos risa? Espinoso asunto por donde se mire: a un extremo de las poleas, la complicidad entre fisiología y psicología que produce (o deja de producir) la risa ante un estímulo determinado; al otro, la confluencia entre formas literarias y contextos históricos, geográficos y socioculturales, sin cuya intersección el humor puede resultar tan incomprensible como una lengua extranjera.

La pregunta por el artificio es inseparable de la cuestión del objeto: ¿de qué se ríen las obras humorísticas de la literatura mexicana? Y ésta a su vez requiere, para ser respondida cabalmente, una comprensión del contexto o el clima cultural en el que ocurre el humor. El análisis cultural imprescindible para entender los resortes del humor en la literatura es suficientemente vasto y complejo como para merecer un trato aparte, es decir, separado del estudio del humor en el cine, la radio, la televisión, la caricatura, cuyas propiedades formales conllevan restricciones y potencialidades muy distintas. Pensar transversalmente el humor a través de los distintos medios produciría sin duda interpretaciones valiosas, pero necesariamente más generales e imprecisas. Lo mismo vale para el chiste considerado como parte de la tradición oral: sus arquetipos, sus

transformaciones, sus detonantes en la vida social y política, los prejuicios culturales que delata, las formas poéticas que aprovecha para producir efectos cómicos, son un objeto de estudio tan amplio y valioso que sería insensato reducirlo a un mero preámbulo del estudio del humor en la literatura mexicana.

El objetivo de esta disertación es analizar las formas que adopta y las funciones que cumple el humor en la literatura mexicana desde los años sesenta del siglo pasado hasta nuestros días. Voy a argumentar, inicialmente, que la principal función ejercida por la literatura humorística en el ámbito ideológico fue satirizar el nacionalismo revolucionario. El humor produjo un discurso anti-esencialista respecto del mito de la identidad nacional y anti-monumentalista respecto de la historia patria. Paralelamente a esta afirmación me propongo enfatizar que, en la medida en que la literatura mexicana no se agota en su relación —de afirmación, de negación o de crítica— con el nacionalismo revolucionario, las otras funciones de la literatura humorística no fueron menos importantes: cuestionar costumbres morales de los distintos estratos de la sociedad; desinflar la solemnidad del mundo artístico e intelectual; despojar a la desgracia, a la violencia y a la gravedad moral del poder que ejercen sobre nosotros, transformándolas en risibles por medio del vértigo y el disparate.

Una vista panorámica al esquema de esta disertación mostraría que el estudio de las obras se desplazará paralelamente en dos direcciones: primero, del humor satírico al humor no satírico; segundo, en un movimiento gradual, del nacionalismo y los motivos histórica y contextualmente ligados a la nación, a los motivos no específicamente mexicanos tratados por la literatura humorística. Más adelante explicaré con detenimiento

en qué consisten estas dos líneas conductoras, pero antes debo justificar la pertinencia del trabajo, su delimitación temporal y el corpus de autores que he elegido.

Los objetos de burla del humorista no son los mismos a principios del siglo 20 que cuando la Revolución de 1910 se convierte en partido de gobierno y se afianza en el poder; las costumbres que caen bajo los colmillos del escritor satírico se han transformado radicalmente, y el vehículo mismo de la literatura no permanece estático. Entrelazado con el contexto social y político, elaborado con astucias literarias que son estrategias de discusión y hallazgos artísticos, el humor literario es un tema fértil, rico en implicaciones sobre la cultura mexicana. Si bien se han publicado textos críticos sobre la práctica humorística de autores como Augusto Monterroso, Carlos Monsiváis o Sergio Pitol, no existe un obra que trace las conexiones, las contradicciones y los puntos de diálogo entre las diversas formas del humor en la literatura mexicana, es decir, no se ha hecho todavía un esfuerzo por construir una interpretación articulada del fenómeno humorístico, que aporte tanto la contextualización necesaria como el análisis textual, que aísle los elementos simples sin perder de vista la totalidad.¹ Esta disertación aporta por primera vez una visión crítica y unitaria de las funciones del humor en la literatura mexicana desde Jorge Ibarguengoita hasta nuestros días.

¿Por qué Ibarguengoita como punto de partida? En 1963 el escritor guanajuatense publica la obra de teatro *El atentado*: las figuras de Obregón y Calles comparecen,

¹ En 1995 José Manuel García-García publicó *La inmaculada concepción del humor*, un libro que se anuncia como teoría del humor, antología de fragmentos y ejercicio crítico académico, y que fracasa en los tres terrenos: una acumulación de definiciones de conceptos relacionados con el humor no es una teoría; la antología es tan vasta y los fragmentos tan descontextualizados, que resulta de dudosa utilidad; como ejercicio crítico académico es deshilvanado y está escrito con un desparpajo que no es más que descuido. Experimento creativo o herramienta crítica, en cualquier caso resulta poco legible.

despojadas de heroicidad, a través de un humor ácido. Al año siguiente da a las prensas la novela *Los relámpagos de agosto*, parodia de las memorias de un general revolucionario y denuncia humorística del deterioro moral de los caudillos. El historiador Carlos Martínez Assad nos recuerda que al acercarse el año de 1960 comienza un periodo de discusión pública sobre las metas y logros de la Revolución. Para preparar los festejos del cincuentenario, el presidente Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958) impulsó la creación del Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, entidad que coordinó la publicación de los cuatro volúmenes de un libro² que exaltaba tanto la Revolución como la manera en que el Partido Revolucionario Institucional había conducido al país.

El instituto político oficial aseguraba que todo iba muy bien. El aparato institucional hizo lo indecible para restar importancia a movimientos como el campesino liderado por Rubén Jaramillo en Morelos, o el ferrocarrilero y el magisterial, con particular impacto en la capital de la República. Pese al asesinato del primero, y la represión y cárcel que sufrieron quienes participaron en esos movimientos, el gobierno hizo lo que pudo para hacer predominar el ambiente festivo de “larga vida para la Revolución mexicana”. (229)

Antes de que los historiadores propusieran revisiones críticas significativas de la Revolución, afirma Martínez Assad, la obra de Ibarguengoita cuestionó los relatos simplistas y maniqueos del periodo a partir del cual se reorganiza el sistema político nacional (244). Muchos escritores, cabe recordar, habían lanzado sobre la Revolución una mirada crítica y polivalente, comenzando por *Los de abajo* y siguiendo con sus ramificaciones en el ciclo narrativo de la Revolución; la novedad de Ibarguengoita consistió en insertar el humor como cuña para despostillar el monolito histórico-ideológico erigido por el régimen gobernante. Antes que él, diversos autores habían explotado el registro humorístico durante el siglo 20: Julio Torri en el ensayo, Genaro

² *México, cincuenta años de Revolución*. México: FCE, 1960.

Estrada en la novela, Renato Leduc en la poesía, Salvador Novo en el teatro y el epigrama, entre otros. A partir de Ibarquengoitia, sin embargo, no se puede considerar el humor solamente como una salida ocasional de tono, un ardid *ad hoc* para algunas circunstancias o un recurso pasajero: es una modalidad fundamental en la concepción de toda su obra. A sabiendas de que cualquier corte temporal es hasta cierto punto arbitrario, no es impertinente sugerir que la escritura de Ibarquengoitia abre nuevos cauces a la ironía, la parodia y la antiolemnidad que los escritores que vinieron detrás supieron aprovechar.

Para construir un corpus de literatura humorística es necesario enfrentar primero la ambigüedad de esta subclase. Calificar a un texto de “humorístico” es un juicio subjetivo. Sin embargo, hay un consenso que permite incluir bajo la categoría del humor muchas obras de Ibarquengoitia, páginas de Carlos Monsiváis, crónicas de Germán Dehesa, ensayos de Guillermo Sheridan, cuentos de Francisco Hinojosa, novelas de Sergio Pitó. Es un consenso que se ha ido formando en la recepción de estas obras y que se manifiesta en reseñas, entrevistas, ensayos críticos y marcas paratextuales (incluidas en la contraportada y las solapas de los libros y en la promoción que las editoriales hacen de sus autores). Mi corpus se construye pues sobre una tradición basada en el acuerdo de una comunidad de lectores, más que sobre un concepto pulcramente deslindado de aquellas cualidades que permiten calificar a un texto como humorístico.

Dicho llanamente, un texto humorístico o cómico es aquel que produce risa. Siguiendo a Gérard Genette, sostengo que no se puede ir mucho más allá de una definición así de parca y tautológica sin llamarnos a engaño. Escribe el crítico francés: “se llama *cómico* aquello que hace reír; pero más justamente a mi entender: yo llamo

cómico a aquello que *me* hace reír; o en plural (subjetividad colectiva): *nosotros* llamamos cómico a aquello que *nos* hace reír. El subjetivismo está igualmente justificado e igualmente ignorado aquí como a propósito de toda relación estética: no hay objetos cómicos, no hay sino *relaciones* cómicas, a las que simplemente ciertos objetos, y ciertos sujetos, se prestan mejor que otros” (*Figuras V* 140)³. Es imposible diseñar una fórmula según la cual, dadas las circunstancias a, b y c, el objeto x (por ejemplo un chiste, un poema, un cuento) producirá risa. Sin esa fórmula, me es imposible *demostrar* que los textos analizados en este trabajo son humorísticos. Cualquier lector puede afirmar con toda legitimidad que tal o cual obra de Ibarguengoitia (o de Sheridan, Villoro, Berman, etcétera) no le parece cómica. Es mejor recurrir al consenso crítico y postular que en *Los relámpagos de agosto* el humor es una estrategia poética fundamental (al menos así lo ha considerado una comunidad de lectores).

La nómina de once autores que analizo en este trabajo pretende ser sólo una muestra representativa de las formas y funciones que ha adoptado el humor en México en los últimos cincuenta años, y naturalmente no agota ni pasa revista a todas las obras y escritores que han buscado aliar la risa con la inteligencia. Entre las ausencias destacan nombres como Salvador Novo, Rosario Castellanos, Fernando del Paso y José Agustín. En el caso de Novo, su producción más destacada, tanto en el teatro como en la poesía, es anterior a la época en que se sitúa esta investigación: es plausible defender que el Novo de los años sesenta y setenta había perdido el filo satírico y la voluntad de innovación que caracterizaron su obra anterior (y sin embargo Novo aparecerá varias veces a lo largo del trabajo como un eslabón imprescindible en la genealogía de la literatura cómica). En

³ “Así como nada es *bello* o *feo* en sí, nada en sí es *gracioso* o *triste*. El efecto cómico tiene siempre dos causas: una es el objeto, la otra el sujeto. Nada hace reír a todo el mundo *a priori* y en virtud de un principio universal y absoluto” (*Figuras V* 130).

lugar de centrarme en *El eterno femenino* de Castellanos, una larga sucesión de monólogos casi enteramente desprovistos de acción dramática (aunque no desprovistos de interés), he preferido referirme a la sátira del sexismo analizando *Entre Villa y una mujer desnuda*, de Sabina Berman, una obra mucho más lograda en términos teatrales que la de la autora chiapaneca.

Al detenerme en el humor escatológico, pude haber elegido *Palinuro de México*, de Fernando del Paso, pero a mi juicio en esta novela el eje dominante no es el humor, sino los humores —los cuatro humores, la anatomía, la fisiología, la historia de la medicina. *Palinuro* es el gran poema rabelaisiano del cuerpo en la literatura mexicana, pero considero que la acumulación y el aliento enciclopédico terminan devorándose el registro cómico, que queda limitado a ciertos fragmentos y relegado a un segundo plano. Varios aspectos de *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, la obra maestra de Agustín, podrían estudiarse desde el punto de vista del humor —juegos de palabras, ingeniosa incorporación de jerga setentera, el mejor espanglish que se haya escrito en la literatura mexicana, entre otros— y sin embargo entiendo esta novela primordialmente como un descenso dantesco al mundo de las drogas —narrada con un ritmo alucinante que parecería insostenible—, y juzgo que los chispazos de albur y la vivacidad del lenguaje no bastan para convertirla en una novela cómica.

Además de explicar algunas ausencias, justifico una inclusión. Nacido en Guatemala, Monterroso está incluido en este trabajo porque su obra, antes de alcanzar celebridad en todo el orbe de lengua castellana, comenzó siendo parte de la literatura mexicana. En México aparecieron casi todas las primeras ediciones de sus libros. En México vivió durante décadas, participando activamente en sus círculos literarios,

publicando en sus revistas, encontrando lectores y críticos, ejerciendo como maestro artesano en talleres de escritores. Para todo efecto práctico, la obra de Monterroso es ineludible al momento de discutir sobre el humor en la literatura mexicana del periodo que nos ocupa (sus obras principales aparecieron más o menos al mismo tiempo que las de Ibarguengoitia), y valiosa para referirse al humor literario en general. Para atacar la cuestión de la risa en la literatura, cabe usar como trampolín la respuesta que dio Monterroso cuando le preguntaron qué era para él el humorismo:

Lo que dice el *Diccionario de la Academia*, en uno de sus miles de aciertos: Humorismo es “el estilo literario en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste”. Creo que difícilmente se puede dar una definición mejor; pero a uno le gusta complicarse la vida y luego quiere averiguar qué es lo alegre, de donde no hay más que un paso para meterse en el problema de lo que es la risa y enredarse con Freud y Bergson y terminar investigando si el hombre es humano porque se ríe y ese tipo de cosas. (*Viaje* 54)

Monterroso tiene razón: a uno le gusta complicarse y no le basta con reírse leyendo ciertos libros. Queriendo averiguar el cómo y el porqué, se embarca uno en la tarea crítica y acude para enriquecerla a expedientes voluminosos y arduos como el de la risa, donde figuran, entre otros, Bergson y Freud.⁴ Los modelos teóricos sobre la risa me sirvieron en este trabajo, en primer lugar, para hacer una distinción entre dos formas fundamentales del humor: una de ellas, la más común, es la del humor satírico, polémico o agresivo; la otra es la del humor eufórico, un humor en el que no hay un objeto expuesto a la desaprobación burlona ni reducido al ridículo.⁵

⁴ “Junto con *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905) de Freud, *La risa* de Henri Bergson es la teoría de la risa que más grande influencia ejerció en el siglo 20”, escribe Simon Critchley en su libro *On Humour* (55, traducción mía).

⁵ “La risa que pone en ridículo...”, afirma Vladimir Propp, “es en términos cuantitativos el principal tipo de risa: los otros se dan con menos frecuencia. Desde el punto de vista de la lógica formal, uno puede llegar a la conclusión especulativa de que hay dos principales dominios o tipos de risa: una que involucra el ridículo y otra que no” (119, traducción mía).

Que todo el humor es de suyo agresivo, que a pesar de su envoltura jovial implica una cierta presunción de superioridad en quien gasta la broma o lanza la ironía, está lejos de ser evidente, y sin embargo, a manera de punto de partida, vale la pena examinar esta noción, suscrita y estudiada por numerosos pensadores que se han detenido a reflexionar sobre el humor. La pasión de la risa consiste, para Thomas Hobbes, en un sentimiento de gloria que surge de la repentina percepción de una eminencia en nosotros por comparación con los defectos de otros. En *Leviatán*, Hobbes explica la risa de las personas como “la aprehensión de cierta deformidad en el otro, de cuya comparación súbitamente se aplauden a sí mismas” (125). El aplauso a uno mismo permanece oculto, por decirlo así, detrás de la sonrisa, pero está ahí, implícito en el pequeño triunfo del que ríe: *yo* no juzgo tontamente; *yo* no padezco esa deformidad en el carácter; *yo* no tropiezo ni caigo de esa manera. La risa del humorista que retrata el vicio social o personal es la risa satisfecha del que sabe que ha puesto al tonto en su lugar y ha mostrado que su proceder es risible. Arthur Koestler apunta que un vistazo rápido por la historia “puede bastar para convencernos de que en todas las épocas un componente de malicia, de rebajamiento del otro y de autoafirmación agresiva-defensiva ha sido hallado en el humor—una tendencia diametralmente opuesta a la simpatía, la amabilidad y la identificación con los demás” (*Insight* 56, traducción mía). La semilla de esta noción de superioridad está en el corto espacio que Aristóteles dedica a la comedia en su *Poética*, donde se refiere a ella como “retrato de los peores, sí, mas no según todos los aspectos del vicio, sino por alguna tacha vergonzosa que sea risible; por cuanto lo risible es cierto defecto y mengua sin pesar ni daño...” (1449a 20). Quentin Skinner, en su provechoso ensayo “The Classical Theory of Laughter”, sigue el rastro que fueron dejando los parcos

comentarios de Aristóteles desde la Antigüedad hasta el Renacimiento y encuentra que fueron aprovechados por dos tradiciones distintas pero convergentes, la de los médicos y la de los retóricos.

Los médicos basaron sus juicios en un documento apócrifo: la carta de Hipócrates sobre Demócrito, el filósofo que reía de la insensatez generalizada de los seres humanos, que consumen la vida en vanidades. Laurent Joubert, médico real de Enrique III de Francia en el siglo 16 y autor de un influyente *Tratado sobre la risa: que contiene su esencia, sus causas y sus maravillosos efectos, curiosamente investigados, razonados y observados* (1579), tomaba el caso de Demócrito para explicar que la risa equilibra los humores del cuerpo, y es particularmente saludable cuando el individuo es propenso a la bilis negra, la melancolía. Al contemplar el absurdo comportamiento de los hombres y cultivar el hábito de reírse de todo aquello que despreciaba, el filósofo adquirió un contrapeso a su natural melancólico. “Lo que Hipócrates percibió en el caso de Demócrito fue que su risa, lejos de ser un síntoma de locura, era probablemente lo que lo mantenía cuerdo” (Skinner 165). Por su parte, antiguos maestros de retórica como Cicerón y Quintiliano describieron la risa en sus preceptivas como el producto de comentarios que señalan defectos en un comportamiento o una persona. “Haciendo un hábil malabarismo entre *ridere* y *deridere*”, apunta Skinner, “[Quintiliano] concluye que ‘nuestro regocijo jamás está lejos de la burla’, ya que la emoción predominante que expresa será generalmente una superioridad desdeñosa” (154).

Esta concepción tuvo sus contrincantes. Tanto entre los retóricos como entre los médicos hubo quienes defendieron la idea de una risa originada en el gozo de vivir y la admiración ante un objeto placentero, sin mezcla de burla ni escarnio; sin embargo, el

atractivo de consignar la función agresiva del humor consistía en reconocer y utilizar la risa como arma en el debate moral y político (Skinner 166). Este debate plantea una dicotomía, o cuando menos una distinción, entre el humor satírico y el no satírico, entre la risa dirigida *en contra de* y la risa disparatada y jovial o risa eufórica. A contrapelo de las teorías de superioridad, algunos han visto en el humor una cualidad ética indispensable que, lejos de resolverse en demostraciones de escarnio y desprecio, contribuye a la salud mental y emocional en la medida en que nos obliga a no tomarnos demasiado en serio.⁶

Dos elementos son esenciales para llamar satírico a un texto, escribe Northrop Frye, “uno es el ingenio o humor fundado en la fantasía o en un sentido de lo grotesco o absurdo, el otro es un objeto de ataque” (*Anatomy* 224, traducción mía). En el presente trabajo, los tres primeros capítulos abordan textos que hasta cierto punto vale calificar de satíricos, mientras el cuarto se dedica a textos donde predomina el humor disparatado o eufórico. En las obras satíricas se puede identificar una víctima, un blanco que los proyectiles de la argumentación humorística buscan alcanzar, socavar y reducir por medio de la risa, al tiempo que la víctima en los textos no satíricos es imposible de aislar, o es borrosa, o se trata de uno mismo: la función de estos últimos no es fundamentalmente polémica. Sin dejar de ser útil, sin embargo, esta distinción no es absoluta: hay rasgos satíricos en los textos del último capítulo, tanto como hay más

⁶ Escribe Alfonso Reyes en su *Cartilla moral*: “El descanso, el esparcimiento y el juego, el buen humor, el sentimiento de lo cómico y aun la ironía, que nos enseña a burlarnos un poco de nosotros mismos, son recursos que aseguran la buena economía del alma, el buen funcionamiento del espíritu” (30). Aunque en este libro Reyes explica las bases del pensamiento ético y defiende la necesidad del razonamiento moral para guiar el comportamiento, se preocupa por aclarar que esto “no significa que nos consideremos a nosotros mismos con demasiada solemnidad, porque ello esteriliza el espíritu, comienza por hacernos vanidosos y acaba por volvernos locos” (30).

humor que el meramente satírico en los tres primeros, porque también a los satiristas les place disparatar de vez en cuando y porque a los disparatadores nada les impide aprovechar el juego humorístico para soltar un dardo aquí y otro allá.

El otro eje que sigue la estructura de este trabajo parte del nacionalismo como una manera de entender y expresar la colectividad nacional, y se aleja paulatinamente de él. El primer capítulo está dedicado a tres escritores que emplean el humor para dismantelar nociones de nacionalismo diversas pero relacionadas entre sí. Para comprender los aspectos que cada autor satiriza, será necesario primero acotar el fenómeno del nacionalismo: por una parte, sus presupuestos principales, sus manifestaciones en la vida pública, su materialización en un sistema de símbolos, la manera en que es difundido y apuntalado entre la población; por otra, hace falta también rastrear las particularidades del nacionalismo en su vertiente mexicana. El capítulo se detiene primero en varias obras de Ibargüengoita, luego en ensayos de Guillermo Sheridan y por último en una novela y un cuento de Juan Villoro. Un mismo fenómeno es estudiado a través del prisma de tres escritores.

Mientras el primer capítulo está centrado en la sátira de un conjunto de formas estereotipadas de *comprender* y *representar* la colectividad nacional, el segundo estudia cómo opera el humor literario en relación a formas de *actuar* que, generalizadas, pueden calificarse de hábitos colectivos. El humor como herramienta para el examen de costumbres contribuye nuevamente a aislar aspectos de la mentalidad nacionalista, y por lo tanto procuro refinar y ampliar el estudio de las formas que adopta el nacionalismo y las maneras en que el humor lo representa, pero sin enfocarme exclusivamente en él. En vez de analizar la sátira de un mismo fenómeno a través de la obra de tres autores, este

apartado se aproxima a tres diferentes objetos asediados mediante el humor: primero, ciertas prácticas religiosas vistas desde un conjunto de fábulas escritas por Carlos Monsiváis; segundo, convenciones de género satirizadas en una comedia de Sabina Berman; tercero, transformaciones de la dinámica familiar representadas en crónicas de Germán Dehesa.

El tercer capítulo se enfoca en la mirada reflexiva de los escritores sobre su propio oficio, sus aspiraciones, ambiciones e inseguridades. Comienza con un ambivalente caso de sátira para exponer el verdadero rostro de un mundo literario que se ostenta como desinteresado y moralmente superior: una parodia de novela negra e intriga intelectual escrita por Enrique Serna. Prosigue con un análisis del humor como herramienta para desmenuzar prejuicios y prácticas editoriales según los ensayos de Gabriel Zaid: por una parte, un acercamiento a su método de reducción al absurdo, y por otra un esbozo del ideal que por contraposición se perfila en su obra. Concluye con el estudio de carácter de un intelectual incompetente, con las ramificaciones de esta sátira de la vida libresca y con las facetas del humor que se reúnen en una peculiar novela de Augusto Monterroso. Si bien el medio intelectual mexicano es el foco de atención en la primera parte del tercer capítulo, ni la ideología nacionalista ni el debate sobre los modos de comprender la identidad cultural ejercen ya un papel protagónico.

En el último capítulo tanto la sátira como el nacionalismo pasan definitivamente a un plano secundario. Analizo dos formas no satíricas del humor, cuya interpretación no depende de una detallada comprensión del contexto histórico-social mexicano. No quiero decir que la novela de Sergio Pitol o los cuentos de Francisco Hinojosa, los autores correspondientes a este capítulo, no estén inscritos en la tradición literaria de México o se

desplieguen en un vacío atemporal, simplemente afirmo que, a diferencia de otras manifestaciones humorísticas estrechamente atadas a un contexto social y un momento histórico muy específicos, estas obras requieren una dilucidación que vaya más allá de las categorías de la sátira y el nacionalismo. El humor escatológico y el humor negro, respectivamente, son las modalidades que se enfocan y se problematizan en este apartado. En el primer caso propongo una reinterpretación de la influencia que Mijail Bajtin ejerció sobre la novela paradigmática de Pitol, y en el segundo procuro trazar las conexiones entre la enumeración caótica y el caos moral en los cuentos de Hinojosa.

Antes de cerrar esta introducción hace falta detenernos en dos tipos de consideración: primero, unas precisiones terminológicas; segundo, una condensada revisión al debate sobre la función social y cognitiva del humor, que servirá para introducirnos de lleno al estudio de las funciones del humor en la literatura mexicana de los últimos cincuenta años.

En torno al concepto de sátira basta con sintetizar lo anteriormente dicho y recordar que se trata de una composición literaria que procura por distintos medios reducir al ridículo —hacer risible— un modo de comportamiento o una idea. Aunque no es raro encontrarse con el término “parodia” utilizado en este mismo sentido,⁷ vale más acotar su significado como un texto literario en el cual es posible reconocer la presencia de un pre-texto, que puede ser una obra singular, un estilo o un conjunto de obras.⁸ La definición etimológica que aporta Genette es esclarecedora: “*ôda*, es el canto; *para*: ‘a lo

⁷ Es el caso de Vladimir Propp en su libro póstumo sobre la risa. “La parodia consiste en la imitación de características externas de cualquier fenómeno en nuestra vida (los modales de una persona, sus expresiones, etc.) que eclipsa o niega completamente el significado interno de lo que está siendo parodiado” (60, traducción mía).

⁸ Ver la revisión histórica del concepto de parodia que hace Elzbieta Sklodowska en el capítulo primero de *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*.

largo de’, ‘al lado’; *parôdien*, de ahí *parôdia*, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía” (*Palimpsestos* 20). A lo largo de este trabajo, la distinción fundamental que empleo consiste en que la fuente primaria en la parodia es un texto, mientras que en la sátira es una realidad extraliteraria.

Tanto la sátira como la parodia pueden echar mano de la ironía. Usaré el concepto de ironía en su acepción más simple: como antífrasis, es decir, como una figura retórica que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere sugerir. La ironía que tematizaron los románticos es un concepto que no está relacionado necesariamente con el humor: se puede entender como una estrategia epistemológica que asume la unidad de contrarios y por lo tanto intenta obtener un conocimiento paradójico del mundo. Cualquier poema medianamente complejo, según este punto de vista, contiene una tensión irónica entre los significados que arroja su lectura. Considero que tomar en cuenta este aspecto del concepto de ironía terminaría complicando en exceso una investigación cuyo objeto primario no es la naturaleza total del lenguaje literario sino el humor. La ironía entendida como antífrasis funciona mejor en el contexto de mi disertación. Como señala Genette (*Figuras V* 143), muchas bromas contienen una fuerte dosis de antífrasis: todas aquellas agresiones “cariñosas” que usamos como bromas no quieren decir realmente lo que dicen; muchas maneras de minimizar un contratiempo se expresan mediante la ironía, como cuando en medio de un embotellamiento uno dice a su copiloto: “qué bien fluye el tránsito en esta avenida”. Este juicio, por antífrasis, quiere decir lo contrario de lo que

materialmente dice, y a esto me voy a referir cuando diga que un humorista ha usado la ironía.⁹

Sobre la comedia diremos, finalmente y siguiendo una vez más a Genette, que es un género cuya peculiaridad se puede sintetizar en la presencia del final feliz o la resolución feliz de un conflicto o de una dificultad momentánea (*Figuras V* 141). Sin embargo, una comedia no necesariamente hace reír. “Esta comedia no hace reír”, dice el crítico francés, es un predicado que no equivale a “Esta comedia es mala”. El humor por lo tanto no es cualidad indispensable de la comedia. Por eso no voy a usar el adjetivo cómico en el sentido de relativo a la comedia; muchos de los textos que analizaré son cómicos sin pertenecer al género dramático ni al narrativo; de hecho, ninguna de las obras estudiadas, excepto las piezas teatrales de Ibarra y de Berman, caben bajo la acepción de comedia. Usaré en cambio el adjetivo “cómico” en el sentido de un texto que provoca o intenta provocar risa, es decir, como sinónimo de humorístico.

En cuanto a la función del humor, no está de más recordar que su papel en el esquema evolutivo es bastante incierto. “La risa es un reflejo, pero es único en cuanto que no cumple ningún propósito evidente; uno podría llamarlo un reflejo de lujo”, escribe Arthur Koestler. “En el nivel evolutivo donde surge la risa, un elemento de frivolidad parece deslizarse en un universo desprovisto de humor, gobernado por las leyes de la

⁹ Por su carácter de antífrasis, la ironía conlleva siempre el riesgo de causar un malentendido; además, cuando se usa como herramienta de argumentación polémica contiene una carga emocional que fácilmente se torna ofensiva. Linda Hutcheon se detiene en estas dos cuestiones en su libro *Irony's Edge*. “¿Por qué querría alguien usar este extraño modo de discurso donde dices algo que no es lo que quieres decir, y esperas que la gente entienda no solo lo que sí quieres decir sino también tu actitud al respecto?” Esta es una de las preguntas que guían el libro de Hutcheon. La crítica canadiense sugiere que, entre otros motivos, el “ataque, insulto, agresión, burla, incluso malicia son vistos frecuentemente como las condiciones emocionales que por lo general operan detrás de la decisión de hablar indirectamente de este modo en particular” (41). La ironía, dice Hutcheon evocando a Wayne Booth, es el arma del desprecio.

termodinámica y la supervivencia del más apto” (*The Act of Creation* 31, traducción mía). Una de las funciones que podría tener este “reflejo de lujo” está relacionada con el rasgo formal más destacado de los objetos cómicos. Algunas de las principales teorías en torno a la risa ponen el énfasis en la disonancia lógica que opera como factor fundamental en el discurso humorístico. Son las llamadas teorías de la incongruencia.¹⁰ Por simple o trillado que pueda ser el chiste que uno ofrezca para ejemplificar esta teoría,¹¹ lo relevante es advertir que se trata de un modelo explicativo que privilegia la racionalidad: el salto de una categoría esperada a una inesperada es imposible sin la capacidad de abstracción que supone categorizar; en otras palabras, la disrupción lógica que provoca la risa *depende de* una capacidad racionante compartida por la especie humana.¹² Sin embargo, una dificultad se alza contra estos argumentos: si bien las teorías de la incongruencia nos revelan rasgos esenciales del humor, no aportan una distinción convincente entre la incongruencia en general y las incongruencias capaces de generar risa (Smuts). “Algunas formas de incongruencia”, escribe Jim Holt, “poseen valor estético sin ser para nada cómicas: las ironías de *Edipo Rey*, por ejemplo, o las disonancias del Cuarteto de Cuerdas en Do Mayor de Mozart” (93, traducción mía).

¹⁰ Esquemáticamente, las teorías del humor se pueden clasificar en tres tipos: teorías de superioridad, de desahogo y de incongruencia. El filósofo neozelandés D.H. Monro agrupó de esta manera los diversos modelos explicativos del humor; por la cantidad de teóricos que la han retomado y aprovechado (entre ellos Morreall, Palmer, Olsen, Critchley, Smuts y Holt), y en cuanto funciona como punto de partida de numerosas discusiones, bien se puede considerar canónica.

¹¹ Sobre el procedimiento de crear una expectativa y traicionarla con intención cómica, un ejemplo entre mil. Adivinanza: Madonna no lo tiene. El Papa lo tiene pero no lo usa. Bush lo tiene corto. Shwartzenegger lo tiene largo. ¿Qué es? El apellido, naturalmente.

¹² Y, por lo que sabemos, exclusiva de la especie humana. Tal vez a ello se refería Aristóteles cuando en el tratado *Sobre las partes de los animales* advirtió que el ser humano es el único animal que ríe. Este tema antiquísimo, evocado por Monterroso en el párrafo citado anteriormente en esta introducción, es discutido en el segundo capítulo de *On Humour*, “Is Humour Human?”, de Simon Critchley.

En este mismo plano que liga la función del humor con la capacidad cognitiva del ser humano, destaca la teoría de Koestler, para quien la risa es resultado de la súbita asociación de dos matrices de pensamiento aparentemente incompatibles (*The Act of Creation* 95). A Koestler le interesa el humor como instancia de desplazamiento cognitivo, es decir por su potencial de hallazgo y creación. El obstáculo que el humor ayuda a superar es la costumbre, la incorporación de estructuras de pensamiento y comportamiento que bloquean el descubrimiento de nuevas relaciones entre los conceptos. Koestler reconoce que los hábitos constituyen una base mínima de estabilidad para el comportamiento, pero advierte que tienen la tendencia a mecanizarse y reducir al hombre al estatuto de un “autómata condicionado” (96).

El modelo de Koestler en torno al acto creativo, a su vez, se puede leer a la luz de la teoría filosófica de Bergson sobre la risa. El célebre libro de Bergson se encuentra a caballo entre las teorías de la incongruencia y las de la superioridad. El edificio entero de su propuesta se apoya sobre la contraposición entre lo vivo, espontáneo, libre y original, frente a lo automático, repetitivo y mecánico; ambas son fuerzas que actúan sobre los seres vivos, pero mientras que la primera permite que el ser humano prospere y crezca, la segunda nos devuelve a estadios pre-humanos de desarrollo. La repetición, la replicación, el patrón inflexible de conducta, son modos de ser propios del mundo no humano. Lo cómico se da cuando estas dos estructuras fundamentales —la flexibilidad de lo viviente y la rigidez de lo automático— se superponen. Lo cómico para Bergson surge de “cierta rigidez mecánica que se observa allí donde hubiéramos querido ver la agilidad despierta y la flexibilidad viva de un ser humano” (17). Una mueca cómica, por ejemplo, es un avatar de la inserción de lo mecánico en lo viviente puesto que un rostro humano debe expresar

una individualidad siempre cambiante, capaz de responder originalmente a las circunstancias del entorno y del estado interior, mientras que la mueca detiene y retrata en un solo gesto toda la vida moral del individuo. La teoría de la risa de Bergson está basada en una antropología filosófica: para alcanzar su plenitud, el ser humano debe mantenerse en constante alerta para evitar esa “rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, rigidez que la sociedad quisiera eliminar a fin de que sus miembros tuviesen la mayor elasticidad y la más alta sociabilidad posibles. Esta rigidez constituye lo cómico, y la risa es su castigo” (23). Bergson agrega que hay que considerar a la sociedad como un organismo viviente, para el cual el automatismo de las costumbres y la esclerosis de las ideas son tan perniciosos como para el individuo, pues impiden respuestas originales ante problemas únicos.

La risa como correctivo social posee en Bergson una cualidad liberadora en este sentido: su función es señalar los automatismos y mostrar que el individuo y la sociedad son capaces de sacudirse los fardos del hábito intelectual y moral. Desde este ángulo, encuentro una solidaridad fundamental entre las especulaciones de Bergson y las del teórico ruso Mijail Bajtin. Ambas convergen en este supuesto básico: la flexibilidad de un sistema social es la condición de posibilidad de su dinamismo y es preferible a su estancamiento o mera continuación. En la teoría bajtiniana, la cultura oficial se caracteriza esencialmente por su impulso hacia la perpetuación de las estructuras sociales, mientras que en la cultura popular está contenido el agente renovador: la risa carnavalesca es regeneradora. “La risa y la cosmovisión carnavalesca”, escribe Bajtin, “destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas,

que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades” (50). Hay un dualismo simplificador en ambas teorías, señalado por múltiples críticos,¹³ pero también una intuición que, vale la pena advertir, está presente en muchas especulaciones sobre el humor, su función y su significado.

Ahora bien, señalar las posibilidades que el humor otorga para punzar el caparazón de una ideología, o para establecer nuevos puentes cognoscitivos que superen relaciones conceptuales estancadas, de ninguna manera equivale a declarar que todas las instancias del humor son “subversivas” o “transgresoras”. En primer lugar, un concepto como subversión es siempre relativo. La sátira de José Juan Tablada contra Francisco I. Madero (*Madero Chantecler*), por ejemplo, movilizaba el humor para subvertir la figura del candidato opositor y su plataforma antirreeleccionista, y apuntalar así el régimen dictatorial de Porfirio Díaz. En el venenoso epigrama de Salvador Novo contra Luis Spota, lo único subvertido es la reputación de la señora madre del novelista.¹⁴ Las comedias románticas que produce actualmente la industria hollywoodense, sostiene

¹³ Casi sin excepción, los teóricos que tratan del humor establecen en algún momento una discusión con la teoría expresada en *Le rire*, lo cual subraya el enorme potencial de diálogo intelectual en la teoría de Bergson. Casi todos, también, rechazan la dicotomía originaria del modelo bergsoniano. Por ejemplo, en el reciente libro de Alenka Zupancic sobre la comedia, la filósofa eslovena objeta que el análisis bergsoniano de la risa está basado en un *a priori* que sostiene toda su filosofía sobre la dualidad de lo existente. Bergson perpetúa la dicotomía entre materia y espíritu, cuerpo y alma, y en su argumentación la materia y la fuerza inercial poseen un peso negativo, son lo imperfecto y deficiente. La teoría de Bergson se apoya en la noción del automatismo como cuerpo ajeno a la personalidad viva, espontánea y original del ser humano, y esto plantea antinomias insolubles en la comprensión antropológica de los hábitos. En el caso del dualismo del que parte la teoría de Bajtin, las objeciones pertinentes serán tratadas con detenimiento en el capítulo cuarto.

¹⁴ Cuenta Hugo Hiriart que “Luis Spota, joven e inexperto, atacó a Novo en un artículo titulado *La culta dama*, nombre de una pieza teatral de Novo. En su respuesta el maestro acuñó el más célebre, ponzoñoso y letal de los epigramas modernos mexicanos, como se sabe, así: Este grafococo tierno / tiene por signo fatal / en el apellido paterno / la profesión maternal” (12).

Alenka Zupancic en su análisis lacaniano del humor, ofrecen un entretenimiento que solo invita a conformarse con la ideología dominante.

En suma, como afirma Critchley, “mucho humor busca confirmar el *status quo* ya sea denigrando a cierto sector social, como en el humor sexista, o riéndose de la supuesta estupidez del *outsider*” (12, traducción mía). No tiene sentido, por lo tanto, referirse a las cualidades subversivas del humor sin especificar en qué consiste la ideología (o el cruce de ideologías) que intenta poner en ridículo y los valores que sostiene —valores que suelen formar una compleja y muchas veces contradictoria amalgama. En consecuencia, lo que me propongo en esta disertación es por una parte estudiar las estrategias poéticas que producen el humor, por otra aislar y analizar las ideas o costumbres que son ridiculizadas (o tratadas humorísticamente, en el caso de los textos que escapan al dominio de la sátira) y por otra contextualizar los matices de la polémica cultural implícita o explícita en los textos humorísticos.

CAPÍTULO 1
HUMOR Y NACIONALISMO:
MARIACHIS, AXOLOTES Y HÉROES DE CARTÓN

En la década de 1930, escribe Carlos Monsiváis, “se ensayan y calibran técnicas y maneras de industrializar un hallazgo: la manufactura de lo típico, la fabricación de lo hondamente tradicional” (*Amor perdido* 89). Como ejemplos de esta industrialización de lo auténticamente mexicano, el cronista aduce las películas de charros y su prolongación en las canciones rancheras. Entre manufacturar, promover y comercializar “lo nuestro”, y postular la necesidad de defenderlo de las amenazas culturales foráneas, no hay más que un paso, y a veces ni siquiera un paso, puesto que ambas maniobras llegan a confundirse. Cuenta Antonio Alatorre que en 1982 el candidato presidencial Miguel de la Madrid quiso reunirse con un grupo de escritores jaliscienses. Antes de que llegara el futuro presidente, un funcionario del PRI, encargado de encauzar el diálogo, animó a los escritores a demostrar un fervoroso nacionalismo ante el candidato. Algunos, obedientes, pidieron a De la Madrid que cuando ocupara la silla promoviera sin descanso lo nacional: “que a los pintores de temas y técnicas no nacionalistas les prohibiera vender sus pinturas, o incluso pintar; y que pusiera un hasta aquí a la invasión de literaturas extrañas a la nuestra: las librerías de Guadalajara, atestadas de novelas traducidas del francés, del alemán, del inglés, estaban corrompiendo a la juventud” (177). Sabedor de que esos “diálogos” con políticos son cualquier cosa menos un diálogo, Alatorre pensaba asistir en calidad de mero testigo, pero, ante el despliegue de furor nacionalista, no se aguantó las ganas de decir que cuando conoció a Juan Rulfo, allí presente, el autor de *Pedro Páramo*

leía puras novelas norteamericanas. La ironía provocó algunas risas, incluida la del corrompido Rulfo.

Las obras que voy a considerar en este capítulo son una especie de elaboración literaria de dicha ironía. Cada uno a su manera, Jorge Ibargüengoitia, Guillermo Sheridan y Juan Villoro buscan mostrar lo que tiene de risible el nacionalismo, exponerlo como una suerte de hipertrofia de la nacionalidad. El corte temporal que he elegido para acotar mi análisis del humor en la literatura mexicana comienza con la obra de Jorge Ibargüengoitia, cincuenta años después de la Revolución. Entre las costumbres sociales que caen bajo el radar de los humoristas, me propongo dedicar este primer apartado a las formas de representación que genera el nacionalismo. Aunque más adelante analizaré también otras prácticas satirizadas en la literatura —el sexismo, cierta forma de paternidad y de religiosidad, los hábitos de intelectuales y artistas— y me detendré en formas del humor que desbordan el registro de la sátira —humor negro y escatológico, el disparate y el absurdo—, en el presente capítulo argumento que la principal función del humor literario en la esfera pública ha sido ridiculizar las manifestaciones culturales del nacionalismo.

No intento ofrecer una nueva definición del concepto de nacionalismo. A partir de los trabajos de Ernest Gellner, Anthony D. Smith y Benedict Anderson, y de autores que interrogan la vertiente mexicana de este fenómeno, como David Brading y Roger Bartra, pretendo más bien perfilar y contrastar las encarnaciones del nacionalismo que impugnan Ibargüengoitia, Guillermo Sheridan y Juan Villoro, e indagar en las estrategias literarias que utilizan para convertirlo en objeto de sátira. Propongo inicialmente, siguiendo a Anthony D. Smith, entender por nacionalismo “un movimiento ideológico para obtener y

mantener la autonomía, unidad e identidad a nombre de una población considerada por algunos de sus miembros como una ‘nación’ real o potencial” (*National Identity* 73, traducción mía). A veces este movimiento ideológico da lugar a un Estado-nación, cuya identidad común ha sido imaginada por sus fundadores (según la fórmula de Anderson) y concretada en una entidad política independiente; otras veces permanece en calidad de aspiración, como en el caso de los kurdos o los vascos. El sentido de nacionalismo al que voy a referirme, sin embargo, es su manifestación retórica: la cristalización de esta ideología bajo la forma de un lenguaje que postula y exalta las cualidades originales de la cultura nacional. El nacionalismo en esta acepción, propone Smith, consiste en un conjunto de signos —eslóganes, ideas, símbolos y ceremonias— que conectan los sentimientos de las masas con la ideología nacional (*National Identity* 73). Los vehículos principales de este conjunto de signos son la educación pública, ciertas expresiones artísticas y los medios de comunicación masiva.

Aunque el nacionalismo se materializa en el discurso público a través de su dimensión retórica, es un fenómeno que puede encuadrarse desde distintos ángulos. Entre ellos, Smith menciona “el proceso de formación y conservación de las naciones o las naciones-estado”, “la consciencia de pertenecer a la nación, junto con los sentimientos y aspiraciones hacia su seguridad y prosperidad”, “una ideología, incluyendo una doctrina cultural de las naciones y la voluntad nacional, y prescripciones para realizar las aspiraciones nacionales y la voluntad nacional” (72, traducción mía). Acepciones distintas pero imbricadas de un mismo concepto. Si por nacionalismo entendemos, por ejemplo, el proceso de formación de las naciones latinoamericanas (la toma de consciencia por parte del grupo dirigente, los criollos, de constituir una nación separada

de España), no es precisamente esta versión del nacionalismo la que ridiculizan Ibargüengoitia, Sheridan y Villoro, sino las operaciones retóricas (manipulaciones de la historia, magnificación de próceres y enemigos, ceremoniales autocelebratorios) que se utilizan para exaltar la identidad cultural y el sentimiento de fraternidad entre sus miembros.

La risa de origen satírico, como la que movilizan muchos autores en contra del nacionalismo, suele ser un remedio que no combate directamente la enfermedad: los anticuerpos del humor, cuando son efectivos, logran que las propias cualidades del objeto se vuelvan en su contra, que muestren en qué sentido el nacionalismo implica una reducción de la nacionalidad. En la obra de Ibargüengoitia, el humorista por antonomasia de las letras mexicanas, voy a analizar de qué manera la sátira enfrenta las reducciones y simplificaciones del nacionalismo, por una parte en lo que atañe a la búsqueda del alma nacional, y por otra en lo que toca a la manipulación de la historia patria. En los ensayos de Sheridan me detendré en su demolición humorística de los estereotipos nacionales y en el contacto entre sus textos cómicos y sus textos críticos. En Villoro, finalmente, estudiaré el desmontaje por medio de la risa de un par de casos extremos de explotación de la identidad nacional, e interrogaré la persistencia del nacionalismo como objeto cómico.

Jorge Ibargüengoitia: descubridor de la veta cómica del nacionalismo

A veces es mejor comenzar, no por el principio, sino por el centro; el método es ventajoso cuando el centro aglutina una síntesis del comienzo, el desarrollo, el momento actual y el sentido de todo. Por ejemplo, el Zócalo de la ciudad de México.

Ibargüengoitia, el más famoso pesimista de las letras mexicanas, se apresura a recordarnos que el centro telúrico de la nación mexicana, como plaza mayor, tuvo un mal comienzo: “Se llama Zócalo porque en su centro se empezó a hacer algo que nunca se terminó. Este hecho ha dado lugar a que periódicamente aparezca alguien con un nuevo plan para reformar el Zócalo” (*La casa de usted* 146). Los modelos a escala de estos planes suelen ser elaboradas por arquitectos inspirados en principios urbanísticos, políticos e históricos; en su columna de *Excélsior*, Ibargüengoitia puso su proyecto sobre la mesa. Siendo una plaza colonial, razona el autor de *La ley de Herodes*, lo más adecuado sería colocar en el centro una obra de ese periodo, por ejemplo “el Caballito”, estatua ecuestre de Carlos IV realizada por Manuel Tolsá. “Claro que esto no se puede hacer. Nadie quiere tener la estatua de un rey cretino en el centro de la ciudad” (147). En vista de lo cual, Ibargüengoitia contempla tres posibilidades:

- a) Poner en el centro una estatua que contraste, simbólicamente, con la colonia; la estatua de Cuauhtémoc, por ejemplo, víctima de la colonia; la del cura Hidalgo, por haber sido el que inició el fin de la colonia; un monumento mixto que represente al cura Hidalgo y a Cuauhtémoc dándose la mano y pisando a Carlos IV. Esto tendría la ventaja de que se podría usar el Caballito, que es una buena estatua, y la desventaja de que las figuras de Cuauhtémoc e Hidalgo tendrían que ser de quince metros de alto.
- b) También se puede hacer otro monumento mixto de la siguiente manera: Cuauhtémoc, de un lado, deteniendo a la Coatlicue, que está siendo derribada por un Hernán Cortés de perfil lombrosiano, que, a su vez, está siendo atravesado por una espada empuñada por el cura Hidalgo, quien lleva en la otra mano el estandarte con la Virgen de Guadalupe. Sería un poco abigarrado, pero interesante, porque la Coatlicue sería la verdadera, que es una pieza de gran valor. Además, es una representación sintética de nuestra historia.
- c) Otra cosa que se puede hacer es reconocer que la colonia ya se acabó, quitar al Zócalo y poner en su lugar el Monumento a la Revolución en el centro y las pirámides de Teotihuacan a los dos lados. Esto sería original y estaría más de acuerdo con nuestra ideología. (147)

Las descabelladas propuestas urbanísticas de Ibargüengoitia cifran uno de los ejes principales de su literatura: el asedio de los baluartes nacionalistas por medio del humor.

El cóctel de símbolos que ofrece en este texto es una manera de hinchar y agigantar ante los ojos del lector algunos de los emblemas que cifran el origen de la nación; apeñuscados en la Plaza Mayor de la ciudad de México, grotescos en su desproporción, provocan una risa que los desinfla y desacraliza. Ibargüengoitia, en artículos periodísticos, obras de teatro y novelas, descubre la veta cómica que se halla como en potencia en la dimensión expresiva y simbólica del nacionalismo.

El nacionalismo está formado por una serie de inevitables generalizaciones y simplificaciones; la costumbre las ha vuelto familiares, pero el humorista se deleita desmontando su armazón, recordándonos el artificioso —y no por ello menos efectivo— origen de la nación. ¿Qué clase de generalizaciones y simplificaciones? La afirmación más descaminada del nacionalismo, dice Ernest Gellner, consiste en proponer que “las ‘naciones’ están allí, en la naturaleza misma de las cosas, esperando solamente ser ‘despertadas’ (expresión e imagen preferida del nacionalismo) de su lamentable sueño” (48, traducción mía). Proponer una esencia nacional, un sustrato cultural preexistente cuyo destino es organizarse políticamente en un Estado, esta es la función del nacionalismo como principio de legitimidad política. Los criollos de la Nueva España, escribe David Brading en *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, alimentaron la especie de que México representaba el resurgimiento, el despertar de la civilización azteca:

Para unir a los criollos con las castas y los indios contra España, [Fray Servando Teresa de] Mier y [Carlos María de] Bustamante proclamaron lo que era esencialmente una ficción, el mito de una nación mexicana, heredera directa de los aztecas. Sin embargo, en la práctica, los insurgentes luchaban bajo el estandarte de Nuestra Señora de Guadalupe. Ambos símbolos surgieron a través del desarrollo del patriotismo criollo. Ahora utilizados para justificar la independencia, confluyeron para formar una ideología nacionalista que evocaba

una mezcla idiosincrásica de devoción mariana, de antiespañolismo y neoaztequismo. (82)¹⁵

El águila y la serpiente, recuerdo de la fundación mítica de Tenochtitlan, se convierte en símbolo de toda la patria; la peregrinación de un pueblo nómada venido del norte, guiado por los dioses hasta su destino en el valle de México, adquiere sitio de privilegio en la prehistoria legendaria del país; los príncipes mexicas inauguran el panteón nacionalista que irá enriqueciéndose con el tiempo según las necesidades del sistema político dominante. El neoaztequismo se perfila como uno de los ingredientes esenciales del nacionalismo mexicano. Cuando Salvador Novo estrena su obra de teatro *Cuauhtémoc* en 1962, el artículo que Iburgüengoitia publica en la *Revista de la Universidad*, más que reseñar el montaje o discutir la calidad del texto dramático, critica la pieza de Novo por apuntalar el discurso nacionalista a través de la exaltación del último gobernante tenochca:

De cada diez mexicanos hay uno que tiene sangre azteca, la mayoría somos otomíes, yaquis, tarascos, españoles, judíos, etcétera. ¿Por qué tomar entonces tan a pecho lo que le pasó a esa raza? En resumidas cuentas, los españoles ganaron, no por la cruz de Cristo, ni por los caballos, ni por los cañones, sino porque los aztecas han sido los peores amos que ha habido en México, y de los males el menos. Cuando Salvador Novo dice que Cuauhtémoc no ha muerto, quiere decir, probablemente, que el indio sigue siendo esclavo, que es precisamente lo que nunca fue Cuauhtémoc. Él tuvo esclavos, y si le hubiera dado tiempo hubiera sido un déspota como todos sus parientes, pero tuvo la buena suerte de que lo derrotaran joven, de que le quemaran los pies y lo dejaran inútil para cualquier trabajo, y que luego lo colgaran, pasándolo de esta manera a la historia como un héroe impoluto. (*El libro de oro* 121)

¹⁵ Brading resume así la transformación del patriotismo criollo en protonacionalismo: “ya en el siglo XVII ciertos intelectuales criollos tales como Carlos de Sigüenza y Góngora habían escrito para defender y exaltar su patria mexicana, fundada sobre las glorias de Tenochtitlan y protegida por Nuestra Señora de Guadalupe. Además, durante la Insurgencia, fray Servando Teresa de Mier y Carlos María de Bustamante transformaron efectivamente el patriotismo criollo en un nacionalismo mexicano incipiente *en el que Cuauhtémoc y Moctezuma figuraban junto a Hidalgo y Morelos como héroes nacionales que habían luchado por liberar a la nación mexicana del enemigo español*” (“El patriotismo liberal y la reforma mexicana” 187, énfasis mío).

En el país del Estadio Azteca, la Orden del Águila Azteca, el partido del Sol Azteca y el trágico Cuauhtémoc, “único héroe a la altura del arte”, Ibarguengoitia nos recuerda que identificar las desventuras del último emperador tenochca con el destino de México es un despropósito, no importa que sea una noción consagrada en la mitología nacional. De ahí no se sigue que el papel de los aztecas como símbolo en la formación de la nación mexicana sea, en modo alguno, arbitrario. Como afirma Anthony D. Smith, “entre más fuerte y más persistente es una identidad étnica pre-existente, más probable es que una nación que podría emerger esté basada en esa identidad” (71, traducción mía). El predominio militar, político y económico de los mexicas al momento de la llegada de los españoles, y su rol como el enemigo a vencer durante la conquista, favorece que sean ellos los proveedores de símbolos que los criollos adoptarán cuando comiencen a imaginarse, ya no como una parte de España, sino como una nación separada e injustamente sometida al dominio español. Si los indómitos purépechas hubieran sido la fuerza política y militar hegemónica en Mesoamérica a la llegada de Cortés, es plausible que el país ubicado al sur de los Estados Unidos llevara el nombre de Tzintzuntzan y ostentara como emblema un colibrí.

El nacionalismo, explica Gellner, echa mano de las culturas preexistentes en un territorio y, en el proceso de instaurar una nueva forma de organización social, las transforma, las estiliza, pero no puede usarlas a todas *porque son demasiadas* (48). La creación de un lenguaje nacionalista que encuentre resonancia en las diferentes regiones del país (un agregado cultural variado y multiforme) solo se logra mediante un proceso

selectivo, una síntesis que excluye hasta cierto grado la diversidad a favor de un molde de identidad reconocible.

Hecho de operaciones discursivas como la creación de símbolos, el encumbramiento de prohombres, la manipulación de relatos históricos, el nacionalismo se puede entender, según Roger Bartra, como un cuerpo de teoría política que expresa la vocación de hegemonía de un grupo dominante, bajo la forma de una alianza multiclasista, *fundada en la supuesta originalidad de las peculiaridades nacionales* y su identidad con el carácter del Estado (*Oficio mexicano* 132). La búsqueda de esas peculiaridades nacionales tuvo como fruto durante el siglo 20 la copiosa literatura sobre el carácter nacional del mexicano: la interrogación por la identidad nacional. A grandes rasgos, las dos afluentes complementarias del nacionalismo que Ibagüengoitia impugna mediante el humor son el expediente de la identidad nacional y las mistificaciones de la historia patria.

Ibagüengoitia, escribe Christopher Domínguez Michael, “Murió como distinguido colaborador de *Vuelta*, pero nunca ocultó su incomodidad ante el lado mistagógico de Octavio Paz, al grado de que encontraba muy chistosa la visión de alguien como Susan Sontag expresando, con un ejemplar de *El laberinto de la soledad* bajo el brazo, su proverbial estupefacción ante los arcanos de México” (*Diccionario crítico* 247).¹⁶ Domínguez Michael alude a un artículo de Ibagüengoitia en *Excélsior*¹⁷,

¹⁶ “Ibagüengoitia dedicó no pocos artículos”, escribe Domínguez Michael, “a lo que él llamaba ‘el cumplimiento de esa segunda profecía de Quetzalcóatl’, es decir, el desembarco, siguiendo al de los españoles, de los indios mitificados, de lo neozteca. Esa empresa de falsificación, que le causaba horror al muralista José Clemente Orozco, que motivaba solemnes meditaciones en el medio siglo y que ha seguido alimentando las ilusiones de los antropólogos, de los radicales y de los cursis, a Ibagüengoitia le daba risa, ajeno como era a las angustias identitarias” (*Diccionario crítico* 247).

donde el escritor guanajuatense comenta un encabezado que leyó en este mismo periódico: “NO ENTIENDO MÉXICO, DICE SUSAN SONTAG”. Examinando el texto de Ibargüengoitia, recogido en *La casa de usted y otros viajes*, el lector saca en claro que Sontag visitó México in 1972 y fue entrevistada por Carlos Deschamps; la entrevista — pero sobre todo el encabezado— provocó esta reacción del guanajuatense:

—Ya llegó otra norteamericana, con *El laberinto de la soledad* en la mano, a explicarnos que la razón por la que estamos [así] y por la que nunca progresamos es que nuestro padre violó a nuestra madre en el siglo XVI. (330)

Ibargüengoitia aclara enseguida que la persona que evocó el ensayo de Paz no fue Sontag sino Deschamps, en un intento poco afortunado por explicar a la escritora estadounidense la falta de cambios drásticos en el país después de la matanza de Tlatelolco en 1968. Para dilucidar la inmovilidad del sistema político, Deschamps se refirió a la conexión entre cultura política y pasado indígena que se establece en *El laberinto de la soledad*. Ibargüengoitia se muestra escéptico ante las exploraciones que se dirigen a delinear el carácter nacional, corriente de pensamiento decantada en *El laberinto*. El ensayo de Paz, escribe Roger Bartra, sintetiza “todas las ideas que se habían ido tejiendo en torno de la identidad nacional del mexicano. Para entonces [1950], las formas degradadas de la definición de ‘lo mexicano’ se han popularizado extraordinariamente y se han vuelto un lugar común donde se mezclan el psicologismo positivista, la liviandad filosófica, las pasiones populistas y la charlatanería intelectual. El libro de Paz es el deslumbrante rescate de la tradición y el punto más alto del proceso de

¹⁷ El libro Ernest Rehder, *Ibargüengoitia en Excélsior, 1968-1976*, es provechoso porque ofrece una bibliografía anotada de cada uno de los artículos que Ibargüengoitia publicó en ese periódico, no solo de aquellos compilados en libros. Además de los títulos ordenados cronológicamente, contiene una breve sinopsis de cada uno.

invención de una anatomía nacional” (*Anatomía del mexicano* 159).¹⁸ La enorme difusión que alcanzó este libro al paso de los años contribuyó a que se volviera una referencia ineludible en torno a la mexicanidad. No deja de ser sorprendente que un ensayo literario se haya popularizado al grado de constituirse en una especie de lugar común capaz de condensar los tonos primarios y los claroscuros del alma nacional.¹⁹

Sin duda Paz trató de eludir la cristalización de las ideas contenidas en su libro, la prueba está en que lo fue modificando constantemente y a partir de 1981 decidió publicarlo en un volumen triple, al lado de *Postdata* (1970) y *Vuelta a El Laberinto de la Soledad* (1979).²⁰ Sin embargo, aunque Paz presenta *Posdata* como una “prolongación crítica y autocrítica” (235) de *El laberinto*, lo cierto es que en este libro el ensayista articula precisamente la interpretación histórica —el pasado indígena como explicación

¹⁸ Bartra compiló en *Anatomía del mexicano* una selección de textos alrededor del carácter nacional. La compilación inicia con una conferencia de Ezequiel A. Chávez publicada en 1901, pasa por escritos positivistas, sociológicos, filosóficos y psicoanalíticos, y culmina con un apunte del propio Bartra sobre “la condición posmexicana”, de 1997. Es un volumen de mucha miga, una muestra de la diversidad del expediente sobre la identidad nacional, del que por ahora me interesa destacar la función que Chávez otorgaba a las indagaciones de esta índole: lograr que las instituciones en México se adaptasen al alma nacional, que fueran adecuadas al carácter del mexicano, para acelerar el progreso que se ve frenado cuando el aparato institucional no responde a las necesidades propias de la idiosincrasia colectiva.

¹⁹ Los datos que aporta Annick Lempérière son una muestra de la creciente difusión que alcanzó el ensayo de Paz en los primeros treinta años de su publicación: “Con un tiraje de 2 mil ejemplares como los otros libros de ‘Cuadernos Americanos’, la primera edición de *El Laberinto de la Soledad* no es objeto de ninguna reimpresión. La segunda edición, en cambio, se reimprime seis veces entre 1963 y 1970, con un tiraje de 8 mil ejemplares. En 1972, el ensayo se convierte en libro de bolsillo en la ‘Colección popular’ del FCE. Alcanza su vigésima reimpresión bajo esta forma en 1978, con tirajes de 20 mil ejemplares cada vez. Lejos de agotarse con el tiempo, la demanda de *El laberinto de la soledad* no ha cesado de crecer:

1950-1959:	2 mil ejemplares
1959-1970:	56 mil
1972-1978:	120 mil” (247, traducción mía).

²⁰ “Vuelta a El Laberinto de la Soledad” es una entrevista incluida originalmente en *El ogro filantrópico* (1979).

de la violencia política contemporánea— que provocaba el escepticismo de Ibarguengoitia. La vigencia del pasado en la interpretación de Paz, escribe Héctor Jaimes, toma la forma de “creencias aztecas que se encuentran de manera latente en el inconsciente colectivo de los mexicanos” (278). Ensayos como el de Paz, acota Claudio Lomnitz, actualizan una interpretación que puede describirse de la siguiente manera: “convierten la historia en psicodrama y el psicodrama en interpretación de prácticas culturales. Los ‘traumas’ de la ‘infancia’ histórica son puestos en escena dialécticamente desde los inicios de la independencia” (*Las salidas del laberinto* 2). Este es el tipo de argumentación que no satisfacía a Ibarguengoitia,²¹ y ante la cual interponía una suerte de sentido común desarmante que, expresado con cierto laconismo, con la actitud impasible de quien se limita a señalar lo evidente, busca ganarse la risa cómplice del lector.²²

Las discusiones sobre el carácter del mexicano que cobraron fuerza y popularidad al promediar el siglo 20 contribuyeron enormemente a consolidar una imagen colectiva, se convirtieron en algo que cabe llamar hábitos mentales o maneras solidificadas de representar la cultura nacional. Constituyeron, según lecturas como la de Bartra, una porción clave del canon nacionalista. La literatura de Ibarguengoitia se ubica en los

²¹ “...me parece que la tendencia a explicar los problemas políticos y sociales de México actual refiriéndolos al pasado prehispánico es, además de una actividad bastante estéril —se llega a la conclusión de que siempre hemos estado en las mismas y que por consiguiente no es probable que podamos cambiar—, una fuente de símiles bastante inexactos”, escribe Ibarguengoitia. (*La casa de usted* 331).

²² Si bien *El laberinto de la soledad* sintetiza y proyecta la tradición que buscaba perfilar el carácter nacional, y en la medida de su enorme difusión contribuye a formar una idea esencialista de la “mexicanidad”, la obra de Paz, considerada en su conjunto, está en las antípodas del nacionalismo. Desde sus escritos de juventud, en los que deplora las simplificaciones propagandistas de cierta pintura mural, hasta las revistas de crítica que impulsó en los últimos treinta años de su vida, pocos escritores se ocuparon tanto como Paz en la tarea de airear la cultura mexicana, exponiéndola a corrientes artísticas e intelectuales que las mentalidades nacionalistas considerarían altamente sospechosas. José Quiroga, en su libro sobre Paz, argumenta que *El laberinto* surge de precisamente del escepticismo con que el ensayista y poeta se aproximaba a los discursos nacionalistas de la época (58,60).

márgenes de este canon, corroyendo mediante el humor la coraza esencialista de la identidad nacional. Ser mexicano, para Ibarguengoitia, es algo más complejo y variado que lo que postulan los retratos folkloristas, y menos angustioso que lo que proponen los psicodramas indigenistas.

La otra vertiente del nacionalismo sometida al asedio del escritor guanajuatense es la contenida en las representaciones de la historia patria. En un artículo de 1970 el escritor lamentaba que “con el culto a los héroes, lo único que se ha logrado es volverlos aburridísimos. Tanto se les ha depurado y se han suprimido con tanto cuidado sus torpezas, sus titubeos y sus debilidades, que lo único que les queda es el pañuelo que llevan amarrado en la cabeza, la calva, o alguna frase célebre, como la de ‘vamos a matar gachupines’, o ‘si tuviéramos parque, no estarían ustedes aquí’” (*Instrucciones* 34). Una década más tarde, en la novela *Los pasos de López* ofrecía a los lectores su propia relación cómica de la guerra de independencia y de la figura de Miguel Hidalgo.²³ Ibarguengoitia insistía en ridiculizar una historia que se enseña como si fuera una película de vaqueros, con buenos y malos, donde al final triunfa la virtud:²⁴

Está poblada de figuras monolíticas, que pasan una eternidad diciendo la misma frase: “la paz es el respeto al derecho ajeno”, “vamos a matar gachupines”, “¿crees tú, acaso, que estoy en un lecho de rosas?”, etcétera. Los héroes, en el momento de ser aprobados oficialmente como tales, se convierten en hombres modelo, adoptan una trayectoria que los lleva directo al paredón, y adquieren un rasgo físico que hace inconfundible su figura: una calva, una levita, un paliacate, bigotes y sombrero ancho, un brazo de menos. Ya está el héroe, listo para subirse al pedestal. (*Instrucciones* 34).

²³ Juan José Barrientos, en su artículo “El grito de Ajeteo: Anotaciones a la novela de Ibarguengoitia sobre Hidalgo”, rastrea los principales textos en los que se basó el escritor guanajuatense para escribir esta novela.

²⁴ Ver también Rehder (16) y *El libro de oro del teatro mexicano* (67).

Ante el reparto maniqueo de virtuosos y villanos, el escritor afirmaba que los héroes de nuestros relatos históricos “son un invento *pop* para dar clases” (“Yo no soy humorista” 406). En el ejercicio desmitificador de *Los pasos de López*, el novelista se insolentó con personajes históricos que habían sido canonizados en los altares del culto laico a la patria. A través de un relato que acude al humor para revisar la historia, Ibarguengoitia subvierte la operación que inició Carlos María de Bustamante —periodista, historiador, activista político— durante las primeras décadas de vida independiente de la nación. Josefina Vázquez apunta hacia Bustamante como

el ‘definidor’ del concepto de un México hecho y acabado desde siempre, al que le pasaba ese algo que era su historia. La conquista, la colonia, la independencia no lo iban haciendo, México era un ente terminado desde el principio. [...] La estática y esencialista visión de Bustamante tendría importantes consecuencias para la educación mexicana, ya que sería el fundamento de la versión histórica transmitida en las escuelas públicas” (*Nacionalismo y educación en México* 33).²⁵

La sacralización de acontecimientos y personajes que contribuyen a formar la nación, o a defenderla de amenazas a su integridad, es una práctica inherente al discurso nacionalista. Las simplificaciones históricas, los olvidos necesarios que contribuyen a formar estas narrativas mitificadas de lo nacional, son diseminadas primordialmente a

²⁵ El mausoleo nacionalista que Bustamante perfiló en la primera mitad del siglo 19 se consolida gracias a la acción política e intelectual de los escritores liberales. Hablar de la “religión civil” que Ibarguengoitia profanaba, más que una exageración, es una descripción del discurso patriótico que articularon liberales como Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano. “Enfrascados en una guerra civil salvaje contra la Iglesia y sus aliados militares —escribe Brading— los radicales procuraron dotar a su patria de todos los atributos de una religión cívica. Durante la lucha, Altamirano exclamó: ‘Los apóstoles del culto de la patria, al contrario de los apóstoles de la religión, deben morir combatiendo’. En otro momento saludó a Benito Juárez como ‘el gran sacerdote de la república [...]’. Una vez que aseguraron su victoria, los liberales procedieron a crear un panteón entero de héroes nacionales y establecieron un calendario de festividades públicas ordenado de tal manera que la “familia liberal” se reuniera en santuarios cívicos a fin de celebrar lo que equivalía a una liturgia oficial” (*Los orígenes* 141).

través del aparato educativo: en las aulas, en los libros de texto gratuitos, en las efemérides evocadas sobre el periódico mural, en el homenaje semanal a la bandera.²⁶

Si la arremetida de Ibargüengoitia se dirige contra ciertos vicios de la enseñanza de la historia, es precisamente porque el sistema de educación pública constituye uno de los pilares del nacionalismo. En su estudio sobre el renovado interés que el nacionalismo despertó en la academia a partir de fines de los años setenta y durante los ochenta, Anthony D. Smith comienza revisando el papel que jugó la teoría de Ernest Gellner, cuya “formulación destacaba la manera en que las sociedades modernas, orientadas al crecimiento, requerían una cierta clase de cultura letrada que solo podía forjarse y sostenerse por una ‘exo-socialización’, una nueva clase de educación pública y estandarizada, distinta de cualquiera que pueda hallarse en sociedades pre-modernas” (*Nationalism and Modernism* 29, traducción mía). La exo-socialización ocurre cuando el individuo no adquiere todo su aprendizaje dentro del grupo regional al que pertenece, sino que un aparato institucional y homogéneo provee una educación estandarizada. “En la base del orden social moderno se halla no el verdugo sino el profesor”, escribe Gellner. “El monopolio de la educación legítima es ahora más importante, más central que el monopolio de la violencia legítima” (34, traducción mía). La educación pública permite un mínimo coeficiente de cohesión para que los integrantes de un territorio puedan

²⁶ Sobre la crítica de Ibargüengoitia a la enseñanza de la historia, Juan Campesino escribe: “El acartonamiento es un rasgo ineludible de los personajes históricos tal como son enseñados en las escuelas; si no, baste recordar las monografías que se compran en la papelería, a l largo de toda la primaria, para hacer las tareas y preparar las exposiciones: En una cartulina (...) que ostenta el título de ‘Independencia de México’ se parecía, de un lado, una colección de imágenes que incluyen algunos retratos de los padres de la patria (Hidalgo, Morelos, la Corregidora...), el estandarte de la Virgen de Guadalupe y una estampa del Pípila, y del otro, una serie de monografías raquílicas que presentan a los héroes como si fueran beisbolistas o personajes de *La Guerra de las Galaxias*” (11).

imaginarse y sentirse como con-nacionales; junto con la alfabetización, los estudiantes reciben en la escuela su primer adoctrinamiento cívico de carácter nacionalista, su primera aproximación sistemática a los símbolos patrios, a los hitos y los próceres de la historia, a los rasgos sintéticos de una identidad colectiva. Para Gellner, los límites de la nación llegan solamente hasta donde alcanzan los brazos de la educación.²⁷ La incursión de Ibarguengoitia en la ficción histórica, a contracorriente de los estereotipos popularizados por los libros de texto y las instituciones educativas, echa mano del humor como una cuña que desportilla el monolito nacionalista.

Dentro de la sátira histórica desplegada por Ibarguengoitia, me propongo examinar más de cerca no tanto las obras que reescriben el parto de la nación en las luchas de independencia (*La conspiración vendida*, en el teatro, *Los pasos de López*, en la novela), como las que dedica a su “segundo nacimiento”, la Revolución de 1910. A la luz de la formación de la historia oficial de la Revolución Mexicana y su identificación con el Estado, alcanzamos a ver con claridad la operación crítica efectuada en dos textos fundamentales del escritor guanajuatense, *El atentado* (1963) y *Los relámpagos de agosto* (1964). Ambas obras reelaboran humorísticamente algunos sucesos cruciales del periodo de consolidación de las instituciones en el régimen posrevolucionario: la época que transcurre de la reelección y muerte de Obregón, en 1928, a los años de control político de Plutarco Elías Calles, conocidos como el “Maximato”. Para entender a cabalidad los alcances de la sátira de Ibarguengoitia, es indispensable conocer la

²⁷ En el ensayo “DissemiNation”, Homi Bhabha plantea que las instituciones pedagógicas toman los trozos, parches y harapos de la vida diaria y los convierten en una narrativa cuya función es interpelar—en el sentido althusseriano—a la mayor cantidad posible de personas para convertirlas en sujetos nacionales. De esta manera, el “pueblo” es al mismo tiempo el objeto de la narrativa y el nuevo sujeto producido por el acto de narrar (297).

naturaleza del sistema político que se gestó en aquellos años. En *Historia de las historias de la nación mexicana*, Enrique Florescano proporciona una caracterización de los cambios ideológicos en la década de 1920:

La rebelión de Agua Prieta de 1920 llevó a la tumba a Venustiano Carranza y elevó al poder al grupo sonoreño, encabezado por Álvaro Obregón, Adolfo de la Huerta y Plutarco Elías Calles. Según Thomas Benjamín, los sonoreños introdujeron dos cambios semánticos en el concepto de revolución. Por una parte, transformaron la acción revolucionaria en gobierno, y por otro se esforzaron por encubrir las hondas diferencias de los grupos revolucionarios bajo un paraguas protector: “la familia revolucionaria”. [...] Con Obregón y Calles la conmemoración del movimiento revolucionario dejó de ser actividad de los voceros y líderes de las facciones que se disputaban el poder y se convirtió en tarea prioritaria del Estado. Durante la presidencia de Calles (1924-1928), el gobierno asumió la responsabilidad de conmemorar y presidir los aniversarios que celebraban los grandes acontecimientos revolucionarios. [...] Así, la Revolución “hecha gobierno” se transformó en una sucesión de recordaciones, ritos, monumentos y celebraciones que invadieron las distintas esferas de la vida pública. (397)

Bajo la sombra de Calles, en el periodo de 1928 a 1934, el país vio el nacimiento y los primeros pasos del partido político que se atribuía el monopolio de los ideales revolucionarios. Junto con él, agrega Florescano, surgió el objetivo de unificar las versiones sobre la historia de la revolución. La historia oficial es el discurso prestidigitador que permite el “acto de reconciliación póstuma” por el que “la Revolución unió en el altar de la patria a quienes en vida habían sido enemigos irreductibles” (422). Historia oficial: aspiración a componer un relato sin fisuras ni contradicciones de la trayectoria histórica de la nación.²⁸

²⁸ “Historia oficial” es un término del que se suele abusar, tan vago que se convierte en blanco fácil, perenne enemigo de los discursos anti-sistema. Para acotarlo, Florescano menciona instancias concretas donde cristaliza la visión oficialista: “La política de unidad se convirtió en una compulsión irrefrenable del partido gubernamental. En 1930 apareció el *Calendario Nacionalista* que celebraba las hazañas y aniversarios de los numerosos jefes revolucionarios y presentaba los retratos de los fundadores de la “familia revolucionaria”. En 1934 se publicó *La Revolución Mexicana*, primera revista dedicada a recoger y exaltar las hazañas de este

La narrativa histórica propuesta por el nacionalismo está conformada por una dialéctica de memoria y olvido, como lo subrayó Benedict Anderson: una continua evocación de héroes y gestas, más un continuo borramiento de las contradicciones y falibilidades de los actores que contribuyeron a generar los cambios. Una “vasta industria pedagógica trabaja incesantemente”, escribe Anderson, para difundir estos relatos compuestos de memoria unificadora y convenientes olvidos (201).²⁹ El teatro y la narrativa de Ibarguengoitia, como veremos, son un desafío a la unidad de propósito de la historia oficial, una complicación literaria de la simplificación historiográfica, una reinscripción de las fisuras que han sido eliminadas.

La definición que Florescano ofrece de la historia oficial promovida por el nacionalismo mexicano del siglo 20 es esclarecedora:

un relato que sacraliza el movimiento revolucionario, exalta a sus héroes, borra las contradicciones internas y convierte los lemas y banderas de los conflictivos grupos revolucionarios en metas paradigmáticas de los gobiernos emanados de ese proceso. Compendia las características que Arnaldo Córdova identificó como rasgos arquetípicos de la ideología de la Revolución mexicana: revolución popular, nacionalista y democrática; *Deus ex machina* de la identidad mexicana y apoteosis de las revoluciones iniciadas con la guerra de independencia. (423)³⁰

Aunque para las generaciones jóvenes resulta menos evidente, hubo una época en que el diagnóstico de Jesús Silva Herzog era prácticamente una verdad de Perogrullo:

movimiento. El año siguiente vio la luz el primer *Diccionario biográfico revolucionario* y en 1936 comenzó a circular una *Historia de la Revolución Mexicana* coordinada por José T. Meléndez, que por varios años fue el mejor compendio de esa gesta” (*Historia* 422).

²⁹ Anderson retoma y analiza la teoría seminal sobre el olvido como operación indispensable para la formación de las naciones, expuesta por Ernest Renan en su conferencia de 1882, “¿Qué es una nación?”

³⁰ Estas son cualidades que reúne una historia oficial que Florescano considera prototípica: la *Historia de la Revolución Mexicana* (1951) de Alberto Jiménez Morales, premiada y publicada por el Partido Revolucionario Institucional.

“Los mexicanos tenemos dos deidades: Nuestra Señora la Virgen de Guadalupe y Nuestra Señora la Revolución Mexicana”³¹. En la obra de Ibarguengoitia, la primera profanación del altar donde los héroes oficiaban ceremonias a Nuestra Señora la Revolución es la farsa teatral *El atentado*, texto que retoma el asesinato del general Obregón (Ignacio Borges en el *dramatis personae*). Borges acaba de ser reelegido como presidente, violando así una de las banderas fundamentales de la lucha revolucionaria; antes de que ocurra el atentado, una bomba explota en la Cámara de Diputados. Borges y su hombre de confianza, Vidal Sánchez (es decir, Plutarco Elías Calles), hablan de la explosión:

VIDAL SÁNCHEZ: Nacho, ¿conoces a un tal Juan Valdivia?
 BORGES: Para nada.
 VIDAL SÁNCHEZ: Se le acusa de colocar la bomba que explotó en la Cámara de Diputados.
 BORGES: ¿No fuiste tú quien mandó ponerla?
 VIDAL SÁNCHEZ: No, fuiste tú.
 BORGES: No fui yo.
 VIDAL SÁNCHEZ: Yo tampoco.
 BORGES: ¡Ah, no, mentiras no!
 VIDAL SÁNCHEZ: Nacho, te juro que yo no fui
 BORGES: Y yo te juro que yo no fui.
 VIDAL SÁNCHEZ: Yo quería avisarte para que le dijeras al muchacho que se escondiera.
 BORGES: Y yo creyendo que tú... *Ríe a carcajadas.*
 VIDAL SÁNCHEZ: Y yo que tú... *Ríe a carcajadas. Dejando de reír bruscamente.* Entonces hay que agarrar a este Juan Valdivia.
 BORGES: Pero pronto. (316)

Enseguida, cuando estos dos héroes de la Revolución han revelado que no vacilarían en poner una bomba en la Cámara para controlar sin estorbos los hilos políticos, el espectador asiste a algo así como el nacimiento de la vacua retórica

³¹ Arnaldo Córdova recuerda que con estas palabras Silva Herzog inició una conferencia en lo que hoy es la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. (“La mitología de la Revolución Mexicana” 21).

revolucionaria que inundó el discurso político durante décadas: “Esto es un ataque a las instituciones”, dice Borges. “Y a la vida política del país”, contesta Vidal Sánchez. “Si los representantes del pueblo no están seguros en su propio recinto, ¿dónde van a estarlo?” “Hechos de esta naturaleza son los que llevan a la parálisis de toda actividad cívica, que es la muerte de la democracia. ¿No te parece, Nacho?” “¡Claro, Vidal!” “Y si la democracia muere, puede decirse que la Revolución ha fracasado” (317).

Ligar la muerte de la democracia con el fracaso de la Revolución, en un país donde los procesos electorales eran una farsa muchas veces descarada, no podía pasar enteramente inadvertido ante la censura de los espectáculos públicos. Ibargüengoitia recuerda los impedimentos para poner en escena *El atentado*: “Durante quince años, en México, las autoridades no la prohibieron, pero recomendaron a los productores que no la montaran, ‘porque trataba con poco respeto’ a una figura histórica” (*Instrucciones* 14). En cambio, por tratarse de una novela y no de un espectáculo teatral, *Los relámpagos de agosto* no encontró reparos para su publicación, a pesar de que en muchas páginas trata con muy poco respecto a figuras históricas. Por ejemplo al general Calles, quien, una vez más bajo el nombre de Vidal Sánchez, confiesa:

—¿Sabes a dónde nos conducirían unas elecciones libres? Al triunfo del señor Obispo. Nosotros, los revolucionarios verdaderos, los que sabemos lo que necesita este México tan querido, seguimos siendo una minoría. Necesitamos un gobierno revolucionario, no elecciones libres. (*Los relámpagos* 38)

Al centro de la crítica de Ibargüengoitia, tanto en su última obra de teatro como en su primera novela, está la farsa democrática orquestada por el Partido Revolucionario Institucional y la ruina moral de sus líderes.³² El PRI se adjudicaba la propiedad y

³² “El robo en todas sus variantes (el despojo, la ‘mordida’, el saqueo, el fraude, la expropiación) es tema, sistema y mitema revolvente de *Los relámpagos de agosto*”, escribe Guillermo Sheridan.

administración de los poderes sacramentales de la Revolución: fuera del partido no existía posibilidad de salvación política, y así lo entendieron los generales coludidos en *Los relámpagos de agosto*: “Entonces, se nos presentó la solución del problema con gran claridad: si hay una aplanadora, más vale estar encima que abajo de ella” (55). El partido —la revolución hecha gobierno— era la aplanadora, solo que tenía el prurito de disfrazar su poder bajo la máscara de un régimen democrático: la práctica política cotidiana requería una fachada institucional, una simulación que consistía en aparentar elecciones libres, representación ciudadana y separación de poderes. La burla que los gobiernos priístas hicieron de estos mecanismos de gobierno es a su vez el objeto de la sátira de Ibarra.

Para escribir esta novela, el escritor guanajuatense se leyó varios tomos de memorias de generales revolucionarios, relatos cuyos autores pretendían arrojar una luz positiva sobre sus decisiones militares y políticas del pasado, y en las que respondían a lo que consideraban acusaciones difamantes. El tono polémico de estas acusaciones da a la novela parte de su fuerza cómica. El siguiente párrafo es un ejemplo tanto de la parodia estilística como del completo desdén de estos políticos por las leyes imperantes y el poder legislativo. Escribe José Guadalupe Arroyo, narrador y protagonista:

Aquí intervino yo. Recuerdo que dije exactamente lo siguiente:
—Nosotros estaremos en la galería para brindarte nuestro apoyo moral. —Y no, como afirma el Gordo Artajo en sus Memorias: “Nosotros rodearemos la Cámara con nuestras tropas y obligaremos a los diputados a declarar en receso la Constitución, por impropio”. Esto constituye una difamación: en primer lugar, mis tropas, es decir, el 45° de Caballería, estaban en Vierya, Viey.; en segundo, siempre he opinado que la Constitución, nuestra Magna Carta, es una de las más altas glorias nacionales y por consiguiente, no debe ser declarada en receso; en tercero, siempre he creído que los diputados son una sarta de

“Robarse a la Revolución, esa indefensa dama raptable, es el prerrequisito para comenzar a robar bienes menos abstractos (por ejemplo, los inmuebles)” (“Regreso a *Los relámpagos*” 496).

mentecatos y que no hace falta ninguna tropa para obligarlos a actuar de tal o cual manera. (24)

Tanto el elogio vacío a una Constitución que es letra muerta, como la certeza de que el poder legislativo es un teatro guiñol que se agita según los deseos del señor presidente, podrían atribuirse, sin demasiada exageración, a cada uno de los mandatarios de México desde el fin de la revolución hasta mediados de los años noventa. Aunque la novela describe una fugaz revuelta posterior al asesinato del general Marcos González (un general recientemente elegido para un segundo término presidencial, como Obregón), el alcance de la sátira se extiende mucho más allá del círculo de este grupo de generales ambiciosos que fracasan en su intento por hacerse con el poder a fines de la década de 1920. El humor de Ibargüengoitia desnuda las bases del sistema construido por el régimen priísta. “El México que Jorge Ibargüengoitia conoció, padeció y atacó es, en consecuencia, el México de los triunfos absolutos de los candidatos del gobierno”, escribe Sergio González Rodríguez. “Un país escindido entre lo formal y lo real, lo legal y lo ilegal a favor de una minoría en el poder” (305). Aunque los sucesos de la novela se sitúan solo unos años después de la Revolución, el lector de los años sesenta y de las décadas subsiguientes era capaz de advertir claramente la semejanza entre el comportamiento corrupto de aquellos generales caricaturescos y las prácticas habituales del gobierno posrevolucionario. La escisión que señala González Rodríguez era caldo ideal para la comedia, e Ibargüengoitia fue el primero en servirse con la cuchara grande.³³

³³ Según Sheridan, el proyecto de Ibargüengoitia consistió en crear “una réplica delatora del simulacro en que se ha convertido el país (simulacro de democracia, simulacro de justicia social, simulacro de libertad, simulacro de espíritu científico o universitario, etc, etc.)”. Su método: “tomar a la historia nacional ya no como la institución sancionadora de los rituales simuladores, sino como la relación de sus artilugios y arbitrariedades (“Regreso a *Los relámpagos*” 493).

Como fue señalado en la introducción, Carlos Martínez Assad afirma que antes de que los historiadores produjeran revisiones significativas de la Revolución, la novela de Ibarguengoitia puso en la picota las acartonadas y sesgadas interpretaciones históricas del movimiento revolucionario (229). El cincuentenario de la Revolución, en 1960, desató esta ola de reinterpretaciones. Ya en los años cuarenta, precisa Florescano, escritores como Silva Herzog y Daniel Cosío Villegas habían denunciado los múltiples descaminos que habían sufrido los ideales de la Revolución. Sin embargo, en la década de los sesenta

aumentó el desencanto con la revolución porque los economistas, los sociólogos y los historiadores mexicanos, en su mayoría liberales o de izquierda, mostraron en sus análisis sobre la situación actual del país que la distancia entre la pobreza de la mayoría y la riqueza de los menos aumentaba en lugar de reducirse, y señalaron que la justicia social, las libertades políticas y la democracia eran aún metas incumplidas y lejanas. (*El nuevo pasado mexicano* 74)³⁴

En el campo de la historiografía la revisión crítica de la Revolución marchó lentamente; sin embargo, entre los escritores, Ibarguengoitia no era ni de lejos un precursor: partiendo de *Los de abajo* y a lo largo de todo el ciclo de novelas sobre la Revolución, pasando por los *Poemas proletarios* de Salvador Novo y *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, muchos habían expresado severas y variadas críticas del movimiento, sus líderes y su esclerosis institucional. Como señala Elzbieta Sklodowska, “Si bien Ibarguengoitia no es el primero en demostrar la degradación de los ideales revolucionarios (cf. la obra de Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes), la originalidad de su procedimiento radica en unir el compromiso (desmitificar-reescribir-

³⁴ “A fines de la década de 1960”, agrega Florescano, “las antiguas interpretaciones de la revolución como movimiento popular, nacionalista, antiimperialista y forjador de un México más equilibrado en el reparto de la riqueza y más democrático, comenzaron a ser revisadas no como consecuencia de un análisis histórico del propio movimiento revolucionario, sino porque en el México de 1960 esas aspiraciones no se habían cumplido. La eclosión del movimiento estudiantil de 1968 y su brutal represión, aventuraron la sensación de desencanto hacia el proyecto revolucionario” (*El nuevo pasado mexicano* 74).

acusar) con una actitud burlona” (59). La mejor muestra de esta actitud burlona es la voz del narrador de *Los relámpagos*, José Guadalupe Arroyo, un militar oportunista que, al tratar de encumbrarse en sus memorias, termina haciendo el papel de tonto.³⁵ Juan Villoro describe la principal arma satírica de esta novela por medio de la figura del espejo encantado. Ibargüengoitia, dice Villoro, coloca a sus personajes delante de un espejo y les pide que describan con franqueza lo que ven:

Los personajes levantan inventario de sus encantos, sus magnas virtudes, los gestos augustos que miran en la superficie de azogue. Poco a poco, lo que dicen cobra otro sentido. La perorata del autoelogio cambia de signo. La intención del personaje no coincide con su voz profunda. El diablo de la parodia se ha hecho cargo del espejo. Queriendo enaltecerse, las voces se inculpan. (...) En el espejo hechizado de Ibargüengoitia, los aguerridos papanatas que destruyeron el país son fiscales de sí mismos. (“El diablo en el espejo” xxxvii)

En efecto, los generales que protagonizan *Los relámpagos de agosto* quedan en ridículo, pero el alcance más trascendente de la crítica de Ibargüengoitia consiste en reducir a objeto risible la retórica inane y grandilocuente del nacionalismo, es decir, de la ideología que pretendió rellenar los huecos, apuntalar las caídas y embellecer el monolito de la Revolución. El impacto en la esfera pública de un par de novelas y un par de obras de teatro, más un puñado de artículos, no alcanza a desmontar y desbaratar el edificio entero del nacionalismo, pero, al permitirnos verlo desde una perspectiva cómica, los textos de Ibargüengoitia socavan sus excesos retóricos y contribuyen a que sus simplificaciones históricas no sean percibidas como verdades incontrovertibles. Enfrentar el nacionalismo cómicamente se convierte en una labor de *disolución*: disminuye la concentración de sus dogmas y coopera con aquello que el historiador R.J.B. Bosworth

³⁵ “El lector se convence de inmediato que es uno de los personajes menos confiables que haya conocido, y que debe poner en duda todo lo que afirma”, escribe Sergio Pitol. “A las pocas páginas se entera de que Arroyo es un pobre diablo, un patán obtuso, voluntarioso y desobligado, un político fatal y, sobre todo, un pésimo militar” (“Jorge Ibargüengoitia” xix).

considera la actitud más conveniente respecto al nacionalismo: “Si pudiéramos mantener al nacionalismo en un estado banal, las mentiras en el corazón de la historia nacional podrían funcionar benignamente y una crucial lectura crítica del pasado, hecha por los ciudadanos de la nación, podría sobrevivir en medio del patriotismo” (205, traducción mía).³⁶ Aunque el humor actúa simultáneamente, y en disparidad de fuerzas, con los mensajes masivos en pro del sentimiento nacional y la exaltación de la identidad, el efecto cómico en la literatura persigue el efecto de banalizar el nacionalismo, diluyendo la gravedad y eficacia de su potencia simbólica.

Guillermo Sheridan: furibundo cazador de axolotes

Mientras los niños en las escuelas preparan altares para el día de muertos y las alcaldías abren un hueco en el presupuesto para comprar flor de cempasúchil, mientras los panaderos se atarean preparando calaveras de azúcar y los editorialistas escriben epigramas rimados llenos de Parcas, Catrinas y Flacas, mientras los universitarios que aprenden español en Estados Unidos reciben su pildorita cultural con imágenes del 2 de noviembre en México, un escritor aplica su ingenio a cultivar un aborrecimiento superlativo por esta celebración. Guillermo Sheridan detesta los altares de muertos (“Encuentro ruidoso su abigarramiento de velas hediondas, sahumeros ramplones, frutas letales, tequila adulterado, fotos y flores agónicas”), pero sobre todo el cóctel nacionalista que simbolizan y actualizan:

³⁶ “Lealtad a la nación, y con ella un leve sentido de identidad, son positivos, mientras los ciudadanos no permitan que su empatía con la humanidad, y con su individualidad y su clase, género, edad y otras raíces, queden nacionalizadas también”, concluye Bosworth en su libro *Nationalism* (204).

En especial, me desagradan los sacerdotes del ritual: los que expropian ese rito tedioso y lo convierten en un ancla de su identidad a la deriva. El infeliz de Coyoacán que expropia un andador de la plaza y grita que por ahí “sólo pasa Nuestra Madre la Muerte” mientras los clics de las cámaras de los turistas hacen patria. El día de muertos es un invento de antropólogos, una excrecencia del Indio Fernández, un estremecimiento de Frida Kahlo. (*El encarguito* 16)

Cuando el humorista hace blanco en los sagrados misterios de la cultura nacional o en los símbolos de nuestra unidad como mexicanos, es inevitable que su crítica provoque la desconfianza que se yergue frente al antipatriota: ¿cantará el gallo antes de que este infiel termine de negar a Frida Kahlo, al indio Tizoc y a José Alfredo Jiménez? En las compilaciones de ensayos humorísticos de Sheridan abundan las referencias a la identidad nacional, “esa cosa que sólo existe para sentirse amenazada”, y a “la vieja retórica de una nacionalidad averiada, tan insegura de sí, que necesita homenajearse sola”. En libros que reúnen crónicas y ensayos, como *Lugar a dudas* (2000) y *El encarguito* (2006), Sheridan da cauce a su vena de humorista, atareándose en demoler mediante la sátira muchos símbolos nacionalistas. En esta sección me propongo examinar las premisas que sostienen la sátira antinacionalista de Sheridan, conectando sus ensayos lúdicos con su labor como crítico literario, y esbozar las cualidades del personaje que despunta detrás del conjunto de textos humorísticos: un puritano de elocuencia gruñona, un cascarrabias hipersensible al derroche de negligencia e ineptitud que percibe a su alrededor.

Reírse de la insondable familiaridad que “el mexicano” tiene con la muerte, certificable en grabados de Posada, en murales de Rivera, en rituales repetidos anualmente y promovidos en todo el territorio nacional, equivale a despreciar “lo nuestro”. Atreverse a sugerir, según lo hace Sheridan con ironía, que el día de muertos, “como nos enseñaron los extranjeros, es *magic*, fotografía bien y es tan auténtico que vale

la pena blandirlo contra las falsas tradiciones” (*El encarguito* 17), genera sospechas de malinchismo contumaz. La celebración del día de muertos es solo una de las manifestaciones culturales del nacionalismo que Sheridan se regocija en deturpar mediante la sátira, pero vale la pena analizarla porque es representativa tanto de la ideología que critica como del personaje que se perfila en sus ensayos.

La muerte, propone Claudio Lomnitz, se erige como una suerte de tótem nacional a partir de la década de 1920, cuando una generación de intelectuales revolucionarios toma imágenes de rituales populares del día de muertos y las adapta como símbolo nacionalista (*Death and the Idea of Mexico* 43).³⁷ La conexión de esta imagería con el carácter nacional (es decir, la popularización de la especie de que “el mexicano” tiene una relación especial con la muerte) funciona como una suerte de demarcación cultural, una seña de identidad reconocible tanto para los mexicanos como para los extranjeros. Un ejemplo entre muchos lo encontramos en *Contracorrientes mexicanas*, un libro de 1957 donde el escritor francés Robert Escarpit recuerda la fiesta del 2 de noviembre que pasó en Janitzio, isla del lago de Pátzcuaro:

Para uso de los turistas norteamericanos que venían, en número cada vez mayor cada año, a asistir a sus ceremonias, los vecinos del lugar habían colocado a la entrada del cementerio este letrero terrible, iluminado con luz eléctrica:

NOCHE DE MUERTOS. WELCOME!

¿Humor involuntario? Tal vez. No estoy tan seguro. Más bien humor natural. (73)

³⁷ En este libro, Lomnitz ofrece una historia de las prácticas culturales relacionadas con la muerte, incluyendo las interpretaciones que distintas generaciones de intelectuales han articulado sobre la imagería de la muerte y su consagración como símbolo nacional. Más que tratar de fijar un significado verdadero, o determinar el origen auténtico de la muerte como símbolo en la cultura mexicana, Lomnitz se propone explorar la historia del variado repertorio de rituales relacionados con la muerte desde la conquista hasta nuestros días, y la función que cumplen en la configuración del Estado nacional (58).

Ante expresiones culturales como los altares de muertos, las calaveras de azúcar y las calaveras poéticas, Escarpit ofrece interpretaciones que los propios mexicanos hemos escuchado hasta la saciedad: que la muerte en México tiene “la angustiosa proximidad de las cosas cotidianas” y que para “un pueblo que nunca ha trazado una frontera muy clara entre la vida y la muerte, no hay más que un paso de la risa a la violencia” (75). En un ensayo publicado en 1987, el antropólogo Roger Bartra tomó éste y otros estereotipos de “lo mexicano” para hacer una lectura a contrapelo, una crítica al voluminoso expediente de la identidad nacional. En *La jaula de la melancolía* Bartra analiza “los *lugares comunes* del carácter del mexicano: se trata de un manajo de estereotipos codificados por la intelectualidad, pero cuyas huellas se reproducen en la sociedad provocando el espejismo de una cultura popular de masas” (15). Mitos como el de la muerte fácil, la madre violada, el héroe agachado, son agrupados por Bartra en el “canon del axolote”. El axolote —criatura larvaria, promesa biológica— sirve como metáfora para explicar la función que cumplen los estereotipos en cuanto nociones que supuestamente sintetizan la identidad nacional. Las propiedades biológicas del axolote, escribe Bartra, son tomadas como signos, “como un mensaje que llega a los mexicanos para instruirlos sobre su condición, su origen y su futuro” (23). En esto consiste el poder simbólico de los mitos identitarios: ser entendidos como cifras que contienen la razón última de por qué los mexicanos nos comportamos de tal o cual manera, como si ciertas cualidades estuvieran grabadas en la estructura íntima e irrenunciable del carácter nacional. Son la concreción del esencialismo nacionalista, que propone una sustancia cultural preexistente cuyo fondo permanece intacto a lo largo del tiempo. La influencia de estos mitos se multiplica porque en los medios masivos de comunicación y el sistema educativo son reciclados sin cesar:

el mexicano común está expuesto de continuo a estos pretendidos espejos que reflejan los rasgos distintivos de la identidad nacional (*La jaula* 168).

El lugar común dicta que el mexicano se encuentra tan cerca de la muerte, tiene un trato tan cotidiano con ella, que le resulta familiar y sabe instintivamente cómo tratarla. Bartra afirma que la consagración de este mito como divisa identitaria es una de las nociones más extendidas del México posrevolucionario (84), y ofrece una interpretación en la que el origen del mito es doble: por una parte, proviene de un fatalismo tradicional que se atribuye a los campesinos y a las personas más desprotegidas ante vendavales meteorológicos, económicos y políticos; por otra, paralelamente, surge del desprecio de las clases dominantes por el bienestar y en último término la vida de aquellas personas. Allí donde un antropólogo como Bartra se propone detectar y comprender mitos como el de la muerte fácil, mostrar su genealogía e identificar sus componentes ideológicos, un humorista como Sheridan moviliza sus recursos retóricos para exponer las cualidades risibles de estos estereotipos.

Frente a los clichés cuya suma constituye la imagen de lo “auténticamente mexicano”, Sheridan elige la sátira como refutación. Sus textos humorísticos cumplen así una función doble: mostrar el empequeñecimiento que implica vaciar en estrechos moldes los ingredientes esenciales de la cultura nacional, y el absurdo de adivinar en ellos oráculos sobre el origen y destino del país. En lugar de asombrarse ante las correspondencias entre el axolote como metáfora y el mexicano como realidad, Sheridan coloca al axolote (estereotipo identitario) en la picota del ridículo. A contracorriente de la publicidad que el día de muertos recibe en los medios masivos, en las escuelas y en las iniciativas del gobierno para preservar nuestras tradiciones, Sheridan afirma con orgullo:

“no he coqueteado con la muerte, no tengo póster de la calavera de Posada ni me quiero pasear con ‘la muerte catrina’ por la Alameda, ni me refiero a ella como ‘la huesuda’ o la ‘patas de hilo’, ni me río de ella, ni me la ‘vacilo’, ni brindo por su salud” (*El encarguito* 16). ¿Dicen que el mexicano tiene una peculiar, inquietante, familiar relación con la muerte? Los textos de Sheridan suelen ser la elaboración cómica de un categórico deslinde: a mí no me incluyan.

No siendo un humorista monomaniaco, Sheridan reparte su exasperación ante un variado abanico de costumbres, entre las que destaca, sin embargo, el hábito de producir destilados de mexicanidad. Al norte de la frontera, dice el escritor, florece un enorme mercado de mexicanidad, basado en la necesidad de los chicanos de afirmar el *hispanic heritage*: “los chicanos viven en un perpetuo 15 de septiembre” (*El encarguito* 36). Sheridan no se detiene a examinar los avatares ni los matices de la cultura chicana; su procedimiento, muy frecuente entre los escritores satíricos, consiste en aislar una cualidad y agigantarla, para utilizarla como munición contra el objeto satírico en turno. Lo que a Sheridan le interesa en las manifestaciones identitarias de la cultura chicana no es la búsqueda de raíces de los migrantes, sino la preeminencia de ciertos estereotipos de mexicanidad en los medios de comunicación y, sobre todo, el efecto que las quintaesencias de lo mexicano tienen en la cultura de origen: la “sobreexplotación de la identidad rebota cada vez con mayor fuerza en la pintura y las letras *al sur* de la frontera y aumentan los mexicanos que explotan la retardataria industria de la *identidad-entredicho-perpetuo (...)*” (36).

Si bien los ingredientes de lo que Sheridan llama “singularidad mercadeable” son variados, la receta consiste principalmente en el reciclaje de algunos estereotipos *junto*

con la exclusión ciertas manifestaciones culturales que no reúnen suficientes requisitos de autenticidad. “En el paquete de mexicanidad exportable”, escribe Sheridan, “cabe lo mismo la esencia guadalupana que el mexikitsh estilo Mauricio Garcés, pero excluye en cambio todo aquello que no califique como “popular”, que carezca de valor de contraste o posea escasa densidad idiosincrática” (37). Las fórmulas que definen la cultura nacional por exclusión de elementos de escasa densidad idiosincrásica cobraron fuerza al término de la revolución de 1910. En su calidad de crítico literario, Sheridan ha estudiado un momento clave en la historia de estas fórmulas en su libro *México en 1932: la polémica nacionalista* (1999), un volumen que documenta y examina dos maneras opuestas de entender qué cabe, qué define y qué vale la pena promover en la cultura nacional. En él, Sheridan expande la labor crítica que ha realizado en torno al grupo de Contemporáneos.³⁸

En marzo de 1932 *El Universal Ilustrado* publica una encuesta titulada “¿Está en crisis la generación de vanguardia?”, en la que diversos escritores responden a preguntas sobre “la desorientación literaria” de las generaciones más jóvenes y a la disyuntiva entre “seguir un ritmo universal, mejor dicho europeo” o “ir hacia el último eslabón de la tradición literaria mexicana” (*México en 1932* 112). La encuesta provocó la publicación de numerosos artículos, entre los que se puede agrupar dos tipos de postura: escritores como Samuel Ramos, José Gorostiza y Ermilo Abreu Gómez sostienen que una vanguardia que sigue las pautas de la literatura europea es incapaz de responder a las necesidades actuales de la nación, puesto que el deber de los hombres de letras es

³⁸ La antología de narrativa *Monólogos en espiral* (1982), el libro de crítica *Los Contemporáneos ayer* (1985), los índices de la revista *Contemporáneos* (1988), la edición del epistolario de José Gorostiza (1995) y de su poesía completa (1996), y *Tres ensayos sobre Gilberto Owen* (2008).

producir obras que se apeguen a la raíz nacional, mostrando su historia y sus luchas; el otro grupo, formado por escritores como Bernardo Ortiz de Montellano, Jorge Cuesta y Salvador Novo, se decanta por un ideal estético cuyos valores no dependen de la expresión de lo autóctono, aunque no lo excluyen, sino de la universalidad de la crítica. La polémica de 1932, emparentada con otro debate público ocurrido en 1925³⁹, se centra para Sheridan en el dilema “entre crear una literatura empeñada en edificar la *genuina nacionalidad* a partir del corte impuesto por la Revolución, o persistir en una literatura que, sujeta a la naturaleza misma de su historia, opta por contener, criticar y reflejar la nacionalidad sin convertirla en un propósito temático, estilístico e ideológico privilegiado por la historia inmediata” (*México en 1932* 30). Para comprender las implicaciones de los ensayos humorísticos de Sheridan es indispensable remontarse a aquellos debates, puesto que el escritor ha elegido continuarlos a través de la sátira: tomar las manifestaciones culturales del nacionalismo que periódicamente resurgen en el México de hoy e intentar reducirlas al ridículo por medio de la risa.

³⁹ En *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, Víctor Díaz Arciniega revisa la historia de aquella disputa: “La polémica literaria se inicia con un agresivo enfrentamiento que se intenta paliar a través de la demanda de una creación literaria acorde con la realidad nacional. Julio Jiménez Rueda, desde el título del artículo que inicia la polémica, ‘El afeminamiento en la literatura mexicana’, aclara su propósito de criticar el aspecto más vulnerable de algunos jóvenes escritores, una personalidad con manifestaciones evidentemente homosexuales, que provocan envidias y críticas debido a que ya disfrutaban de cierto prestigio y poder en la sociedad cultural, el gobierno y la opinión pública” (58). Junto al trasfondo homofóbico y la envidia que despiertan los jóvenes que más tarde fundarán la revista *Contemporáneos*, Jiménez Rueda y los impulsores de la “literatura viril” proponen esencialmente dos requisitos para crear una literatura acorde con la realidad nacional: “Respecto a las obras literarias insisten en que el *contenido* trate asuntos históricos y sociales donde se rescate la “esencia” del “pueblo”, teniendo a éste como protagonista. Para la *forma* demandan, como característica primordial, las normas estéticas del realismo social y el rechazo absoluto de toda modernidad equiparable con los vanguardismos” (101).

Uno de los actores principales de la polémica nacionalista, Jorge Cuesta, es evocado significativamente por Sheridan en el núcleo argumentativo de textos humorísticos (por ejemplo en “Monumento a la mexicanidad”, de *Lugar a dudas*, y en “Filípica contra altares”, de *El encarguito*). En aquel debate de 1932, Cuesta fue el más articulado defensor de los escritores de vanguardia que participaron en las revistas *Ulises* y *Contemporáneos*. Cuesta reivindica la actitud de estos escritores, una “actitud crítica” que

Hace valer lo mismo la literatura y el arte franceses, que los de cualquier otro país. Admite cualquier influencia. Admite la cultura y el conocimiento de las lenguas. Admite viajar y conocer gentes. Admite encontrarse frente a cualquier realidad, aun la mexicana. Es una actitud esencialmente social, universal. Revolucionarismo, mexicanismo, exotismo, nacionalismo, son, en cambio, puras formas de misantropía. (275)

Rechazar expresiones artísticas por no coincidir con cierto signo ideológico o por carecer de una temática localista, es para Cuesta una mutilación inaceptable. La universalidad de la crítica por la que aboga se define por su carácter incluyente: ni la postura ideológica ni el origen nacional son suficientes para consagrar ni para descalificar una obra. En el mes de mayo, el poeta y ensayista veracruzano publica su texto clave sobre la disyuntiva entre nacionalismo y universalismo. Cuesta califica el nacionalismo como un “empequeñecimiento de la nacionalidad”, cuya lógica consiste en que “lo poseído vale porque se posee, no porque vale fuera de su posesión; de tal modo que una miseria mexicana no es menos estimable que cualquier riqueza extranjera; su valor consiste en que es nuestra” (261). La disyuntiva entre universalismo y tradición local, para Cuesta, es falsa, porque acogerse a la tradición significa rebasarse, expandirse, y en ningún caso conservar con actitud defensiva o reproducir acríticamente un grupo de

motivos temáticos y formas de expresión. La verdadera tradición no excluye por dictamen ni los temas ni las expresiones autóctonas, pero tampoco les otorga valor *por ser autóctonas*. “Cuesta”, escribe Louis Panabiere, “no rechaza la tradición, pero piensa que es necesario ‘partir’ de ella y no ‘volver’ a ella, lo que sería contrario a toda dinámica [...]. La tradición, lejos de ser un freno a los impulsos, debe representar más bien un trampolín: la literatura no puede tener una función retrógrada, pues en ese caso solo sería la pálida memoria de un pasado periclitado.”⁴⁰ Si algunos escritores defendieron la tradición como freno —para desincentivar vanguardismos extranjerizantes y promover motivos artísticos nacionalistas— fue porque la entendieron geográficamente, contenida dentro de los límites territoriales de la nación, al contrario de la tradición concebida por Cuesta, que se extendía más allá de las fronteras nacionales y más allá de las fronteras de la lengua, para arraigarse solamente en el pensamiento crítico, piedra de toque de la modernidad.⁴¹

La crítica de Cuesta al nacionalismo está en el subtexto (y a veces en el texto, en forma de cita)⁴² de los ensayos humorísticos en que Sheridan se mofa tanto del lenguaje competitivo propio del chovinismo, como de la reducción del arte y la literatura

⁴⁰ “Un escritor no debe ser un embalsamador de cadáveres, y si se apoya en una tradición vernácula sólo es para hacerla vivir. Esta concepción dinámica de la unión de la literatura, la expresión y la vida es primordial en Cuesta, y tiene tanto más valor cuanto que en la época en que la defendió iba a contracorriente de una tendencia nacional y lo exponía a la condena de sus compatriotas”, agrega Panabiere (212).

⁴¹ La afinidad entre los argumentos de Cuesta y la postura de Jorge Luis Borges en su célebre ensayo “El escritor argentino y la tradición” salta a la vista. Es curioso que el texto de Borges, redactado en la década de los cincuenta como reacción frente al nacionalismo cultural peronista, aparece recopilado en el primer volumen de las obras completas del argentino como parte del libro *Discusión*, fechado en 1932, año de la polémica nacionalista en México.

⁴² En los ensayos ya mencionados de *Lugar a dudas* (“Monumento a la mexicanidad”) y *El encarguito* (“Filípica contra altares”).

mexicanos a un exotismo digerible para el público extranjero. Un par ejemplos representativos de estos dos objetos de burla:

Hay un momento definitorio en la vida de todo niño mexicano en el que escucha a su profesor decir con toda solemnidad:

—En el concurso mundial de himnos nacionales, el mexicano ganó el segundo lugar después de La Marsellesa.

¿Por qué es ése un momento definitorio? Porque a) es la primera vez que lo engañan a uno en nombre del patriotismo, b) es cuando se aprende que México nunca gana y c) es cuando se aprende que los que ganan o lo hacen injustamente o son extranjeros. A partir de ese momento, estamos condenados a vivir de mitos. (*Lugar a dudas* 69)

La retórica nacionalista posee un componente de autoafirmación que exige compararse y competir con otras naciones, destacando así las cualidades únicas, no compartidas por ningún otro pueblo, que distinguen la cultura nacional. Ernest Gellner afirma que en la era de los nacionalismos las sociedades se veneran a sí mismas descaradamente (56), mientras que Benedict Anderson señala la propensión del nacionalismo a usar un lenguaje competitivo: aprovechar todas las instancias en las que cabe decir que “nuestra” nación es “la mejor” (17). El nacionalismo, dice Sheridan, “es una pasión que sólo existe por contraste” (*México en 1932* 39). En el caso del himno nacional, el segundo lugar es una especie de triunfo, si tomamos en cuenta que el puesto de honor para La Marsellesa es un resabio de la admiración que las élites intelectuales y artísticas de Latinoamérica rindieron a Francia en el siglo XIX. El lugar común de que “nuestro himno nacional es el más hermoso del mundo, después de La Marsellesa”, parece no ser exclusivo de México, sino compartido por diversos nacionalismos latinoamericanos.

Los productos culturales que no poseen alta concentración de ingredientes indiscutiblemente mexicanos son descartados por el fervor nacionalista como

extranjerizantes o descastados. Cuando Sheridan, al fin y al cabo profesor de literatura, lee una ponencia en un congreso internacional, y comete el error de no privilegiar lo que el público extranjero está esperando de la literatura mexicana, se expone a escuchar comentarios como “*You don’t seem to understand Mexico*”.

Uno se resigna a estas cosas a cambio del paseo —escribe Sheridan—. Y hasta se halla patéticamente dispuesto a inventar una abuela que platicaba con una iguana, hacía sopa de palmeras o tocaba el harpsicordio en un palafito en los manglares de Nayarit. Esto con tal de que el mexicanista que platica con uno se sienta reconfortado y pronuncie a México “*a land of fascination*”. (*Lugar a dudas* 55)

Aunque el humorista recurre con frecuencia a la hipérbole, el nudo del argumento permanece: en sintonía con los razonamientos de Cuesta, Sheridan deplora la estrechez de consagrar un selecto y estereotipado grupo de motivos como los únicos genuinamente nacionales, y la consecuente exclusión de las obras literarias que no merecen el sello de aprobación nacionalista. Algunas obras, en cambio, parecen acaparar los poderes de representar la realidad mexicana, especialmente ante el público extranjero. En su calidad de crítico literario, Sheridan traza una oposición entre la escritura de Carlos Fuentes y la de Jorge Ibargüengoitia —una oposición relevante para entender la imbricación entre la obra humorística y la tarea crítica de Sheridan. Novelas escritas por autores nacidos en 1928, *Gringo viejo* y *Los relámpagos de agosto* se ubican, propone Sheridan, en las antípodas de la narrativa mexicana del siglo 20:

Ibargüengoitia satirizaba a fuerza de poner en evidencia, hasta el rango de la caricatura, las tipologías que había propuesto la ‘filosofía del mexicano’; Fuentes aún las pone en práctica, aún cree en ellas, convierte a sus personajes en sus actantes y las traduce para el lector académico extranjero, que, agradecido, devora los tópicos y arquetipos que, durante el período ‘clásico’ de esta narrativa, se había escrito para los nacionales (o, mejor aún, para el nacionalismo). Las dos novelas, *Los relámpagos de agosto* y *Gringo viejo*, eran paródicas, pero sólo una estaba consciente de serlo. (“Regreso a *Los relámpagos*” 494)

El propio Ibargüengoitia opinaba que “El éxito de Carlos Fuentes consiste en que le da a los gringos lo que éstos esperan de México: la Revolución y el ‘sol que pega como navaja’, que México es un país impenetrable” (“¡Yo no soy humorista!” 414). Según Ibargüengoitia, ciertas novelas de Fuentes son bien recibidas al norte de la frontera porque, arriesgando una generalización, los lectores norteamericanos “Necesitan como *instant-coffee*, algo sintético, una píldora que se toman para entender todo lo que necesitan comprender” (415). El humorismo de Sheridan constituye una prolongación del de Ibargüengoitia en la medida en que moviliza su prosa para exponer ese *instant-coffee* como una mutilación de la cultura nacional. Los textos de Sheridan buscan desplegar las pretendidas esencias nacionales en una puesta en escena que revele su condición de farsa.

Tras la muerte prematura de Ibargüengoitia, Sheridan compiló tres volúmenes de artículos periodísticos del escritor guanajuatense,⁴³ y en cierto modo llegó a ocupar el sitio de cronista satírico que el autor de *La ley de Herodes* había dejado vacante en la revista *Vuelta*. “A Jorge Ibargüengoitia le molestaba que lo tomaran por un humorista. A Guillermo Sheridan seguramente le molesta que lo tomen por un Ibargüengoitia”, escribió Aurelio Asiain (137). Aunque en la crítica al nacionalismo por medio del humor hay una línea muy clara que va de Ibargüengoitia a Sheridan, los caminos que siguen son diferentes. La tradición intelectual que a mediados del siglo 20 se afanaba por explorar la identidad del mexicano, a Jorge Ibargüengoitia le parecía risible y bastante improductiva; los productos culturales que pretenden sintetizar esa identidad (destilados de idiosincrasia, vendibles bajo la etiqueta de un arte muy mexicano), Sheridan los encuentra execrables. Los ensayos de Sheridan son la amplificación retórica e ideológica

⁴³ *Autopsias rápidas, Instrucciones para vivir en México y La casa de usted y otros viajes.*

de la veta cómica que Ibarguengoitia descubrió en el nacionalismo. El autor de *Los relámpagos de agosto*, como narrador, podía desdoblarse en personajes; Sheridan el satirista es escritor de un solo personaje: el hablante implícito, la voz que enuncia los juicios.⁴⁴ El personaje al que dan cuerpo sus ensayos va de un orador airado, pasando por un imitador satírico, hasta cristalizar en un misántropo particularmente dotado para expresar la amplia gama de sus aversiones. El desmesurado, desdeñoso y exasperado personaje que se perfila detrás del conjunto de sus prosas humorística es, como lo ha visto Domínguez Michael, el hallazgo que singulariza a Sheridan en la literatura mexicana.⁴⁵

La sobriedad, quizás el rasgo distintivo de la prosa de Ibarguengoitia, no figura en el repertorio de Sheridan el humorista. En contraste con el estilo llano de los artículos periodísticos de Ibarguengoitia, cuyo humor se basa más en el sentido común que en el giro lingüístico, Sheridan es un humorista de exuberancia verbal: tanto el vocabulario elegido como la sintaxis de la frase son indispensables para provocar la risa. “El encarguito”, por ejemplo, es un texto que parodia el estilo sistemático de una entrada enciclopédica. Incluye definición, participantes, funciones y ejemplos; combina tecnicismos absurdos con usos coloquiales del idioma:

⁴⁴ Al hablar de *un* solo personaje, me refiero a los ensayos humorísticos, y soslayo intencionadamente a los personajes de la única novela que ha escrito Sheridan, *El dedo de oro* (1996), que merecería un tratamiento aparte dentro de las coordenadas de la narrativa apocalíptica, el humor negro y la poética de lo grotesco.

⁴⁵ “El personaje que habla en las crónicas de Sheridan es, quizás, su gran creación, y ese ser, a la vez invisible y monstruoso, es Alceste, el misántropo de Molière tal cual lo interpreta Paul Bénichou. Es el idealista reformador cuya rebeldía es una inadecuación a las circunstancias, desamparo que lo hace parecer perseguidor y susceptible, egoísta y desdichado” (479). Domínguez Michael alude al capítulo dedicado a Molière en *Morales du grand siècle*, publicado por Bénichou en 1948.

Entiéndase por *encarguito* cualquier objeto que viaja entre dos personas que se quieren, a cambio de que una tercera las aborrezca para siempre. (...) El fenómeno *encarguito* requiere de por lo menos tres participantes: la persona que lo envía (llamada el *encarguitante*), la que deberá recibirlo (el *encarguitado*) y la que lo traslada (el *encarguitario*, o, más sinceramente, el pendejo). Basta con que se corra la voz (“Fulano se va a París. Encárgale algo. Es muy buena gente ese pendejo”), para que todo viajero confirmado se convierta en *encarguitario* potencial. (153)

En ensayos como éste el humorista se coloca en la perspectiva del “viajero en su patria”. El satirista, afirma Simon Critchley en su estudio sobre el humor, “nos pide que nos miremos a nosotros mismos como si fuéramos visitantes en un medio extraño, que examinemos la existencia terrestre desde un punto de vista marciano” (35, traducción mía). Si enfocamos por un momento esta manera de mirar (punto de vista satírico), veremos que “El encarguito” funciona de modo similar al número del comediante (el *stand-up comedian*) que dice a su público: ¿se han fijado que siempre que uno emprende un largo viaje, no falta un pariente o un conocido que desea enviar tres kilos de tortillas y una bolsa de plástico llena de mole a un paisano que extraña muchísimo nuestra comida? El éxito de estos monólogos depende de la eficacia del personaje que el comediante encarna sobre el escenario: su peculiar manera de *vestir* la rutina cómica o de poner la coloquialidad en escena. Su estilo es su forma particular de teatralidad. En el caso de Sheridan, la teatralidad está en la textura de su prosa y en el personaje del gruñón que vocifera y se indigna y patatea en los textos humorísticos.

En México, a Sheridan se le aplica con justeza aquello decía Unamuno: que para mayor precisión al humorismo habría que llamarlo malhumorismo, y malhumoristas a los humoristas (67). El escritor que nos hace reír suele explotar con minucia la larga nómina de ritos y hábitos que le alteran los humores o lo sacan de quicio. Su inagotable capacidad de exasperación es su bodega de temas para la sátira. La enfermedad del

humorista es ser teatralmente hipersensible: elevar pequeños contratiempos a la categoría de afrenta personal. Su filosofía de la vida es contraria al estoicismo: si le incomoda viajar en avión, si le molesta la música de las rondallas, si sufre con el tráfico de la ciudad, su desahogo se sublimará en un devastador artículo satírico. Sheridan titula su texto sobre el día de muertos “Filípica contra altares”, y muchos de sus textos son precisamente eso: invectivas, encendidos discursos *en contra de*.

El ánimo del autor se satisface de tal manera con la demolición, que llega a escribir una “Diatriba contra caras”, donde comienza por denigrar la suya propia: “Qué repertorio de tics, qué mapamundi de manchas, qué aire de semisimio! En esa pulpa de plastilina rosácea mi personalidad esculpe, hora tras hora, su patética obra maestra” (*El encarguito* 156). También arremete contra el lugar común de los ojos como espejo del alma y propone que vivir en este mundo lleno de caras es “un triste privilegio”:

...el rostro es falso como un aparador, con sus ojos maniqués y maniqueos, mutantes de pasiones penosas. Bien mirada, la nariz es un grifo de baba. La boca un orificio que remata una sórdida manguera, con esa lengua reptiloide. Y la contrahechura de las orejas, como una inmóvil película *gore*. Prefiero el sincero talón, la honesta ingle. Un codo no miente; nunca finge la nuca; la espalda jamás nos da la espalda. (156)

El epíteto infamante es una de las especialidades de la escritura humorística de Sheridan, y es una práctica que se presta a señalar, a guisa de ejemplo, algunos recursos de su prosa: la aliteración en el ataque a los ojos (maniqués y maniqueos, mutantes de pasiones penosas); la animalización de la lengua rebajada a animal rastrero (reptiloide); el símil inusitado de la oreja como cuadro “gore”; el contraste con otras partes del cuerpo, generado mediante atributos morales positivos para el talón y la ingle; la agudeza de la espalda que no da la espalda. El autor implícito de esta diatriba se revela como el gran puritano: intolerante con los visajes y pucheros del rostro (ese efusivo incorregible, ese

sentimental embustero), benévolo con la rectitud insobornable de la espalda, el codo, el talón (operarios leales y discretos).

“Diatriba contra caras” es revelador porque nos muestra los extremos que puede alcanzar un escritor satírico mirándose al espejo; es, por así decirlo, un alarde de agresión humorística. No obstante, la invectiva constante de Sheridan se ceba contra la minuciosa avalancha de componendas, arreglos cómodos y corruptelas que minan la convivencia diaria. “Todo humorista es un moralista. Sheridan no escapa a la frase hecha”, escribe Domínguez Michael. “Es un puritano delatado por su rabia sistemática y desesperada contra esa mexicanidad que cree urgida de una lección ética propinada por la sátira” (475). Cuando Sheridan bosqueja una encarnación ficticia de la ineptitud y la negligencia, suele invocar a un par de individuos, Camacho y Menchaca, para encargarse de la ingrata misión de acaparar la estupidez.⁴⁶ La risa provocada por estos bufones no se resuelve, sin embargo, en puro desahogo: el humor de Sheridan funciona como látigo contra las costumbres que considera perniciosas, injustificadas o absurdas. Henri Bergson, en su disertación sobre la risa, proponía que el efecto cómico es imposible sin una “anestesia momentánea del corazón” (14); en el momento en que un lazo de empatía se establece entre el sujeto que debe reír y el objeto escarnecido por la sátira, la risa se vuelve imposible. Por eso el conjunto de prosas satíricas de Sheridan arroja una imagen poco halagadora del autor implícito como un tipo antipático, amargo y desalmado, punto

⁴⁶ Sería interesante que un sociolingüista arriesgara una hipótesis sobre la fascinación y el efecto cómico que el sonido “che” ejerce sobre los mexicanos; efecto cómico aprovechado por escritores que van desde Chespirito (y sus personajes del Chavo, la Chilindrina, la Chimoltrufia, el Chómpiras) hasta Guillermo Sheridan, quien, al otro lado del espectro que va del humor popular al humor literario, no resiste la tentación de bautizar a sus bufones Camacho y Menchaca.

menos que incapaz de compadecerse, ya no digamos de las debilidades del prójimo, pero ni siquiera de los mohines de su propia cara.

Necesitada de enemigos claramente identificados, que proporcionen un blanco reconocible, la sátira no es una modalidad de escritura propensa a sutilezas discursivas. Cuando Sheridan apunta sus baterías retóricas contra los destilados de mexicanidad, arrasa sin discriminación con toda clase de manifestaciones de cultura popular. En su encendida apología del arte que no se distingue por su densidad idiosincrática, Sheridan desdeña y se mofa de todo lo que califique como seña de identidad nacional; ante cualquier atisbo de folklore, el satirista descarga todos los recursos de su verbosidad irónica. En correspondencia con esta propensión a descalificar y demoler sin detenerse a hacer distinciones (práctica que convertiría al cartón satírico en un ensayo analítico), la voz enunciativa en estos ensayos va dando forma a un personaje que, como es común en los caracteres cómicos, no se permite muchos matices. El personaje detrás de los ensayos satíricos de Sheridan es un purista intransigente y un elitista confeso. Ocupado en desmembrar las prácticas culturales nacionalistas, al satirista no le quedan tiempo ni ganas de examinar, por ejemplo, la experiencia chicana; su repudio hacia cualquier búsqueda de identidad cultural lo lleva a descalificarla en su conjunto (“los chicanos viven en un perpetuo 15 de septiembre”) como un vulgar residuo de la moda Frida Kahlo, es decir, como mero producto de idiosincrasia mercadeable.

En sus ensayos humorísticos, Sheridan se asume como heredero de aquel Cuesta que combatió tenazmente en la polémica por dirimir los parámetros de la cultura nacional. A través de una prosa satírica sinuosa, que privilegia el adjetivo exacto y demoledor, que no rehúye la erudición ni la evocación de los poetas que ha estudiado

como crítico y disfrutado como lector, Sheridan el humorista toma partido: detecta, subraya y ridiculiza las notas falsas que traslucen en los destilados de mexicanidad, y las denuncia como manifestaciones culturales de un nacionalismo que reduce a unos cuantos estereotipos la experiencia plural y cambiante de compartir una historia —la experiencia de ser mexicano.

Juan Villoro: comedia de la autenticidad artificial

“No se ha analizado mucho este curioso episodio del patriotismo de exportación”, escribe Guillermo Sheridan, “pero podría comenzarse por estudiar la ‘conquista azteca’ de Nueva York, diseñada originalmente por José Juan Tablada en la década de los veinte, quien calcula que una vez agotadas las modas negras o rusas, el ‘mexicanismo’ puede ocupar los escenarios neoyorquinos en provecho de la imagen del país y de los exportadores mexicanistas” (*México en 1932* 82). Uno de los primeros pasos de esta exportación de “mexicanismos”, jamás llevado a buen término pero revelador como proyecto, fue el ballet azteca que Carlos Chávez imaginó en la temprana fecha de 1926. Del epistolario de Chávez, Sheridan espiga algunas propuestas que el compositor recibió como potenciales argumentos para el ballet. La idea del escritor Octavio G. Barreda era la siguiente: “El ballet se llamaría ‘Suave Patria’, y habría en él 15 de septiembre, fuegos artificiales, desfile, discursos patrióticos, etc.”. Otra opción, agrega Barreda, sería titularlo ‘Marihuana’: “en este caso es un soldado en una noche de cuartel que *se las da* y comienza el desfile de *nuestras cosas* (...) Seres sobrenaturales inmensos, todos de cartón, repartidos por todo el teatro, en el aire, en las butacas, gritando infernalmente. Aparición de cuerpos desnudos, fusilamientos, etc. etc.” (83). Un *pasón* de mota

acompañado de alucinaciones nacionalistas; si el infierno es una tortura cuidadosamente planeada y personalizada, la condena de Sheridan sería estar eternamente atado a una butaca observando “Marihuana”, de Octavio G. Barreda.

La representación de los colores locales sobre el escenario teatral, la estimación de su valor de exportación, la adaptación de los símbolos según el paladar de los potenciales espectadores extranjeros: estas constantes que fueron solo proyecto en los años veinte, y realidad durante buena parte del siglo, se reintegraron al dominio de la imaginación en un pasaje de *Materia dispuesta* (1996), novela de Juan Villoro. Mauricio Guardiola, protagonista y narrador, es un adolescente cuyo principal rasgo de carácter es la apatía. Mauricio nace con el temblor de 1957, pero parece despertar a la vida solamente cuando otro terremoto sacude la ciudad de México en 1985; en el ínterin, sobrevive a duras penas el tedio de su barrio, acompaña a su progenitor en sus escapadas extramaritales y padece el divorcio de sus padres. El arquitecto Jesús Guardiola, su padre, se convierte al nacionalismo y gana mucho dinero, a la sombra de un político, diseñando construcciones estilo mexicano.

...desde que entró al bufet, mi padre pasó horas tratando de despertar en nosotros algo que sólo puedo llamar “pasión representativa”. No bastaba con haber nacido en la república de las serpientes y las aguas frescas, teníamos que parecernos a nosotros mismos, y celebrarlo a voz en cuello. (43)

En vista de que Mauricio no demuestra la menor disposición a dejarse contagiar de pasión representativa, su padre le adjudica el mote de Masiosare, esa hipóstasis del invasor extranjero que generaciones y generaciones de mexicanos han hallado en una estrofa del himno nacional: “*mas si osare* un extraño enemigo, profanar con sus plantas tu suelo...”. Para el arquitecto Guardiola, los individuos capaces de permanecer impávidos ante los símbolos donde se despliega la identidad nacional se convierten en

sospechosos Masiosares. Indiferente a todo, Mauricio no lo es menos respecto a los símbolos de la mexicanidad. Y como no da trazas de encontrar profesión, una orientadora vocacional le recomienda buscar acomodo en alguna compañía de teatro. Por un azar, entra en contacto con el círculo de Jerónimo Ferreira, dramaturgo famoso por su atrevimiento artístico y su propensión a romper los esquemas esperados por el público teatral. El éxito de la compañía fructifica en una invitación a ofrecer una serie de presentaciones en Europa. Con miras a este viaje, el promotor sugiere que hay dificultades por resolver antes de emprender la gira: “el problema es que no parecen mexicanos” y “de nada sirve darle a los europeos lo que ellos también hacen”. Para subsanar esta debilidad,

Ferreira contrató a nuevos percusionistas, dos mulatos de las Antillas que parecerían mexicanos en Europa. La coreografía recibió modificaciones sustanciales: se introdujeron números de ritmo febril en los que se alzaban plumas de colores. Al final, unos sacerdotes con máscaras aztecas pintarían de verde a una mujer; no se servirían de pinceles sino de una serpiente de plástico, remojada en una cuenca ceremonial. (283)

Los actores de la compañía, para no decepcionar al público extranjero, se someten a duras sesiones de bronceado. No basta ser mexicano, hay que parecerlo. Ante la muy alta probabilidad de que en Europa no haya suficiente sol, los actores compilan una lista mundial de baños infrarrojos. “Vamos a dedicar más tiempo a broncearnos que a ensayar”, confiesa uno de los miembros de la compañía. En Europa, el destilado de mexicanidad es un éxito, la crítica reacciona con entusiasmo y publica los previsibles elogios: “la obra corrobora la convulsa capacidad de soñar de América Latina...”, “no en balde Breton encontró en México el surrealismo en la vida diaria...” (301).

Sin ser una novela cómica, *Materia dispuesta* contiene por lo menos dos momentos humorísticos: la faramalla nacionalista del arquitecto Jesús Guardiola y la

hiper-identidad prefabricada de la compañía de teatro⁴⁷. Del viaje de marihuana que Barreda imaginó como argumento de un ballet en 1926, poblado de estereotipos fantasmales, a la publicación de la novela de Villoro, a pesar de las siete décadas intermedias, el nacionalismo de exportación parece conservar tanto su valor de lucro como su potencial para volverse esperpento satírico.

Aunque Villoro como escritor revela un ingenio propenso a la frase redonda y la paradoja (sonrisa de la inteligencia), y aunque como cronista posee un ojo atento a la anécdota reveladora y chusca (olfato para la comedia), su nombre no es de los que salta a la mente cuando pensamos en humoristas. Sin embargo, es relevante que cada vez que invoca los tópicos nacionalistas recurre a la exageración satírica y a la risa para desmontar sus excesos. Por ello vale la pena enfocar fragmentos de su obra narrativa (*Materia dispuesta* y *Los culpables*), de sus ensayos (*Efectos personales*) y de sus crónicas (*Safari accidental*) para considerar los rasgos del nacionalismo que ridiculiza, las estrategias discursivas que emplea y la presencia recurrente de la sátira contra el nacionalismo en la literatura mexicana.

El comercio de Villoro con el nacionalismo comienza con dos accidentes biográficos, uno en el hogar y otro en la escuela. “En mi infancia, el contacto con lo auténtico no tuvo que ver con los mariachis sino con los filósofos nacionalistas. Me sentía rodeado de una secta que operaba en abstrusa complicidad” (*Safari* 27). El escritor

⁴⁷ Pedro Ángel Palou, en su reseña de *Materia dispuesta*, afirma de Villoro que “su humor en esta novela ha ganado en profundidad, basado más en un complejo sistema metafórico que domina y no en el chiste fácil o en el equívoco gratuito de cierta literatura de la crónica en nuestro país” (87). Fabienne Bradu no habla del humor, pero señala la agilidad y el ingenio de la prosa: “Como Juan Villoro es el campeón de la prosa boxística, de la frase como gancho en las carnes blandas de la literatura sentimental, no es extraño que sus personajes carezcan del elemental derecho a la introspección” (40).

se refiere a los intelectuales del grupo Hiperión, una generación de filósofos —entre ellos Luis Villoro, su padre, Emilio Uranga, Ricardo Guerra, Jorge Portilla, Fernando Salmerón— que buscaba hacer una ontología del ser mexicano.⁴⁸ Aficionado al rock, a las historietas, a las series de televisión norteamericanas, Juan Villoro habla de un “abismo generacional” entre sus intereses y los de la generación de su padre. Aunque Luis Villoro no trató de inculcar en su hijo las ideas del nacionalismo filosófico ni las fobias culturales del antiimperialismo, lo puso en ocasión de experimentar la pasión representativa, o mejor dicho la simulación representativa, cuando lo inscribió en el Colegio Alemán de la ciudad de México. En cada grado escolar había un grupo de alumnos compuesto casi en su totalidad por niños extranjeros, excepto por dos o tres mexicanos “capaces de garantizar la mezcla de culturas”, y al futuro escritor le tocó en suerte uno de esos grupos. Los profesores esperaban que el niño Juan Villoro fuera fiel representante de la cultura vernácula, y éste se dio cuenta muy pronto de que satisfacer la demanda de mexicanidad podía resultar provechoso. En el libro *Efectos personales* (2001) Villoro evoca sus años de colegio en un ensayo que, dedicado a los estereotipos nacionalistas, se decanta inevitablemente hacia el humor:

Puesto que yo representaba la otredad, nada podía beneficiarme tanto como las rarezas. Mientras más picaran nuestros chiles, mejor sonarían mis informes. Los maestros gozaban con las truculencias de su país de adopción. Su demanda de exotismo me hizo describir una patria exagerada, donde mis primos desayunaban tequila con pólvora, mis tías se encajaban espinas de agave para castigar sus malos pensamientos y sangraban por la casa, como si posaran para Frida Kahlo, mi abuelo era fusilado en la revolución y por todo legado dejaba el ojo de vidrio con el que yo jugaba a las canicas. (108)

⁴⁸ En *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, Abelardo Villegas subraya la influencia de Husserl y Heidegger en el nacionalismo filosófico, recibida en parte a través de pensadores transterrados como José Gaos, y afirma que “lo que comenzó como una meditación psicológica y poética sobre la realidad mexicana y americana llega a un alto grado de abstracción cuando surgen las preguntas sobre el ser del mexicano y el ser de América” (157).

Convertido en uno de los escritores mexicanos con mayor reconocimiento internacional en los últimos años, Villoro recibe frecuentes invitaciones a congresos y ferias de libros, donde suele encontrarse de nuevo con la expectativa de representar y transmitir “lo mexicano” o “lo latinoamericano”. Los productos culturales exóticos, dice Villoro, ya no son considerados inferiores, como lo fueron mientras predominó una mentalidad colonialista clásica; ahora el obstáculo que enfrentan es un “fundamentalismo del folklore”, subproducto del eurocentrismo. Para explicar esta nueva forma de reducción, Villoro propone la analogía de Robinson y Viernes, pero con una vuelta de tuerca. “Viernes no se somete a Robinson sino que le vende chaquiras y le enseña a meditar como un chamán. El aborígen no es un ser inferior, sino distinto. Sin embargo, está obligado a ser distinto en forma unívoca, como custodio y garante de la alteridad” (*Efectos* 111). La expectativa convierte al artista latinoamericano en un pozo inagotable de alteridad, pero lo descalifica como interlocutor en cualquier terreno que no sea el fondo premoderno de la identidad americana.

Villoro se topa con la irritante perspectiva de constituirse en un proveedor constante de identidad cultural; sabe que si sus obras no remiten a la telúrica, caótica e insondable identidad de Latinoamérica, quedan irremediablemente devaluadas a ojos de los fundamentalistas del folklore. La voz del promotor que en *Materia dispuesta* advierte a los teatreros que en Europa no puede triunfar un espectáculo cuyo contenido no refiera a la identidad mexicana, es una deformación paródica de la conciencia de otredad que Villoro desarrolló en el Colegio Alemán: explota tu alteridad, dales lo que están esperando. En la admonición del promotor se oculta la tesis satirizada en la novela: el

escaparate de identidad estándar que la compañía de teatro lleva a Europa, con sus ceremoniales de plástico y su bronceado perfecto, es una burla tanto de la expectativa folklorista como de la claudicación de los artistas dispuestos a adoptar el papel de representantes genuinos de la identidad cultural.

En *Efectos personales* Villoro evoca el episodio teatral de *Materia dispuesta*: “Los actores caen en un vértigo de la identidad: ¿cómo pueden disfrazarse de sí mismos? [...] En un travestismo cultural, los actores de la novela integran una nueva tribu, de pieles infrarrojas, pigmentadas para no decepcionar a los extranjeros. Estamos ante la más absurda *autenticidad artificial*” (112). Consciente de la constricción cultural que implican los estereotipos nacionalistas, Villoro conoce e invoca los textos que desmontan el canon del axolote. En una de las crónicas reunidas en *Safari accidental* (2005), Villoro se refiere a la obra de Roger Bartra como un “tónico contra la exaltación patrioter” (38) y declara que “la búsqueda del mexicano parece una excursión terminada” (43) Como narrador, ensayista y cronista, para Villoro la identidad ha dejado de ser una esencia elusiva que hay que desenterrar; en su obra, las claves nacionalistas que revelan y al mismo tiempo codifican la esencia y el destino de México están ausentes como tema central, y no aparecen siquiera como un contrincante de consideración: entran solo esporádicamente y en calidad de caricaturas, risibles por descontado. Villoro aprovecha el expediente de la identidad desde un registro descaradamente cómico; es un narrador post-carlosfuentes, no tanto porque escriba *en contra* del desenterramiento de mitos supuestamente capaces de explicar la realidad latinoamericana, ni *en contra* de la obsesión identitaria del autor de *La región más transparente*, no porque oponga una versión alternativa de esa identidad, sino porque dicha obsesión sólo le interesa para

reírse de ella. Para Villoro el nacionalismo ya no es un rival que hay que dismantelar — como para Ibarguengoitia y Sheridan— sino un objeto cómico circunstancial.

La más reciente elaboración de Villoro sobre la *autenticidad artificial* está en el primer cuento de *Los culpables* (2007), titulado simplemente “Mariachi”. El personaje es una suerte de Jorge Negrete del siglo 21, un idolatrado cantante de rancheras y actor de cine que confiesa a su psicoanalista que nunca se ha subido a un caballo y que está harto de ser mariachi; puesto que su celebridad y el único modo de vida que conoce dependen del concentrado de identidad nacional que ofrece a sus fans, se encuentra como atrapado en su propia *performance*. Ser mariachi es para él una suerte de fatalidad:

Tengo voz, cara de ranchero abandonado, ojos del valiente que sabe llorar. Además soy de aquí. Una vez soñé que me preguntaban: “¿Es usted mexicano?”. “Sí, pero no lo vuelvo a ser”. Esta respuesta, que me hubiera aniquilado en la realidad, entusiasmaba a todo mundo en mi sueño. (12)

El juego humorístico que se plantea Villoro en este relato podría sintetizarse así: ¿Qué pasaría si un Jorge Negrete con este conflicto interior —un Jorge Negrete contemporáneo— aceptara actuar en una película de Almodóvar? En la historia de Villoro, el genio del cine español se llama Chus Ferrer, y quiere que en su película el mariachi bese a un motociclista catalán. La mujer que sirve de contacto al protagonista con el cineasta lo convence de participar en la película, diciéndole que se convertirá en el primer mariachi sin complejos, “un símbolo de los nuevos mexicanos” (14). En la premier en Madrid, el protagonista observa asombrado que, gracias a un truco de edición, su pene ha sido sustituido por un miembro descomunal. La diferencia entre su pene real y la prótesis fílmica lo hace sentirse ridículo y mentiroso. Al regresar a México lo recibe la

noticia de que su fama se ha multiplicado y su imagen de virilidad ha adquirido proporciones legendarias.

Di miles de entrevistas en las que nadie me creyó que no estuviera orgulloso de mi pene. Fui declarado el latino más sexy por una revista de Los Ángeles, el bisexual más sexy por una revista de Ámsterdam y el sexy más inesperado por una revista de Nueva York. Pero no me podía bajar los pantalones sin sentirme disminuido. (20)

A pesar de la heterodoxa muestra de masculinidad en la película—ningún personaje de Jorge Negrete se enamoró de un motociclista catalán—, el estatuto del mariachi-actor como epítome de la mexicanidad no hace más que aumentar, al tiempo que su ego se va mermando. Como símbolo de los nuevos mexicanos, este mariachi no es más que la suma de los viejos estereotipos nacionalistas, con la única novedad de estar envuelto en la parafernalia mediática del mundo del espectáculo contemporáneo. Como personaje satírico, presenta la novedad de no ser una mera encarnación inconsciente y gritona de la mexicanidad: el mariachi de Villoro padece cómicamente la ruptura entre su ser y su aparecer, entre su persona y su personaje. El procedimiento humorístico consiste en dilatar los elementos materiales del símbolo identitario —el mariachi sentimental, la nostalgia del mundo campesino, la masculinidad hiperdotada— hasta conferirles una especie de vida propia, ajena a la subjetividad del personaje. En *Safari accidental*, Villoro el cronista había citado estas palabras de Bartra: “El nacionalismo es una ideología que se disfraza de cultura. Hemos tenido identidad nacional en demasía, exorbitante nacionalismo, revolución desmesurada, simbolismo sobrado” (38). En *Los culpables*, Villoro el narrador toma el exceso simbólico y lo personifica, no en el triste cantante de rancheras, que progresivamente se achica dentro de su disfraz, sino en el disfraz mismo. El núcleo de la narración es una fórmula viejísima, casi un arquetipo (el personaje que se

apodera del actor), la novedad está en que el personaje es la suma quintaesenciada del repertorio nacionalista. El automatismo de la representación cobra vida, se convierte en autómeta.

En la narrativa de Villoro, este personaje es hasta cierto punto el “no va más”, el último extremo de la parodia nacionalista: un mismo individuo padece y a la vez usufructúa la acumulación, en grado eminente, de la autenticidad artificial. En las coordenadas del humor, cabe ubicar a Villoro como un satirista que escribe después de *La jaula de la melancolía*, es decir, después del primer asedio sistemático al conjunto de estereotipos de la identidad nacional, y después de la época dorada del nacionalismo impulsado desde las instituciones estatales. Ibargüengoitia se atrevió a burlarse de íconos nacionalistas en los años sesenta, cuando se llevaba a cabo un balance de la Revolución, y en los años setenta, durante el nacionalismo echeverrista, cuando el presidente y su círculo inmediato promovían ruidosamente “lo nuestro” y cuando ante el presidente todo mundo se cuadraba. Villoro escribe en un México muy distinto, incomparablemente más abierto a los productos culturales y comerciales del exterior, donde el nacionalismo revolucionario ha sido paulatinamente desmantelado, en lo económico, por el neoliberalismo, y, en lo político, por la transición hacia instituciones más democráticas. El nacionalismo que ataca Villoro mediante el humor es una fuerza disminuida, aunque no acabada, y por eso es un objeto satírico que sale a flote esporádicamente en su obra. Lo cual no significa que Villoro pase por alto o no considere dignos de elaboración literaria los problemas de la nación, sino que la dimensión retórica del nacionalismo aparece en su obra únicamente en calidad de caricatura. En su novela *El testigo* (2004), por ejemplo, Villoro hace una suerte de balance narrativo de las fuerzas políticas que

chocan en el México del año 2000, visita el campo y la ciudad, pone en escena el núcleo conservador de la provincia y la irrupción del narcotráfico, se ocupa, en fin, del atribulado panorama político y social de la nación, pero su novela no ataca las prácticas culturales del nacionalismo, ni desde el humor ni desde otra perspectiva.

Junto con los cambios en la situación política hay que tomar en cuenta que Villoro forma parte de un grupo bastante selecto de escritores vivos que, a través de editoriales españolas, publica libros que circulan en todo el mundo hispanohablante. Esta presencia internacional conlleva como subproducto la mencionada expectativa de la representatividad: lectores que esperan ver, sentir y entender a México en la narrativa de Villoro. En una charla con lectores de la versión digital de *El País*, sostenida durante la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en 2008, Villoro repetía por enésima vez su voluntad de mantenerse al margen de la representación folklorista.⁴⁹ Más allá de entrevistas y declaraciones, la postura de Villoro en torno a la problemática de México como nación se encuentra en una novela sin intenciones cómicas como *El testigo*, y su visión más reciente sobre el nacionalismo como código de representación está elaborada, en clave irónica, en el cuento “Mariachi”. Muy poco me sorprendería, por cierto, que Almodóvar recogiera el guante y adaptara este cuento para la pantalla.

Si nos situamos, a través de la obra de Villoro, en la orilla última de la parodia, cabe plantear la pregunta por la permanencia o el paulatino repliegue del discurso nacionalista como modalidad cultural dominante. Roger Bartra se muestra convencido de

⁴⁹ “Me parece que todo escritor tiene derecho a inventar realidades”, escribió Villoro en aquella ocasión. “El problema está en distinguir entre una fabulación y una representación de la realidad. Europa suele tener muchos prejuicios pintoresquistas sobre lo mexicano. A nosotros nos importa poco que un personaje de Mankell sea típicamente sueco o que parezca levemente noruego. En cambio, algunos europeos piensan que los personajes latinoamericanos deben ser ‘típicos’, folklóricos, tutti-fruti. Hay muchos modos de ser latinoamericano” (“Los internautas preguntan”).

que el desarrollo del canon nacionalista fue un fenómeno del siglo 20, “que dio fe tanto del origen como del fin de esta curiosa modalidad cultural, aunque no cabe duda de que podemos encontrar un sinnúmero de precedentes y que veremos no pocas reminiscencias en los tiempos venideros” (*Anatomía* 11). La exportación de mexicanidad que satiriza Villoro, y el efecto retroactivo que ejerce sobre la cultura nacional, ridiculizado por Sheridan, pueden entenderse como los estertores de una modalidad cultural agotada, pero también pueden ser leídos como la continuidad del nacionalismo: necesidad y conveniencia de postular, reiterar y exaltar una identidad cultural, por simplista y parodiable que sea.

A diferencia de Bartra, el crítico Carlos Alonso, al analizar esta modalidad de discurso cultural a través de la llamada “novela de la tierra”, considera que la búsqueda de esencias nacionales continuará siendo una dominante discursiva y conservará su influencia en los productos culturales de la región. Desde su perspectiva, Alonso coincide en lo básico con Bartra: “a través de este mito de permanente crisis cultural los intelectuales latinoamericanos han encontrado paradójicamente una narrativa de identidad cultural efectiva. Solo que, naturalmente, el significado cultural propuesto consiste en que el significado cultural debe ser rigurosamente buscado y con el mismo rigor nunca encontrado” (36, traducción mía). Esta dinámica circular, esta mina sin fondo de la identidad cultural va a conservar su centralidad porque, en primer lugar, “todo el marco académico e institucional que sostiene y legitima el discurso latinoamericano está centrado en el proyecto de hallar respuesta a esta pregunta cultural” (36, traducción mía). Incluso la actividad crítica de desmitificar esa búsqueda, agrega Alonso, depende del discurso mismo de la identidad. “La pregunta que se impone es la siguiente: ¿habrá

alguna vez en Latinoamérica un discurso que no esté centrado en la cuestión de la identidad o en su desmantelamiento: en las piedades del esencialismo cultural o el siempre renovado intento por desmitificarlo?” (36, traducción mía). En suma, la caricaturización de la identidad mexicana en la obra de Villoro puede interpretarse como reminiscencia de un discurso agotado (Bartra) o como la imposibilidad de desmarcarse verdaderamente de esta modalidad cultural, puesto que incluso mofándose de ella se fortalece su centralidad en la arena de la cultura (Alonso). Más que plantear una disyuntiva excluyente, vale la pena considerar el alcance de estas dos perspectivas.

Es altamente probable que el centenario de la Revolución y el bicentenario de la Independencia traigan consigo, junto con una oportunidad de renovar y enriquecer las interpretaciones de la historia nacional, un nuevo impulso a las simplificaciones que vierten en el estrecho molde de unos cuantos estereotipos la variedad cultural del país entero. Si uno de los rasgos típicos del nacionalismo, como afirma Gellner, es el fervor con que ejerce su autocelebración, los festejos de la Independencia y la Revolución implicarán cierto grado de resurgimiento nacionalista. Pero la exaltación de la identidad y los hitos históricos verá también su bajamar, y cuando, agotadas las efemérides, en las instituciones educativas y los medios de comunicación retroceda la temática nacionalista, volveremos a advertir la emergencia de articulaciones de significado cultural que desbordan el paradigma del nacionalismo. Bartra se refiere estas articulaciones como redes culturales y políticas no contenidas por los límites de la nación. “Se trata de redes extraterritoriales, metademocráticas, transnacionales, globales o incluso posnacionales”,

escribe Bartra (*Anatomía* 17).⁵⁰ En la medida en que estas redes sean objetivadas en forma de expresiones culturales, ganarán espacio en el discurso público, y paulatinamente la retórica del nacionalismo irá cediendo su lugar de privilegio tanto en su versión afirmativa como en la irónica o humorística.

La parodia del nacionalismo demostrará su vigencia cuando se haga necesario poner un grano de sal al encumbramiento mediático de los héroes y al nacionalismo vociferante del “¡Como México no hay dos!”, y sin embargo, conforme el despliegue nacionalista vaya menguando, repararemos una vez más en las múltiples encarnaciones del humor que rebasan este registro satírico. Depende hasta cierto punto de los actores culturales, entre ellos los escritores y los críticos, otorgarle centralidad a la temática nacionalista. A lo largo de este trabajo intentaré demostrar que el humor en la literatura mexicana va más allá de su función como antídoto multiforme contra las exaltaciones de la identidad y las vanaglorias del nacionalismo, aunque esa haya sido una de sus principales funciones durante los últimos cincuenta años. Dramaturgos, poetas y narradores han movilizado la fuerza de lo cómico en direcciones diversas, y aunque muchas veces el discurso nacionalista está entreverado con otras prácticas culturales, los escritores no han permitido que el humor quede nacionalizado —es decir, que gire exclusivamente en torno a la temática de la nación, sus símbolos y su destino— y engulla el resto de sus inquietudes. Interpretar los poemas cómicos de Efraín Huerta, los relatos carnavalescos de Sergio Pitol, la sátira del machismo de Sabina Berman, la figura cómica

⁵⁰ Bartra habla de un conjunto heterogéneo de formas de asociación que rebasan los límites de lo nacional: “medios de comunicación (prensa, radio, televisión, internet); escuelas y universidades; grupos étnicos, religiosos, sexuales; editoriales y hospitales; organizaciones no gubernamentales, Iglesias, sectas y agrupaciones marginales con vocaciones diversas (desde actividades paranormales hasta actuaciones paramilitares, desde pacifistas vegetarianos hasta dogmáticos terroristas)” (*Anatomía* 17).

del intelectual según Augusto Monterroso, etcétera, sólo a través de la lente del nacionalismo cultural, constituiría una forma de miopía crítica, una manera de caer en la trampa que reduce la cultura mexicana al nacionalismo. Y lo mismo hay que decir sobre la obra de los escritores analizados en este primer capítulo: los territorios que exploran Ibarguengoitia, Sheridan y Villoro se extienden más allá de la sátira nacionalista, si bien sus versiones de esta comedia me han permitido enmarcar el problema y seguirle la pista a través de tres soluciones humorísticas diferentes pero complementarias.

Conclusión

Sin llegar al extremo de asegurar que tras el humorismo literario se esconde siempre la gravedad de una querrela y la bilis de una fobia, vale sugerir que los humoristas, entre broma y broma, suelen ir muy en serio. Sobre todo cuando la delimitación del ámbito en disputa conlleva repercusiones de mucha monta. Verbigracia: el ámbito de la cultura nacional.

El nacionalismo y sus detractores humorísticos establecen una pugna de ideas que se concretan en distintas formas de habitar ese ámbito. “En principio”, escribe Philip Schlesinger, “la cultura nacional está limitada por los confines territoriales de un estado-nación. Sin embargo, las características ‘nacionales’ no están dadas. Las culturas nacionales no son simples repositorios de símbolos compartidos respecto de los cuales la población entera guarda una relación idéntica. Más bien, debemos aproximarnos a ellos como lugares polémicos, alrededor de los cuales tiene lugar una competencia por su definición” (107, trad. mía). Los términos de esta competencia entre la ideología del nacionalismo y las respuestas de tres humoristas han sido el objeto de este capítulo.

Los monumentos y símbolos de la nación que atraen la mordacidad de Ibargüengoitia se revelan, bajo la mirada del escritor guanajuatense, limitados, parciales y a veces francamente risibles; y sin embargo resultan indispensables para promover una idea de con-nacionalidad y mantener un mínimo coeficiente de cohesión en la entidad nacional; las reflexiones sobre el ser del mexicano pueden parecer extemporáneas y satirizables hoy, pero en su momento fueron parte del diálogo sobre las necesidades y las potencialidades de la comunidad política que llamamos México. La competencia por la definición de cultura nacional es inevitable, y está conformada por tensiones que actualizan tanto los voceros de la mexicanidad como las embestidas satíricas de Sheridan. Los estereotipos nacionales conservarán su efectividad sintética ante el público extranjero, y los medios de comunicación seguirán reciclándolos para el consumo nacional, de manera que los mariachis superdotados y los pieles infrarrojas de Villoro conservarán su potencia disolvente. Declarar vencedores carece de sentido: mientras los códigos del nacionalismo estén vigentes, es decir mientras sean signos legibles y no simples reminiscencias del pasado, los códigos de su parodia serán descifrables y producirán risa —señal de que la polémica sigue en pie y de que ninguno de los contendientes se halla desprovisto de argumentos.

En este primer capítulo he ofrecido una crítica de tres versiones del humor literario como remedio antinacionalista. Ibargüengoitia aparece como el primer autor que utiliza consistentemente el humor como estrategia para socavar el discurso nacionalista; para analizar su rechazo a las manifestaciones culturales del nacionalismo, examiné tanto el expediente en torno a la identidad nacional como la reescritura humorística de la historia. Sheridan toma como blanco las prácticas culturales de corte nacionalista que

periódicamente resurgen en la arena cultural, y las somete a un tratamiento irónico cuyo fundamento procede de los argumentos antinacionalistas de Jorge Cuesta; de esta manera, la labor crítica de Sheridan sobre los escritores de Contemporáneos engarza con sus ensayos humorísticos. Finalmente, propongo que en la versión de Villoro el nacionalismo aparece como un enemigo hasta cierto punto disminuido, en la medida en que surge esporádicamente en su literatura y solo bajo el rango de la caricatura; sin embargo, en su colección más reciente de cuentos encontramos una sátira extrema del nacionalismo, que confirma la persistencia de una pugna discursiva por acotar los límites de la cultura nacional.

El nacionalismo en sus manifestaciones culturales puede entenderse como una arraigada serie de hábitos imaginativos, una manera solidificada de representar la cultura nacional. Si en el capítulo primero he analizado la sátira de un conjunto de costumbres o hábitos mentales para entender la colectividad nacional, en el capítulo siguiente expondré los modos en que el humor literario enfrenta otras costumbres: familiares, religiosas y de interacción entre los géneros.

CAPÍTULO 2
RELIGIÓN, GÉNERO Y FAMILIA:
HUMOR COMO EXAMEN DE COSTUMBRES

Si, por una parte, el humor alumbró con su luz oblicua entidades nebulosas y portentosas como el carácter nacional y la identidad del mexicano, por otra también permite echar un vistazo a realidades menos solemnes y más cotidianas, entre ellas los hábitos y manías de algunos segmentos de la sociedad. Es prácticamente imposible disertar sobre el Ser del Mexicano sin deslizarse en los callejones del esencialismo, es decir, sin atribuir un núcleo sustancial indestructible a la historia muchas veces azarosa de una entidad política; de modo semejante, no cabe hablar de las costumbres de los mexicanos sin incurrir en generalizaciones que van de lo tolerable a lo abusivo, de lo rigurosamente estadístico a lo arbitrariamente cómico. Los mismos humoristas que se mofan de los absurdos de prescribir la esencia de lo mexicano y producir destilados de mexicanidad, en la página siguiente se dan vuelo escribiendo contra cierto hábito colectivo que les parece pernicioso, molesto o insensato. “A pesar de las divergencias, ciertos rasgos comunes perduran, no con la pompa de la identidad nacional, sino al modo menor de los sabores primigenios, los malos hábitos, los orgullos que sólo a nosotros nos incumben”, escribe Juan Villoro (*Safari* 43). Malos hábitos y sabores primigenios, estas dos categorías sirven para anticipar los objetos del humor estudiados en este segundo capítulo.

Los textos de Jorge Ibarra, Guillermo Sheridan y Juan Villoro nos entregan una imagen de la nación, así sea por contraste: México no es una continuación trágica del

imperio mexicana, ni una síntesis del Día de Muertos con la pintura de Frida Kahlo, ni la figura cinematográfica de un mariachi superdotado. Los textos que me propongo analizar en este capítulo son al mismo tiempo más humildes y más ambiciosos: aunque no pretenden hacer afirmación alguna sobre la esencia de lo mexicano, sí ofrecen representaciones humorísticas —y por ende juicios— de ciertas costumbres generalizadas en México. Carlos Monsiváis, en su *Nuevo Catecismo para Indios remisos*, parodia diversos registros del discurso religioso y hace una sátira de las prácticas del catolicismo en México. Sabina Berman entrelaza la leyenda histórica (valga el oxímoron) con el machismo para escribir la comedia *Entre Villa y una mujer desnuda*. Por medio de la crónica periodística, Germán Dehesa elabora un retrato de los cambios que ha experimentado la familia mexicana, y en particular de las nuevas formas que adopta la paternidad.

En el primer capítulo predomina el humor iconoclasta: repudio de representaciones de la nación que los autores consideran simplificadoras. Nada tiene Ibarra en contra de las pirámides precolombinas, ni Sheridan en contra de las calaveras de azúcar, ni Villoro en contra de la canción ranchera. El conflicto que los tres deciden enfrentar por vías cómicas es la identificación de estos símbolos con la nación. Monsiváis, Berman y Dehesa aprovechan sin duda esta vertiente (juegan con símbolos identitarios), pero toman como materia prima no sólo las maneras estereotipadas de representar a la nación sino los modos estereotipados de comportamiento. En este segundo capítulo predomina la sátira de costumbres: examen de las prácticas religiosas, de la relación de poder entre los sexos, de los cambios en la dinámica familiar.

A diferencia del capítulo anterior, donde analicé tres facetas de un mismo fenómeno (el nacionalismo), en el segundo capítulo estudio tres fenómenos distintos vistos desde la confluencia entre humor y examen de costumbres. El propósito es entender cuáles son los rasgos principales del retrato de costumbres delineado en la obra de cada autor, bosquejar el contexto social de su crítica y averiguar qué estrategias formales suscitan el humor en los textos. “Resignados a no encontrar al *homo mexicanus*”, escribe Villoro, “podemos al menos compartir ciertas afinidades” (*Safari* 44). El humor en este capítulo contribuye a elaborar una mexicanoscopia sin pretensiones de ciencia, una radiografía, ya no del ser nacional, pero de los lunares, callos y juanetes de la sociedad mexicana.

Carlos Monsiváis: misionero irritado y apóstol del Estado laico

De tan familiar, de tan cotidiano, de tan próximo a los ojos y los oídos, olvidamos que hay en México un mundo extravagante y peregrino, un mundo de eremitas milagrosos y vírgenes indefensas y hombres poderosos vestidos de púrpura, un mundo pintoresco y aterrador poblado de estatuas sangrantes y cadáveres hiperrealistas expuestos a la contemplación, en cuya música de fondo se superponen letanías incesantes con ensalmos milagrosos, un mundo visitado por apariciones benevolentes y presencias enemigas, saturado de símbolos, de mediaciones, de jerarquías. Este mundo, que por una parte manifiesta el espíritu religioso de los mexicanos, por otra se presta maravillosamente para que una imaginación literaria se atreva a tomar sus partículas componentes —verbales y visuales, doctrinales y devocionales— para recombinarlas y trazar un afiebrado cuadro satírico del catolicismo. A invitación del pintor oaxaqueño

Francisco Toledo, Carlos Monsiváis se dio a la tarea de refabular lo fabulado, sobrecargar lo abigarrado y resignificar mediante la sátira el sentido de historias, tradiciones e imágenes católicas.

Elena Poniatowska, que a fuerza de entrevistar escritores ha dado forma a un tramo considerable de la historia literaria mexicana, obtuvo de Monsiváis una resumida génesis de este proyecto que se remonta a 1982:

Francisco Toledo, hombre de curiosidad inagotable, descubrió en Oaxaca un *Catecismo para indios remisos*, es decir, para indios renuentes a “la verdadera religión”, como se decía entonces. Armando Colina y Víctor Acuña compraron un juego de grabados del siglo XVIII y se lo dieron, y Toledo decidió trabajar estos temas religiosos, uniéndolos a su mitología juchiteca y poniéndole como título *Nuevo Catecismo para Indios Remisos*. Me pidió nueve textos y acercándome a lo que creí el espíritu de los grabados, los hice, pero luego ya absolutamente contaminado añadí tres textos, y en una siguiente edición agregué otros diez. (“Los pecados de Carlos Monsiváis” 279)

Elaborar pastiches de oraciones, hagiografías, fingidas controversias teológicas y otros textos en este tenor resultó tan afín a los intereses, la formación religiosa y la inteligencia literaria de Monsiváis, que los comentarios anexos a los grabados de Toledo se convirtieron, a la larga, en un libro de narraciones acompañado por unas cuantas ilustraciones encartadas en medio del volumen. El esbelto tomo que circula ahora en librerías, *Nuevo Catecismo Para Indios Remisos* (2001), está compuesto por cincuenta narraciones cortas, o fábulas, o cuentos —“cincuenta nichos paródicos” según la nomenclatura de Adolfo Castañón en su pequeño libro sobre Monsiváis, *Nada mexicano me es ajeno* (11). Incluye ocho láminas de Toledo hechas a partir de grabados en placas de cobre, originales de los siglos 18 y 19, retrabajadas con distintas técnicas: ángeles,

santos y Cristos asediados por elefantes, salamandras, burros, cangrejos y otras figuras extraídas de la imaginación del pintor y de la tradición gráfica juchiteca.⁵¹

Las narraciones del *Nuevo Catecismo* constituyen el destilado más puro de la vena satírica de Monsiváis. En el grueso de su obra la ironía aparece episódica y fugazmente, condimentando la crónica de costumbres, la crítica literaria y la valoración tanto de protagonistas de la vida pública nacional como de instituciones políticas y sociales. En su columna “Por mi madre, Bohemios”, el insaciable consumidor de periódicos y revistas recopila declaraciones de personajes públicos que “la Redacción” (léase Monsiváis) editorializa (léase ridiculiza). Por contraste, en el *Nuevo Catecismo* la ironía es la clave de lectura de la totalidad de la obra, y no hay anécdota periodística ni cantante de moda ni subcultura urbana que sirva como motivo para la prosa del cronista. A través de ficciones breves con ribetes de fábula, en sus páginas aparece reconcentrado el crítico feroz del catolicismo mexicano, junto con el ventrílocuo de la ira bíblica, la viñeta del santoral y el devocionario popular. Admirador y estudioso de la obra de los liberales del siglo 19 que diseñaron y lucharon por la separación entre Iglesia y Estado, Monsiváis, como ha dicho Christopher Domínguez, “es algo más que un anticlerical: es el más severo y profundo de los anticatólicos mexicanos” (“El Rulfo para Monsiváis” 2). En un país mayoritariamente católico, cuya historia y cultura son ilegibles sin una comprensión de las creencias, prácticas y evolución del catolicismo, el *Nuevo Catecismo* es crítica cultural en clave humorística.

⁵¹ Después de la edición original, publicada por Siglo XXI Editores en 1982, Vicente Rojo propuso a Monsiváis una edición de formato grande acompañada por quince láminas de Francisco Toledo. Ediciones Era publicó este volumen en 1996 —ya con cincuenta textos de Monsiváis— y en 2001 la edición “popular”, cuyo única pifia consiste en reproducir idéntica la información sobre las ilustraciones de la edición de lujo, a pesar de que la popular incluye solamente ocho láminas.

Un satirista es un “misionero irritado”, dice Walter D. Wagoner en la introducción a su antología de sátira religiosa anglosajona (3), descripción que Monsiváis cumple a cabalidad en el *Nuevo Catecismo*. Lo mismo en artículos periodísticos que en entrevistas radiofónicas, en presentaciones de libros y mesas redondas, Monsiváis es asiduo detractor de la jerarquía católica; en el *Nuevo Catecismo* perfecciona su irritación y la eleva a la categoría de creación literaria. El fabulista se mofa de diversos aspectos del catolicismo: la doctrina y la propaganda de la doctrina, la superstición y la milagrería, el santoral y sus escalafones, la vanidad de los jefes, la competencia de los laicos por ver quién es más piadoso, más ortodoxo, más beato. Como un Erasmo enconado, Monsiváis la emprende contra las externalidades del culto católico, asediándolas con lenguaje bíblico e irónico. Caricaturiza la beatería, las discusiones teológicas, las prácticas de piedad: todo lo que no pertenece al centro puro y duro del cristianismo de Monsiváis.

Otro escritor notable por su capacidad de cólera y por el brío que este combustible comunicaba a su prosa, Miguel de Unamuno, escribió que la “superstición, *superstitio*, equivale, en el rigor del vocablo, a lo que queda, lo que resta, poso, escoria, escurridura o escurraja. Es el limón después de que fue estrujado del jugo que contenía; es el despojo de toda ciencia o toda doctrina; es algo que persiste cuando la vida que lo animaba se fue” (30). Entre los blancos a los que apunta la sátira de Monsiváis en el *Nuevo Catecismo*, la superstición ocupa el lugar de privilegio. Copio el primer párrafo de “El milagro olvidado”:

Hubo una vez, en el espacio de reserva de las dádivas de Dios, un Milagro obstinado y servicial con muchas ganas de ser tomado en cuenta y de causar conmoción y aparecer en las hagiografías. En las horas muertas de la gracia divina que aún no se ejerce, a este milagro le fascinaba soñarse adorado y recordado por multitudes, se embelesaba ante los exvotos a que daría origen, y, ansioso de peregrinos, se preparaba concienzudamente, y mañana y tarde ensayaba destellos

y resplandores, la suavidad con que aterrizaría o se elevaría ante la mirada estupefacta de los fieles, y el desdén ante los elogios superficiales, porque (la vista inclinada y el corazón humilde), no era en modo alguno un Milagro advenedizo o vanidoso, sino un fiel enviado de otras potestades, un sencillo aunque perfecto regalo del Altísimo. (19)

Monsiváis se mofa de la religiosidad milagrera y de la sensiblería mística; su fábula se dirige contra la multiplicación de las mediaciones entre el cielo y la tierra, y en especial contra la fetichización de la gracia. El *Nuevo Catecismo* parodia las manifestaciones de la piedad popular que se traducen en un pintoresco sistema de intercambio, una suerte de economía de los talismanes. Monsiváis hace pasar las prácticas católicas por un estricto tamiz, toma el bagazo y lo emplea para montar con él un teatro donde el elenco de lo superfluo luzca con toda su colorida simpleza. El autor del *Nuevo Catecismo* se pasea en el parque temático de las tradiciones, los símbolos y las prácticas del catolicismo mexicano, panorama ante el cual reacciona con una mezcla de asombro y repugnancia. Asombro por el abigarrado laberinto de caminos que comunican el cielo y la tierra en la religiosidad popular; repugnancia por todo cuanto una mentalidad esperanzada en el milagro deja de hacer a favor de las causas que podrían aliviar más pronto la injusticia y el sufrimiento.

Aunque los autores de sátira religiosa no suelen ser hombres de iglesia, afirma Wagoner, con frecuencia están animados por instintos y simpatías religiosas. “Su preocupación es remover los abusos hechos en nombre de Dios o de Cristo” (14). Es plausible que la formación calvinista de Mark Twain, por ejemplo, sea la semilla de sus escritos satíricos contra las guerras santas y los cristianos hipócritas (Phipps 416-420). Entre las circunstancias que moldean la sátira religiosa de Monsiváis, su educación protestante se cuenta entre lo más significativo. Castañón desentierra la autobiografía

precoz de Monsiváis para evocar los sentimientos de exclusión sufridos por un niño protestante en un ambiente abrumadoramente católico. “Él mismo, en la breve *autobiografía* publicada en 1966 asienta esos antecedentes formativos que acaso ayuden a captar mejor el sentido de su humor militante...” (*Nada mexicano* 13). En aquel texto, escrito antes de cumplir los 30 años, Monsiváis declara:

Pertenezco a una familia esencial, total, férvidamente protestante y el tempo al que aún ahora y con jamás menguada devoción sigue asistiendo, se localiza en Portales. Familia fundamentalista, que abomina del licor y el tabaco, la mía decidió otorgarme una educación singular. En el Principio era el Verbo, y a continuación Casiodoro de Reyna y Cipriano de Valera tradujeron la Biblia, y acto seguido aprendí a leer. ... Mi verdadero lugar de formación fue la escuela dominical. Allí en el contacto semanal con quienes aceptaban y compartían mis creencias, me dispuse a resistir el escarnio de una primaria oficial donde los niños católicos denostaban a la evidente minoría protestante, siempre representada por mí. ... Allí adquirí una extraña iconografía heroica, notable por la ausencia de la Morenita del Tepeyac... Pero los letreros (“En esta casa somos católicos y no admitimos propaganda protestante”), y los gritos (“¡Que pase al pizarrón el aleluya!”, y el chiste infame (“Ah, prostituta; oh, perdón, yo creí que habías dicho protestante”))... Mi primera imagen formal del catolicismo fue una turba dirigida por un cura que arrastra a cabeza de silla a un pastor protestante. Me correspondió nacer del lado de las minorías y muy temprano conocí el rencor y el resentimiento... (*Escritores mexicanos presentados por sí mismos. Carlos Monsiváis* 13)

El letrero para ahuyentar protestantes evocado por Monsiváis (“En esta casa somos católicos...”) está coronado casi siempre por una imagen de la Virgen de Guadalupe, cuya iconografía acompaña la formación de la nacionalidad desde la época virreinal hasta la revuelta de Hidalgo. Uno de los elementos constitutivos del patriotismo criollo de finales del siglo 18 y principios del 19, como se dijo en el primer capítulo de esta investigación, fue el guadalupanismo (Brading 15-42). Cuando Fray Servando Teresa de Mier recurre a la leyenda según la cual Quetzalcóatl no es sino el nombre indígena del apóstol Santo Tomás, en cuya capa queda estampada la imagen de la Virgen, otorga a los antiguos pobladores de México una suerte de “bautismo retrospectivo”

(Brading 52) y despoja a la monarquía española de una soberanía basada en la misión de cristianizar a los indios. La Virgen de Guadalupe adquiere peso de símbolo nacional: por una distinción especialísima, el pueblo mexicano había sido elegido para conservar una imagen de la madre de Dios. Señal de predilección, como indica el verso de los salmos que frecuentemente aparece inscrito al pie de la imagen: *Non fecit taliter omni nationi* (no hizo igual en ninguna otra nación). “Tanto criollos como indígenas se unieron en la veneración de la guadalupana. Había surgido un gran mito nacional mucho más poderoso, porque tras él se hallaba la devoción natural de las masas indígenas y la exaltación teológica del clero criollo”, escribe Brading (27). En el siglo y medio que va de la publicación del primer relato de las apariciones (en 1648) a la insurgencia independentista convocada ante una imagen de la Guadalupeana, la influencia del icono no hace más que crecer, hasta dar casi en una fórmula de equivalencias: católico = guadalupano = mexicano.⁵² En un salón de clases de los años cuarenta, el niño protestante es visto como una versión diluida de Masiosare (el extraño enemigo del himno nacional), alguien que no comparte enteramente la condición de mexicano o a quien no le pertenece en pleno derecho.

Cuando Monsiváis emplea su elocuencia y sus dotes paródicas para hacer una sátira del catolicismo, está pisando un terreno doblemente minado, el de la religión y el del nacionalismo. “Como la sátira religiosa se ocupa de las idolatrías de lo divino, necesariamente maltrata algunas de las más profundas y estimadas convicciones

⁵² “Respecto a la identificación de la Virgen de Guadalupe con la nación mexicana”, escribe Félix Báez-Jorge en *Mitos mexicanos*, “es de interés destacar que aun el gobierno liberal de Juárez (que suprimió varias fiestas católicas) reconoció su significación e importancia social. El propio Benito Juárez firmó el decreto que autorizaba la continuación de la celebración el 12 de diciembre, en agosto de 1859” (142).

humanas—con frecuencia aquellas que dan a las personas su sentido de identidad”, escribe Wagoner (13, traducción mía). La nación mexicana se funda no sólo bajo la influencia cultural del catolicismo sino como un país oficialmente católico. Uno de los artífices del nacionalismo temprano junto con el padre Mier, Carlos María de Bustamante, veía en la libertad de cultos una amenaza contra la unidad nacional, un peligro de disociación semejante al que había causado el federalismo (Brading 122). En el rubro de la libertad de cultos, el país nació de espaldas a la modernidad política, que fue alcanzada solamente cuando los liberales dieron nueva forma legal a la nación (Benito Juárez decreta la libertad de cultos en 1860, casi cuatro décadas después de la consumación de la independencia). El *Nuevo Catecismo* de Monsiváis, en la medida en que rechaza la vinculación necesaria entre catolicismo y nación mexicana, es una prolongación del afán secularizador de los liberales del siglo 19. La uniformidad religiosa no es condición necesaria para hacer viable el futuro de la nación, pensaban los liberales; la sátira de Monsiváis subraya la impertinencia de imaginar o proponer un nacionalismo católico mexicano, ideología según la cual el cristianismo romano, más allá de su enorme influencia cultural, forma parte integral del origen, la configuración y el destino peculiar de la nación mexicana.

En su ensayo “Religión y nacionalismo”, Jean Meyer explica que las diferentes formas de protestantismo fueron vistas durante mucho tiempo como un fenómeno importado, asociado a las intervenciones y ambiciones anglosajonas en México. “Esto permitió a los católicos tratar de monopolizar el patriotismo y el nacionalismo, contra los gobiernos liberales y revolucionarios que, al ver con buenos ojos a los protestantes, fueron acusados de descatolizar a México para preparar su entrega a los Estados Unidos”

(705).⁵³ Descatolizar a México equivalía a vaciarlo de su esencia: mondar el esqueleto de la nación para que vinieran los extranjeros a inventar un nuevo cuerpo nacional. La presencia y el proselitismo protestante llegan a verse como una amenaza no nada más a la religión, pero a la nación misma, en la medida en que la catolicidad es considerada elemento constitutivo de la nación. A pesar de su anacronismo y antimodernidad, las aspiraciones del nacionalismo católico mexicano —reinsertar, cueste lo que cueste, los valores católicos en el centro de la política nacional— resurgen periódicamente en los círculos de poder más conservadores, y constituyen una amenaza, junto con los núcleos antidemocráticos de la izquierda, contra el Estado liberal.

Por el sesgo anticatólico que lo anima, el *Nuevo Catecismo* ocupa un sitio especial dentro del humor religioso en México. En 1977, el poeta y crítico Joaquín Antonio Peñalosa publicó una antología de chistes de tema religioso, *Humor con agua bendita*, una labor semejante a la que comenzó Armando Jiménez en 1960 con *Picardía mexicana*: mientras Ramírez recopiló centenares de mini relatos humorísticos, agudezas, chanzas y albures escuchados en pulquerías, cantinas y bares, Peñalosa documentó chistes más propios de atrios y sacristías. No sólo en la tradición oral abunda el humor religioso, señala Peñalosa en el prólogo: sus huellas literarias se remontan al “teatro de evangelización del siglo XVI, la lírica virreinal, los villancicos de Sor Juana y la poesía popular de tema sacro” (13). Como egregia representante del humor religioso, el crítico destaca a Sor Juana “por su rica variedad de piezas jocosas, de personajes populares a

⁵³ Dicho ensayo está recogido en el volumen colectivo *El nacionalismo en México*, publicado por El Colegio de Michoacán en 1992. Asimismo, en su *Historia de los cristianos en América Latina: siglos XIX y XX*, Jean Meyer apuntala esta idea: “Para los católicos era insoportable ver a su América, joya de la cristiandad, providencialmente descubierta por Colón, conquistada por Cortés para compensar las pérdidas infligidas por la Reforma a Roma en Europa, ver a esa América tratada por los protestantes como una tierra pagana que evangelizar” (296).

quienes hace hablar —indios, negros, mestizos, payos, niños, sacristanes— y de las diferentes lenguas que mezcla: latín, náhuatl, español, portugués y aun tal cual rasgo de congolés o de vascuence” (15).

Tanto estas formas de expresión literaria como la tradición oral del relato cómico, sostiene Peñalosa, manifiestan no un espíritu antirreligioso sino una forma de simpatía y familiaridad con las prácticas y las doctrinas de la Iglesia. Los chistes que recopila en su antología no pretenden reírse de la fe sino con la fe, ni “contar chistes contra la Iglesia sino sobre la Iglesia; comprobar que no todo chascarrillo de clérigos es anticlerical” (27).⁵⁴ En la tradición mexicana, por tanto, el humor y la religión no son por necesidad antagonistas, pero la sátira —ese ataque concertado, esa arremetida muchas veces tan acerba como jocosa— dirigida contra las prácticas y las creencias católicas en sí mismas, es más bien una excepción en nuestra literatura, por lo que hay que buscar sus antecedentes en culturas con mayor diversidad de creencias.

La genealogía del *Nuevo Catecismo* encuentra su principal afluente —junto con el lenguaje bíblico y la literatura devocional, de los cuales hace parodia— en la sátira religiosa anglosajona, de Mark Twain a H.L. Mencken, y se remonta a uno de los principales humoristas protestantes que han hecho mofa del catolicismo: Laurence Sterne. Walter Shandy, padre del narrador y protagonista de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, no pierde oportunidad para mostrar su desprecio por las

⁵⁴ En el habla popular hay instancias donde se une el humor a la religiosidad, pero pocas veces se rebasan ciertos límites. “Parece que algunos refranes tienen visos de irreverencia”, escribe Joaquín Antonio Peñalosa en su introducción al *Vocabulario y refranero religioso de México*, “pero pueden contarse por excepción y, más bien, son el fruto del sentido festivo del mexicano que de una pertinaz y voluntaria malicia. No es la carcajada despectiva que hierde, sino la frágil sonrisa, acaso irreflexiva. El tono general del refranero es de sincero respeto. Devoto aun dentro de lo festivo” (9). Y cabe notar, agrega el autor, que entre las voces altisonantes e injuriosas más comunes en México no se encuentra la blasfemia.

disputas de los teólogos papistas, y se muestra tan escandalizado del lenguaje inflamatorio blandido por la iglesia romana, que copia íntegra una fórmula de excomunión para burlarse de su retórica. Que los papistas se arroguen una potestad condenatoria de tal magnitud, y que la desplieguen con semejante pirotecnia verbal,⁵⁵ a Walter Shandy le parece algo fuera de la civilidad y ajeno a la razón.

En esta vena shandiana, Monsiváis se regodea reproduciendo el lenguaje veterotestamentario del Dios justiciero e iracundo, colocado en los labios de un fundamentalista católico que se apresta a asesinar al presidente: “Por fin, Madre, aquí está el amo de la perversidad, al alcance de la ira justiciera. ¡Tuya es la venganza, Oh Dios de los Macabeos! ¡Oh Dios de la justicia que sólo la sangre apacigua! ¡Oh implacable Señor de los ejércitos!” (97). Para el niño que memorizó largos pasajes de la Biblia, como Monsiváis en la escuela dominical, esta es la oportunidad perfecta para ejercer la parodia y pintar un cuadro del catolicismo histérico, exaltado por la sangre y el sacrificio. En el plano del vocabulario y el tono y la cadencia que se apoderan del *Nuevo Catecismo* en muchos pasajes, Sergio Pitol señala la presencia fundamental de la primera

⁵⁵ Tristram copia la fórmula en latín y va haciendo una traducción en la página contigua. El sujeto de la excomunión es minuciosa y pacientemente maldecido, como en este fragmento: “Maldito sea cuando coma y cuando beba, cuando tenga hambre y cuando tenga sed, cuando ayune, cuando duerma y cuando dormite, cuando ande y cuando esté parado, cuando esté sentado y cuando esté tumbado, cuando trabaje y cuando descansa, cuando meee y cuando cague, ¡y cuando sangre también!” (155). Además de maldecir cada parte de su cuerpo, el texto solicita que toda la jerarquía celestial condene al sujeto: las tres personas divinas, la cruz de Cristo, la Virgen María, los ángeles y arcángeles. El narrador interrumpe la extenuante maldición de esta manera: “Nuestros ejércitos de Flandes juraban espantosamente, exclamó mi tío Toby, pero aquello no era nada comparado con esto. En lo que a mí respecta, no tendría coraje para maldecir así ni a un perro” (153). Es un texto espeluznante que, si bien en el contexto del libro se vuelve cómico, pretende dejar bien claro que las prácticas de los papistas alcanzan proporciones irracionales.

traducción al castellano de la Biblia (publicada en Basilea y vertida por Casiodoro de Reina, año 1569), en cuya retórica se formó Monsiváis.⁵⁶

Muchas narraciones del *Nuevo Catecismo* ejercen la sátira contra la Iglesia Católica considerada como institución altamente jerárquica, como maquinaria inquisitorial y espacio de poder. La personificación de este poder, los villanos ridiculizados, son principalmente los clérigos, según es frecuente en la sátira religiosa. “Como líderes visibles de la religión”, explica Wagoner, “los sacerdotes, ministros y rabinos son coto abierto para cínicos que sienten que la religión es un fraude sombrío, para idealistas que no transigen con la naturaleza humana, y para críticos y satiristas que no toleran desatinos. En mera cantidad de palabras y páginas, la parte del león de la sátira religiosa se ha enfocado en la clerecía” (17).⁵⁷ Los hombres de iglesia en el *Nuevo Catecismo* son acusados de codicia, crueldad, vanidad, envidia, ánimo vengativo y por supuesto fanatismo; no son vicios exclusivos de los dirigentes católicos, por supuesto, pero el satirista se ensaña con quienes cometen iniquidades amparados en el nombre de Dios.⁵⁸

Quizás porque estas debilidades son blancos fáciles para la sátira, Monsiváis acude también a registros más sutiles y devastadores, como cuando dibuja la estampa del

⁵⁶ “Es, desde luego, un homenaje a Casiodoro de Reina y a su lenguaje, el que a veces aparece como tal, pero también como su parodia”, escribe Pitol (“Carlos Monsiváis, catequista” 67).

⁵⁷ Que el humor religioso tome como protagonistas a los sacerdotes, escribe Peñalosa en su antología del humor, es lo más natural: “Todos los seres humanos resultan divertidos, aun los curas, y a veces un poco más. Personero al fin y al cabo de la religión, el sacerdote es su punto más débil y vulnerable como que, según Pablo de Tarso, es ‘entresacado de los hombres’, del tronco común, con la profunda y desconcertante humanidad de todos” (22).

⁵⁸ Los abusos tradicionalmente zaheridos por el escritor satírico que aborda el tema religioso, escribe Wagoner, son los siguientes: exhibir la religión como una prueba de respetabilidad, la indecorosa codicia de algunos clérigos, la perpetuación de sinecuras y la burla de la devoción que se reduce a pura formalidad vacía (6).

escritor cuya buena fortuna le permite vivir cerca de un Cardenal famoso por su sabiduría. “En siglo tan triste a él le correspondería escanciar y apresar las expresiones imperecederas, beber el néctar de la sabiduría de labios del más cumplido Príncipe de la Iglesia, ser (¿por qué no?) el Boswell de este Johnson, el Eckermann de este Goethe...” (41). En la primera cena con el Cardenal, ya como miembro de su círculo más íntimo y con el puesto de secretario, la única frase que el escritor escucha pronunciar al jerarca es: “No cabe duda, sigue siendo sabrosa la comida casera”. (41)

A partir de allí, empezó la persecución de los Aforismos Perennes. En comidas con prohombres el Cardenal bendecía la mesa, oía de las crisis del mundo y de la teología, y acotaba: “A este pollo me lo frieron demasiado”. A la mañana siguiente, ya a solas, con esa franqueza que traza fisonomías y caracteres en palabras imborrables, el Cardenal balbucía: “Hoy amanecí con dolor de estómago”. ... En la noche, mirando a las estrellas condensar la dilatada infinitud del Universo, afirmaba entre suspiros: “Creo que me voy a resfriar”. (42)

En vez de atribuir malicia y perversidad al poderoso hombre de iglesia, vale más desacreditarlo con mano izquierda bajo los cargos de gula y sandez: no la flaqueza, a fin de cuentas muy humana, de verse corrompido por el poder, pero mejor la simplicidad extrema de ostentar una autoridad enorme y desaprovecharla vegetando, preocupado sólo de llenar el estómago y alargar la vida. Monsiváis ataca pues a la jerarquía católica desde diversos flancos en fábulas que se mofan lo mismo de personajes insulsos como de párrocos inicuos, de santos de yeso que operan milagros como de teólogos que defienden fanáticamente la ortodoxia.

El título del libro y muchas de sus fábulas remiten al mundo novohispano, es decir, al momento más álgido del choque entre la cosmovisión de los antiguos habitantes de México y la fe impuesta por los conquistadores. Naturalmente, el satirista reserva algunos de sus mejores dardos para dirigirlos en contra de la alianza entre la cruz y la

espada, y recrea el escenario histórico en donde los poderes político y religioso estaban imbricados al punto de estar casi confundidos. Sirva como contraste la situación de la sátira religiosa norteamericana. Wagoner explica que en Estados Unidos no ha habido un único *establishment* religioso, ni una iglesia identificada con el Estado, ni una abierta combinación de burocracia eclesiástica con oligarquía política. “Por ello el satirista ha carecido del campo fértil que proveen las historias de Inglaterra, Francia, Italia, España y Alemania” (14). Y de México. En distintos momentos de la historia mexicana, y en diversos grados, la iglesia católica ha estado ligada al poder político, pero nunca más abiertamente que durante el periodo novohispano, cuando los pasillos del poder comunicaban la corte virreinal con los palacios episcopales. En este sentido, siguiendo la pista dejada por Castañón (22), el texto de Monsiváis se puede leer a la luz de la sátira de Mark Twain, uno de cuyos blancos fue la justificación religiosa de las ambiciones colonizadoras (ver *King Leopold's Soliloquy*). Así como los jerarcas de la iglesia son los principales villanos del *Nuevo Catecismo*, los indios son las víctimas más visibles (junto con el sentido común y la razón), aunque distan mucho de aparecer como indefensos y poco sofisticados receptores de la nueva fe.⁵⁹

⁵⁹ Ver por ejemplo la fábula “Qué le queda a un pobre sino volverse profano”, que comienza citando el más desgarrador verso de “los vencidos”: “Era nuestra herencia una red de agujeros”, y que narra la historia de un indio a quien es imposible ascender socialmente en el mundo novohispano, ni siquiera a fuerza de aplicación en la piedad y la doctrina cristiana, y que sin embargo aprende a sacar beneficio de lo que hay. Dice el protagonista de la fábula: “Aprovechando el carácter invisible de mi raza —nos ven sin vernos, nos oyen sin atendernos— soy un especialista en genealogía y orografía de la santidad, he memorizado los hechos probables e improbables de la virtud extrema, y tengo trazada mi Geografía de la Gratitud, los sitios de las apariciones y regiones beneficiadas. Y ahora pinto al por mayor imágenes que me compran las señoras extranjeras de visita en estos lares, y embotello el agua de los manantiales garantizando sus funciones recuperadoras...” (36). La fe de los indígenas, para el autor del *Nuevo Catecismo*, no puede ser más que supervivencia de sus creencias antiguas o astucia para medrar un poco en medio de la injusticia.

Tomando en cuenta el origen del *Nuevo Catecismo* en los grabados intervenidos de Francisco Toledo, Linda Egan, la crítica que más empeño ha dedicado a la obra de Monsiváis,⁶⁰ evoca el carácter verbal-visual de este libro y su conexión con el arte de la emblemática. Los emblemas eran epigramas morales acompañados de un grabado ilustrativo, simbólico de las virtudes o vicios propuestos a la consideración del lector. Escribe Egan: “Simultánea a la conquista y la colonización de las Américas, una pasión moralizante a través de libros de emblemas... se esparce rápidamente de Europa hacia el Nuevo Mundo, en buena medida porque los valores didácticos y de entretenimiento de los emblemas encajaban con una cultura predominantemente iletrada...” (341, traducción mía). El *Nuevo Catecismo* es naturalmente un texto más sofisticado que los emblemas (el uso de la narración, en lugar del epigrama, implica otro tipo de lectura; el recurso constante a la ironía, con la ambivalencia propia de esta figura, aumenta la dificultad de interpretación; los grabados intervenidos encierran una doble carga significativa), pero no menos didáctico en su condición de anti-catecismo, y sobre todo en su condición de sátira.⁶¹

En uno de los grabados del *Nuevo Catecismo*, Toledo elige trabajar sobre la figura de un santo que recibe una visión sobrenatural mientras celebra misa, y la impresión es

⁶⁰ Su libro *Carlos Monsiváis: Cultura y Crónica en el México Contemporáneo* es la monografía que más a fondo ha sondeado la obra multiforme del escritor. En ella no aparece el tema del *Nuevo Catecismo*, pero Egan ha resarcido esta ausencia posteriormente en el artículo “Emblematic Revelations of a Just World to Come in Carlos Monsiváis's *Nuevo catecismo para indios remisos*”, que aprovecho en esta investigación.

⁶¹ En *Modern Satire: Four Studies*, Peter Petro escribe que la sátira suele tomar la forma de proposición lógica inexorable: el arte del satirista es un arte de persuasión (7). Petro recoge una cita de Maynard Mack en donde el crítico inglés acota aún más la función de la sátira: “Retóricamente considerada, la sátira pertenece a la categoría de *laus et vituperatio*, elogio y vituperio”. Consecuentemente, dice Petro, la función principal de la sátira es enseñar (7). La sátira posee una ineludible vocación magisterial: proponer a la imaginación un modelo vituperable supone suscribir un modelo encomiable.

tan fuerte que su cuerpo tambalea, como golpeado por la fuerza de la revelación; el pintor interviene en la imagen, dibujando sobre el altar un pequeño elefante que resopla sobre el rostro del personaje, cambiando el milagro invisible de la visión sobrenatural por la aparición, no menos milagrosa, de un elefante absurdamente fuera de sitio. Monsiváis, en un texto que parece inspirado en esta lámina de Toledo, elige la figura de San Andrés Avelino, un presbítero italiano del siglo 16 famoso por su piedad y sus dotes como predicador. En un ejercicio de hagiografía-ficción, el escritor inventa la historia de un santo envidioso y enemigo, que sintiéndose disgustado por la fama y los milagros de San Andrés, lo ataca y le envía terribles calamidades: “un día lo asimiló una ballena, y otro día lo baño un elefante, y al tercero tortugas y peces derramaron inmundicias en su regazo” (18). La pasividad de San Andrés, quien ha optado por no defenderse, le acarrea la remoción de sus dotes como obrador de milagros; viendo su fama disminuir, cede por fin al odio y termina sus días haciendo favores banales a viudas latosas.

El pintor toma las imágenes originales y las altera con agregados que cambian el sentido devocional por uno a veces festivo, otras enigmático, otras salaz y otras levemente siniestro; el escritor toma las palabras, los giros, la tonalidad y el sentido del lenguaje religioso para trazar, como señala Egan, “una incesante serie de reversiones, negaciones, compresiones, expansiones, circunlocuciones y cambios de orientación” (336, traducción mía). En efecto, la historia de San Andrés que recrea Monsiváis —en el espacio que podría ocupar el reverso de una estampa devocional— es una antifábula moral que invierte el sentido edificante de las hagiografías: atribuye celos terribles, violentos ataques y orgullos heridos a personajes seráficos. La imagen, aunada a la narración, constituye una suerte de emblema moral puesto de cabeza.

Basta teclear el nombre del santo en un buscador de Internet para hallar datos reveladores:

San Andrés Avelino murió a la edad de 80 años en noviembre de 1608, y murió en el preciso momento en el que empezaba la santa misa. Al hacer la señal de la cruz para comenzar la celebración, cayó muerto de un ataque de apoplejía.

Acudieron grandes multitudes a visitarlo en su ataúd, y durante 72 horas su cadáver echó sangre cada vez que le hicieron alguna pequeña cortada. Esa sangre la recogieron en frascos, y cuatro años después empezó a hervir, en el aniversario de su muerte.⁶²

Información pertinente si tomamos en cuenta la citada entrevista de Monsiváis con Poniatowska: “yo me propuse examinar algunas de las creencias más delirantes de ese delirio doctrinario o parareligioso que fue el catolicismo del Virreinato, y que sigue siendo el catolicismo ultramontano..., me atrajo la idea de llevar a sus consecuencias a fin de cuenta previsibles lo ya concebido desde la más vigorosa fantasía” (280). Las multitudes de fieles aparentemente obnubilados que peregrinan a los santuarios y ofrecen duras penitencias, las apariciones que se multiplican y llenan a los creyentes de espanto y admiración, la veneración a las reliquias de los santos—a estas categorías pertenecen los delirios que Monsiváis quiso recrear en su libro. Evocando quizás al escritor argentino que consideraba la teología como la forma más elevada de literatura fantástica, Monsiváis encuentra un mundo de “supercherías manicomiales” en cierta forma de catolicismo que arraigó en México durante la época novohispana y que pervive todavía entre ciertos grupos de creyentes.

Cabría objetar que la exageración satírica del *Nuevo Catecismo* se dirige, en el fondo, contra manifestaciones ancestrales de pensamiento mágico y religiosidad popular, es decir, contra ciertas deformaciones de prácticas católicas, más que contra el corazón

⁶² Este texto aparece en primer lugar al buscar “San Andrés Avelino” en Google. 10 de diciembre de 2008. www.churchforum.org.mx/santoral/Noviembre/0811.htm

del catolicismo. Sin embargo, Jean Meyer nos recuerda que las conexiones entre la religiosidad popular y la ortodoxia doctrinal no son fáciles de deslindar:

Un viejo reproche que se hace a las iglesias católica romana y orientales es el de haber aceptado gran número de elementos paganos. Pero la Iglesia primitiva había aceptado ya buena parte del calendario sagrado precristiano; los campesinos mexicanos, andinos, rumanos o franceses no se sienten (no se sentían) atraídos por un cristianismo histórico y moral, sino por un cristianismo cósmico.

... El catolicismo parece haber podido reconciliar a un Dios celoso con una multitud de cultos y latrías, de ahí la ira de los protestantes, que denuncian un paganismo omnipresente. (*Historia de los cristianos en América Latina* 346)⁶³

En efecto, en muchas instancias de la religiosidad popular (no solamente no combatidas sino a veces asumidas por la jerarquía) se hallan elementos ajenos al núcleo moral del cristianismo. Frente a ellos, el Monsiváis del *Nuevo Catecismo* cultiva el escándalo de contemplar unas prácticas católicas que tienen mucho de paganas, y bajo cuyo cascarón se hallan pocas semillas del progreso moral defendido por el autor.⁶⁴ Si se lee con detenimiento al autor de *Días de guardar*, como escribe Ignacio Sánchez Prado, su concepción de la cultura popular es mucho más crítica de lo que suele pensarse (“Monsiváis: crónica, nación y liberalismo” 312), y la religiosidad popular no es la

⁶³ Escribe también Meyer: “El culto católico se practica en su versión popular de manera muy tolerante respecto de los otros cultos, de las imágenes, de los santos y de sus milagros. Cada país tiene su virgen, Nuestra Señora de la Caridad del Cobre para los Cubanos, Nuestra Señora de la Aparecida para los brasileños, Venezuela, Colombia, México tienen su virgen morena, aunque la mexicana, Nuestra Señora de Guadalupe, es al mismo tiempo la Patrona de Latinoamérica. Cada región, cada aldea tiene su virgen, tiene su Cristo.

“Las cruces rurales y la sacralización del espacio, los montones de piedras al pie de esas cruces o por sí solos, las cruces que señalan las muertes violentas a lo largo de las carreteras y en la ciudad, ¿qué significan? ¿Viejos símbolos paganos? Sin duda tal es el caso de la cruz entre los indios huicholes del occidente de México o los del sureste (Chiapas). La cruz remite a la espesura de lo sagrado precristiano que nunca se pierde del todo, aunque quede exorcizado por ella.” (347)

⁶⁴ En síntesis, el progreso moral que defiende Monsiváis consiste, según Álvaro Enrígue, en el pleno respeto a los derechos civiles: “La abolición de los *hándicaps* históricos—ser mujer, ser indio, padecer una discapacidad, ser homosexual, no estar afiliado al partido gobernante, etcétera—que les ha impedido a algunos grupos ejercer los derechos que ya estaban legislados”.

excepción. El *Nuevo Catecismo* es una representación irónica, elaborada por medio del pastiche y la exageración satírica, de diversas manifestaciones de religiosidad popular que el autor considera descabelladas. Para sintonizar con el delirio religioso, Monsiváis se deja arrastrar por el torrente de la imaginación y por el cuadro metafísico de la salvación y la condenación, y resuelve muchas de sus fábulas mediante una despreocupada complicidad con el absurdo. El artificio desplegado por Monsiváis consiste en ceder la voz a “un personaje dominado por la retórica” (“Los pecados de Carlos Monsiváis” 287), un personaje que se deja arrebatar por el discurso devocional católico para mostrar, agudizadas, las aristas de la superstición.

Los desacuerdos sobre el estilo de Monsiváis —que en textos como los de Sebastiaan Faber⁶⁵ y Luis González de Alba⁶⁶ alcanzan polos opuestos— en el *Nuevo Catecismo* pierden relevancia porque no está escrito como sus demás libros. El molde del devocionario, el molde bíblico, el molde hagiográfico, ciñen su prosa y producen una de sus obras más unitarias, legibles y disfrutables. Una obra, sin embargo, condenada a ir volviéndose arcana conforme la secularización del pensamiento y las costumbres continúe su marcha: cuando el texto primario de una parodia se desvanece, la parodia misma se torna incomprensible. Y la sociedad mexicana se aleja, lento pero seguro, del cuadro de creencias satirizado en el *Nuevo Catecismo*. “Si uno quisiera describir

⁶⁵ La escritura de Monsiváis, “compleja y enredada” (77), es “ideológicamente ejemplar” cuando ensaya en torno a la cultura de masas (89), argumenta Faber en un ensayo recogido en *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. El enredado estilo de Monsiváis impide que su discurso se asimile al del ensayista “monológico, oracular y narcisista” (101), como José Ortega y Gasset u Octavio Paz.

⁶⁶ Parodiando a Monsiváis, escribe: “El de la voz declara: Que nunca le ha entendido a Carlos Monsiváis, ni cuando habla ni cuando escribe. Cuando habla, por problemas de fonética; cuando escribe, por su prosa pétrea, plúmbea, difícil de desembrollar; y que, cuando uno se toma esos trabajos, descubre que no valía la pena: no era sino otra cuchufleta muy alambicada” (74).

sintéticamente lo que ha pasado con las clases medias en los últimos cuarenta años de México”, escriben Lorenzo Meyer y Héctor Aguilar Camín, “tendría que decir que el manejo de su conducta y de su ideología ha dejado de ser materia exclusiva de las tradiciones católicas y la Mitra, para empezar a ser materia de las universidades, el consumismo, la comunicación masiva y la burocracia estatal” (305). Hace décadas, como afirma Meyer, este proceso de secularización se puso también en marcha en el ámbito campesino, quizás de manera más paulatina pero no menos real (*Historia de los cristiano en América Latina* 242).

A pesar de las diferencias culturales, la religión católica en México experimenta un proceso análogo al que el novelista inglés David Lodge describió con elocuencia en 1980:

Muchas cosas han cambiado: actitudes hacia la autoridad, el sexo, el culto, los otros cristianos, las otras religiones. Pero quizás el cambio fundamental es uno del que la mayoría de los católicos están apenas conscientes. Es el desvanecimiento de la metafísica católica tradicional: esa síntesis maravillosamente compleja e ingeniosa de teología, cosmología y casuística, que situaba las almas individuales en una suerte de juego espiritual de Serpientes y Escaleras, las motivaba con dosis iguales de esperanza y miedo, y les prometía, si perseveraban en el juego, una recompensa eterna. El tablero estaba señalado muy claramente, decorado con todo tipo de motivos pintorescos, y gobernado por intrincadas reglas y salvedades. Cielo, infierno, purgatorio, limbo. Pecado mortal, venial y original. Ángeles, demonios, santos y Nuestra Señora Reina del Cielo. Gracia, penitencia, reliquias, indulgencias y todo lo demás. Sin duda millones de católicos todavía creen en esto literalmente. Pero la creencia se desvanece gradualmente. Esa metafísica ya no se enseña en escuelas y seminarios en los países más avanzados, y los niños católicos crecen sabiendo poco o nada de ella. En una o dos generaciones habrá desaparecido, superada por algo menos vívido pero más tolerante. (*Souls and Bodies* 239, traducción mía).

Monsiváis manipuló con destreza la versión mexicana de ese tablero de teología, cosmología y casuística para confeccionar un alocado cuadro satírico; el tablero original, confeccionado para una pedagogía de masas, se va desvaneciendo al tiempo que la

modernidad favorece la multiplicación de sujetos más autónomos y menos dispuestos a jugar el antiguo juego según las viejas normas. La sátira religiosa del futuro habrá de buscar nuevos pre-textos: quizás los encuentre en el licuado insustancial de espiritualidad, sentimentalismo y autoayuda, o en el cajón de sastre de supersticiones *new age*, o en el misticismo macabro de los narcotraficantes, esos mexicanos que todavía, como para no traicionar el cliché, se hablan de tú con la muerte y sus misterios.

Sabina Berman: el macho, la nación y la comedia

Lugar: un departamento de la colonia Condesa, en la ciudad de México. Época: principios de los años noventa. Protagonistas: Gina y Adrián, amantes; ella tiene alrededor de 40 años, él cerca de 45. Conflicto: cada vez que Adrián visita a Gina, se entabla una lucha ridícula, ella tratando de conversar un poco, él tratando de llevarla inmediatamente a la habitación; dentro de poco sabremos que Gina desea una relación de pareja exclusiva y duradera, mientras que Adrián aspira a una relación pasional sin ataduras, sin vínculos más allá del amor carnal y la conversación de almohada. A este primer antagonismo de expectativas, se suma un antagonismo ideológico: él es profesor de historia, columnista de un diario de izquierda, activista político y está escribiendo un libro sobre Pancho Villa, mientras que ella planea abrir una maquiladora —símbolo de explotación, globalización y neoliberalismo— y está asociada con una nieta de Plutarco Elías Calles, el villano preferido de Adrián, el que traicionó los ideales de la revolución mexicana.

Tanto Gina como Adrián tienen hijos de matrimonios anteriores: a ella le cuesta una fortuna la educación de su hijo en Harvard; él no es muy puntual con la pensión que

debe aportar para el mantenimiento de su hija. Gina es de carácter conciliador y no le falta sentido común, pero está en un momento de crisis: “Si en las escenas de esta historia pierde el buen juicio con cierta frecuencia —se vuelve brusca o comete locuras— es porque circunstancias extremas están desequilibrando su natural gentileza”, escribe Sabina Berman en una breve descripción de los personajes del drama (*Puro teatro* 159). Adrián es animal político hasta los huesos, impaciente con las reformas graduales, harto de la corrupción sistémica y obsesionado con la figura de Pancho Villa. En escena, Villa comienza como una proyección de la imaginación histórica de Adrián, pero pronto se convierte en un personaje que interactúa con el historiador y le dicta las pautas de comportamiento del auténtico macho: cómo tomar posiciones frente a la mujer, cómo seducirla, cómo someterla. Villa es el espejo en que se mira Adrián para confirmar su masculinidad, pero el espejo cobra vida, dispara, da órdenes: es la caricatura viva del machismo.

Estrenada en 1993 en el Teatro Helénico de la ciudad de México, *Entre Villa y una mujer desnuda* es la comedia donde cristalizan los esfuerzos y el talento de Sabina Berman como dramaturga y mujer de teatro, punto de inflexión de una carrera que comenzó en 1980 con el primer montaje de una de sus obras. Éxito artístico y de taquilla, representada dentro y fuera de México, convertida en película, visitada y revisitada por la crítica, *Entre Villa* convierte a Berman en figura central de la dramaturgia mexicana.⁶⁷ Al asesinar cómicamente a Pancho Villa sobre el escenario, Berman entrelaza la sátira de un

⁶⁷ La crítica académica en torno a la obra de Berman debe mucho a Jacqueline Bixler, cuya perseverancia fructificó en la compilación *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman* (2004). Mi propia lectura de *Entre Villa* se alimentó de textos incluidos en este libro, como los de Bixler y V. Daniel Rogers, y ensayos de otras fuentes como los de Sharon Magnarelli y Stuart A. Day, que aparecerán citados más adelante.

modelo de masculinidad con la crítica de un componente del mito de la identidad nacional. Berman supo ver que el sexismo en su vertiente mexicana está imbricado con la cultura del nacionalismo, es decir, con la construcción retórica de un imaginario que refleja el fondo “auténtico” de la nación, y logró plasmar este maridaje con ligereza y gracia en una comedia ingeniosamente perpetrada.

Volvamos al departamento de Gina: aunque ella quisiera conversar un rato antes de pasar a la habitación, Adrián la seduce, le hace ferozmente el amor y se marcha de inmediato, siempre de inmediato. Cuando ella insiste en retrasar el sexo para conversar, siquiera un momento, para “tener una plática natural”, el historiador responde con una suerte de silogismo:

ADRIÁN (en una descarga rápida): Es que no se puede, corazón. No hay nada que sea humano y natural al mismo tiempo. Somos la única raza animal con memoria, por lo tanto con historia, por lo tanto con acumulación de costumbres. Llevamos algo así como 8 mil años acumulando costumbres. *Ergo*: natural como natural es una imposibilidad; natural como pautas automatizadas es no sólo posible, es por desgracia un poco menos que inescapable.

GINA: Eres imposible.

ADRIÁN: Así es. Y te deseo. (168)

A partir de este momento, la función de Adrián como personaje será sostener la noción de que es imposible actuar al margen o en contra de las pautas automatizadas que determinan el comportamiento: las relaciones entre hombre y mujer, eminentemente, están sujetas a estas pautas de conducta. El personaje de Adrián carga también con la responsabilidad de encarnar una contradicción: piensa que es su deber revolucionar las estructuras de poder en la sociedad, pero actúa como si los roles de género fueran inamovibles. Por su parte, Gina se halla en un momento de crisis y transición, que la lleva a advertir y rechazar los sentimientos de inferioridad que ha sentido frente a los varones a

lo largo de su vida. La dinámica del drama va a consistir en hacer que se tambaleen las certezas de Adrián y en provocar un cambio de consciencia en Gina.⁶⁸

En su primer encuentro sobre el escenario, Gina y Adrián llevan a cabo su “lucha ridícula” durante algunos minutos, pero ella se da por vencida y se encamina desvestiéndose hacia la habitación. Salen a escena Pancho Villa y una mujer: ella quiere retenerlo, que se quede a pasar la noche con ella. Al fondo del escenario aparece una cama, con Gina y Adrián recargados en la cabecera: él está contándole un pasaje de su libro, y el pasaje cobra vida en la escena que representan Villa y la mujer. Ella es educada, fina, hija de un general callista: “¡es usted requete primorosa!... pero contrarrevolucionaria”, le dice Villa (171). Los dos planos históricos que vemos sobre el escenario se conectan cuando Villa, sentado frente a aquella mujer, saca su pistola y la mata sin motivo aparente. En las indicaciones escénicas, Berman escribe: “Adrián se alza de la cama mientras Villa se alza del sofá. Mientras Adrián discute con Gina y se viste, Villa, con movimientos extrañamente sincronizados a los de Adrián, irá a quitarle los aretes a la Mujer, a cerrarle los ojos, y luego se pondrá sus cananas, preparándose para irse” (171). En esta escena, a pesar de la distancia histórica, comienza la sincronía entre Villa y Adrián, cuya interacción propicia los mejores momentos cómicos de la obra:

⁶⁸ En muchas de sus obras, Berman entremezcla y explora un par de temas recurrentes, según señala Bixler: “En varios dramas de los años noventa, como *La grieta*, *Entre Villa y una mujer desnuda* y *Krisis*, Berman logran integrar sus dos preocupaciones principales: las relaciones sexuales entre hombre y mujer y la lucha histórica por el poder.... desde *El suplicio del placer* hasta estas obras más recientes, Berman comunica de una manera ingeniosa y divertida lo mucho y lo poco que han cambiado las relaciones sexuales y la relación entre el sexo y el poder durante los últimos cien años” (“Una introducción” 23). En otro ensayo, Bixler apunta que “la batalla de géneros que Berman representa en *Entre Villa* puede ser vista como un microcosmos de los juegos de poder políticos que aparecerán pronto en *Krisis*. En la primera pieza, ridiculiza y acribilla a balazos al mismo *macho* que más tarde destruye a un nivel nacional en *Krisis* con bombas, balas y bazucas” (“Power Plays and the Mexican Crisis” 85)

ambos se sienten amenazados por la mujer que desea retenerlos, comprometerlos, domesticarlos; Villa, salvajemente, desenfunda y dispara, mientras que Adrián, civilizadamente, se pone la ropa y se dispone a partir.

GINA: Siempre yéndote, chingados.

ADRIÁN: Huyendo o atacando. Es el destino del macho, compañerita. (172)

El destino del macho —*fight or flight*— está incorporado a su estructura de comportamiento, a la manera de un gen cultural que determina su desempeño como varón. Villa cabalga por la eternidad a la cabeza de la División del Norte, haciendo la Revolución, conquistando mujeres y engendrando hijos, cumpliendo el destino del macho, y Adrián lo emula, haciendo la Revolución desde los diarios, enseñando en las aulas el proceso dialéctico de la historia, conquistando mujeres, cumpliendo el destino del macho. Este es solamente el punto de partida del drama, a partir del cual cobra sentido la acción: la comedia se dirige a debilitar la fuerza con que esta ley determina las relaciones de género, y a suspender la sincronía entre los movimientos de Adrián y Villa.

Toda comedia, según la teoría del crítico canadiense Northrop Frye, culmina en el esbozo de una sociedad más libre, y para entender en qué consiste esa libertad conviene observar al “tipo de personajes que impiden el progreso de la comedia hacia la victoria del héroe” (81). Corriendo el riesgo de ser demasiado didáctico, cabe aclarar que Gina es el héroe —la heroína— de la comedia, y Adrián el personaje que estorba, el lastre que hace falta soltar para conseguir la liberación propia de una comedia. Los personajes como Adrián, escribe Frye,

Son siempre personas que se hallan en alguna especie de atadura mental, que están irremediablemente impulsadas por pasiones dominantes, compulsiones neuróticas, ritos sociales y egoísmos. El avaro, el hipocondríaco, el hipócrita, el pedante, el esnob: son ciervos de su temperamento, gente que no sabe bien lo que hace, que es esclava de un patrón de comportamiento predecible y

autoimpuesto.... La comedia está diseñada no para condenar el mal, sino para ridiculizar la falta de autoconocimiento. (“The argument of comedy” 81, traducción mía)

Esta tesis, a la que llega Frye por la vía inductiva del análisis literario, es la misma a la que llega Henri Bergson mediante las deducciones del sistema filosófico vitalista. Siempre bajo la premisa de que el ser humano aspira a la máxima flexibilidad posible y a una atención constante para relacionarse con el entorno de manera única y original (16-25), el filósofo francés afirma que “es cómico distraerse de sí mismo. Venir a ajustarse, por decirlo así, a un marco ya hecho. Y sobre todo, es cómico pasar uno mismo a la condición de marco en que otros se vayan a colocar; esto es, solidificarse en un carácter” (112). Esto explica que la misión de la comedia sea pintar caracteres, dice Bergson, y que las comedias lleven títulos como *El misántropo*, *El avaro*, *El jugador*, *El distraído* (123).⁶⁹ El marco prefabricado (Bergson), la atadura mental (Frye) que opera en la obra de Berman es naturalmente el machismo: ¿quién está colocado, como entre la espada y la pared, entre Villa y una mujer desnuda? El macho, que Ilene O’Malley define como “el varón en perpetua adolescencia, el arrogante matasiete que demuestra continuamente su hombría mediante bravuconadas, superando a otros hombres y dominando mujeres” (141, traducción mía). El macho, obligado a prestar oído a ese geniecillo de la especie que le dicta cómo comportarse y que Berman elige simbolizar en la figura de Pancho Villa.

Antes de llegar al concepto de esa peculiar liberación a la que apunta la comedia, hace falta demorarse más en el elemento que obstruye el desenlace, puesto que Berman desdobra esta función en dos personas del drama, el historiador y el personaje histórico, o

⁶⁹ “Se podría decir”, agrega Bergson, “en cierto sentido, que es cómico todo *carácter*, siempre que se entienda por esta palabra todo lo que hay de *hecho* en nuestra persona, todo lo que se halla en nosotros en el estado de mecanismo capaz de funcionar automáticamente, todo lo que hay en nosotros como ya fabricado” (112).

mejor dicho, el historiador y el personaje mítico. Una de las ventajas de leer una obra teatral —*Entre Villa*, por cierto, es una obra que se deja leer, a pesar de que muchos chistoretas salgan planos (*to fall flat*, dice gráficamente la expresión en inglés) en la neutralidad histriónica de la página— consiste en “espíar” las precisiones que el autor deja para el director:

Villa —escribe Berman antes de comenzar los cuadros del drama— es el Villa mítico de las películas mexicanas de los años cincuenta, sesenta y setenta. Perfectamente viril, con una facilidad portentosa para la violencia o el sentimentalismo. (160)

Muy poco del Villa histórico —el forajido que deviene revolucionario, el revolucionario que deviene líder nacional, el líder nacional que deviene guerrillero, el guerrillero que deviene hacendado, según el itinerario trazado por Friedrich Katz en su monumental biografía (1998)— muy poco de aquel Francisco Villa trasluce detrás del personaje esbozado a gruesas pinceladas en la obra de teatro. La síntesis del machismo requerida por el drama no admite la complejidad de un personaje y una época como los de Villa; por el contrario, Berman aprovecha la mistificación de su figura en el imaginario público y utiliza la carga simbólica que posee.

Último de los caudillos en ser incorporado plenamente como figura tutelar del régimen posrevolucionario, Villa mereció los honores oficiales cuarenta años después de su muerte, y aún entonces su inclusión en el retablo de los héroes provocó controversias, como lo documenta Ilene O’Malley en *The Myth of the Revolution* (111).⁷⁰ Para entonces, sin embargo, la figura de Villa ya era materia legendaria. O’Malley rastrea la mitificación

⁷⁰ El propósito general del libro de O’Malley es mostrar la manera en que el gobierno mitificó la Revolución y en el proceso desactivó las pulsiones revolucionarias (7), vaciando de contenido político a luchas como la de Villa (143).

de Villa en diarios, revistas, libros, películas, corridos y actos oficiales. Cuando en los años veinte comienza a crecer la población en los núcleos urbanos, surge una incipiente oferta de publicaciones sensacionalistas, cuyo apetito de sangre, aventura y sexo encontró en Villa un personaje idóneo (O'Malley 100). En esa misma década, al tiempo que las viudas de Villa reclaman herencias y pensiones, y al tiempo que se multiplican los presuntos vástagos, su fama de mujeriego se disemina rápidamente.

Operando cerca de la frontera con Estados Unidos, Villa atrajo la atención del público norteamericano y alimentó la sed de exotismo. En 1914 firmó un contrato con la Mutual Film Corporation para permitir que se filmaran sus batallas y unos meses más tarde en Nueva York se estrenaba una cinta, con actores para dramatizar las escenas del héroe joven, y con el Pancho Villa de carne y hueso al frente de la caballería. Diez años después del asesinato del caudillo, para despejar las brumas de leyenda y recuperar al hombre, Edgcomb Pinchon publica *Viva Villa! A recovery of the real Pancho Villa. Peon... Bandit... Soldier... Patriot* (1933); al año siguiente, la Metro-Goldwyn Mayer toma el título de Pinchon para estrenar su película sobre el famoso bandolero del sur. Pareciera que cada vez que se trata de recobrar al Villa histórico, la línea que separa datos biográficos de hazañas legendarias se disipa.

La prensa, agrega O'Malley, exageró lo mismo las cualidades positivas que las negativas del líder revolucionario, y al retratarlo “como un hombre de contradicciones irreconciliables e incomprensibles volvió a Villa más emocionante y misterioso” (95, traducción mía). El concepto de contradicción ha sido fértil en la tarea de interpretar el genio —es decir la singularidad— de Francisco Villa. En la popular serie de biografías escritas por Enrique Krauze, la figura del Centauro del Norte está delineada por la tensión

entre el espíritu de sus dos colaboradores más cercanos: el general Felipe Ángeles, destacado estratega, consejero mesurado, hombre cabal, y el general Rodolfo Fierro, temerario, arbitrario, sanguinario, sumo oficiante en “la fiesta de las balas”.⁷¹

Para trazar el retrato del caudillo, Krauze recoge abundantes testimonios (John Reed, Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, José Vasconcelos) que caracterizan a Villa con atributos de fiera, “perseguido, acorralado, durmiendo a deshoras donde le viene en suerte, caminando de noche, reposando de día, incontinente sexual, diestro, agazapado, en espera siempre de dar el zarpazo, el albazo” (46). Todo conspiraba pues para la creación de una leyenda magnética y perdurable, de manera que cuando el aparato cultural del gobierno intentó asimilar como precursor a un Villa diluido y alineado con el régimen, era demasiado tarde: “El gusto popular demandaba un Villa emocionante, no respetable”, escribe O’Malley. “La gente estaba enamorada de Villa el atrevido Robin Hood, el sátiro y el monstruo, el descarriado impredecible, el guerrillero mugriento y el forajido con extraordinario poder sobre los hombres (111, traducción mía).” La fábula de Villa se transmite de boca en boca a través de corridos, se multiplica en diarios y revistas, se internacionaliza en libros y películas, hasta transformar al hombre que nació Doroteo Arango en el mexicano de mayor fama en el mundo, símbolo de rebeldía justiciera.

Dentro del marco de la apropiación de la historia que lleva a cabo el nuevo régimen —apropiación a la que nos referimos en el capítulo primero— los hondísimos desacuerdos entre los líderes revolucionarios se borran y sus figuras aparecen hermanadas en los libros de texto y en las conmemoraciones cívicas. En cuanto

⁷¹ Espeluznante y magistral episodio de *El águila y la serpiente*, donde Martín Luis Guzmán narra una ejecución de prisioneros ordenada por Villa y llevada a cabo, con regodeo sádico, por Rodolfo Fierro (252).

responsables de la refundación del país, los caudillos se convierten en emblemas de la nación y, significativamente, dentro del culto a los caudillos una cualidad adquiere prominencia como atributo del héroe: la masculinidad (O'Malley 140). Entre los símbolos que van conformando en el imaginario público la identidad nacional, la masculinidad —cierto tipo de masculinidad, mezcla de fanfarronería, sentimentalismo desbocado y propensión a la violencia— comienza a percibirse como ingrediente indispensable.⁷² En la imagen del país que el cine mexicano, a partir de los años treinta, proyecta más acá y más allá de las fronteras, los rasgos característicos de este modelo de masculinidad se definen y popularizan. El charro cantor, afirma Manuel Fernández Perera, es “un amasijo de latiguillos, gracejadas, gestos y desplantes ‘bravíos’ representados en un escenográfico medio rural que aderezan las canciones y que la fotografía vuelve espejismo de la patria” (182).⁷³ El prototipo del macho mexicano cobra fuerza, agigantado y reproducido en las pantallas cinematográficas. En el caldero de las esencias, la mexicanidad se cocina con fuertes dosis de alarde viril.

En el drama de Berman, el libro que Adrián está escribiendo sobre Villa deberá hacer alarde de virilidad tanto en el contenido como en la forma. Dice Adrián que su libro no va estar “escrito con delicadezas, mariconerías lingüísticas. Quiero hacer sentir toda la

⁷² En su ensayo recogido en la compilación de Bixler, V. Daniel Rogers recurre a *La jaula de la melancolía* para hablar de la construcción de la identidad nacional y de la obra de Berman como desmontaje de los mitos identitarios. Dice Rogers: “Si el carácter mexicano, por decirlo así, sólo existe mediante la representación, o sea en el texto escrito o en la puesta en escena, la obra de Berman es un ataque total a la ilusión de permanencia y estabilidad que tal identidad aparenta fijar” (153).

⁷³ *Allá en el Rancho Grande*, de 1936, se considera la película que inaugura el género, pero Enrique Serna subraya que fue a partir de la película *¡Ay Jalisco, no te rajes!* cuando Jorge Negrete “elevó la figura del charro cantor al rango de institución mítica. No solo fue profeta en su tierra: difundió en el extranjero una imagen de lo mexicano que hasta la fecha nadie ha podido borrar” (“El charro cantor” 190).

violencia del asunto: quiero que mi libro huelga a caballo, a sudores, a pólvora” (167). Más adelante, la amiga y socia de Gina, la pragmática y neoliberal nieta de Plutarco Elías Calles, Andrea, se refiere con sarcasmo a la escritura recia y masculina del historiador: “Impresionante cómo pone los puntos y las comas. Con mucha, mucha virilidad, ¿no es cierto? Pero te digo qué: que siga viviendo en el pasado, para eso es historiador” (178). La noción de escritura viril en México, sin duda, pertenece al pasado, en concreto al conjunto de artículos que siguieron al texto de Julio Jiménez Rueda “El afeminamiento en la literatura mexicana” (diciembre de 1924). En el debate subsecuente, se unieron a Jiménez Rueda quienes condenaban los textos vanguardistas, influidos por literaturas extranjeras, prosas y versos esteticistas que no hacían referencia directa a las convulsiones políticas de México ni ahondaban en el problema social: aquellos escritos eran afeminados y no contribuían a forjar una literatura verdaderamente nacional. En la página como en el campo de batalla, las luchas de la nación demandaban virilidad, no mariconerías lingüísticas.⁷⁴

Durante los años en que se asienta el régimen posrevolucionario, en suma, una versión avasalladora y dominante de la masculinidad se alía con el surtidor de imágenes del nacionalismo. “No hay nada único en el machismo mexicano”, escribe O’Malley, “si uno se refiere sólo a la actitud de superioridad masculina y a las formas sociales patriarcales, pues estas son evidentes hasta cierto grado en todos los países del mundo; lo que da su cualidad peculiar al machismo mexicano es su autoconciencia, su ‘oficialidad’, su estatus abiertamente proclamado como parte de la identidad nacional” (7, traducción

⁷⁴ Ver el libro mencionado en el capítulo 1, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, de Víctor Díaz Arciniega, y el capítulo dedicado a la literatura viril y afeminada en *Mexican Masculinities*, de Robert McKee Irwin.

mía). Por eso el mito de Villa en la obra de Berman funciona como vehículo de una sátira, no sólo del machismo en general pero sobre todo del macho mexicano, que puede ser o sentirse muy revolucionario y no obstante comportarse como el autómatas de patrones de conducta que actualizan y perpetúan las relaciones de poder entre los sexos.

En el clímax de la comedia de Berman, cuando ya sabemos que Adrián tiene otras mujeres y que Gina demanda exclusividad en su relación y un compromiso más allá de sus esporádicos encuentros sexuales, Villa en persona acude a respaldar y aconsejar a su pupilo: “No la deje hablar, chingao. Péguete, bésela, interrúmpala, dígame: ay, desgraciada, qué chula te ves cuando te enojas” (195). Es decir, póngala en su lugar, en el sitio que le corresponde como solícita y callada receptora de las pulsiones eróticas del varón. Pero Gina ha ganado confianza en sí misma, y conforme va cobrando autonomía —arrestos para enfrentar a Adrián, para romper con él, para irse a vivir con otro hombre con quien espera tener una relación diferente—, y conforme Adrián cede, se humilla, ruega —se comporta en forma diferente del macho prototípico— Villa va sintiendo que lo apuñalan, que lo someten, que pierde la batalla.⁷⁵ La proyección psicológica convertida en personaje, en este caso un ideal de masculinidad que cobra cuerpo e interactúa con el sujeto, tiene su antecedente cómico en *Play it again, Sam*, la película de 1972 en donde Woody Allen recibe consejos de Humphrey Bogart sobre cómo seducir mujeres. No importa que el personaje de Adrián parezca diametralmente opuesto al tartamudeante e inseguro Woody Allen: ambos necesitan reafirmar su masculinidad recurriendo al modelo cinematográfico de un “hombre de verdad”.

⁷⁵ El ensayo de Mangarelli analiza cuidadosamente las intervenciones de Villa en la obra e interroga el tipo de ansiedades que pueden observarse en los intentos del caudillo por desempeñar adecuadamente un modelo de masculinidad.

El artificio cómico consiste en primer lugar en crear una hipóstasis, una encarnación del símbolo; otorgándole voz, haciéndolo gesticular y expresarse, se vuelve evidente y risible la caducidad de su concepción del género. Sharon Magnarelli agrega que buena parte del humor en la obra de Berman se produce haciendo literal lo figurativo. “Cada vez que Adrián se aleja del rol tradicional del macho... [Villa] recibe un cuchillo en la espalda o una herida de bala, volviendo literal la noción de que actuar de otra manera es agujerar la vieja historia, acuchillar al héroe antiguo en la espalda” (43, traducción mía). En este punto del texto la imaginación del lector está llamada a dar más de sí, pues tiene que suplir la ausencia del hipermachismo cómico —ruidoso, enjundioso y lloricón— de un Jesús Ochoa o un Pedro Armendáriz Jr., actores que con acierto han representado a Villa en la comedia de Berman.

Ante los argumentos presentados hasta ahora no se puede omitir una objeción, según la cual las demandas de Gina no son menos estereotípicas que las de Adrián, pues actualizan otras tantas pautas automatizadas de comportamiento. El propio Adrián articula este reproche: “Lo nuestro era una hermosa relación de lujuria, pero tenías que dejarte arrastrar por ese instinto de las hembras de hacer nido. Tenías que convertir nuestra pasión en un asunto de baños compartidos y biberones y recibos de tintorería. Tenías que atraparme aquí en tu casa, tenías que comportarte como ‘toda una mujer’” (199). Adrián está en lo correcto —el macho incorregible y la mujer sumisa son, hasta cierto punto, dos caras de la misma moneda, pautas de conducta que se sostienen mutuamente—, pero se equivoca en cuanto a la materia de disputa: no se trata de averiguar cuál instinto es más legítimo, se trata de que la relación se equilibre en el plano más pragmático posible (el de la temporalidad y la vida compartida). Cuando Adrián

pone en movimiento su máquina retórica (por ejemplo para explicar por qué desapareció tres meses sin llamar siquiera por teléfono), intenta neutralizar las exigencias de Gina y colocar su relación en una suerte de limbo pasional, sin lazos:

ADRIÁN: Es mucho tiempo. Pero también, a ver si puedes comprenderme, también es muy poco tiempo. Yo sé que tu vida está hecha sin mí, que así, necesítarme, no me necesitas. Ni yo a ti. Lo nuestro sucede aparte de todo lo demás. Es un regalo, un don que nos ha dado la vida. Lo nuestro sucede un poco afuera del mundo. Un centímetro, un minuto, afuera del mundo, afuera del tiempo. Así que tres meses es mucho. Y es nada. (188)

Con un poco de labia —“fuera del tiempo y el espacio”— Adrián procura esconder la evidencia de que no desea comprometerse con ella.⁷⁶ Gina, en cambio, aspira a la grosera temporalidad de formar un hogar, entablar una relación con los hijos de cada uno, envejecer juntos: compartir no solo los recibos de tintorería sino la bitácora del viaje. Los contrarios que Berman pone en conflicto no son el matrimonio convencional de fines del siglo 20 frente a la posibilidad de imaginar una relación completamente nueva, que rompa todos los moldes y reinvente los paradigmas, sino el papel del varón —huyendo o atacando, saltando de cama en cama, predeterminado por una herencia milenaria— frente a las aspiraciones de agencia de la mujer. Gina aspira a una relación convencional, en efecto, si por convencional se entiende, además de monógama y sancionada por la ley, equitativa.

A fin de cuentas, ¿en qué consiste esa sociedad más libre que se esboza al resolverse el conflicto de esta comedia? ¿Y en qué consiste la nueva vida de Gina? Según Frye, los ideales que persigue el final feliz en las comedias pocas veces quedan

⁷⁶ En otro artículo dedicado a *Entre Villa*, Magnarelli analiza la retórica de Adrián en esos casi monólogos donde trata de persuadir y/o confundir a Gina: “...su lenguaje no sólo habla de conquista, es una forma de conquista” (“Tea for Two” 63).

formulados claramente. Los personajes ciervos de su temperamento, afirma el crítico canadiense, son los que exigen definición y actividad predecible (*Anatomy of Criticism* 169). En el desenlace de las comedias solamente “se nos da a entender que los recién casados vivirán felices para siempre, o que en cualquier caso se entenderán de una manera relativamente lúcida... Esta es una de las razones por las que el personaje del héroe suele dejarse sin desarrollar: su verdadera vida comienza al final de la obra, y nosotros tenemos que creer que será un personaje potencialmente más interesante de lo que aparenta” (169, traducción mía). Después de su rompimiento con Adrián, no volvemos a ver a Gina en escena, pero sabemos que vive con un hombre del que está enamorada (un jovencito veinteañero, Ismael), un hombre que la ama lo suficiente como para aspirar a una relación exclusiva. La verdadera vida de Gina, como dice Frye, comienza después de la obra, cuando se ha sacudido la actitud de amante sumisa y ha dado prioridad a sus aspiraciones. No se sabe si su relación con Ismael saldrá adelante a largo plazo (por la diferencia de edades), pero se deja entrever que Gina ha adquirido nueva consciencia de su posición en las relaciones con el sexo opuesto, y que partiendo de esa plataforma enfrentará lo que la vida ofrezca.

Cuando Adrián vuelve al departamento de Gina, arrepentido y dispuesto a ceder en todo, encuentra solamente a Andrea, la socia neoliberal y nieta de Plutarco Elías Calles. Andrea y Adrián se gustan. Ella le tira un anzuelo: demuéstreme que mi abuelo traicionó a la Revolución, te presto sus archivos. Adrián lo muerde gustoso. Al tiempo que discuten sobre el fracaso de la Revolución, la sirvienta termina su quehacer y se despide, pero antes de salir del escenario se cubre la cabeza con un pasamontañas. Mientras en el departamento de la chic Colonia Condesa se resolvía el drama sentimental,

en las cañadas chiapanecas se encendía el conflicto indígena. El gesto del pasamontañas queda en el aire y significa solamente como gesto: no es una declaración de principios, es la ilustración de un hecho histórico. Si en materia de género el sentido del drama es evidente, en materia ideológica Berman se abstiene de ofrecer soluciones en blanco y negro. “Berman no insinúa una respuesta al dilema de la maquila”, escribe Stuart A. Day en *Staging Politics in Mexico*. “Gina y Adrián están tan llenos de contradicciones como la yuxtaposición de las políticas económicas del estatismo y el neoliberalismo” (54, traducción mía). Los puntos sobre las íes han sido puestos en la caracterización de los personajes: las dos mujeres, dispuestas a montar una maquiladora, son indiferentes a las implicaciones políticas y económicas de su inversión, mientras que Adrián es tan radical en su credo político-económico como conservador en su papel de macho mexicano, y no necesita mucha persuasión para irse a la cama con el enemigo. Si el sentido de una obra puede decantarse en una pregunta, la comedia de Berman plantea la siguiente: ¿Qué clase de Revolución es la que presume de transformar las estructuras de poder y al mismo tiempo conservar el antiguo balance en las relaciones de género?

La discusión que Berman deja planteada, si bien inconclusa, se refiere a las estrategias políticas necesarias para fomentar la equidad económica que sigue como asignatura pendiente tras décadas y décadas de Revolución institucional. Afirmar, sin embargo, que la autora deja sin resolver del todo las contradicciones ideológicas planteadas en el texto, no equivale a decir que la obra carece de una postura política. *Entre Villa* posee un objetivo político bien claro, que cabe sintetizar en las palabras de Audrey Bilger: “El humor feminista exige que su audiencia comparta una consciencia de la opresión femenina y el deseo de reformar un sistema injusto” (*Laughing Feminism* 11,

traducción mía). Mientras la lección feminista no ahogue el humor, la obra de teatro puede ser al mismo tiempo una comedia lograda y una representación plena de significado. El machismo encarnado en el personaje de Villa “no es una fuerza ridícula”, se apresura a declarar Berman, “es una fuerza muy amenazante que conduce a mucho dolor”. (A’Ness 60). Berman dice *ridícula* en el sentido de despreciable o inofensiva; ridiculizar el machismo, en el sentido de volverlo risible, ha sido el objetivo principal de su comedia. Entrevistada por Francine A’Ness, Berman agrega:

...tal vez yo no debería tener esta pretensión, pero tengo una consciencia como terapéutica del teatro. ...Yo quería que las mujeres salieran de la obra con una metáfora, que en cuanto se encontraran con un macho que les hiciera sentir, nada más que con la pura sensación, opresión, recordaran al Pancho Villa imaginario... y que pensaran esto ya lo vi y que entonces pudieran reaccionar de otra manera. (61)⁷⁷

No es momento de emprender un debate, por lo demás antiguo y complejo, sobre la efectividad política del arte o sobre la función pedagógica del teatro. Quedémonos por el momento con la aspiración —¿sorprendente?— de una exitosa dramaturga contemporánea a que su texto, insuflado de vida sobre un escenario y representado ante los espectadores, llegue a tener una función reparadora y curativa.

Germán Dehesa: pequeños naufragios de la vida doméstica

Sobre la portada del libro, una fotografía en blanco y negro: el día de la boda. Los tocados femeninos delatan que el retrato es antiguo. Los vestidos, los sombreros, la diadema de rosas, los moños y los peinados son como el carbono 14 de los enlaces matrimoniales. En cambio, los atuendos de los varones son más difíciles de ubicar en el

⁷⁷ En la introducción a una obra de 1987, Berman escribe: “Espero que *La grieta* sirva a alguien. Lo digo con pudor. El arte no tiene por qué ser útil, y sin embargo yo escribo porque nada me ha sido más útil que cierta literatura para encontrar sentido en el mundo” (*Puro teatro* 269).

tiempo porque el frac que se ponía el novio en los años cuarenta o cincuenta es básicamente el mismo que uno puede rentar hoy para irse a casar. Ahí están los señores con sus cuellos almidonados, tiesos para la foto. Viéndolo bien, la tiesura es la cualidad distintiva de todo el retrato: el gesto de la novia, amago de sonrisa, es lo que en México se llama poner cara de fuchi; junto a ella, la tía beata, de rostro severísimo y traje de luto; el ademán de los varones oscila entre el estoicismo y el fastidio; al pie de la foto, primorosamente ataviada, una niña cumple funciones de paje y hace un mohín de profundo agobio, como si entreviera un ominoso destino en la lente de la cámara. La foto está enmarcada con una suerte de telón, de manera que los retratados parecen actores sobre un escenario. El título del libro podría ser el nombre del drama: *La familia (y otras demoliciones)*.

Tal como lo anuncia el título —escribe Germán Dehesa—, este volumen de mis memorias reprocessadas está dedicado a la familia. En particular, a una de sus variedades más virulentas y nocivas: la familia mexicana. No les digo nada nuevo (salvo que este libro se traduzca al polaco) si les comento que la familia azteca es montonera, metiche, irrespetuosa, triturante, mafiosa, poco afecta a la democracia, prejuiciada, belicosa, mitotera, apapachona, solidaria hasta la infamia, fiestera, ritualista, machista y divertidísima. Los integrantes de estos apelmazados clanes viven y mueren convencidos de que su familia es única, mejor que cualquier otra, depositaria de las esencias nacionales, con antepasados oscuros pero admirables, pobres (o ricos, o de clase media), pero muy honrados. Para decirlo con voz de mis tías: decentes, decentes, sólo quedamos nosotros. (7)

A lo largo de casi tres décadas, Dehesa (1944) ha venido elaborando un minucioso mosaico de las tribulaciones, los gozos, los pequeños naufragios domésticos y las transformaciones de la clase media mexicana. Publicadas en muchos diarios de la capital y la provincia, las crónicas de Dehesa son breves, memoriosas, con aire de confidencia, irónicas hasta bordear la sátira y sentimentales hasta bordear la cursilería, escritas con desenfado pero sin desaliño, llenas de anécdotas cómicas y salpicadas de giros

coloquiales. De entre los millares de textos suyos que han aparecido en la prensa desde 1984,⁷⁸ Dehesa ha espigado algunos centenares para publicarlos en forma de libro. Un motivo dominante, la familia, ha merecido dos volúmenes: *No basta ser padre* (2001) y *La familia (y otras demoliciones)* (2003), ambos con múltiples reimpresiones.

Dehesa forma parte de una larga y rica tradición de cronistas que en las páginas de los diarios van dejando constancia del cambio en las mentalidades, las costumbres, los modos de vida. Cada año, cuando se acercan las vacaciones de semana santa, el autor evoca el silencio riguroso y la atmósfera contrita que su madre exigía para celebrar las solemnidades de la Pasión, y la incapacidad de un Dehesa adolescente para mantener la seriedad. Ese mundo, aquellas morigeradas costumbres de los años cuarenta y cincuenta, se ha convertido en puro recuerdo, al igual que la ciudad de su infancia, todavía no convertida en una inabarcable cifra del caos; el cronista, inevitablemente, contrasta las costumbres y la ciudad que conoció en su juventud con los usos y paisajes del presente. Y sin embargo, lejos de instalarse en la melancolía y la certeza de que todo tiempo pasado fue mejor, la tonalidad dominante en sus crónicas es el humor, construido, entre otros recursos, mediante atinadas dosis de exageración cómica, apuntes irónicos y socarrones diálogos.

En una de las ciento y pico de crónicas reunidas en *La familia (y otras demoliciones)*, Dehesa narra el supremo aburrimiento de los niños en una cena de año nuevo hacia 1950 en la ciudad de México. Su único entretenimiento era mirar los retratos familiares que decoraban la sala, no muy distintos, al parecer, de la fotografía que aparece en la portada del libro. Después de las campanadas, las uvas, la cena y los

⁷⁸ En diarios como *Novedades*, *El Financiero*, *El Norte*, *Reforma* y *Mural*, en revistas como *Este País* y *Cambio*.

postres, venía el plato fuerte: el tío que ya con varias copas encima se levantaba a recitar “El brindis del bohemio”. “Yo miraba alhelado la metamorfosis de un modesto y chaparrito empleado bancario en una especie de energúmeno vociferante”, escribe Dehesa (31).

Era un proceso gradual. Lo de *en torno de una mesa de cantina* lo decía con voz suave y casual, como si no pasara nada. Poco a poco iba metiendo presión. Cuando llegaba a *por mi madre, bohemios*, ya se había quitado el saco y el pelo lo tenía totalmente erizado, la corbata ladeada, los lentes empañados y pegaba unos gritos terribles. Pascuala se asomaba desde la cocina pensando que el pavo se había incendiado y los comensales mirábamos todos para otro lado víctimas de un ataque colectivo de pena ajena. Era como hidrofobia. Cuando terminaba, todos aplaudíamos aliviados. Su esposa le pasaba un Kleenex para que se secara las lágrimas y comentaba: Nachito siempre ha sido muy sensible. (31)

Muchas transformaciones ha habido en México durante los últimos cincuenta años, algunas de ellas tan espectaculares que son cuantificadas en tablas estadísticas o registradas en libros de historia, otras menos vistosas, capturadas como en estampa a través de crónicas que están a medio camino entre el periodismo y la literatura. Ya nadie recita “El brindis del bohemio” en las reuniones familiares (de hecho, ya nadie recita nada: la narración de Dehesa documenta los estertores de la era declamatoria), pero la escena revive por un instante en la crónica que un escritor publica el 31 de diciembre de 1988, informada por sus recuerdos de la infancia. Algo semejante hacía Guillermo Prieto en diarios y revistas del siglo 19: mientras la nación se sacudía con guerras intestinas y se recuperaba de intervenciones extranjeras, Prieto se daba tiempo de hacer crónica de sus recuerdos infantiles y evocaba su escuela, su barrio, las fiestas populares, los bailes de moda, las celebraciones religiosas y civiles en las que participó o de las que fue testigo. No gozan de gran prestigio literario estos escritores de costumbres, escribió Prieto, “pero sus cuadros algún día serán como las medallas que recuerdan una época lejana; serán

como las señales que haya ido dejando la sociedad al internarse en el laberinto de las revueltas políticas, y que marcaron un día su punto de partida” (123). Quizás por su triple condición de humorista, periodista y cronista, Dehesa no figura en la nómina de aquellos que suelen considerarse figuras literarias; ni novelista, ni poeta, ni cuentista, ni ensayista, en el fondo lo que ha entregado a la imprenta es una vasta colección de cuadros de costumbres.

Para trazar la genealogía de los escritos de Dehesa es necesario remontarse pues a la crónica y en particular a un tipo de crónica costumbrista que en México tuvo un primer auge en el siglo 19. Desde el punto de vista más general, la crónica admite una definición de trabajo utilizada por Carlos Monsiváis en su antología *A ustedes les consta*: “reconstrucción *literaria* de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas” (13). A pesar de que la prensa periódica es el soporte y medio de distribución primario de la crónica, la información útil y escueta no es su objetivo fundamental. “Tradicionalmente”, agrega Monsiváis, “en la crónica ha privado la recreación de atmósferas y personajes sobre la transmisión de noticias y denuncias” (13). Se puede hacer crónica de un acontecimiento político, de un recital artístico, de una justa deportiva, de la visita de una celebridad; se puede también hacer con la crónica un retrato hablado, no de un individuo, sino de las costumbres de un pueblo y una época.

“En un sentido muy amplio”, escribe Javier Herrero, “costumbrismo sería aquel género literario que se propone la descripción, no de un carácter o de unos caracteres individuales, sino de formas de vida colectiva, de ritos y hábitos sociales” (343). En efecto, al promediar el siglo 19 en México, Ignacio Ramírez esboza el retrato literario de tipos humanos como el abogado, la estanquillera, la coqueta, mientras Guillermo Prieto

envía a la imprenta la crónica de un 16 de septiembre y un carnaval, o la descripción de la indumentaria y las actitudes de un cochero y una vendedora de chía, cuadros emparentados con los que Mariano José de Larra, algunos lustros atrás, había bosquejado de un castellano viejo, una nochebuena o un día de muertos en Madrid. En América, después de tres siglos de colonización, los modelos literarios seguían viniendo de la metrópolis, y la vara con que los escritores de costumbres medían sus méritos era la prosa de un Larra o de un Mesonero Romanos, principales cultivadores del género en la península.

A propósito de la crónica en España, Herrero señala también que el costumbrismo en el siglo 19 está inseparablemente ligado al romanticismo y a la profundización del sentimiento nacionalista que deja la invasión napoleónica (344). Asimismo en América, por distintos motivos, el costumbrismo está vinculado a los sentimientos nacionalistas: mientras las clases acomodadas privilegian las modas y los hábitos europeos, el escritor de costumbres trabaja por dar carta de ciudadanía literaria a los usos y tradiciones de las incipientes comunidades nacionales. De esta manera, dice Monsiváis, el cronista “opone la realidad de las costumbres a la irrealidad de las pretensiones ‘cosmopolitas’”. (*A ustedes les consta*, 25). En una crónica sobre el costumbrismo, Prieto sintetiza el conflicto:

¿Quién no llama ordinario y de mal tono al poeta que quisiese brindar a su amada, pulque, en vez del néctar de Lico? ¿Quién no se horripila con la pintura de una china, a la vez que aplaude ciego a la manola española, y recorre con placer los cuadros espantosos de Sue, refiriéndose a aquella familia nauseabunda del Bras Rouge y de la Chuoett? ¿Será culpa de los escritores hallar en una mesa el pulque junto al *champagne*, y en un festín el mole de guajolote al lado del succulento *rosebeef*? (122)

Junto con la valoración de lo autóctono, el cuadro de costumbres ofrece una imagen de las virtudes morales que el escritor encomia y de los vicios que desearía ver

erradicados de la tambaleante nación decimonónica. “El escritor de los cuadros de costumbres se asume como portavoz de una misión que trasciende a la escritura misma”, escribe Rosa Beltrán. “Contra todo pronóstico, cuando el hombre de letras del XIX parece estar desmenuzando una realidad en todos sus detalles—cuando se da a la tarea de componer un ‘retrato hablado’ del país y sus habitantes—lo que en realidad hace es educar a un pueblo. Ensalzar las virtudes del trabajo honrado, igual que censurar los vicios de la herencia aristocrática equivale a forjar un concepto de nación” (9). Este proceso de definición y legitimación de lo nacional, esta búsqueda de lo que era al mismo tiempo ideal y auténticamente mexicano, se prolonga durante el siglo 19 y se conecta con la búsqueda de carácter distintivo del pueblo de México, que fue preocupación central de la primera mitad del siglo 20.⁷⁹

También en este punto es revelador el paralelismo con el cuadro de costumbres en España. D. L. Shaw apunta que los costumbristas decimonónicos peninsulares “aspiraban a seleccionar sólo lo que daba una sorprendente impresión de ‘color local’, especialmente si representaba una agradable supervivencia del pasado. De ahí que ayudaran a crear lo que ahora llamamos la España de pandereta” (49). Un proceso semejante tuvo lugar en México durante el siglo 20, como se dijo en el capítulo primero, cuando la popularización de los símbolos de “lo mexicano” produjo lo que cabría llamar ‘el México de piñata y ollita de barro’. Vale decir que el costumbrismo literario, junto con otros depósitos de

⁷⁹ En *Las herencias ocultas*, Monsiváis escribe que con el costumbrismo del siglo 19 aparece “el determinismo que le adjudica características perdurables a la sociedad formalmente nueva, y que, en lo relativo al oportunismo, la ambición de poder, la corrupción, la irresponsabilidad, todo lo carga a la cuenta de *la condición mexicana*, y muy poco a las circunstancias, la educación, las formas de gobierno. Aún falta para ‘la filosofía de lo mexicano’, pero ya circulan sus premisas. Los mexicanos somos peculiares—es la consigna—porque es otro el aspecto, otro el clima, otro el símbolo máximo de la religión, otras las reacciones ante la autoridad y, especialmente, otra la fragilidad y otra la reciedumbre moral” (35).

tradiciones (memoria artesanal, musical, gráfica), funciona como materia prima del nacionalismo, cuya alquimia retórica disuelve el carácter temporal, cambiante y en último término contingente de usos y hábitos colectivos, para convertirlos en prácticas que por contener las esencias de la mexicanidad necesitan ser promovidas y defendidas, no sea que el tiempo las transforme o la influencia extranjera las pervierta. Y sin embargo la crónica costumbrista del siglo 20 no es reductible a una simple función del nacionalismo revolucionario, en la medida en que por su propia diversidad es capaz de ensanchar las fronteras imaginarias de lo nacional, en un proceso contrario a la síntesis operada por el nacionalismo.

Aunque la calificación de costumbrista fue cayendo en desuso, la crónica nunca dejó de producir impresiones de los hábitos predominantes entre los mexicanos, de la manera en que se ganan la vida, se divierten, comen, viajan, celebran y sobreviven. Por esta línea, la prosa de Dehesa continúa la labor de un Artemio de Valle Arizpe, un Renato Leduc y un Salvador Novo, por mencionar sólo algunos cronistas sobresalientes en la primera mitad del siglo 20, y de un Ricardo Garibay, una Elena Poniatoska y un José Joaquín Blanco en la segunda. Parafraseando a Villoro, para hacer crónica de las costumbres nacionales basta con percatarse de que existen hábitos colectivos reconocibles y de que al documentarlos el cronista no necesita elevarlos a la categoría de esencias del alma nacional. Observar que en la dieta del mexicano el chile ocupa un primerísimo lugar, es nada más que un hecho comprobable empíricamente; a partir de este dato, la tarea del cronista es elegir algunas muestras conspicuas del hábito alimenticio y atarlas mediante el ingenio: “la vida en compañía del chile está acompañada de toda clase de aventuras intestinales”, escribe Villoro, “a tal grado que hemos hecho de

la diarrea una forma de patriotismo” (*Safari* 200). En la primera persona del plural *hemos* quedan incluidos todos los individuos nacidos en México, sin que este evidente abuso de la estadística se arrogue el derecho o el deber de extraer valiosas consecuencias para la nación. En estas coordenadas, donde confluyen la crónica costumbrista y el humor, se inserta la escritura de Germán Dehesa.

Para visitar costumbres consabidas y compartidas, el cronista que echa mano del humor se inventa la máscara de un antropólogo constantemente perplejo ante las ceremonias de aquella tribu que resulta ser su propio clan familiar: “De todos los rituales mexicanos este es quizás uno de los más crueles. Cancelados los sacrificios humanos, quedan las fiestas de 15 años como muestra nítida de la intrepidez tenochca”, escribe Dehesa, y procede a detallar cómo el desastre ronda cada etapa de la churrigueresca celebración (*No basta* 75). La escritura de Dehesa se distingue por la atención que presta a los aspectos cotidianos de la dinámica familiar, y por buscar efectos cómicos para narrar las peripecias típicas de la clase media mexicana: soportar estoicamente los festivales escolares de los niños, sortear las calamidades de un día de campo familiar, apretujar a tres niños en un Datsun para salir de vacaciones. La gran cantidad de lectores que siguen a este cronista se debe en buena parte a una estrategia muy simple, por la cual muchas personas ven reflejada su propia experiencia en las columnas periodísticas de Dehesa: desmenuzar y exagerar un poco los contratiempos rutinarios de la vida familiar, convertirlos en una cadena de percances, algunos de ellos casi inverosímiles y sin embargo comprobables en la vida de cualquier familia, y amalgamarlo todo en una historia que, como toda comedia que se respete, termina bien. Cualquier persona que tenga hijos (o memoria de su infancia, o un poco de imaginación) sabe que una noche en

vela junto a un niño afiebrado, constipado y tosijoso es un fastidio mayúsculo; procesado por Dehesa, el trance se convierte en una breve comedia de equivocaciones y la frustración se sublima en una suerte de agresión cómica:

Para nadie es ya un secreto el hecho de que los niños están pésimamente mal diseñados. Sus rasgos lejanamente antropomórficos han inducido a muchos estudiosos a caer en el error de incluirlos en la familia humana. No hay tal. Estarían mucho más cerca —por su torpeza manual, su capacidad trepadora y su facilidad para alojar parásitos— del *macacus rhesus* que de la estirpe propiamente humana. (*No basta ser padre* 34)

El artificio es semejante al que uno de los humoristas canónicos del siglo 19, Mark Twain, usó en los *Extractos del diario de Adán*, y consiste en tratar de ver las cosas como novísimas ante nuestra experiencia. El humorista ha de situarse como en el amanecer de la creación. Mediante la coartada adánica, Twain se permite imaginar la sorpresa de encontrarse con una criatura que el primer hombre jamás ha visto: un bebé. El Adán de Twain concluye que el desconocido animal es una especie de pez, luego, cuando el infante comienza a gatear, piensa que pertenece a la familia de los canguros y lo clasifica, dándose crédito por el descubrimiento, como *Kagaroorum Adamiensis*. (67)

Dehesa adopta una perspectiva similar mientras cultiva el asombro de ver crecer a sus hijos: narra pequeños dramas comunes y corrientes como si se tratara de graves asuntos de Estado y transforma aparentes nimiedades en ocasiones poéticas; por ejemplo, aquella crónica donde describe el momento en que su hijo, un bebé de brazos, comienza a saborear frutas maceradas:

Hoy le toca probar la pera. Siglos de siglos, glaciaciones, navegaciones, catástrofes, imperios y amaneceres... todo confluye en este momento tan irrelevante en el que un bebé (que podría ser Adán, que podría ser el primer hombre, que es todos los hombres) va a conocer, por primera vez en la historia, el sabor de la pera. Él no sabe nada de pintura francesa e ignora las iluminadas peras que languidecen en los cuadros; ignora igualmente que en Europa hay una región en cuyos huertos los perales están constelados de botellas que esperan que una

insólita pera les vaya creciendo en el vientre del mismo modo que él creció en el cuerpo de su madre. Para saber todo esto (o para ignorarlo) habrá tiempo. En este momento lo único importante es esa pequeña cuchara que se aproxima sacramentalmente a su boca. (*No basta* 144)

El comienzo del párrafo es un pastiche de Borges, el poeta electivo de este humorista que aprovecha cualquier ocasión para citar un poema de Sor Juana o la copla subida de tono de un huapango veracruzano.⁸⁰ En el repertorio de sus recursos estilísticos, además de aludir a lugares cultos y a versos de la canción popular, destaca la constante alusión a refranes y dichos familiares, con los que Dehesa vuelve a poner en circulación una moneda discontinuada: el habla de las generaciones que se han ido. “No puede ser que año con año, como diría mi abuela, me den mi copita de bilis” (*No basta* 102). “Ya lo decía mi tía la Bigos: primero el retozo y luego el mocoso” (*No basta* 206). O el consejo de su “ancianísimo tío José”: “mi’jito, ponte en manos de Dios y pídele que no aplauda” (*La familia* 139). Cada familia posee su idiolecto —maneras de expresarse más o menos exclusivas, más o menos compartidas por su estrato social— y no es infrecuente que estos decires de nuestros tíos o nuestros abuelos contengan para nosotros una dosis de gracia y una pátina de afecto. En la literatura contemporánea de México, Dehesa es el escritor dicharachero por excelencia, el que suelta refranes y proverbios populares como se avientan buscapiés en las quermeses. También en cada familia, o en cada círculo de amistades, parece haber un bromista que se encarga de adjudicar sobrenombres con ingenio y malicia; cuando, en los años noventa, se esparció como

⁸⁰ En un artículo publicado en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, Eugenia R. Romero destaca la presencia constante de Borges en las crónicas de Dehesa (52). El artículo se centra en el libro *Fallaste corazón* (1996), donde el propio Dehesa explica la manera en que el poeta argentino ha influido en su escritura y su forma de ver la vida. Dehesa evoca con frecuencia a poetas como Sor Juana y Jaime Sabines, y, en un artículo cuya fecha he olvidado, cita aquella copla huapanguera que dice: “¿Cuándo estaremos, mi vida, / como los pies del Señor: / uno encima del otro, / y un clavito entre los dos?”

pólvora la historia del político que tuvo sus deslices, Dehesa se refería a los protagonistas como Bill Clíntoris y Monica Lengüinsky (*La familia* 117).

Hasta aquí, además de rastrear la genealogía de su escritura en la crónica costumbrista y analizar las cualidades distintivas de su estilo, nos hemos ido acercando poco a poco a un elemento novedoso de la dinámica familiar que encuentra forma literaria en la obra de Dehesa. Afirma Monsiváis que los escritores del 19, en sus cuadros de costumbres, pretendían comunicar cierta determinación —un contorno comprensible, legible— a una cultura nacional que percibían fracturada y dispersa: “A la vaguedad y la imperfección hay que oponerle una *coherencia*, una *forma*” (*A ustedes les consta* 24). Análogamente, en su prolongado quehacer periodístico, Dehesa, sin voluntad de formular constantes sociológicas, da forma legible a una nueva realidad familiar. Al compilar estos dos volúmenes, Dehesa ha visto con claridad que constituyen un mapa sentimental de un territorio nuevo en la cultura mexicana, un cierto tipo de paternidad que a mediados del siglo 20 no entraba en el radar de las relaciones familiares.

Lo que ahora van a leer es una crónica posmoderna y minuciosamente real de algo que, hace 40 años, hubiera sido impensable e imposible en México. Para que mi crónica de hoy pudiera posarse como helicóptero en la realidad, fue necesario que en el gran teatro mexicano compareciera un personaje inexistente hasta hace muy pocas décadas: el padre mexicano. Pensémoslo un poco y veremos que este ser no existía; existía el engendrador paroxístico, el llamado modelo Pedro Páramo cuyas tareas paternas duraban, en el mejor de los casos, diez minutos; cumplida su misión, el fugaz padre se ponía las botas, se ajustaba el cinturón con hebilla, María Félix le ponía las espuelas y el sujeto (bastante poco sujeto) se enriscaba el bigote y se perdía en el horizonte rumbo a la revolución, o rumbo a sus oficinas. (*No basta* 176)

Es significativo que Dehesa presente la imagen de la antigua paternidad bajo el símbolo del cacique rural y el macho prototípico del cine nacional: un padre arisco, de pocas palabras, mujeriego, propenso a la violencia y, sobre todo, ausente. La vena

machista que se volvió elemento celebrado y reconocido de la identidad nacional en el imaginario público (O'Malley 7), entró en declive a lo largo de las últimas décadas del siglo 20. Al tiempo que el paradigma de paternidad descrito por el cronista iba perdiendo fuerza y desvaneciéndose, dejaba en su lugar una incógnita: un individuo desconcertado ante lo que se espera de él como padre, un individuo que debe aprender sobre la marcha cómo funciona la relación padre-hijo. Dehesa aprovecha el desconcierto para convertirlo en piedra angular de su crónica familiar: ¿quién demonios son estos sujetos de corta estatura que se enferman por las noches, se ofenden si no asisto al festival escolar, se burlan de mi trabajo como escritor y exigen ayuda para resolver tareas por las tardes? La crónica de Dehesa hace pública esta interrogación eminentemente doméstica y emplea el humor como filtro para maniobrar en las nuevas coordenadas donde se desenvuelve un padre común y corriente.

Dehesa calcula que hacia 1944, cuando él nació, estaba ya en marcha “la decadencia de este homérico periodo del padre volátil”: el padre que se desentendía por completo de la educación de los hijos, responsabilidad exclusiva de la madre; el padre que sólo atendía a la crianza de sus vástagos como proveedor económico y se relacionaba con ellos únicamente como “jefe de familia”, temido y obedecido. Lo que Dehesa llama el modelo Pedro Páramo designa una paternidad a la vez oprimente y ausente: el peso de su poder gravita sobre la familia pero su persona permanece aislada, tan impermeable a las emociones de sus hijos como a sus propios afectos y perplejidades como padre. Si Sabina Berman hace comedia de una fijación de la imagen masculina, encerrada en un paradigma determinista que domina la relación entre los sexos, Dehesa echa mano del humor para observar el deshielo de esa imagen masculina, su insegura y a veces torpe

incorporación a la pequeña comunidad familiar. La paternidad en las crónicas de Dehesa es una función que se descubre a tientas, sin contar apenas con otros modelos que no sean los negativos, un papel que se inventa sobre la marcha en el tablado de la domesticidad.

Mostrar al varón que la paternidad implica muchas otras responsabilidades y satisfacciones de las que era capaz de concebir hace unas pocas décadas, afirma Dehesa, es un progreso cultural que deriva directamente de la transformación del papel social de la mujer en los años recientes.⁸¹ Una transformación que, lejos de afectar exclusivamente la función de la mujer en la familia y el mundo profesional, ha producido modificaciones notables en la conducta del varón, entre ellas una manera de vivir la paternidad que rompe con los esquemas del pasado. No hay nada fuera de lo ordinario en las aventuras domésticas que Dehesa expone en su columna, excepto que en esta nueva realidad familiar el padre acompaña a sus hijos en los ritos de pasaje de la infancia y la adolescencia, dejando constancia de sus asombros y sus fracasos con una marcada predisposición a que le gane la risa.

No todos los lectores, sin embargo, parecen encantados de despertar por la mañana y leer en el diario una columna que se demora en las novedades de la familia Dehesa, habiendo tantos asuntos urgentes en la nación. Dehesa combina la crónica familiar con el comentario político, y esta mezcla ha producido en diversas ocasiones que, ante lectores descontentos por la aparente confusión de prioridades y jerarquías, el

⁸¹ En *No basta ser padre* Dehesa afirma: “Se trata de unos novedosísimos padres que no son el resultado de una milagrosa mutación, ni de un voluntario y generoso acto de transformación; somos el resultado (iba a decir las víctimas) de una nueva y muy pelada actitud femenina. Ahora resulta que todas las responsabilidades tienen que ser compartidas y esto, de sobra está decirlo, incluye el cuidado y la educación de los hijos. Rudísimo golpe al carácter tenochca. Con decirles que tengo amigos que se ven muy machines y que luego me salen con que están en el curso del parto sicoprofiláctico y aprenden a pujar al unísono con la inminente madre. Yo, quizás por pertenecer a la generación intermedia, no llego a tanto, pero he de confesar que he sido débil y he hecho cosas que simplemente no formaban parte del repertorio de mi padre y mis abuelos (176).”

escritor tenga que explicar la naturaleza de su escritura. Hay una crónica en particular (*La familia* 64) donde el autor articula una justificación de su modo de proceder, una justificación que, a riesgo de sonar rimbombante, cabe leer como la poética de su quehacer literario. Es un texto provocado por la carta de una lectora que anuncia estar cansada de encontrarse, en la columna de Dehesa, con personas que ni conoce ni le conciernen (los hijos, la esposa, la empleada doméstica, la suegra y todo el clan que desfila en sus crónicas), y que por lo tanto va a dejar de leerla.⁸² Este espacio, escribe Dehesa refiriéndose a su columna, *debería* estar dedicado a “razonar a fondo la correlación de fuerzas en el interior y el exterior de este país que pretende navegar rumbo al siglo XXI” (64), es decir, a discutir asuntos de interés público.

Lo que me pasa es que todavía no hallo el perchero para colgar mi vida personal y darme el lujo de percibir los grandes temas de interés mundial. ¡Qué lástima!, diría León Felipe, que al no tener un abuelo que ganara una batalla, ni una silla, ni una espada, venga —obligado— a contar cosas de poca importancia. Me da pena contrariar a algún triste amigo que me acusa de sentirme dios. Apenas soy yo. Yo y mi atribulada y guapachosa circunstancia, tan real y tan ficticia como la tuya y como la del la señora que amenaza con ya no leerme. O sea que por aquí voy a seguirme. Soy hijo lejano de Montaigne y mi única manera de mirar al mundo es con hijos y tías. (*La familia* 64)

Es cierto, ni los hijos ni las tías de Dehesa nos conciernen, y sin embargo desde cierto punto de vista nos conciernen más que el escándalo político del momento. A pesar de la brevedad de los artículos de Dehesa, la acumulación va formando una textura

⁸² Vale destacar dos circunstancias: que el texto está provocado por la carta de una lectora, y que, según se desprende de la crónica, aquella lectora vivía en una ciudad cuyo periódico local solía piratear diariamente la columna de Dehesa. Estas circunstancias ponen de relieve, por una parte, la comunicación entre Dehesa y sus lectores: tanto el espacio periodístico que ocupa como la personalidad del autor favorecen un tipo de escritura que permanece en constante diálogo con los lectores, a diferencia de otros espacios de comunicación analizados en este trabajo. Por otra parte, la reproducción, a veces sin permiso, de la columna de Dehesa en muchos diarios del país, habla de la accesibilidad de una prosa cuya carga idiosincrásica (es lo más lejano a la escritura neutra de la nota periodística) antes que ser obstáculo para alcanzar una amplia difusión, parece ser una de las causas de su popularidad.

basada en la lentitud, la paciencia y la minuciosidad para observar y registrar una amplia gama de matices de la vida doméstica. El resultado es una colección de estampas y un catálogo de menudencias cuya suma conforma una faceta de la cultura no menos relevante que la historia política del presente o el acopio de banalidades que satura las páginas de los diarios.

El filósofo Simon Critchley sugiere que el humor “ilumina lo cotidiano al proporcionar una ‘fenomenología oblicua de la vida ordinaria’” (20). Para explicar esta formulación recurre al epígrafe de los primeros dos volúmenes de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, publicados por Laurence Sterne en 1759: “Los seres humanos se preocupan por las opiniones que tienen de las cosas, no por las cosas mismas”. Partiendo de estas palabras de Epicteto, Critchley analiza el sistema Shandy, compuesto fundamentalmente de largas digresiones, y afirma que los interminables circunloquios del caballero Tristram conducen, por un movimiento paradójico, al *pragmata*, es decir a las cosas de las que está hecha la vida ordinaria. “Podríamos pensar en esto como una fenomenología cómica, animada por una atención a las cosas mismas, las cosas que solo se muestran cuando nos deshacemos de nuestras turbadoras opiniones. Un dogmatismo sin humor es remplazado por un pragmatismo humorístico” (21). Entre las columnas de opinión del diario, la de Dehesa es la más pragmática: trata de los asuntos domésticos cotidianos, mucho más que de las opiniones sobre cómo conducir el país o de qué manera reformar la economía; explora las dificultades y los asombros de conducir la propia casa, y es en el sentido etimológico la columna económica por

excelencia (la economía como un saber ubicado a medio camino entre la ética y la política, como el arte de administrar la casa).⁸³

Por medio del tratamiento humorístico, los pequeños dramas de la vida doméstica adquieren relieve sin perder dimensión, recobran materialidad y significado frente a la evanescencia de las ideas abstractas. Por supuesto que hace falta discutir y ventilar las ideas —por definición abstractas— de un proyecto de nación, pero una crónica de los conflictos y epifanías que ocurren puertas adentro del hogar no sólo no es irrelevante, sino que es territorio privilegiado para atestiguar y comprender el cambio de las mentalidades. Sin las huellas de la vida cotidiana consignadas en la prosa del cronista, como dijo Prieto, los clamores de la revuelta política serían incomprensibles.

Conclusiones

Dedicado al examen de costumbres visto a través de la lente del humor, este capítulo se detiene en obras que satirizan las prácticas religiosas, la lucha de los sexos y las relaciones familiares. Malos hábitos y sabores primigenios, decíamos en la introducción: ambos componentes asoman en la religiosidad popular, en el machismo a la mexicana, en las discretas peripecias de la domesticidad.

En el *Nuevo Catecismo para Indios Remisos*, el corazón de la sátira se dirige contra las supersticiones como revés perverso de la creencia religiosa y contra la institución eclesiástica como burocratización del espíritu auténtico de la fe. Entre los medios que emplea Carlos Monsiváis destacan la parodia del lenguaje devocional y del

⁸³ “Tomado literalmente [oikonomikos] significa *administración del hogar*, porque ‘oikos’ es la palabra griega para ‘casa’”, escribe Roger E. Backhouse en su historia de la economía titulada *The Ordinary Business of Life* (16, traducción mía).

discurso justiciero e iracundo del Antiguo Testamento, y la personificación del dogma y el milagrito; a través de estas voces impostadas, el narrador se burla de la multiplicación de talismanes que comunican el cielo y la tierra, y de la proliferación de fetiches que difuminan la frontera entre religiosidad popular y paganismo, dejando muy poco espacio para el núcleo moral de la doctrina cristiana. Con el lenguaje indirecto de la sátira, Monsiváis rechaza la vertiente católica del nacionalismo que proclama que el origen y destino de México están esencialmente conectados con el cristianismo romano. En el *Nuevo Catecismo*, plausiblemente la síntesis mejor lograda de la vena satírica y el talento literario del autor, Monsiváis se muestra en su doble faceta de apóstol de la laicidad y misionero irritado.

Sabina Berman, por su parte, elige como contrincante la noción de que el machismo es una suerte de código genético inescapable, que determina el comportamiento del varón y en consecuencia el sitio que le corresponde a la mujer. El sentido de la obra se dirige a liberar a la protagonista, Gina, de los hábitos de espera y sumisión que ella misma ha incorporado a su patrón de comportamiento, y a demostrar que la fijación machista en donde se encuentra atrapado Adrián, el antagonista, es inoperante en una sociedad donde la mujer exige un trato más equitativo. La fuerza cómica del drama de Berman proviene del acierto para entrelazar el plano mítico, donde Pancho Villa es paradigma y apoteosis del macho mexicano, con el conflicto sentimental entre Adrián y Gina: al tiempo que el personaje de Gina va adquiriendo autonomía, el personaje-símbolo del machismo va muriendo entre burlescos estertores. La autora no se contenta con reiterar como de pasada el fracaso histórico de la Revolución mexicana en términos de justicia social: su objetivo es subrayar la inconsistencia de una ideología

política que aspira a modificar las estructuras sociales pero se aferra al *status quo* en la construcción social del género.

Finalmente, Germán Dehesa privilegia el humor como perspectiva para elaborar una detallada crónica de las transformaciones de la dinámica familiar a lo largo de la segunda mitad del siglo 20. Su obra, inserta en una línea que se remonta al cuadro de costumbres decimonónico y se prolonga en los cronistas de la sociedad mexicana posrevolucionaria, constituye una detallada memoria sentimental de la vida doméstica, y presenta un rico panorama de las venturas y desventuras cotidianas de la clase media mexicana. Dehesa cultiva el asombro de observar los rituales de esa tribu enfadosa y entrañable que resulta ser su propia familia. Desde una columna periodística que permanece en estrecha comunicación con sus lectores, desde una prosa atenta lo mismo a las osadías del lenguaje coloquial que a la evocación de los poetas, el escritor compara los usos y costumbres contemporáneos con las viejas maneras de la vida doméstica de su infancia. En las crónicas de Dehesa, el pasado se mira con cariño pero sin melancolía porque el temperamento predominante es festivo. Contrasta los mores generacionales y descubre un cambio fundamental, que le concierne hasta lo más íntimo: un nuevo modo de paternidad desconocido hasta hace pocas décadas. Como si fuera una comedia llena de tropiezos y malentendidos, Dehesa narra cómo va educando y siendo educado por sus cuatro hijos, es decir, las formas que asume el nuevo tipo de paternidad.

En el capítulo siguiente, tres escritores echarán mano del humor para hacer una crítica al mundo intelectual mexicano, particularmente al círculo de los escritores, para poner en ridículo tanto la vanidad como la ambición del artista, y para subrayar la simulación como el vicio capital de una profesión cuya teatralidad no facilita distinguir a

los escritores de oficio de los charlatanes. Esta vez, el satirista se burla de sus propias manías y malos hábitos. Como en el capítulo primero, analizaré tres facetas de un mismo fenómeno. Tomando en cuenta el contexto en que se han desarrollado en México la lucha de poder y las ansias de gloria de los literatos, procuraré deslindar los diversos significados que ofrece la crítica que los intelectuales hacen de su gremio y su ocupación.

CAPÍTULO 3

SÁTIRA DEL ESCRITOR CONTRA SÍ MISMO:

MEZQUINDADES Y PENURIAS DE LA VIDA LITERARIA

En el primer capítulo procuré descomponer los supuestos y las implicaciones del humor enfrentado a la retórica nacionalista, las simplificaciones de la historia patria y la ruidosa afirmación de la singularidad nacional traducida en estereotipos. El aguijón de la sátira se dirigía contra ciertas construcciones culturales que restringen el significado de la nación. En el segundo capítulo el humor aparece como una estrategia para la crítica de costumbres: ciertas prácticas religiosas, junto con la historia que las origina y la mentalidad que las acompaña; una manera obsoleta de comprender y actualizar las relaciones de género, fortalecida por su identificación del machismo con la mexicanidad; una transformación paulatina del concepto y la función de la paternidad, que origina una nueva dinámica familiar. Este tercer capítulo busca estudiar las estrategias poéticas a través de las cuales el humor encara un ámbito de la realidad muy cercano a los escritores, el ámbito mismo en que se desenvuelven, y que podemos englobar bajo el rótulo de la vida literaria.

La mirada oblicua del humorista, que no se intimida ante los símbolos que pretenden sintetizar el carácter nacional y manifestar la identidad colectiva, ni ante la ardorosa e inmovible fe del pueblo mexicano, ni ante los héroes incensados en los altares de la historia, no iba a rehuir la sátira de su propio oficio. Es natural: el satirista mira a su alrededor y ve petulantes escritores murmurando y complotando, mira el espejo y encuentra un escritor tan arrogante y ambicioso como los demás, mira el mundo

editorial y ve grandilocuencia, publicidad, destellos de la fama. En la obra de Enrique Serna, Gabriel Zaid y Augusto Monterroso, los escritores que voy a analizar en este capítulo, el humor se moviliza para asediar hábitos comunes entre la gente de libros.

Serna elabora un hiperbólico informe de la iniquidad como diferencia específica del género “escritor”. En su novela *El miedo a los animales* toma por eje la polaridad entre el escritor auténtico, entregado a la búsqueda de la belleza y desentendido de los bienes terrenales, y el escritor corrupto, capaz de cualquier bellaquería con tal de trepar en la escala del reconocimiento y disfrutar sus recompensas; nos muestra al literato en el bochornoso momento de la lambisconería y la traición, y regodeándose en las recompensas de haberse vendido. Para entender esta dicotomía, aprovecho el trabajo de Pierre Bourdieu sobre la lógica que rige dentro del campo literario con respecto a la remuneración económica. A través de la novela de Serna examino el mito de la marginalidad del artista y procuro despejar un poco la mistificación en torno a las “mafias” culturales.

Zaid observa ángulos del mundo libresco menos visitados por la sátira: la desproporción entre las personas que quieren escribir frente a las personas que desean leer, la explosión bibliográfica, la persistente vanidad de los autores que se enfrentan con un panorama poco esperanzador y sin embargo deciden arrojar uno más a la pila de los demasiados libros. En *Cómo leer en bicicleta* y otras colecciones de ensayos, Zaid critica el manejo central de la cultura desde el Estado y el despilfarro de recursos que poco aportan para promover la auténtica conversación de los libros. Vale la pena detenernos a observar su método de reducción al absurdo y aislar las premisas principales de la filosofía de la lectura que se desprende de su crítica al mundo editorial.

Entre los escritores haciendo sátira de los escritores, Monterroso se revela como el más indiscreto: en *Lo demás es silencio* nos presenta a un escritor en pantuflas, como lo ve su hermano, su criado, su esposa, con todas sus pequeñeces y sus vanaglorias, con un arsenal de chapuzas mediante el cual pretende ocultar su holgazanería e ineptitud; peor aún, nos deja hojear en lo más íntimo de sus embustes: sus textos de crítica literaria y sus aforismos y dichos. Monterroso dota a su personaje Eduardo Torres de una ambigüedad que no permite encasillarlo como un simple monigote satírico, y deja que el lector decida si se trata de un bromista o un papanatas. Para entender los significados de *Lo demás es silencio* hay que buscar su genealogía y desmenuzar su estructura, analizar en qué consiste su crítica de la crítica, y detectar las diferentes modalidades del humor que se conjugan en este libro, en apariencia una burla directa y descarnada del intelectual chapucero.

Enrique Serna: aproximaciones humorísticas a la mafia cultural

En su novela-collage, promocionada en 1967 como la primera novela psicodélica, el escritor argentino-mexicano Luis Guillermo Piazza otorga entidad literaria a una realidad que es en parte rumor y resentimiento, en parte un modo de organización natural e inevitable, en parte un ejemplo de sectarismo y lambisconería como acicates de la producción cultural en México: *La Mafia*. Novela sin personajes, aunque llena de nombres famosos y personalidades que a veces opinan, a veces cruzan cartas, y la mayoría de las veces no son participantes sino objeto de la conversación —chismes sobre el mundillo artístico e intelectual—, el texto de Piazza contiene un capítulo titulado “Qué es la mafia”. La respuesta, como la novela entera, es intencionalmente contradictoria,

acumulativa, divagante, fragmentaria, lúdica. Un diálogo, de cuyos dialogantes no sabemos nada, intenta la primera respuesta:

¿Es que *realmente* existe la mafia?

—¿En qué sentido?

—En el sentido de reuniones secretas, consignas, declaraciones, decisiones, orgías, decisiones, quiénes van a estar in quiénes van a quedar out, las nuevas modas, los nuevos juegos, las obras que hay que comentar favorablemente, las que hay que consagrar con todos los recursos publicitarios a mano, consolidación del Establishment, absorción implacable de la Intelligenzia, recuento de pérdidas y ganancias (...)

—Cómo cree

Después: el arrepentimiento: por qué no haber dicho todo lo contrario, exagerado, epatado, deslumbrado, despistar, alertar, aniquilar, wishfulthinking. Después: arrepentimiento del arrepentimiento. (86)

Piazza condensa en este pasaje las potestades que la murmuración atribuye a la mafia: conspiración y hermetismo, planeación de tendencias y nominación de candidatos a la fama, asignación de recursos publicitarios, cooptación de voces disidentes, descalificación—es decir silencio, es decir aniquilación—de figuras u obras incómodas. Es ridículo: todo eso no existe. Y por lo bajo: claro que existe. En esta ambigüedad está la gracia de la novela.⁸⁴

Piazza encartó dibujos de José Luis Cuevas, pergeñó cartas que atribuyó a Carlos Fuentes, a José Emilio Pacheco, a Carlos Monsiváis, y adjuntó fotografías de las fiestas

⁸⁴ Decir que *La Mafia* es “la primera novela psicodélica” (como anuncia la contraportada) es, además de un recurso publicitario, otra forma de decir hipervanguardista: acumulación de *todas* los recursos, uso de *todas* las ocurrencias, rechazo de las técnicas realistas y ausencia de cualquier tipo de trama. Novela no narrativa, más bien pictórica (collage: superposición de imágenes, recortes, fragmentos), *La Mafia* no es una sátira ni pretende serlo, en todo caso es una burla de las ideas paranoicas —si no me dan premios y no me publican es porque no pertenezco a ninguna de las familias de la mafia cultural— y *al mismo tiempo* una constatación de esas ideas —hay grupos de amigos o de personas con intereses afines que lanzan revistas y organizan exposiciones, e invitan como colaboradores a sus amigos y a personas con intereses afines, y entre ellos se impulsan en la carrera hacia el reconocimiento y las recompensas, becas, premios, puestos. ¡Qué revelación!—.

donde los elegidos se celebraban a sí mismos y celebraban esa década de pujanza, esa especie de “felices veinte” (como los nombró Augusto Monterroso) que disfrutaron algunos jóvenes artistas mexicanos en los años sesenta.⁸⁵ Lanzada en una década de apogeo de la novela experimental en Latinoamérica (*Rayuela* y *La ciudad y los perros* son de 1963, *Tres tristes tigres* de 1965), la novela de Piazza no oculta sus deudas con el espíritu iconoclasta de su época. Centrada en un grupo de escritores y pintores que no se ajustan a un cartabón artístico ni político, *La Mafía* no busca desenmascarar, denunciar ni revelar los secretos de los elegidos, ni se propone un ajuste de cuentas con esta entidad elusiva, exclusiva y presuntamente canallesca.⁸⁶ Casi tres décadas más tarde, Enrique Serna emprendió esa tarea en *El miedo a los animales* (1995). Ambas son novelas sobre los escollos para “comerse el pastel de la publicidad” (*La Mafía* 96) y disfrutar de las dulzuras del éxito en el mundo intelectual, la de Piazza en clave de juego iconoclasta y ambivalente, la de Serna como sátira feroz, como denuncia humorística de la inmoralidad con que se reparten los premios y castigos, los prestigios y ninguneos en la república de

⁸⁵ Si fuera posible nombrar a cada uno de sus miembros, triste mafia sería. La nómina es nebulosa porque “la mafia” significa, para efectos prácticos, “los que estén en el ajo”: los que publican, los que exponen, los que han alcanzado un foro para sus ideas. En la década de los sesenta este grupo podría acotarse de la siguiente manera: artistas y escritores agrupados en torno a la *Revista de la Universidad*, dirigida por Jaime García Terrés; en torno a *La cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* dirigido por Fernando Benítez; en torno a los departamentos de Difusión Cultural y de Publicaciones de la Universidad Nacional, al centro cultural Casa del Lago y en torno a dos o tres empresas editoriales.

⁸⁶ Como introducción a su estudio sobre *Plural*, la revista que Octavio Paz dirigió de 1970 a 1976, John King traza un panorama de las revistas que dominan el espacio cultural de los años sesenta. Ver sobre todo las páginas 24-34 en *The Role of Mexico's Plura in Latin American Literary and Political Culture*. Maarten van Delden, por su parte, bosqueja las diferencias ideológicas entre los escritores agrupados por las revistas *Vuelta* y *Nexos*, durante los años setenta y ochenta, y el paulatino acercamiento de sus posiciones a partir del conflicto guerrillero en Chiapas (“Conjunciones y disyunciones: la rivalidad entre *Vuelta* y *Nexos*”). Enrique Serna, en *El miedo a los animales*, no satiriza la animadversión y las luchas entre estos dos grupos, sino la ambición de poder y la falta de escrúpulos de toda la clase intelectual.

las letras. Significativamente, la novela de Piazza aparece un año antes de los trastornos políticos de 1968 y transmite una especie de despreocupación y apertura —espíritu de la época— cuya fragilidad apenas podían entrever sus jóvenes protagonistas; la novela de Serna aparece un año después de 1994, nueva fecha de agitación y violencia política, cuando la sensibilidad de los lectores puede captar las semejanzas entre la pugna por el poder político y la disputa por el éxito artístico e intelectual.

En *El miedo a los animales* Serna se apropia de los clichés del género policiaco —el asesinato no resuelto, la lista de sospechosos, la pista falsa, el perseguidor perseguido— pero infiltra un hilo argumental donde el móvil del crimen y las fuerzas que occultan al asesino pertenecen no a los bajos fondos, sino a la alta cultura. Evaristo Reyes, periodista con aspiraciones literarias, se enrola en la policía judicial para conocer las entrañas podridas del sistema y escribir una novela-reportaje, una obra de literatura y al mismo tiempo una denuncia moral. Poco a poco va olvidando sus ideales y adaptándose a las corruptelas de su puesto en la policía, y termina convertido en personaje involuntario de una novela negra. Si bien el humor —agente corrosivo de la sátira— es elemento constitutivo de la novela, el autor incorpora también atmósferas repulsivas, descripciones de la violencia impune y la degradación de la policía mexicana; ofrece al lector un paseo por los sótanos de la tortura, el tráfico de drogas y la venta de protección —abusos de poder de los judiciales— para imbricar esta trama con las iniquidades y atropellos de los intelectuales. Bordeando por momentos el registro de la farsa, el texto de Serna pasa de la sordidez al kitsch, del kitsch al melodrama, del melodrama al chiste y de vuelta a la sordidez.

Aunque fue bien acogida por algunos reseñistas,⁸⁷ *El miedo a los animales* recibió también críticas negativas por su temple moralizante. En la revista *Vuelta*, Christopher Domínguez Michael escribió: “Serna es un alumno aplicado del realismo sucio: su libro es una trama detectivesca fluida, con dosis convenientes de erotismo, bragas expropiadas y numerito lésbico, escenas arrabaleras en un table-dance y crímenes rocambolescos que concluyen con una lamentable lección de moralina” (“El miedo” 229). Domínguez aseguró que se trataba de una novela en clave, llena de acusaciones personales que sólo captarían los entendidos. Serna se había curado en salud: “Se me acusará sin duda de haber escrito una novela en clave, pero aclaro desde ahora que mi propósito no fue criticar personas, sino exhibir conductas que he detectado en distintos estratos de la llamada República de las Letras” (*Las caricaturas me hacen llorar* 207). Lo cierto es que no hace falta mucha perspicacia para identificar a algunos personajes de la novela con escritores bien conocidos,⁸⁸ y que sin embargo no vale la pena entretenerse en un ejercicio de quién es quién.

⁸⁷ Noé Cárdenas, en la revista *Nexos*, destaca la capacidad de Serna para combinar el humor “con la sal de las situaciones crudas sumadas a los encuentros y desencuentros dramáticos al estilo cinemexicano” (88). “La idea de Serna en esta novela”, escribe Cárdenas, “es proyectar, agigantada, la condición de *climbers* que impera entre los escritores remarcando la falta de honor y lealtad y el tráfico de favores que caracteriza a medio tan corrupto”. En *La Palabra y el Hombre*, revista de la Universidad Veracruzana, Elizabeth Corral Peña describe la novela como una “crítica despiadada a un mundillo elitista y amafiado que reproduce las fórmulas utilizadas en las altas esferas, sean éstas políticas, policiacas o de narcotraficantes” (276).

⁸⁸ El caso más evidente es el personaje de Palmira Jackson. “La Jackson lo había defraudado. Entre los literatos de cenáculo, los torneos de vanidades podían disculparse hasta cierto punto, pero ella no era una simple escritora: era la disidencia canonizada. En una campeona del bien, el protagonismo y el afán de supremacía resultaban doblemente grotescos, por el engaño que traían implícito. Al respaldar la lucha social con fines de pavoneo altruista, Palmira se traicionaba a sí misma, pero también a la literatura” (223). La intención provocadora de Serna es evidente, tanto más cuanto que la escritora a la que se refiere posee en México un prestigio que va más allá de la admiración por sus méritos literarios: es una figura venerada por la izquierda mexicana.

Serna se impuso la tarea de escribir una historia que pudiera leerse como una sátira contra intelectuales y que se sostuviera a la vez como un relato detectivesco,⁸⁹ delicado balance que por momentos se inclina demasiado hacia un extremo. En ocasiones la moraleja del relato es demasiado palmaria, como cuando el protagonista compara el asesinato cometido por un policía judicial con la hipocresía de un par de escritores: “Como asesino, el Chamula era indefendible, pero podía darle una lección de lealtad y honradez a los dos literatos, que vivían en un mundo de palabras, y sin embargo habían degradado el lenguaje hasta despojarlo de todo compromiso moral” (*El miedo* 79). Fuera de la cuestionable eficacia de los momentos didácticos, vale la pena explorar las premisas que hacen posible una afirmación como ésta, que encierra en una nuez el sentido ético de la novela, y detenerse en algunos aspectos de este hiperbólico informe sobre las trapacerías del mundo intelectual.

En un ensayo sobre la crítica literaria en México, Armando González Torres señala que, según el estereotipo romántico, el talento es el valor supremo en la República de las Letras, y es el único criterio para obtener la admisión y el ascenso al parnaso de los verdaderos artistas. La República de las Letras opera según una lógica separada, primero, porque “el poder político, el dinero y la belleza física o la fama en otros ámbitos no determinan las evaluaciones o los prestigios literarios”, y segundo, porque “un escritor aceptado por su pares no practica el fraude, el tráfico de influencias o cualquiera de esos vicios que suelen encontrarse en las vecinas repúblicas del poder y el dinero” (“El país de la simulación”). La novela de Serna invierte estas premisas románticas y las catapulta de

⁸⁹ “Obligado a combinar dos planos de escritura”, escribe Serna sobre su novela, “me propuse mantener un equilibrio entre la sátira y la intriga, de modo que la historia policiaca no quedara relegada a segundo término” (*Las caricaturas me hacen llorar* 207).

modo que nada resulta más fraudulento que el trato entre narradores y poetas; para desacreditar el estereotipo de pureza y desinterés de los literatos, lleva al extremo la idea de que entre los escritores mexicanos prevalece un criterio de sobrevivencia más cruel, más rastrero, más traicionero que el de la policía corrupta y la violencia criminal: la camarilla cultural es más sucia que cualquier otra mafia.

Para que la deshonestidad del mundo literario amerite una condena satírica especial, es imprescindible que se haya constituido en torno a una suerte de moral aparte, más pura, más prístina que la de otros ámbitos de la vida social. ¿De dónde proviene el requisito de pureza de la gente de letras? Pierre Bourdieu ha elaborado una teoría sugerente sobre la emergencia y desarrollo del “campo literario”, y sobre la vigencia de una peculiar escala de valores que define las fronteras de la actividad artística. Al promediar el siglo 19 en Francia, dice Bourdieu, “con la concentración de una población muy numerosa de jóvenes que aspiran a vivir del arte, y que están separados de todas las demás categorías sociales por el arte de vivir que están inventando, surge una auténtica sociedad dentro de la sociedad” (91). Para la década de 1880 ya están operando las reglas de este subconjunto, el campo literario, que se define por sus valores anti-burgueses, por su ruptura con el mundo corriente de la producción y la remuneración.⁹⁰ En el campo literario impera la lógica de un mundo económico al revés: “el artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico” (130). El éxito inmediato y la remuneración pecuniaria son vistos con sospecha. La figura de Baudelaire se convierte en

⁹⁰ “Este universo relativamente autónomo (es decir, también, relativamente dependiente, en particular respecto al campo económico y al campo político) da cabida a una economía al revés, basada, en su lógica específica, en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faceta, mercancías y significaciones, cuyos valores propiamente simbólico y comercial permanecen relativamente independientes”, escribe Bourdieu (213).

el paradigma del artista; fracaso, infortunio, incompreensión, son señas de identidad compartidas por los auténticos poetas (204).

El campo literario se constituye a partir de una relación excepcional con el dinero y la obtención de privilegios. “El culto al desprendimiento es el principio de inversión asombrosa, que convierte la pobreza en riqueza rechazada, por lo tanto en riqueza espiritual. El proyecto intelectual más pobre vale una fortuna, la que se le sacrifica”, escribe Bourdieu (57). Al mitificarse este culto al desprendimiento, el mundo del arte adquiere un aura de pureza y abnegación. El desarrollo del campo literario en México, sin ser punto por punto equiparable al de Francia, se configura de acuerdo con los mismos principios. Ignacio Sánchez Prado afirma que a partir de la polémica de 1925⁹¹ el campo literario en México opera con plena autonomía (*Naciones intelectuales* 34). Sin olvidar que durante el Porfiriato los escritores alcanzan una auténtica profesionalización, siquiera precaria, Sánchez Prado detecta en aquella polémica la primera instancia en que los escritores se ven en la necesidad de definir, en el espacio público mexicano, los principios de legitimidad del campo (25): frente a quienes reclamaban una literatura “viril”, subordinada a la ideología del Estado que se constituye tras la Revolución, los escritores que más tarde formarán el núcleo de los Contemporáneos defienden la libertad estética y crítica como deber único del literato.

Exentos de la labor ancilar de apoyar ideologías políticas y orgullosos de no estar supeditados a las demandas de la sensibilidad burguesa, los escritores cultivan una imagen eminentemente desinteresada: el poder y el dinero no valen en el campo

⁹¹ Para una sinopsis de la polémica de 1925, ver nota 24 del capítulo 1, en la que remito al libro *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*, de Víctor Díaz Arciniega.

literario.⁹² El talento y el genio son las únicas varas para medir la altura de un escritor. En la novela de Serna, el sitial elevado de los escritores se desmorona cuando el protagonista descubre que la “casta divina” de los intelectuales, en su apetito de poder y dinero, se comporta con la venalidad y ferocidad de los peores criminales. La sátira es más severa porque la caída es más profunda: el supuesto fundamental consiste en que los artistas se hallan en un nivel superior, por encima de las maquinaciones y mezquindades que predominan en el mundo de los intercambios comerciales y los intereses políticos. *El miedo a los animales*, novela afianzada sobre la equiparación entre vida artística y desinterés económico, se presenta como una fábula del desencanto.⁹³

Evaristo Reyes, el protagonista, se enfrenta con la urgencia de resolver el asesinato de un periodista cultural y crítico literario, Roberto Lima, fallecido por un golpe de diccionario en la cabeza⁹⁴. Descrito por sus amigos como una persona sin pelos en la

⁹² *La muerte de un instalador* (1996), de Álvaro Enrígue, es otra novela que explora la intersección entre el arte y el dinero desde una perspectiva irónica y caricaturesca. El protagonista es un millonario decadente, mecenas de retorcidos gustos y refinada amoralidad, un admirador de los colores mortecinos del vicio, es decir, un avatar latinoamericano del paradigmático Jean Des Esseintes. Hiperbólica fábula sobre el mercado del arte, *La muerte de un instalador* es una divertida sátira de la fauna que se exhibe en las fiestas de marchantes y artistas.

⁹³ Serna relata que en los orígenes de *El miedo a los animales* está “la lectura de la triología balzaciana *Ilusiones perdidas*, una radiografía del mundillo intelectual francés de principios del XIX cuyo personaje central, el poeta provinciano Lucien de Rubempré, emigra a París con la ilusión de hacer una carrera literaria sin traicionar sus ideales, pero al verse involucrado en el medio literario de la época —un estercolero en el que nadie dice lo que piensa y las componendas gangsteriles deciden el éxito o el fracaso de un libro— termina vendiendo su pluma (y su alma) a las camarillas de escritorzuelos que detentan el poder cultural (*Las caricaturas me hacen llorar* 205). También en *El miedo a los animales*, cerca del final, aparece citada la novela de Balzac (256).

⁹⁴ “Es significativo el uso de un libro como arma homicida en una novela donde los principales sospechosos serán hombres de letras (que no de palabra), pero es más relevante que este libro contenga sinónimos y contrarios”, escribe Jesús García Castillo. “El hecho simboliza el conflicto que representará el enfrentamiento de dos esferas aparentemente contrapuestas de nuestra sociedad: el círculo cultural y la organización judicial” (82).

lengua, dispuesto a escribir crítica valiente, no edulcorada, Lima era un tipo comprometido sólo con la literatura e indiferente a las susceptibilidades que pudiera herir en el camino. Su excepcionalidad es descrita en el texto de la siguiente manera: “Era un personaje de Tolstoi, obsesionado con la verdad y la rectitud, metido en una novela picaresca llena de estafadores, charlatanes, lambiscones y putas” (75). Lima encarna pues el ideal, y su pureza se contrapone a la bellaquería del resto de los personajes del medio intelectual. Entre la lista de sospechosos destaca Osiris Cantú, poeta refinado que surte de estupefacientes al medio intelectual. Mientras que Lima vivía en una covachuela de barrio, resignado a la pobreza en pago por su autenticidad, Cantú era dueño de una hermosa casa en Chimalistac, decorada con valiosos cuadros y esculturas barrocas. Cuando Evaristo confronta a Cantú, el poeta le asegura que su fortuna no proviene de la venta de cocaína, marihuana y anfetaminas. De dónde sale entonces el dinero, si la droga no es el negocio principal, desea saber Evaristo.

—La droga no, pero el prestigio sí. En México el renombre significa dinero. Gracias a Dios tenemos un gobierno que mimra a los intelectuales. Fíjate en mi carrera: a los 26 años, gracias a mi amigo Fidel, que fue presidente del jurado, me gané el Premio López Velarde y con el dinero di el enganche de esta casa. Después, con el apoyo de un escritor muy importante al que abastecía de marihuana y peyote (no te digo su nombre porque ahorita no viene al caso, pero es una gloria nacional), conseguí una asesoría en la SEP donde me pagaban como rey por asistir a un desayuno mensual con el secretario de Educación. Entonces ya tenía vejigas para nadar solo, me fui acercando a los caudillos culturales, entré a la mafia del Fondo, aparecí en varias antologías y vinieron las entrevistas en televisión, la beca Guggenheim, los viajes al extranjero. ¿Ves esta foto? Es del Congreso Internacional de Poetas Ecologistas que hubo en San Francisco hace diez años. Me consiguió la invitación un literato yonqui que trabaja en la Fundación Cultural Televisa. Aquí estoy platicando con Ceslaw Misloz, el Premio Nobel. Algún día, si Dios quiere, yo también me lo voy a ganar. Y lo más increíble de todo es que sólo he publicado una *plaque* de treinta páginas. (145-146)

Con el pretexto de la trama policíaca, Serna se da vuelo mostrando los atajos por los que se accede al éxito en el ambiente intelectual. El narrador expone la gravitación del dinero, el tráfico de influencias, los favores sexuales que sirven para medrar en los círculos literarios. El reparto del poder en el mundo literario obedece a una dinámica similar a la que rige en círculos políticos, empresariales, religiosos —abundan las formas de ascender que no dependen de las buenas intenciones ni del talento (excepto del talento para escalar)— solo que un velo de pureza y desinterés rodea a las bellas letras, ámbito en donde se supone que no hay cabida para mezquinos intereses. La novela de Serna no hace más que levantar el velo y mostrarnos lo que, pese a todo, ya sabíamos: que los juegos de poder en la vida literaria son como los juegos de poder en la vida a secas. Lo que redime una novela que desemboca en esta verdad de Perogrullo es, por una parte, el bien aceitado engranaje de la intriga, y por otra, el humor.

Dado que Evaristo debe ejecutar sus pesquisas entre intelectuales, en la novela lo vemos asistir a algunos de los ritos nucleares de la fauna que está investigando: la presentación de libro, el homenaje nacional, la puñalada traperera en el rinconcito bohemio de moda. Semejante a la Zona Rosa en los años sesenta, Coyoacán, el barrio de los intelectuales, es el lugar elegido por el narrador para seguir la pista del asesino durante la presentación de un poemario. El discursito de uno de los presentadores es una caricatura de los elogios al uso y el blablaísmo que prevalece en estas ceremonias:

Avecilla de fina estampa que viaja de ensueño en ensueño, solitaria y altiva en su libertad, Perla Tinoco sabe que la búsqueda del poeta consiste en volar siempre más alto, hasta alcanzar las orillas del gran silencio, el espejo oscuro de lo innombrable. En su vuelo poético, Perla describe por momentos curvas arriesgadas, otras veces planea suavemente como una gaviota y nos entrega versos de la más encantadora sencillez, como en la magnífica serie de haikais titulada “Pórtico”, donde la conjunción de levedad y brevedad produce un abanico de fulguraciones. (66)

Al terminar la presentación del libro, tomando la copa en un bar frecuentado por literatos, el mismo personaje que pronuncia este encomio barato explica a Evaristo que la mujer elogiada es detestable, pero hay que quedar bien con ella porque detenta mucho poder:

—Creí que ustedes la admiraban.

—Yo sí la admiro —intervino Nieto—. La admiro porque siendo la poetisa más cursi, ramplona y analfabeta de México, ha reptado con una habilidad increíble para llegar al lugar donde está.

—Pero hace un rato, en la presentación del libro, dijiste que era una maravilla —observó Evaristo.

—Y qué querías que dijera, si Miss Piggy es la virreina del Conafoc. Todo pasa por su oficina: ella reparte becas, premios, ediciones, viajes al extranjero, y tiene muy mala leche cuando se siente ofendida. Cuidado con estar en su lista negra, porque ya te chingaste para todo el sexenio. (74)

Para acceder a los beneficios que el Estado destina a las letras y las artes —insiste el autor— es imprescindible una labor de *public relations* en la que importa más la astucia para establecer los contactos adecuados, que la obra artística. Parece que en el candelero de la fama (y en la nómina del gobierno) están los que han hecho méritos; la novela de Serna pretende ir más allá de las apariencias y mostrar cómo, los que figuran en el proscenio cultural recibiendo desinteresadamente los aplausos, tras bambalinas han hecho los arreglos y las concesiones necesarias para llegar a donde están. Una cierta falacia toma forma, sin embargo, entre las embestidas satíricas: si el reparto de los beneficios en el campo literario es susceptible de ardidés y trampas, si el Olimpo literario mexicano es en realidad un mercado, se sigue que los escritores y las obras que han alcanzado renombre son un fraude —de una u otra manera han comprado su lugar. Todo el *mainstream* de la cultura literaria es un baile de máscaras, mientras que solo el territorio de lo marginal es auténtico y puro, intocado por el germen contaminante de la

fama y la remuneración. El halo de candor y desprendimiento se desplaza hacia los márgenes, y solo cobija a quienes *todavía* no han llegado a los circuitos establecidos de publicación y reconocimiento.

Por este fetichismo de la marginalidad se promueve la siguiente falacia: en cuanto un autor deja de publicar sus obras en ediciones caseras y obtiene un contrato con una casa editorial de renombre, su propuesta artística es absorbida y neutralizada por el ogro del circuito comercial. Fulano de Tal ya publica sus libros en el Fondo, los presenta en Bellas Artes y los defiende en *Plural* (en *Vuelta*, *Nexos*, *Letras Libres*): obviamente, Fulano de Tal se vendió. Así surge, entre los artistas marginales, lo que Bourdieu llama “dialéctica del resentimiento”, que consiste en “condenar en el otro la posesión de lo que se desearía para sí” (40). Cerca del final de *El miedo a los animales*, el lector se topa con un giro inesperado, no en el plano de la trama sino en el de la moraleja. Encarcelado injustamente, Evaristo se entrega a la composición de una novela que denuncia la bajeza del mundo intelectual (el personaje y el autor, identificados en un mismo propósito moral), pero, ya metido en el proceso de escritura, advierte que toda su empresa ha estado empañada por una contradicción:

Cuando escribía el capítulo final del libro, la idea de publicar empezó a tentarlo y junto con ella le surgió una duda: ¿con qué derecho ridiculizaba a los escritores de su novela si era idéntico a ellos? Por más que se inventara justificaciones nobles para publicar, en el fondo buscaba fama, reconocimiento y prestigio. (257)

La denuncia pergeñada por Evaristo en la prisión se sostenía, en buena medida, sobre la dicotomía entre los puros (los que se mantienen al margen de la remuneración en sus distintas formas) y los impuros (todos los demás). Lo mismo vale para *El miedo a los*

animales. Dado que la novela hace de la hipérbole y la farsa sus recursos,⁹⁵ no es del todo justo echarle en cara su maniqueísmo, pero tampoco está fuera de sitio señalar sus límites. En cuanto que la vida literaria se organiza alrededor de revistas, empresas editoriales e instituciones culturales, la gravitación de personas hacia ciertos proyectos y la formación de grupos es inevitable. Las divergentes visiones entre grupos (como las divergentes opiniones dentro de los grupos) son igualmente inevitables y, culturalmente, enriquecedoras. Y como en estos núcleos hay capital disponible, en el doble sentido de capital contante y sonante (en forma de sueldos, pago de colaboraciones, premios, viajes, etcétera) y capital simbólico (prestigio, reconocimiento, capacidad de llegar a un público amplio, que puede traducirse en premios, viajes, etcétera), la vida literaria traerá siempre consigo conflictos de poder, opiniones encontradas sobre la forma mejor y más justa de repartir los beneficios. Los bienes simbólicos, como afirma Bourdieu, son de una naturaleza dual: al mismo tiempo mercancías y significaciones (213); pretender que es posible separar estas dos naturalezas y aislar completamente el valor artístico del valor comercial, conduce al error de demonizar la naturaleza mercantil del arte. El arte queda en una esfera superior, no contaminada, y en la esfera del fango están las relaciones mercantiles, cuya degradación es objeto de la sátira de Serna.

Ahora bien, si por un momento dejamos al margen el maniqueísmo que reprueba como inicuo el toma y daca de la repartición, si aceptamos que la literatura y el arte son también, aunque no sólo, mercancía, y si nos enfocamos en el trabajo literario por sí

⁹⁵ Raquel Mosqueda, en su artículo “Los muchos modos del esperpento: la narrativa de Enrique Serna”, analiza la función que cumplen las deformaciones y tergiversaciones a las que Serna somete a sus personajes.

mismo (distinto del trabajo de escalar y medrar), extraeremos conclusiones anticlimáticas sobre la ferocidad de las mafias culturales, como aquella de Carlos Monsiváis en 1965:

Fue leyendo ‘México en la cultura’, en la gran época que dirigían Fernando Benítez, Gastón García Cantú y Vicente Rojo, cuando descubrí la existencia de la mafia, a quien entonces mi epatamiento adolescente consideraba inaccesible y mortal, rodeada de fosos y puentes levadizos y coronada por la figura de una princesa, desde luego Elenita Poniatowska. Después entendí que la mafia era sólo el nombre que quienes fracasaban o quienes aspiraban adjudicaban a quienes trabajaban y tenían éxito. (cit. en Vanden Berghe 54)

Los siete cerrojos de las capillas culturales, dice Monsiváis, se abren con la llave del trabajo y la perseverancia. En el camino, cabría agregar, se forman amistades y se configuran proyectos según afinidades artísticas e ideológicas; los grupos surgidos de estas afinidades adquieren cierto poder y lo reparten con mayor o menor honestidad, con mayor o menor arbitrariedad. Para disipar irónicamente el aire de cofradía secreta de estas agrupaciones, Monsiváis esbozó la caricatura de una fortaleza inexpugnable; Gabriel Zaid, en 1967, describió la ceremonia de iniciación:

En estos tiempos de conspiración literaria ya no sabe uno a qué atenerse. Nos contaba un joven, recién llegado de Durango, que había logrado infiltrarse hasta el sancta sanctorum de lo que (le habían asegurado) era el Verdadero Centro de la Mafia. El día del cónclave secreto, al quitarse los capuchones, descubrió con horror a todos los escritores de la Prepa de Durango, mirándose unos a otros, con ojos de reproche agonizante: ¿Tú también, Bruto? (3: 150)

En un ensayo de Kristine Vanden Berghe, recogido en *Literatura y dinero en Hispanoamérica*, palabras como las de Monsiváis y Zaid cumplen el efecto de cortinas de humo que lanzan los mafiosos para ocultar sus tejemanejes: “Las reacciones de los mafiosos en defensa propia se encuentran dispersas en periódicos, revistas y suplementos culturales. Alegan que la mafia es una mera proyección de los ‘ninguneados’ y envidiosos que hacen esfuerzos sobrehumanos por salir del anonimato sin lograrlo” (54). Para Vanden Berghe, entender las prácticas materiales del campo literario equivale a

deslindar a los marginados de los vendidos como se separa el trigo de la cizaña. Su texto podría haber sido firmado por Ulises Lima.

A las voces de Monsiváis y Zaid, Vanden Berghe podría añadir la de otro miembro, cuya timidez y poco señalada estatura convierten en el mafioso ideal: Augusto Monterroso. Cuando al autor de *Movimiento perpetuo* le preguntaron si en verdad existen esos grupos cerrados que monopolizan la publicación en revistas y suplementos culturales, respondió:

Mi experiencia personal es contraria a esa idea. Pero suponiendo que como de costumbre haya sido suerte mía, sinceramente creo que no hay tales grupos cerrados, y que si existen, sólo exigen un mínimo de calidad para abrirse. Por otra parte, pienso que si de veras los grupos fueran más cerrados y exigentes, la calidad de nuestra literatura y de nuestra crítica subiría enormemente. (*Viaje* 70)

Como el trabajo literario de Serna contenía la calidad literaria suficiente para hablar por sí mismo, el narrador se ganó un lugar entre los colaboradores del suplemento *Sábado* y entre los autores de editoriales como ‘Cal y Arena’ y ‘Clío’; por eso Domínguez Michael le reprochaba su intento de revelar, con gesto escandalizado, la naturaleza oculta y degradada del sistema en que el autor de *El miedo a los animales* supo moverse a sus anchas. En efecto, Serna se colocaba en la posición de Ulises Lima, el *outsider* de su novela, que tenía el valor de llamar a las cosas por su nombre, y al mismo tiempo en la posición de Evaristo Reyes, mirándose al espejo y descubriendo que sus motivaciones no eran más puras que las de las feroces bestias de su novela. La idealización del arte literario como perteneciente a una esfera inmaculada tiene su contraparte en la demonización del aspecto mercantil de las obras de arte.

La literatura por sí misma, la obra en estado puro, es una quimera. Es un objeto en el mundo y, sin detrimento de sus cualidades artísticas, puede ser tratada como

mercancía. En esta dimensión mercantil, es susceptible de tratos fraudulentos y operaciones turbias. Para sintonizar plenamente con el registro fársico de *El miedo a los animales* hace falta poner entre paréntesis el trabajo literario y sus resultados, y enfocarse exclusivamente en las transacciones turbias (de dinero, de influencia, de puestos de trabajo). En el modo de operar de muchos premios literarios (privados y públicos), en las asignaciones de becas, en la repartición de chambas y la publicación de libros, en la maquinación de campañas propagandísticas —en todas estas instancias es posible detectar prácticas que por su deshonestidad y clandestinidad cabe calificar de mafiosas. Basta identificar a los *literati* con los *mafiosi* —sin matices, de modo absoluto— para estar en condiciones de jugar el juego que propone Serna: aislar las células contaminadas en ciertas prácticas de repartición de beneficios, aumentar su tamaño y dramatizar, con tintes grotescos y risibles, las actitudes hipócritas, adulatoras, interesadas, mezquinas y traicioneras de los escritores.⁹⁶

Gabriel Zaid: argumentación cómica en una filosofía de la lectura

Aquí la crisis económica, las medidas del Gobierno y sus inevitables implicaciones políticas, nos han quitado a todos la tranquilidad. La atmósfera era ya, desde hace mucho, poco propicia a la verdadera literatura, ahora publicar un libro es un acto mitad heroico y mitad ridículo. ¿Quién diablos en México podrá, en estos días, interesarse en mi libro sobre Sor Juana?
Carta de Octavio Paz a Pere Gimferrer, 14 de septiembre de 1982

⁹⁶ Cuentista notable, Serna nos entrega una variación de su sátira contra el mundo del arte en el cuento “Hombre con minotauro en el pecho”. La comercialización del arte es llevada al extremo y convertida en fábula histórica cuando Picasso, descansando en una playa del Mediterráneo, dibuja un minotauro en el pecho de un niño; convertido en mercancía para millonarios coleccionistas, museos norteamericanos y gánsters que disfrutaban profanando obras de arte, el protagonista padece en carne propia todos los excesos de la fetichización. (*Amores de segunda mano* 49-66)

Un fantasma recorre la República de las Letras: no se trata de las malas artes para acaparar poder, puestos y remuneraciones; tampoco se trata del antiguo arte de la simulación, gracias al cual en las praderas del campo literario conviven el crítico y el farsante, el erudito y el charlatán; se trata del hábito, elevado a la altura del arte, de no leer. Podrán las temibles mafias apoderarse de todos los recursos que el Estado dispone para promover la cultura, podrán los intelectuales chapuceros acceder a editoriales de prestigio, podrán los escritores satisfacer todas sus necesidades materiales y artísticas, pero no podrá, la abrumadora mayoría de los que aspiran a publicar un libro, satisfacer la necesidad de ser leído. Los niveles de frustración entre la gente de letras alcanzarán niveles patológicos. “Una solución de *welfare state*”, propone Gabriel Zaid, “sería crear un servicio nacional de geishas literarias, con maestría en letras y psicología autoral, que trabajara a tiempo completo en leer, escuchar, elogiar y consolar a todos los autores no leídos” (3: 60).

No suelen los poetas ocuparse de asuntos groseramente cuantitativos: la musa podría disiparse si el vate se distrae rumiando cuestiones como la oferta y la demanda de la poesía. Para empezar, el escritor podría desanimarse con la añeja sentencia de que en la Nueva España hay más poetas que estiércol. Se desmotivaría más al detenerse a considerar las consecuencias económicas de la sobreoferta de poesía: en vista de que el Estado, dispuesto a gastar millones en campañas de promoción de la lectura, no se ha decidido a subsanar directamente la falta de atención que padecen los poetas (proveyendo los lectores a sueldo que propone Zaid), el mercado tendrá que arreglárselas por su cuenta. Basta un entendimiento básico de las leyes del mercado para deducir, como hace Zaid, que “si hay más oferta que demanda, y nadie está obligado a comprar, se hundan

los precios hasta el punto de volverse negativos: pagar, en vez de cobrar, por ser leídos” (3: 60). Aunque en México los índices de lectura andan por los suelos, la disparidad entre la oferta y la demanda de literatura no es un problema privativo de los poetas mexicanos. Cuando Zaid escribió sobre el tema en los años setenta, extrajo muchos datos de *Coda: Poets & Writers Newsletter*. En un artículo de 2006 en esta misma revista, ahora con el nombre abreviado de *Poets & Writers*, Joseph Bednarik aprovecha los juicios de Zaid,⁹⁷ los compara con un reporte nacional de lectura elaborado por el National Endowment for the Arts, y cuestiona la sensatez de ofrecer tantos programas de escritura creativa en las universidades (conocidos como MFA) cuando simple y sencillamente no hay en los Estados Unidos lectores suficientes para tantos escritores. Significativamente, su conclusión es zaidiana: “Imaginen el anuncio clasificado: ‘Grupo de lectura dispuesto a devorar tu novela: \$250. Elogios y despotriques se cobran extra’” (14, traducción mía).

Poeta y ensayista, Zaid es el escritor mexicano que con más constancia y sagacidad ha interrogado la realidad económica del libro: producción, almacenamiento, promoción, precio, puntos de venta, derechos de autor, legislación. A fuerza de pensar en el aspecto material del libro, ha reparado en el hecho más obvio: la cantidad, la enorme y creciente cantidad de volúmenes que se publican en el mundo. Se ha escrito mucho y se sigue escribiendo sobre la explosión demográfica y la necesidad de controlar la natalidad; Zaid sugiere reparar en ese otro tsunami que es la explosión bibliográfica, y considerar un

⁹⁷ Bednarik cita *So Many Books*, la edición inglesa de *Los demasiados libros*, traducido por Natasha Wimmer. Solamente un gran interés en torno a los problemas editoriales y en torno al tratamiento que les da Zaid, explican que este volumen de ensayos se haya traducido también al francés, italiano, portugués, alemán, serbio, croata y holandés (éxito normalmente reservado a la novela). Zaid publicó este libro por primera vez en Argentina, en 1972. En 1996 aparecieron ediciones corregidas y aumentadas en España y México. La versión definitiva podría considerarse la del tomo 3 de sus *Obras*, publicado por El Colegio Nacional en 1999.

“guante de castidad” para los escritores que no se aguantan las ganas de traer otro libro al mundo.

La humanidad publica un libro cada medio minuto. Suponiendo un precio medio de quince dólares y un grueso medio de dos centímetros, harían falta quince millones de dólares y 20 kilómetros de anaqueles para la ampliación anual de la biblioteca de Mallarmé, si hoy quisiera decir:

Helás! La carne es triste y he leído todos los libros. (3: 21)

Zaid inventa un “Cilicio para autores masoquistas”: página y media para recordar a los escritores, cuyos esfuerzos y sueños están depositados en ese manuscrito todavía tibio, recién salido del horno, todo lo que podría hacerse para promover su libro... y que muy probablemente, como sucede con la abrumadora mayoría de títulos publicados en el mundo, no se hará: “Tu libro es una brizna de papel que se arremolina en las calles, que contamina las ciudades, que se acumula en los basureros del planeta. Es celulosa, y en celulosa se convertirá” (3: 63). Si un autor lee *Los demasiados libros* en un momento de duda vocacional, lo más probable es que aviente la pluma y derrame el tintero: todo es vanidad de vanidades, pero escribir lo es todavía más. A menos que uno tenga la abnegación de don Artemio de Valle-Arispe: cuenta Zaid que el atildado caballero, incansable autor de novelas ambientadas en la colonia y cronista de la ciudad de México, encontró en una librería de viejo un ejemplar de un libro de su autoría, dedicado de su puño y letra; lo compró y lo volvió a enviar a su amigo, añadiendo bajo la dedicatoria original la siguiente frase: “Con el renovado afecto de Artemio de Valle-Arizpe” (3:16). En comparación, aquel Rilke que con paciencia y delicadeza recomendaba al joven poeta escribir solamente si no podía vivir sin hacer versos, era un consejero manga ancha: Zaid disuade con la disolvente insistencia de la ironía y con un arsenal de datos, cifras,

anécdotas y razonamientos que no se apiadan de la muchedumbre de ingenuos que osan escribir y esperan ser leídos.

A pesar de tan malos presagios, a pesar de que la radio y la televisión y la Internet han amenazado en su momento con enterrar al libro, el número de títulos publicados anualmente sigue creciendo. Uno supondría que todos esos libros se escriben, se imprimen y se compran *para ser leídos*; sabemos muy bien, sin embargo, que muchos millares de páginas se escriben, más que por una necesidad creativa o crítica, por una necesidad curricular, y que muchos libros se compran para decorar habitaciones o para apantallar a las visitas; hay libros, dice Zaid, que no ha leído ni el autor, como muchos libros firmados por políticos pero escritos por *ghost writers*. La lectura, aparentemente la razón de ser de tantos libros, no siempre ocupa el centro de la vida editorial; los ensayos de Zaid que se refieren al “problema del libro” están siempre orientados en última instancia a comprender este peculiar intercambio que llamamos leer. En una reseña de *Cómo leer en bicicleta*, conjunto de ensayos publicado por Zaid en 1975, Mario Vargas Llosa dijo que se trataba de “un libro alegre, juguetón, por momentos soberbiamente irresponsable, que tiene la capacidad, más bien infrecuente en la literatura de nuestros días, de excitar la inteligencia y provocar carcajadas *al mismo tiempo*” (57).⁹⁸ El novelista peruano agrega que los ensayos de este libro persiguen un objetivo muy simple:

⁹⁸ Casi todos los críticos señalan el humor entre las cualidades que distinguen los textos de Zaid, por ejemplo, Armando González Torres en el volumen *Zaid a debate*, Eduardo Mejía en su introducción a la *Antología general* de Zaid, John King en su libro sobre la revista *Plural*, Saúl Sosnowski en su reseña de *Cómo leer en bicicleta*. En *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, John Skirius escribe: “En sus ensayos se destaca un gusto por la crítica aguda y un tono frecuentemente irónico, satírico, aun sarcástico, lo cual es una aportación fresca y bienvenida al ensayo hispanoamericano contemporáneo. Zaid muestra una verdadera obsesión por todo lo que se relaciona con el libro, la lectura y la escritura, desde cuestiones funcionales y ontológicas de la poesía (*La máquina de cantar*, 1967) hasta el negocio editorial (*Los demasiados libros*, 1972)”. (396)

“que las gentes lean más de lo que leen y que lean más gentes de las que leen, que lo se lea sea mejor de lo que se lee, y que los prestigios y jerarquías culturales se establezcan, únicamente, por motivos de cualidad” (57). Aunque para Zaid la lectura es un vicio que se contagia por contacto directo con auténticos lectores, sus ensayos están repletos de sugerencias prácticas para facilitar el contagio. Sus propuestas van desde los aspectos más pequeños de los libros —cómo eliminar las erratas— hasta los asuntos más grandes y complejos —proyectos lexicográficos de largo aliento, una crítica de la noción de obras completas—, pasando por fórmulas matemáticas para estimar el precio y tiraje óptimo, cambios legislativos para impulsar la industria editorial e impedir la extinción total de las pequeñas librerías y, ya en el terreno de lo incalculable, el manejo de la fama y el ego de los escritores.

El largo camino ensayístico de Zaid en torno a los libros, escribe Adolfo Castañón, lo ha conducido “hacia la reformulación de la idea y de la práctica de la literatura. Tal reformulación se da como una vuelta a los orígenes del cómo y del porqué, del para qué y para quiénes se lee, se escribe, se traduce, se edita” (“Fabulador” 3). Más que una idealización del libro como fetiche de la civilización —objeto sagrado en el que se acumulan insospechados poderes, talismán que hace falta proteger para impedir el derrumbe de la civilización— el lugar privilegiado que ocupa la lectura en la obra de Zaid se desprende de su concepción de la cultura como una conversación creadora,⁹⁹ y de la lectura como una forma de extender esa conversación:

La cultura es conversación. Pero escribir, leer, editar, imprimir, distribuir, catalogar, reseñar, pueden ser leña al fuego de esa conversación, formas de animarla. Hasta se pudiera decir que publicar un libro es ponerlo en medio de una

⁹⁹ “El aburrimiento es la negación de la cultura”, escribe Zaid. “La cultura es conversación, animación, inspiración” (3: 31).

conversación, que organizar una editorial, una librería, una biblioteca, es organizar una conversación. (3: 30)¹⁰⁰

En el único texto autobiográfico de este escritor que no concede entrevistas, no da conferencias, no organiza presentaciones para sus libros, no lee sus poemas en público y no permite que se publique su fotografía, Zaid narra una suerte de evolución en la que fue pasando de la lectura como paraíso escondido, como refugio del ruido y el desorden de la realidad, a la comprensión de que vivir en comunidad —aspirar a una felicidad compartida, convivida— requiere ser capaces de leer el mundo para reordenarlo, para convertir en espacios de libertad los mecanismos ciegos que nos aprisionan y la naturaleza que nos amenaza. “Curriculum vitae”, no recogido en libro, está compuesto de un puñado de viñetas autobiográficas y un epitafio, y guarda ciertos paralelismos con la carta en que Sor Juana cuenta su vida a Sor Filotea de la Cruz: Zaid relata cómo, antes de que su madre se diera cuenta, aprendió a leer; los llamados de la vida diaria, interrupciones de la lectura, eran para Zaid como las monjas jerónimas que se ponían a cantar en la celda vecina; la ambición de alcanzar todos los saberes a través de todos los libros; el descubrimiento de que, al levantar los ojos de la página, se puede leer en el libro del mundo:

Desde que empecé a leer, la vida (lo que la gente dice que es la vida) empezó a parecerme una serie de interrupciones. Me costó mucho aceptarlas, y a veces pienso que sigo en las mismas. Que en vez de dejar el vicio, lo llevo a todas partes. Que sí, por fin, salí a la realidad (lo que la gente dice que es la realidad) fue porque también me puse a leerla.

¹⁰⁰ Además de participar en esa conversación como poeta y ensayista, Zaid ha procurado avivar la discusión sobre otros poetas, como antologador (de *Ómnibus de poesía mexicana* y *Asamblea de poetas jóvenes de México*, y de los poemas de Carlos Pellicer y Manuel Ponce), como compilador de las canciones de Cri-Cri y de los poemas de José Carlos Becerra (en colaboración con José Emilio Pacheco), como crítico en los libros *Leer poesía* y *Tres poetas católicos*.

Componer el mundo: releerlo, reescribirlo, acabar con la fealdad, la estupidez, la injusticia, que lo vuelven ilegible. Hacer del ruido música, de la interrupción diálogo. (“Curriculum” 11)

La verdadera lectura exige sustraerse de la lectura pasiva y monótona, aquella que pasa los ojos por las realidades del mundo y no se detiene a pensar cómo transformarlo. En esta especie de filosofía de la lectura, no sistemática sino dispersa a lo largo de la obra de Zaid, nos dice Humberto Beck, “Leer creativamente es tener el genio para descubrir nuevas modalidades del ser y de lo humano; trazar nuevos caminos, hacer inteligibles nuevos territorios de la conciencia, la experiencia, la percepción: incrementar la vida y sus posibilidades” (26).¹⁰¹ Zaid enfatiza la necesidad de conectar lecturas y experiencias (3: 429), es decir, confrontar la vivencia personal con los modelos teóricos para generar salidas originales ante problemas particulares: la realidad no se deja leer si rehusamos quitarnos la venda de las soluciones prefabricadas (ideologías entendidas como soluciones abstractas a problemas únicos).

La lectura atenta permite al individuo re-crearse, recomponerse en una zona de la comprensión que se abre ante nosotros inesperadamente, y que podemos entonces habitar: la claridad de un texto es capaz de *aclararnos* en sentido existencial.¹⁰² La dilucidación de la obra de arte ocupa un lugar especial en la obra de Zaid, junto con la lectura como vehículo del arte literario y del pensamiento crítico. A la manera humanista, Zaid entiende la obra de arte como un objeto que nos permite perdernos en él y regresar

¹⁰¹ El ensayo de Beck, *Gabriel Zaid, lectura y conversación* (2004) y el de Enrique Krauze, “Gabriel Zaid: solitario, solidario”, incluido en el volumen *Mexicanos eminentes* (1999), son las dos fuentes fundamentales para acercarse al pensamiento de Zaid.

¹⁰² Estas ideas se encuentran desarrolladas en los ensayos de *La poesía en la práctica*, libro donde Zaid intenta superar la falsa dicotomía entre la vida creadora y la vida práctica. Para entender en qué sentido una lectura creadora nos aclara existencialmente, ver sobre todo el ensayo “Lo expresivo y lo oprimente” (2: 92).

capaces de mirar de otra manera, entender más, encontrar un hogar en una situación que parecía incomprensible e inhóspita (2: 41-45). Los libros son ocasiones propicias para estos encuentros. De ahí la preocupación de Zaid por entender los procesos y las dificultades (económicas, legales, empresariales) de la lectura y la escritura; de ahí su ingenio aplicado a sugerir maneras de favorecer una cultura del libro, aun en contra del involuntario complot que se detalla en “Organizados para no leer”, uno de los ensayos más divertidos y descorazonadores de *El secreto de la fama* (2009), su más reciente colección de ensayos. En este texto Zaid enfatiza las múltiples oportunidades para facilitar la comunicación entre el libro y el público: servir a los lectores mediante volúmenes bien diseñados, manejables, con índices útiles, citas pertinentes, en lugar de *servirse* de los libros para ganar el favor de cierta persona influyente, para acumular capital curricular, para erigirse a uno mismo un fastuoso e inaccesible mausoleo de volúmenes encuadernados en piel. Abundan los escollos que perturban la posibilidad de que una página se abra ante el lector, incluyendo la fama: la agigantada figura del autor, que puede sofocar la lectura inteligente de su obra. Zaid revisita y desarrolla una idea sobre la fama que había surgido en sus escritos desde los años sesenta:

Así como la moneda no es una gasa transparente que cubre la realidad económica sin modificarla, el renombre, que es la moneda del crédito literario, no es un simple reflejo del resplandor de la obra concelebrada. Tiende a desarrollarse por su cuenta, y puede hacerlo en un proceso canceroso que olvide el resplandor de la obra para convertirse en el fetichismo del renombre. Resultado típico: ver una buena firma, no un buen cuadro. (2: 49)

En este texto, perteneciente a su primer libro de ensayos (*La poesía, fundamento de la ciudad*, 1963), Zaid entrevió la naturaleza bifronte de la fama. Es la irradiación de un objeto (un cuadro, una canción, un poema, un discurso, una teoría científica) cuya especial organización desea comunicarse, esparcirse, difundir su capacidad de hacer

habitable una situación oprimente, encerrada, oscura. Es también un crecimiento canceroso del renombre, que termina por ocultar y sofocar el objeto bajo la sombra engrandecida de su creador. Algo así como la diferencia entre deslumbrar (y, al recuperar la visión, saber que se han abierto nuevos caminos) y apantallar (desplegar una pantalla tan aparatosa que, en lugar de dosificar y traducir la luz de la bombilla, impide el paso de la luz).

Entre otros obstáculos para la auténtica lectura, hay prácticas culturales promovidas por el Estado que, aunque tienen como fachada promover el encuentro personal con los libros, lo que hacen es aprovechar el renombre de un autor para justificar su propia tarea burocrática. Con frecuencia, el blanco de la sátira de Zaid es el gran aparato burocrático nacional de administración de la cultura, especialista en homenajes nacionales. En “Demografía del Olimpo” (*Cómo leer en bicicleta*) el escritor advierte que hay años cargados de personas e instituciones homenajearables, y que unos cuantos cálculos demográficos ayudarían a planear mejor los millonarios desembolsos de las fechas saturadas, compensando el gasto con lo que se ahorra en los años de mala cosecha literaria. “En una etapa superior”, agrega Zaid, “la planeación demográfica del Olimpo debería llegar al seno materno. Así como se lograron especies enanas, que facilitan el trabajo de las cosechadoras mecánicas, habría que lograr vientres que vayan depositando mexicanos homenajearables en proporciones estandarizadas, año con año. Eso optimizaría la programación de homenajes, el aprovechamiento de instalaciones, la movilización de asistentes y, desde luego, el presupuesto” (3: 156). Ya es tarde para evitar que en el año 2014 se celebren los centenarios de José Revueltas, Octavio Paz y Efraín Huerta: ni la gloria ni los aplausos ni los recursos gubernamentales se repartirán equitativamente. Zaid

propone con ironía una más eficiente programación genética del talento literario, que nos libraría de muchas suspicacias sobre quiénes son los favoritos del príncipe.

Más que estar en contra de toda la intervención del Estado en la promoción cultural, Zaid descrea del gigantismo y la centralización burocrática: en lugar de dilapidar recursos en proyectos majestuosos y lucidores administrados desde el centro, hay que favorecer el entorno de la creación y el contacto con el arte de manera local, en los municipios, en los barrios, en los dispersos focos de cultura de cada región (“Tesis sobre administración cultural” 3: 364). Si mediante el humor Zaid traza anti-utopías (maneras de perfeccionar la estupidez), el plano ideal en donde se ve reflejada su visión de la cultura está marcado por la tradición anarquista y artesanal de las pequeñas comunidades productivas, donde los individuos participan como actores de la vida cultural, más que como público espectador, cautivado por las grandes obras de arte que le son ofrecidas desde los centros privados o públicos de promoción cultural.¹⁰³

El ruido que sofoca la auténtica lectura adopta diversas formas, algunas de las cuales aparecen integradas al objeto mismo, por ejemplo en los elogios impresos en la contraportada del libro, en las solapas o en los cintillos que los editores colocan para atraer al comprador. Todos conocemos esa costumbre de calificar cada novedad editorial

¹⁰³ El siguiente párrafo, tomado de *El secreto de la fama*, ejemplifica este contraste: “La experiencia de la música convivida (en el coro local, en veladas de amigos que se reúnen) implicaba músicos que eran vecinos de la comunidad y tocaban para un público formado en buena parte por conocedores que se conocían, muchos de los cuales cantaban, solfeaban, tocaban algún instrumento y hasta componían. Cuando aparecen las salas de conciertos, las giras, los prestigios internacionales, las grabaciones y las transmisiones, la experiencia típica es la de un público anónimo, pasivo, no tan conocedor, frente a un músico protagonista, distante, especializado, que está de paso y en una carrera donde compiten muchos otros, de todo el mundo y hasta del pasado. Los públicos y celebridades locales desaparecen. La fama ya no surge de las epifanías de la música convivida, sino de los premios internacionales, la televisión, la taquilla” (90).

como “la mejor novela del año”, “las páginas del más agudo crítico de esta generación”, “la obra definitiva de una mente privilegiada”, etcétera. Elogios mecánicos, cortados con la misma tijera pero producidos artesanalmente, uno por uno. “La industria del elogio necesita modernizarse”, escribe Zaid. “El arte del elogio es difícil, poco adaptado a la velocidad y magnitud que la moderna producción de elogios requiere. Hay que encontrar un género de elogios mecánicos que, a diferencia de los malos elogios comunes y corrientes, sean mecánicos de verdad, es decir fabricables con una máquina, de preferencia electrónica” (3:140). Recogido en *Cómo leer en bicicleta*, el ensayo “Sobre la producción de elogios rimbombantes” nos ofrece algunas de las claves formales del humor de Zaid. Aunque no es fácil glosar un chiste sin quitarle la gracia, procuraré resumirlo e ilustrarlo con algunas citas.

Para solucionar el problema, prosigue Zaid, hace falta encontrar un modelo estándar que pueda modificarse fácilmente para obtener infinitas variantes; hay que elaborar una ficha analítica del sujeto elogiado, contrastar las distintas categorías mediante una base electrónica de datos, y tratar de encontrar un absoluto. Avanzando de lo simple a lo complejo, Zaid presenta un primer caso: “Ejemplo en el que salta fácilmente un absoluto: El señor es de Chamacuero (ficha). En Chamacuero nunca ha habido poetas (fichero). Luego, el señor es Absolutamente el Poeta Más Grande de Todos los Tiempos que ha habido en Chamacuero” (3: 142). Ahora bien, recordemos que en Chamacuero nació un célebre poeta cómico, Margarito Ledesma. El escollo se libra fácilmente, apunta Zaid, estructurando el elogio de manera adecuada: “Nunca, en la historia de Chamacuero, ha habido un poeta más grande, en vena seria, que Fulano” (3: 142). Supongamos que en ese pueblo hubiera nacido también López Velarde. Hay que

introducir la categoría cronológica: “Después de López Velarde, no ha habido, en Chamacuero, un cantor de la provincia, en vena seria, más grande que el grandísimo Fulano de Tal”. La efectividad de una sátira como esta radica en la capacidad de seguir inflando el globo, es decir, desenrollar el chiste para obtener una especie de *punch line* prolongado y creciente:

Por último, supongamos que haya habido muchos grandes poetas en Chamacuero, o que nos pidan un elogio de magnitud cósmica. La salida sería: Ni Homero, ni Dante, ni Shakespeare, ni San Juan de la Cruz, ni Baudelaire, ni Octavio Paz, lograron, como el grandísimo Fulano, expresar la vivencia poética de una adolescencia vivida en Chamacuero por un joven nacido a mediados del siglo XX.

Un solo y mismo elogio, convenientemente categorizado, se puede multiplicar en elogios infinitos, todos ellos únicos. El método cumple simultáneamente la exigencia mecánica industrial (estandarización sobre un solo modelo) y la exigencia de satisfacer cada caso como único, lo cual ya quisiera Ford haber inventado.

Evidentemente, cuando hay que cruzar más de seis o siete categorías, el resultado puede ser un poco enfadoso: Nunca, en la historia de la literatura mexicana, hubo un novelista sinaloense que, teniendo un padre tuerto, y habiendo hecho sus estudios en Torreón, para pasar después a Pachuca, y escribir una novela de más de quinientas páginas, en la que no sale un solo enano, tuviese un mayor dominio del monólogo subjetivo. (3: 142)

El ensayo no acaba aquí, pero con esto basta para darse una idea. Este tipo de solución irónica a un problema se cuenta entre las preferidas por los escritores satíricos, encabezados en la época moderna por Jonathan Swift, cuya “modesta proposición” para aliviar el peso de la pobreza en Irlanda involucraba reincorporar el canibalismo a las artes culinarias. En el México moderno, la prosa humorística en esta tradición se remonta a Julio Torri, quien, mientras se levantaba la polvareda de la Revolución, reelaboró genialmente el esteticismo de Thomas de Quincey; a Juan José Arreola, que a partir de los años cincuenta produce juguetes verbales e intelectuales como “Baby H.P.”, y a Augusto Monterroso en páginas como “La exportación de cerebros”.

Octavio Paz escribió que la reducción al absurdo es el método preferido de Zaid (“Respuestas” 43); en efecto, es la estrategia cómica que estructura el ensayo sobre los elogios y que predomina en *Cómo leer en bicicleta*. La *reductio ad absurdum* es un proceso de refutación lógica según el cual, si se acepta la proposición considerada, de ella se seguirán conclusiones insostenibles y ridículas (Rescher). Los elogios rimbombantes, y sin embargo anodinos, que suelen colocarse en la contraportada de los libros, son la proposición considerada, cuyas consecuencias Zaid lleva al extremo para refutar la pereza mental de los editores que, menospreciando al lector, ofrecen encomios tan atronadores como intercambiables.

Desde el punto de vista de la retórica, este ensayo recurre a la antífrasis, es decir, sus palabras expresan lo contrario de lo que quiere decir. Gérard Genette evoca la sutil distinción bergsoniana entre ironía y humor: la ironía expresa lo que debiera ser, y finge que así es, mientras que el humor describe minuciosamente la realidad tal cual es, y finge creer que así deberían ser las cosas (Bergson 97). Pensemos simplemente, dice Genette, en una secretaria muy desordenada, cuyo superior le reprocha con *ironía*: “la felicito, mantiene usted un orden y una pulcritud admirables”; o cuyo superior le dice con *humor*: “tiene usted muy buen gusto, evita las simetrías fáciles” (185). No siempre es fácil distinguir, sin embargo, cuándo una agudeza es irónica y otra humorística, agrega Genette, y por eso estos conceptos suelen usarse indistintamente.¹⁰⁴ Aunque he preferido prescindir de esta distinción a lo largo de mi trabajo, puesto que reduce el concepto de

¹⁰⁴ Para ejemplificar esta confusión, Genette toma un ejemplo del libro *L'ironie*, de Catherine Kerbrat-Orecchini: en un congreso científico se distribuyen panfletos con recomendaciones para los presentadores (hablar en voz baja, apresuradamente, sin pronunciar todas las letras, no dirigir la voz hacia el micrófono, no usar la pizarra para referirse a formulas matemáticas). En esta broma se está recomendando lo contrario de lo que se considera deseable (ironía), pero al mismo tiempo se está encomiando justo lo que hacen los malos presentadores (humor). (186)

“humor” a una estrategia retórica muy concreta, en el caso de Zaid es pertinente porque ilumina una de sus herramientas de persuasión: suponer que ciertos hábitos comunes en el mundo de la cultura son encomiables y desplegar sus consecuencias lógicas, hasta que las costuras queden expuestas y las prácticas examinadas revelen que eran absurdas desde el principio.¹⁰⁵ “Muchos autores, entre ellos Jean Paul, han dicho que el *humor* gusta de los términos concretos, de los detalles técnicos y de los hechos precisos”, escribe Bergson (97). Zaid es uno de esos escritores que no temen a la fórmula matemática, al cálculo porcentual, a la interpretación estadística, ni cuando escudriña una ocurrencia para elaborar sátiras, ni cuando, en la página editorial de los periódicos, propone una modificación al sistema tributario o un precio único para los libros. Los problemas concretos son los que incitan la imaginación de Zaid, y en torno a ellos despliega con frecuencia la minuciosidad del humor.

“Sobre la producción de elogios rimbombantes” es un ensayo que se presenta como una metódica investigación sobre un problema real, y adopta la forma de una propuesta industrial para maximizar la eficiencia de un proceso productivo. Cuando el lector reconoce, aunque sea vagamente, la forma parodiada, y advierte que el tono serio

¹⁰⁵ En *Cómo leer en bicicleta* Zaid se burla, por ejemplo, de la lista de libros más vendidos, que publicaba la revista *Tiempo*, cuyo director, presidente del consejo y fundador, Martín Luis Guzmán, resultaba el autor más vendido de México; se mofa de las redundantes presentaciones que escribía Emmanuel Carballo en la colección *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX*, cuyo propósito era que los jóvenes autores se presentaran a sí mismos; destapa un fiasco lexicográfico de la Comisión Nacional para la Defensa del Idioma Español; deja en ridículo a los ministros de educación, Jaime Torres Bodet y Agustín Yáñez, por prestarse a maquillar las cifras que el país gastaba en educación para que, ante los ojos del mundo, al acercarse las Olimpiadas, pudiera decirse que el 25 por ciento del presupuesto federal se destinaba a este rubro. El objetivo de Zaid, desde un principio, era arriesgar una modalidad de crítica cultural que no tenía antecedentes en los años sesenta: “¿Me dejarían pasar críticas a personas con poder literario o político, en vez de las ordinarias valentías contra los poderes abstractos (el Sistema, la Burguesía) o figuras menores, remotas, caídas o difuntas?” (3:128)

de proyecto industrial se moviliza para proponer una aberración, se produce el choque de dos matrices de pensamiento, que para Arthur Koestler es la condición fundamental del humor (95). La reiteración de este choque, el juego con diversas formas discursivas preexistentes, hace que *Cómo leer en bicicleta* sea el libro de Zaid que con más precisión cabe señalar como humorístico.

Otros ensayos incluidos en este volumen toman prestado el molde de una variedad de discursos, más o menos fijos en sus convenciones formales, para hacer crítica del mundo cultural. Zaid se planteó como reto “Aprovechar la forma de una monografía científica, un alegato jurídico, un anuncio de periódico, una receta de cocina, una lucubración detectivesca, un estudio estilístico, un análisis astrológico (3: 130)”. Experimentar con el ensayo mismo como forma de creación era su propósito inicial. Más allá de la exploración con formas paródicas en *Cómo leer en bicicleta*, el ensayo ha sido para Zaid un laboratorio del lenguaje y de la vida. En un texto sobre la prosa de Alfonso Reyes encontramos las razones por las que Zaid considera que el ensayo *debe* ser experimental: “Un ensayo no es un informe de investigaciones realizadas en el laboratorio: es el laboratorio mismo, donde se ensaya la vida en un texto, donde se despliega la imaginación, creatividad, experimentación, sentido crítico, del autor. Ensayar es eso: probar, investigar, nuevas formulaciones habitables por la lectura, nuevas posibilidades de ser leyendo” (“La carretilla alfonsina” 31). Esta manera de entender el ensayo, antes que como un vehículo para comunicar un ideario, como un proceso exploratorio que conduce a zonas inéditas de la comprensión, ha configurado la obra en

prosa de Zaid y la ha determinado, más aún que el ánimo satírico y polémico palpable en algunos de sus textos.¹⁰⁶

En la obra de Zaid, la búsqueda de nuevas formulaciones ensayísticas ha cristalizado a veces en reducciones al absurdo —sátiras contra una mala lectura de la realidad política, contra un libro innecesario o mal hecho o mal planeado o mal cuidado, contra un discurso miope que sólo aumenta el ruido y no favorece la lectura—, a veces en textos críticos sobre un autor o un poema, a veces en indagaciones sobre la naturaleza de la inspiración y la necesidad de contar con ella para los afanes de la vida diaria (en el plano ético, político, incluso religioso). El humor en muchos de estos ensayos sirve como estrategia indirecta de argumentación a favor de prácticas culturales y editoriales menos grandilocuentes y jactanciosas, orientadas hacia la multiplicación de conversaciones creadoras a través de los libros.

Augusto Monterroso: sátira fraternal contra intelectuales chapuceros

Entre los “Extractos del cuaderno de bitácora del señor Teste”, publicados en 1925, encontramos uno que, en la traducción de Salvador Elizondo, dice lo siguiente:

Querido señor, está usted completamente “desprovisto de interés”. Pero no vuestro esqueleto, ni vuestro hígado, ni siquiera vuestro cerebro, ni vuestra apariencia estúpida, ni esos ojos llegados tarde, y todas vuestras ideas. ¡Si tan sólo pudiera conocer el mecanismo de un tonto! (55)

¹⁰⁶ En una relectura de *Cómo leer en bicicleta*, Enrique Serna destaca esta cualidad en la obra de Zaid: “Quizá la mayor virtud de Zaid como ensayista sea su talento para hacer extrapolaciones insólitas entre disciplinas remotas: la industria del elogio literario bajo la lupa irónica de un consultor financiero, la doblez del régimen echeverrista sometida al bisturí de un poeta satírico, los relevos generacionales de la élite intelectual, de Altamirano a los Contemporáneos, vistos desde la perspectiva de un politólogo. Quien crea que la invención es un atributo exclusivo de los géneros “creativos” descubrirá en estos ensayos que la agudeza crítica puede ser igualmente pródiga en sorpresas que la poesía o la fabulación” (“Cómo leer” 70).

El autor de este aforismo, Monsieur Teste, hizo su aparición en 1896, y permaneció oculto en la imaginación de Paul Valéry casi treinta años hasta que en 1924 se publicó una carta de su esposa, doña Emilia Teste, y luego la carta de un amigo, y finalmente los aforismos de la bitácora. De manera póstuma, Gallimard publicó en 1948 *Monsieur Teste*, un agregado de los textos que Valéry entregó a la imprenta más cinco fragmentos hallados entre sus papeles (Bevan 15). Personaje enigmático si los hay, el señor Teste, sin ambiciones de filósofo ni de literato, era puro intelecto, desmedida introspección, un ser engendrado “en medio de extraños excesos de la conciencia de sí” (*Monsieur Teste* 13). A Eduardo Torres, personaje de Augusto Monterroso, cabe concebirlo como el reverso paródico del señor Teste —no un puro intelecto sino un intelectual farsante en estado puro, inconsciente de serlo— o como aquel individuo completamente desprovisto de interés, cuyos atributos y cuyo mecanismo mental resultaría fascinante comprender. Con interés casi científico, con morosidad literaria, valdría la pena observar detenidamente los engranes del cerebro de un tonto —un tonto que se gana la vida como intelectual, sin que el mundo a su alrededor se dé cuenta o se atreva a señalar sus desatinos.

En 1978 Monterroso publicó *Lo demás es silencio*, una novela satírica cuyo protagonista es Eduardo Torres, notable intelectual de San Blas, director del suplemento cultural, mentor de jóvenes poetas y narradores, reconocido crítico literario, autor de aforismos memorables y suma viva de todas las cualidades que debe reunir un escritor chambón y solemne. Juan Villoro lo caracteriza como un “falso erudito”, “entrañable genio del lugar común” y “gloria municipal de San Blas”, y califica *Lo demás es silencio*, esta suerte de libro-homenaje a Eduardo Torres, como “un ameno desastre narrativo”

(*Efectos personales* 32). De manera semejante al señor Teste, Eduardo Torres vio la luz inicialmente como autor de artículos en revistas, y sólo más tarde se convirtió en el protagonista en torno al cual se movilizan los elementos de una novela.¹⁰⁷ “El personaje de Torres nació veinte años antes de la publicación de *Lo demás es silencio*”, escribe Francisca Noguerol en su exhaustivo y provechoso estudio sobre Monterroso. “Apareció por primera vez en 1959, firmando un absurdo comentario sobre el *Quijote* que se publicó en la *Revista de la Universidad de México*, y que posteriormente se incluiría en *Lo demás es silencio* con el título ‘Una nueva edición del Quijote’” (168). Además, Torres es autor de algunos epígrafes que encabezan otros textos de Monterroso, quien solía citar a su personaje en entrevistas y ensayos como una especie de sabio que enuncia tautologías desconcertantes.¹⁰⁸

La novela posee una estructura caleidoscópica. Dividida en cuatro partes, permite al lector acercarse a Eduardo Torres desde distintos puntos de vista, de una manera gradual: primero, a través de testimonios sobre su vida y su personalidad; segundo, a través de escritos selectos de su autoría; tercero, a través de aforismos y dichos tomados de sus textos o entresacados de sus conversaciones; cuarto, a través de un epigrama contra Torres y su exégesis. La única manera incontestable de definir a Eduardo Torres

¹⁰⁷ Gloria González Zenteno revisa la trayectoria editorial de este personaje antes y después de la publicación de *Lo demás es silencio*, y lo define como “un antihéroe quijotesco-monterrosiano: autosacrificado, autosatírico—motivado por el ánimo de echar luz sobre la vanidad, el engolamiento y la muchas veces escasa sagacidad del medio intelectual, ya sea mexicano o universal—” (96).

¹⁰⁸ La confusión que Monterroso cultivó sobre el carácter real o ficticio de Torres constituye una de las bromas literarias más ingeniosas en las letras mexicanas. Antes de la publicación de *Lo demás es silencio*, apunta Jorge Rufinelli, “la firma de Eduardo Torres era ‘conocida’ en los ambientes culturales de México, y su entidad ambigua hacía que algunos lo consideraran una persona real y no un personaje imaginario... El juego de espejos enfrentados llega al punto de que Eduardo Torres reseña *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso, primer caso conocido de un personaje —en la tradición de Luigi Pirandello— que comenta por escrito a su autor” (97).

está incluida en el testimonio de su antiguo criado, Luciano Zamora: “nunca se logrará saber con certeza si el doctor fue en su tiempo un espíritu chocarrero, un humorista, un sabio o un tonto” (34). Dentro de la sátira del mundo intelectual que pretendo explorar en este capítulo, vale establecer un contraste entre los escritores que Enrique Serna pinta como fieras ambiciosas, inmorales e insaciables, y los que Monterroso retrata, de manera casi cariñosa, comprensiva y al mismo tiempo implacable, como perezosos, soberbios, fatuos, como una punta de farsantes, ni peores ni mejores que los farsantes que no padecen mal de libros. A través de su modelo satírico, Eduardo Torres, Monterroso nos presenta al escritor visto puertas adentro: según lo ve su hermano, su esposa, su criado, y según se refleja en sus escritos. Si las novelas de Piazza y Serna, ocupadas en hilvanar las habladurías y trastadas del mundo literario, no tocaban sino tangencialmente la obra de sus personajes, Monterroso emprende la tarea de redactar, en diversas modalidades de escritura, los textos ampulosos y vacuos de un mal escritor.¹⁰⁹

En la variedad de registros que componen esta suerte de biografía intelectual de Eduardo Torres, la estructura de *Lo demás es silencio* parodia la de *Monsieur Teste* (Noguerol 167). Dentro de cada una de las cuatro partes, sin embargo, abundan ejemplos de una escritura que difiere del parco y “a veces enérgicamente abstracto” lenguaje que Valéry cinceló para el señor Teste y sus satélites. El primer testimonio, atribuido al ex secretario privado de Torres, sorprende por su estilo engolado y lleno de clichés, lastrado por una retórica solemne y anticuada: ampulosidad de la prosa, desatinada erudición,

¹⁰⁹ Esta difícil aptitud de ventrílocuo suscita la admiración de Wilfrido Corral, uno de los críticos que con más constancia han frecuentado la obra monterrosiana, y lo lleva a considerar *Lo demás es silencio* “un *tour de force* paródico. Es más, la parodia adquiere aquí características de paradoja, paroxismo, truco, insulto, absurdo, ironía y sátira, lo burlesco, lo travestido, o de simple trapisonda” (*Lector, sociedad y género* 195). Robert A. Parsons elabora un detallado estudio sobre los modos de la parodia en *Lo demás es silencio*, recogido en *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*.

cultura declamatoria. Estos rasgos son la antítesis de la escritura del propio Monterroso, celebrada por su castellano ceñido y su inclinación por las formas breves.¹¹⁰ Los críticos coinciden y se prodigan en elogios: Ángel Rama dice que su humor y laconismo son “inusuales en la selva retórica latinoamericana” (24); José Miguel Oviedo habla de “la cortante y lúcida concisión que él ha convertido en un sello personal” (84); Alberto Cousté lo califica de “artesano de la frase minuciosa” (19); Will Corral señala su prosa como “antídoto contra el actual descuido verbal” (*Refracción* 11). En contraste con esta economía de medios, basta leer las primeras páginas de *Lo demás es silencio* para darse cuenta de que cada párrafo está compuesto de sobrantes: frases hechas, alusiones clásicas que no vienen a cuento, descripciones que son mero eco de usos literarios del pasado. Algo semejante ocurre con los escritos del propio Eduardo Torres, impregnados de un didactismo insufrible, redactados en un castellano empolvadísimo y repleto de pifias históricas, literarias y lógicas.

Si la gente de libros suele ser agente de las sátiras, Eduardo Torres y sus comparsas son para Monterroso materia prima de la comedia. En palabras de Álvaro Uribe, *Lo demás es silencio* es “un libro muy inteligente sobre la estupidez libresca” (91), desde el epígrafe que encabeza la obra, donde la frase “lo demás es silencio” se atribuye a

¹¹⁰ La supuesta predilección de Monterroso por la brevedad, afirma Álvaro Uribe, no es más que una fórmula que cristalizó tras el primer libro del escritor guatemalteco, y que ha venido repitiéndose sin mayor fundamento. “No importó que varios cuentos de *Obras completas* tuvieran una extensión más que ordinaria. Tampoco importaría que muchos ensayos y ficciones de libros posteriores, para no hablar de las casi doscientas páginas inconexas de *Lo demás es silencio*, igualaran o excedieran la longitud promedio en sus géneros correspondientes. Pese a su insistencia en que él en literatura no abogaba por ninguna causa, Monterroso ya nunca se quitó la etiqueta de apóstol de la brevedad” (89). A favor del argumento de Uribe podemos agregar, ya no los cuentos o ensayos, sino también los periodos sintácticos: si algo llama la atención en la escritura de Monterroso es la frecuencia con que recurre a las oraciones largas y sinuosas, capaces de incorporar digresiones, alusiones, arrepentimientos y rectificaciones.

La tempestad, hasta el final del volumen, donde un índice de nombres, una bibliografía y una clave de abreviaturas evocan al Cervantes que se burla de los autores que desean apantallar con el relumbrón vicario de un aparato erudito. Esta novela de Monterroso es por lo tanto una suerte de antipoética (Noguerol 15): la inversión del credo artístico implícito en su prosa, un sofisticado ejemplo de cómo *no* se debe escribir. “Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra. / El adjetivo, cuando no da vida, mata”, prescribió Vicente Huidobro en su “Arte poética”. Monterroso inventa el mundo buenamente trivial, doméstico y tramposo del respetado intelectual Eduardo Torres, y emplea un arsenal de adjetivos tan redondamente superfluos que, de tanto no dar vida, terminan dando risa.¹¹¹

En una entrevista recogida en *Literatura y vida*, el escritor y periodista Antonio Marimón le dijo a Monterroso que advertía en su escritura dos tonos de humor. “Un humor epicúreo, sensual, y un humor literario, erudito”. Monterroso se reconoció en estas dimensiones y afirmó. “Prefiero lo epicúreo y sensual sin más; pero en la erudición, y esto lo conocen bien los eruditos, en la erudición hay una sensualidad, un epicureismo de lo más sutil y quintaesenciado” (54). *Lo demás es silencio* es el libro donde más y mejor conviven estas dos vertientes del humor monterrosiano.

La sensualidad de la erudición comparece en esta novela de manera negativa, sobre todo en la segunda y tercera partes, compuestas por escritos y dichos de Eduardo Torres. Según quedó apuntado más arriba, este personaje debutó en sociedad con un texto sobre el *Quijote* cuya comicidad radica, más que en los errores de bulto que comete

¹¹¹ Como parte de la genealogía de *Lo demás es silencio*, Raúl Falcó evoca a los dos célebres tontos de Flaubert que se aficianan por el conocimiento científico y humanista en *Bouvard et Pécuchet* (1881). Después de leer los testimonios en la novela de Monterroso, escribe Falcó, al lector “le queda por extender su juicio a una serie de textos en los que la banalidad y el delirio del Doctor Eduardo Torres se mezclan, apropiándose de formas graves y prestigiosas. La idea no es nueva: el desengaño de Flaubert culmina en ella a través de sus dos inefables copistas” (42).

(confundir la batalla de Lepanto con la derrota de la Armada Invencible, calificar de erratas arcaísmos como “fuyan” o “hideputa”) en el tono completamente fuera de lugar que adopta: reseña el Quijote como si nadie conociera a sus protagonistas, como si necesitara elogios chirles, como si Torres fuera el primero en reparar en que el pollino de Sancho es robado y luego reaparece sin explicación. Torpezas factuales y un tono absurdo para hablar de un libro como el de Cervantes, se suman a la retórica ceremoniosa y mayestática:

Aunque la crítica de la capital ya habrá comentado este libro, y aunque reconocemos que plumas mejores que la nuestra se han ocupado de él, tanto en la Península propiamente dicha como en otras partes del mundo, pues ya ha sido traducido a otros idiomas tanto o más sonoros que el propio, no queremos dejar pasar la oportunidad de hacer un somero comentario sobre esta valiosa obra, que fue solaz de nuestra inquieta juventud y es hoy enseñanza de nuestros años maduros. (95)

Si el *Quijote* no intimida al escritor de San Blas, no es extraño que también se atreva a ofrecer su propia interpretación de la “estrofa reacia” de Góngora, y a prolongar de este modo la sátira contra los críticos que esconden, tras una bruma de solemnidad y falsa erudición, la evidencia de que no tienen nada que decir. Bautizada así por Alfonso Reyes —explica Monterroso en *La palabra mágica*— la estrofa número 11 de la “Fábula de Polifemo y Galatea” ha resultado un quebradero de cabeza para filólogos, poetas y lectores de a pie. Reyes, Dámaso Alonso, Alfonso Méndez Plancarte, Rubén Bonifaz Nuño, el propio Monterroso, entre otros, han escudriñado el verdadero sentido de aquellos ocho versos; queriendo agregar su nombre a esta lista, Torres hace puntillosas y disparatadas precisiones... a la estrofa equivocada. Su texto parodia el estilo erudito, la morosidad para desentrañar cada verso, las posibilidades de interpretación léxica y la problemática ubicación de los signos de puntuación, pero lo que en efecto va

construyendo es un formidable ejemplo de disparate crítico. Torres es el bufón en el simposio de los filólogos, el que los hace reír con la confección de un mejunje estrambótico elaborado con elementos pertenecientes a la panoplia del erudito. Las disquisiciones literarias de Torres producen un efecto de humor involuntario —la ilusión de escuchar las sandeces de un individuo *que se cree docto*—, y convierten a este personaje en el heredero prosístico de Margarito Ledesma, el ingenuo poeta de provincia que, bajo el estro del modernismo, pergeña versos tan candorosos como disparatados.¹¹²

La mala crítica en sus diversas formas —desde el ensayo académico hasta la reseña periodística, pasando por la explicación de texto y la nota erudita— es uno de los motivos fundamentales a lo largo de *Lo demás es silencio*. Concebido “para irritar y avergonzar a la crítica” (Von Ziegler 52), este libro requiere, para entender muchas de sus bromas, una familiaridad con malos ejemplos de crítica literaria. Si el crítico literario es, antes que nada, un lector atento, un lector avisado y creativo, un mal crítico es por consecuencia un lector inepto, descuidado y derivativo, por más que intente ocultarlo detrás de varias capas de meticulosidad analítica y vocabulario especializado. La empresa de parodiar hábilmente un abanico de malas prosas no se reduce a poner en evidencia,

¹¹² Creado por Leobino Zavala (1887-1974), Margarito Ledesma debutó en 1950 con un volumen de “Poesías” en el que se mezclan las más hormadas y sobadas fórmulas modernistas, con una insólita capacidad para introducir a destiempo, cómicamente, el registro oral y la experiencia personal de un poeta prácticamente iletrado. Presentado por Zavala como un “humorista involuntario”, Ledesma es originario de Chamacuero de Comonfort, estado de Guanajuato, y es como Eduardo Torres un artista consumado de la frase hecha. “Su obra”, dice Zavala, “si es que así puede llamarse al conjunto de sus ingenuas e incorrectas producciones, es un himno fervoroso y continuo a su tierra natal, a ‘esa bendita tierra que lo vino nacer y donde vio la luz primera’ y a la que, con todo el entusiasmo y todos los escasos recursos de su humildísimo acervo artístico, canta, admira y venera en el amor y los desvíos de sus mujeres, en la dulzura de sus limas, en las quejas amarguísimas que exhala por haber tenido que abandonarla durante una semana, en el cariño que profesa a sus compadres de pila y de cascarón y hasta en las curiosas alusiones que hace frecuentemente a los muchos envidiosos y lenguas largas de su pueblo” (11).

con cierta exquisitez, los vicios de estilo: detrás de la mala crítica se esconde un pensamiento precario, una incapacidad de leer que es puesta en evidencia por la incapacidad de leerse a uno mismo.¹¹³

Las “selectas de Eduardo Torres” incluyen además un decálogo del escritor, unas viñetas para celebrar el “Día Mundial del Animal Viviente”,¹¹⁴ una reseña de *La oveja negra y demás fábulas* (el personaje comenta un libro del autor) y un ensayo sobre el ineludible tema de la traducción, en el que Torres confirma su capacidad para el cantinfleo disfrazado de exploración intelectual. En la sección de aforismos y dichos, el lector encuentra no solo algunas de las mejores perogrulladas y contrasentidos de Torres, sino también algunas máximas desconcertantes por su sensatez. Monterroso reintroduce de esta manera la incertidumbre sobre si Torres es un bromista, un sabio o un tonto:

CINE

La mejor prueba de que el cine no es un arte es que no tiene Musa.
Comunicación (por separado) a José de la Colina
y Emilio García Riera.

CONTRADICCIÓN (PRINCIPIO DE)

Si no fuera por la contradicción los contrarios dejarían, por decirlo así, de existir, y dicho sea de paso, de contradecirse.
El Herald, Carta abierta a Víctor Flores Olea.

CRISTIANISMO E IGLESIA

Las ideas que Cristo nos legó son tan buenas que hubo necesidad de crear toda la organización de la iglesia para combatir las.
Carta a José Revueltas

¹¹³ Fernando Valerio-Holguín repasa uno a uno los ejemplos de parodia a la crítica literaria en *Lo demás es silencio* en su ensayo “Augusto Monterroso en la era de la poscrítica”.

¹¹⁴ El ojo que tiene Monterroso para identificar y parodiar prosas torpes, mal construidas, lo tiene también para trazar unos dibujos sorprendente y encantadoramente fallidos. Al ver esos dibujos uno tiene la impresión de que Monterroso ha logrado no nada más comprender el mecanismo de un tonto, como quería Teste, sino reproducir sus operaciones mentales y motrices en las sintéticas líneas de un dibujo.

ENANOS

Los enanos tienen una especie de sexto sentido que les permite reconocerse a primera vista.

Carta a José Durand.

TRABAJO

Mientras en un país haya niños trabajando y adultos sin trabajo, la organización de ese país es una mierda.

Dicho en la cantina “El Fénix”, 1º de mayo.

UNIVERSO

¡Pocas cosas como el Universo!

Notesblock (paseando por San Blas, 11 pm).

Explicar quién es Eduardo Torres es complicado porque su función como personaje es múltiple. Metidos entre un grupo de aforismos risibles por ilógicos, o por ignorantes, o por gratuitos y obvios, Torres nos entrega algunos que no tiene nada de insensatos, y que expresan una paradoja con mucho filo, como los buenos aforismos. Personaje construido para engañar y causar perplejidad, Torres termina siendo algo más que la caricatura satírica de un mal escritor. En *Viaje al fondo de la fábula*, Monterroso afirma que, cuando le conviene, asume como propios los dichos de Torres, y que, si vamos a ser severos con las interpretaciones literarias del erudito de San Blas, habría que serlo también con las de otros intelectuales: “Las tonterías dichas con solemnidad por muchos señores que ‘explican’ la poesía, se enseñan en las universidades; las de Torres son recibidas con risa, ¿por qué? Las tonterías son las mismas” (152). El juego que Monterroso echa a andar por medio de Eduardo Torres provoca que quien se detiene a escribir sobre *Lo demás es silencio* abrigue la duda, siquiera fugaz, de que su discurso sea digno de un Eduardo Torres, como lo ha visto el escritor y crítico Dante Liano:

El mezquino mundo provincial en el que se mueve Torres puede reproducirse en cualquier ciudad, grande o pequeña, del primero o del tercer mundo. Monterroso toca una de las pulsiones secretas de todo escritor: la pesadilla de que todo sea una farsa, el terror de que todos seamos un Eduardo Torres sin saberlo. (144)

Basta tomar distancia de uno mismo al releer lo publicado, o mirarse disertando en un salón de clases como si uno fuera otra persona, como separado de uno mismo, para originar la duda: ¿En verdad sé de lo que estoy hablando? ¿No seré una suerte de perico de la institución académica o literaria, que repite con soltura conceptos que en el fondo desconoce? ¿No es todo este juego una farsa y yo, que lo juego, un farsante? En las profesiones que consisten en una inagotable producción de discurso, esta duda puede ser producto de la inseguridad personal, del agotamiento físico y mental, o de la autocrítica genuina; también, quizás, de la incapacidad de resignarse a que un cierto grado de simulación es indispensable para formar parte de estas profesiones.¹¹⁵ En cualquier caso, es una duda aterradora, y Eduardo Torres viene a ser una figura especialmente filosa y divertida para críticos y escritores porque es la personificación de esta amenaza.¹¹⁶

Sumado a esta comedia intelectual, encontramos en la novela de Monterroso el testimonio de Luciano Zamora, fragmento que destila una jocosidad sensual que no se halla en ningún otro libro del guatemalteco. Zamora es un joven que, recién llegado a San Blas, se convierte en criado de Torres, y encerrado en la biblioteca del intelectual experimenta una primera pasión por las novelas y un creciente interés por las mujeres. El testimonio está escrito muchos años después, cuando Zamora es un hombre adulto,

¹¹⁵ No se puede ir por la vida sincerándose con el escritor invitado —“Su novela es lo más aburrido y pretencioso que he leído en mi vida”— ni agrediendo frontalmente al prestigioso académico —“Su ponencia es un monumento a la pereza mental y un insulto a la inteligencia”— sin cometer un suicidio social que nos excluiría de estas profesiones.

¹¹⁶ Rufinelli entiende la significación del personaje de manera similar: “Eduardo Torres ha acompañado durante tantos años a Monterroso al punto de que podríaselo entender como un *alter ego* que encarna los mayores temores del escritor: el ridículo, la solemnidad, el paso en falso. En vez de satirizar a los escritores con una figura ridícula que los personifique, Monterroso nos está diciendo que todos somos Eduardo Torres en la medida en que no lo hemos superado o conjurado” (98).

casado, que con el pretexto de homenajear a Eduardo Torres revive su propia adolescencia, en la que el llamado de los libros y de la carne ocupan la totalidad de su existencia. Poca información obtenemos sobre Torres en estas páginas, porque Zamora, tratando de evocarlo, se recuerda a sí mismo y traza su relato en torno a las vaporosas y turgentes imágenes que asaltan su imaginación. Con este regreso a la adolescencia, Monterroso elige el punto de vista ideal para demorarse en la zona del recuerdo donde todo es descubrimiento (sensual y literario).

En la biblioteca de su patrón, Zamora se aficiona por las novelas de Víctor Hugo, Julio Verne, Emilio Salgari, y a través de ellas comienza a adquirir un barniz de cultura libresca, que se entromete cómicamente en su narración. Eduardo Torres le entrega una caja de madera y le pide mecanografiar las cartas que contiene. Zamora, que en realidad trabaja muy poco, divide su tiempo entre la lectura y la divagación:

Quando el doctor sale y oigo que cierra la puerta con llave no hago ningún caso de la caja porque me atrae más una novela. En realidad no recuerdo si es novela o qué; pero después de unos minutos me aburre y me pongo a pensar en las cosas que más pensaba entonces. Sobre todo, como es natural, poco a poco y cada vez más olvidado del mundo, en mujeres, en piernas y pechos de mujeres, y en general en toda clase de cosas de mujeres, no importa la parte que sea con tal que sea de mujer, pero si la parte es de adelante o de atrás, mejor. (45)

Olvidándose de que su encargo consiste en evocar, para el libro-homenaje a Eduardo Torres, la figura del maestro, Zamora narra las etapas de su cortejo a la sirvienta de una casa vecina. “Felicia, figura inolvidable por quien abandoné todo, posición, fortuna, ilusiones” (55), dice Zamora con su estereotipado repertorio de lugares cultos y su absoluta falta de posición, fortuna e ilusiones. De esta manera, metido entre los encomios al hombre de letras de San Blas, hallamos la historia de amor de un criado y una criada, y los más tempranos recuerdos eróticos del narrador, contados con una

fingida inocencia y una materialidad que muestran diversos ángulos del despertar sexual: la curiosidad y la privación, la imaginación y la satisfacción, la obsesión y la seducción. Zamora evoca la fiesta en que celebraba sus cuatro años y la única escena que quedó grabada en su memoria:

...me encuentro debajo de una mesa examinando con curiosidad unas cositas rosadas que abro con los dedos para verlas mejor pues es la primera vez que las tengo tan cerca. Recuerdo mi curiosidad más que la cosa misma, y cierta vaga sensación de peligro, aunque estoy tan absorto hurgando aquello con mis dedos que apenas me fijo en nada más, ocupado en ver más adentro para saber qué más hay. Veo también unas pequeñas piernas entre las cuales cuelga un calzoncito blanco que yo he bajado o su dueña ha bajado, y vuelvo a hurgar y a mirar alternativamente aquellas cosas rosadas, antes de que una de mis tías venga y nos saque violentamente de debajo de la mesa y me grite y me pegue en las manos. (52)

Parte de la fuerza cómica de la narración de Zamora proviene de la superposición entre las pretensiones cultas del narrador y la naturaleza cruda de un relato que se demora en los elementos más primarios y palmarios de la atracción sexual: las cositas rosadas, la parte de adelante y la parte de atrás, las caderas que Felicia movía “como diciendo sígueme, o tócame, o agárrame” (39), la anticipación mental de aquello que el narrador llama “lo máximo, que aquí no debe mencionarse pero que sé que todos imaginan pues con el tiempo aprendí que entre más años se tiene la gente más piensa en eso y desde que se levantan hasta que se acuestan sólo piensan en eso” (45). En el lenguaje de Zamora, Monterroso despliega una reticencia que no esconde nada, un circunloquio que va directamente al grano. El testimonio de Zamora posee un toque de la rutina corporal del mimo: los globos en las nalgas y en los senos, ridículamente grandes, para impedir que se desvíe la mirada, para revivir los prolongados momentos de ofuscación sexual de la adolescencia. Este pasaje ejerce en la novela una suerte de contrapeso al sofisticado

humor de la caricatura erudita: junto a la parodia exegética de Góngora, la materialidad de la comedia sexual.

La insurrección hormonal de la adolescencia, acompañada usualmente por fuertes dosis de angustia e inseguridad, es objetivada a través del prisma humorístico del escritor: la experiencia se desdobra y permite que uno se vea a sí mismo como personaje, ya no del drama en que despierta la sexualidad, sino de su comedia. La inquietud y la curiosidad, los tropiezos y descubrimientos, adquieren perspectiva y pueden ser reconfigurados en la memoria como un ballet cómico; los personajes son pesados y torpes, pero el espectáculo es ligero y dotado de gracia. El estado de perenne inquietud sexual del adolescente, la frustrante secuencia de *faux pas* en el cortejo y la socialización con los miembros del sexo opuesto, la agobiante conciencia de inadecuación, se transforman en objeto de *comic relief*.

Si la narración de Zamora es una suerte de *ex cursus*, Monterroso nos devuelve enseguida a la sátira intelectual en su vertiente más íntima: nadie conoce más a fondo tus defectos y manías como tu esposo o esposa, que los padece. Método infalible para destruir la reputación de un intelectual: poner una grabadora frente a un cónyuge boquiflojo. Carmen Torres es un informante tan cándido, tan ingenuo, que no conoce la autocensura. La apariencia de oralidad que Monterroso logra en el testimonio de Carmen Torres es un factor decisivo en la comicidad de este pasaje, pues contribuye a la ilusión de presenciar una demolición satírica involuntaria, como si la esposa de Torres lo estuviera echando de cabeza sin querer. Deseando explicar “la responsabilidad que contrae una esposa cuando se casa con un hombre del prestigio de Eduardo” (73), Carmen Torres confiesa que

uno se va dando cuenta cada día de que tal gran hombre no existe sino que lo que sucede es que tiene deslumbrado a medio mundo y cuando viene gente uno oye que él dice la misma frase, o cuenta el mismo chiste o la misma anécdota con palabras y gestos igualitos hasta que uno se los sabe de memoria y sin embargo debe reírse o hacer un comentario como si fuera la primera vez que lo escucha, para ayudarlo, o en todo caso exclamar admirativamente “¡cómo eres!”, para que los otros crean que uno mismo se sorprende de su frase ingeniosa; o que afirman muy serios que han estado escribiendo algo muy importante y uno sabe que se han pasado toda la semana durmiendo la siesta. (74)

El testimonio de Carmen Torres, aunque cumple con la función primaria de mostrar la intimidad del intelectual chapucero, elabora una resumida comedia de la vida conyugal y contribuye a hacer de *Lo demás es silencio* algo más que un panfleto satírico contra los vicios específicos de un oficio. En las diversas voces de los testimonios, en las diferentes etapas biográficas de Torres y sus adláteres, en la visión cómica de la sexualidad y la monotonía doméstica, en la presentación humorística de la vanidad de cada uno de los personajes, en el asueto de la lógica, Monterroso confecciona un libro de varias capas de significación, pero sobre todo un libro multiforme en su capacidad de compasión y entendimiento de las cosas humanas (especialmente las más humanas, como la estupidez y el amor propio).

Al intelectual de San Blas lo balconea su esposa, su criado, su hermano; lo balconean sus propios escritos. “Balconear”, en el sentido de “dejar expuesto” que tiene la expresión en México, es el verbo preciso: en el balcón de este libro-homenaje, agradeciendo las loas de sus adeptos, las miserias de Torres quedan expuestas. Creyéndose vestido de frac para la ocasión, saluda en paños menores. Pero ¿en verdad ignora que va en ropa interior, o en el fondo se está burlando de los que lo aplauden: de los que no hemos sabido ver que un “afamado intelectual” va desnudo, o, viéndolo

claramente, hemos preferido aplaudir porque los demás aplauden? Monterroso coquetea con esta ambigüedad para dar un doble filo a su sátira y complicar el sentido de la fábula.

Cuando a Carmen Torres le piden hablar de un día típico en la vida de su marido, el personaje resulta un haragán que, imaginando hacer una elevada y sacrificada labor intelectual, dilapida las horas en paseos y charlas y prolongados descansos, simula pensar, simula escribir, simula haber leído todos los libros, hasta que él mismo es el primer convencido de la simulación. Engañarse a sí mismo, después de cierto tiempo, es fácil, pero venirle a Carmen Torres con que su marido es un sabio, eso sí que no:

Para mí todos son unos farsantes, casi empezando por mi marido que habla y habla todo el tiempo de cosas elevadas (ay sí) pero que en su tiempo apenas se ocupaba de sus hijos y me dejaba a mí toda la carga, o cuando lo hacía era para decirles que leyeran tal o cual cosa, como si eso sirviera para algo o diera para comer, aunque en esta casa nunca haya faltado nada, y gracias a Dios ellos ya están grandes y no salieron como él. Como yo nunca he tenido pelos en la lengua se lo digo siempre: ¿Qué hacen tú y tus amigos? Pasarse todo el día en el bar o en el café hablando de las mismas tonterías y divirtiéndose con lo que escriben o sintiéndose a saber qué. (76)

La vida literaria —transcurrida entre largas tertulias vespertinas, cafeterías de moda entre intelectuales, alguna clase o taller de escritura en la universidad, presentaciones de libros y ocasionales colaboraciones en revistas o periódicos— se presta maravillosamente a la simulación. Como el burócrata que obtiene plaza permanente y a partir de ahí solo hace como si trabajara, entre la gente de letras puede darse una suerte de burocracia intelectual —basta con ponerse bajo el brazo el periódico que leen los enterados, asistir regularmente a la base de operaciones (puede ser la cátedra, la redacción de la revista, la reunión de becarios), demostrar un barniz de cultura universal, y usar con más o menos tino las frases al uso en la jerga crítica y teórica. Agudizando los tics, reiterando los vicios estilísticos, haciendo desfilar a través de sus páginas la

desnudez del rey, *Lo demás es silencio* es una sátira dirigida contra el vicio capital de los intelectuales, la simulación. Y, a pesar de todo, no es una novela encarnizada, una querrela vindicativa como la de quien se encuentra resentido del prestigio innmerecido de los demás y la incapacidad general de apreciar nuestra valía. Es una novela que tiene piedad para con las moscas.

La biografía de Torres está llena de moscas, en el sentido que Monterroso les atribuye en *Movimiento perpetuo*. Sobre la portada de este libro, plausiblemente la obra maestra de Monterroso,¹¹⁷ hay una moscardón verdoso del pintor Vicente Gandía; repartidas dentro del volumen, paseándose por las hojas, hay viñetas de moscas y citas sobre el infaltable insecto, evocado por autores que van de Luciano a Jaime Sabines, del Maestro Eckhart a Blas Pascal. En las primeras páginas, Monterroso escribe:

En el principio fue la mosca. (Era casi imposible que no apareciera aquí eso de que en el principio fue la mosca o cualquier otra cosa. De esas frases vivimos. Frases mosca que, como los dolores mosca, no significan nada. Las frases perseguidoras de que están llenos nuestros libros.) [...] La mosca que hoy se posó en la tuya es descendiente directa de la que se paró en la de Cleopatra. Y una vez más caes en las alusiones retóricas prefabricadas que todo el mundo ha hecho antes. Pues a pesar tuyo haces literatura. (12-13)

Atiborrado de literatura, infestado de moscas intencionales y satíricas, *Lo demás es silencio* es sin embargo un libro condescendiente, como lo es Monterroso con las inevitables frases mosca que se cuelan en las páginas de todo escritor. Lejos de ser una

¹¹⁷ Jorge von Ziegler argumenta que en la modalidad paródica de *Lo demás es silencio* radica su comicidad pero también, en cierto modo, su debilidad, al menos frente a un libro como *Movimiento perpetuo* en donde no hay una fórmula identificable y el género literario se disuelve: se inaugura y se agota en sí mismo. (53) “Si en *Obras completas* había una continua variedad, pero no una destrucción de la noción de cuento; si *La oveja negra* constituía un género que se niega a sí mismo a través de la crítica de los mecanismos de la fábula; y si *Lo demás es silencio* se demoraba en parafrasear las voces de la crítica y la erudición con destreza y gracia, pero sólo para caer en la monotonía de la parodia, *Movimiento perpetuo*, aun a pesar de su clara articulación, es ya una obra, la obra, indefinible” (53).

puya feroz, una burla implacable, un ataque humorístico devastador, hay un dejo de simpatía, una mirada piadosa sobre la figura de Eduardo Torres, apoyada sobre la doble convicción monterrosiana de que, en ciertas circunstancias, todos podemos ser Eduardo Torres, y de que ninguna sátira ha sido capaz de alterar, ni siquiera modestamente, los vicios que combate.

Conclusiones

La imagen de un teatro puede servir como metáfora para incorporar las tres perspectivas que he analizado en este capítulo. Sobre el escenario vemos a Eduardo Torres, a su familia y sus colegas representando la comedia del intelectual chambón; lo vemos desplegar una sabiduría y adoptar una postura crítica que sabemos falsas; con una actitud ambigua, difícil de descifrar, nos parece atraparlo guiñando el ojo al público, como diciendo ¿pueden creer que entre todos estos farsantes ninguno se atreve a denunciarme como el fraude que soy?; por momentos nos resulta casi evidente que el sentido del montaje se resuelve en meternos una duda: ¿te ríes de mis desfiguros críticos, de mi fingimiento constante, y no te das cuenta del Eduardo Torres en que te has convertido?

Tras bambalinas, entre pasillos y camerinos y bodegas, la novela de Enrique Serna nos da acceso a la tenebra donde los intelectuales disfrazan sus ambiciones económicas con la fachada de proyectos artísticos, se acuchillan por la espalda luchando por el poder y se reparten sin escrúpulos los beneficios de la fama. El presunto *thriller* que tiene lugar en la parte posterior del teatro intenta ser en el fondo una comedia amarga, la del artista puro e ingenuo que es pisoteado por la inquina e hipocresía de

quienes se presentan como la conciencia crítica de la sociedad. La risa que busca es la del lector a quien se le ha caído la venda de los ojos: ahora él también sabe cómo han llegado a la cima las figuras artísticas que publican en las grandes editoriales, declaran en los medios de comunicación, acaparan las becas y ocupan los puestos burocráticos de la cultura.

En este teatro que vemos como desde una toma aérea, los textos de Zaid tematizan las actitudes y expectativas del público en las butacas (los lectores), su aspiración a subirse al escenario (publicar), la producción y promoción del montaje (el negocio editorial), el mareo de ver crecer la cartelera al infinito (los demasiados libros), el gozo de perderse y recuperarse en la contemplación del espectáculo (la lectura).

Los ensayos de Zaid ofrecen una radiografía del libro, en su doble dimensión de producto y de lugar de encuentro. Los problemas que enfrenta el mundo del libro son variados, e incluyen paradojas como la de un aumento en el número de títulos publicados cada año junto a una disminución en los niveles de lectura. Publicar un libro en México, escribió un autor que ya había firmado obras como *Libertad bajo palabra*, *El laberinto de la soledad* y *Ladera Este*, es un acto mitad heroico y mitad ridículo. Ridículo: que mueve a risa. Con realismo estadístico y humor masoquista, Zaid reduce al ridículo las esperanzas de los autores que todavía aspiran a eternizarse en sus libros, o a que su obra sea reseñada y discutida por los críticos, o a hacer una carrera en la que sus libros les den de comer. Moviliza el humor para criticar los esquemas de administración cultural en que se multiplica la burocracia y se sofoca la cultura. Reduce al absurdo las prácticas culturales que en lugar de facilitar la lectura vuelven más difícil abrirse paso entre la selva de los libros.

Entreverada con una novela policíaca, dirigida a denunciar la trapacería de la fauna libresca, la sátira de *El miedo a los animales* es, por una parte, un texto con altas dosis de bilis y mala leche, como las buenas sátiras, y por otra parte un libro bastante convencional. El personaje no es Evaristo Reyes, infiltrado en la policía judicial para denunciar la corrupción, sino Enrique Serna, informante que desde dentro del mundillo literario se atreve, para deleite de los suspicaces, a sacar los trapos sucios al sol. La constatación de que las obras literarias y los prestigios que engendran son productos mercantiles, impulsa al novelista a estructurar su texto en función de una moral de justos y pecadores: los justos son quienes aspiran desinteresadamente a la belleza y los pecadores quienes aceptan transar con los bienes de este mundo. Es convencional, más que por su factura, porque se acoge al ideal romántico del verdadero artista como un ser ajeno, separado, superior a los groseros intereses mercantiles. El arrepentimiento final es revelador: aunque toda la novela había procurado exponer a los literatos como una camarilla inescrupulosa y feroz, en última instancia el protagonista se asume como su semejante, su hermano. Ahora bien, decir que el campo literario no se rige según una suerte de moral superior no equivale a justificar las maniobras sucias que indudablemente ocurren al interior del mundo literario. No hay modo de suavizar la hipocresía de personajes, reales o ficticios, que se erigen en conciencia crítica de la sociedad, demandando justicia y juego limpio, pero que, en la lucha por el poder y la influencia que está a su alcance, no escatiman golpes bajos ni se detienen ante el fraude y el tráfico de influencias. Es inevitable reírse de ellos, como lo hace Serna en *El miedo a los animales*.

Eduardo Torres, el personaje de Monterroso en *Lo demás es silencio*, no se halla metido en las conspiraciones literarias donde se reparte el poder, pero forma parte de un

complot más extendido y secreto, quizás más pernicioso: la conjura de los necios. Con un barniz de cultura literaria, con una pose sofisticada, con unas ganas tremendas de contemplarse entre escritores y artistas, sus pares, este hombre de letras y crítico literario es un simulador tan consumado que quizás él mismo ha conseguido olvidar que es un farsante. ¿Cómo explicar que Torres, o personajes como Torres, hayan destacado y se hayan abierto camino en el mundo de la cultura, y publiquen libros y reciban homenajes? Misterio. Seguramente ayuda estar rodeado de farsantes. Quizás la función de Torres sea *fingir* que es un simulador para demostrarnos que no tenemos el valor de desenmascarlo y señalar su estupidez, tal vez porque no vale la pena, porque finalmente vivimos en este mundo, en donde según la sentencia bíblica el número de necios es infinito, y, si nos pusiéramos a hacer olas cada vez que un farsante pasa por conoedor, viviríamos en medio de puras tempestades. La literatura de Monterroso, siempre proclive a la sonrisa, alcanza en *Lo demás es silencio* su más alto registro cómico: abarca desde la comedia sensual de la adolescencia en el testimonio de Luciano Zamora, hasta la oralidad y domesticidad en el de Carmen Torres, pasando por el ensayo crítico bufonesco, la reseña inepta y el aforismo disparatado. En este mundo donde la armonía es frágil como ala de insecto y la tontería sobreabundante como los bichos, Monterroso, aun riéndose de las moscas, les guarda simpatía.

CAPÍTULO 4

ESCATOLOGÍA Y HUMOR NEGRO:

AVENTURAS INTESTINALES Y DESVENTURAS EXISTENCIALES

En los primeros tres capítulos de este trabajo he analizado obras fundamentales aunque no exclusivamente satíricas: narrativa, teatro y ensayo que vuelven visible la ridiculez de vicios, insensateces y embustes, cometidos con plena consciencia o siguiendo la inercia del hábito, por individuos o grupos de personas. En el último tramo de este trabajo examino formas del humor que rebasan el dominio de la sátira y que, no perteneciendo a un orden claro y distinto, es decir, no teniendo un parentesco de primer grado, vale englobar bajo la categoría de humor eufórico o disparatado. No todo en la literatura humorística mexicana es el concertado ataque de una inteligencia que juzga una costumbre —sea el nacionalismo exacerbado, sea el machismo, sea la arrogancia de los intelectuales— y expone su veredicto en forma de una demostración cómica. Las formas del disparate son más elusivas porque el objeto que reducen a risa no se presenta bajo la forma del vicio de carácter o el pertinaz desatino de la razón; la sátira se ceba contra la cotidiana falibilidad, ese rasgo tan humano, mientras que el humor eufórico se lía con lo demasiado humano: las operaciones corporales básicas, en sí mismas al margen de los actos libres y por ello fuera de la esfera moral, y el horizonte inasible de la mortalidad, la enfermedad y la desgracia como destino fatal de la existencia.

Este capítulo consta de dos partes. En primer término voy a visitar la novela paradigmática de uno de los escritores mexicanos más reconocidos de las últimas décadas: *Domar a la divina garza*, de Sergio Pitlor. Me propongo investigar el significado

del humor escatológico que predomina en la narración. Para ello considero necesario reformular el vínculo entre la novela y la teoría sobre la fiesta y la corporalidad que ejerce como catalizador de la materia excrementicia, motivo central de la narración. Existen muchos trabajos que enfocan la literatura de Pitol bajo la óptica de Mijail Bajtin, pero suelen caer en la simplificación de sobreponer las estrategias narrativas del escritor veracruzano al molde de las categorías de Bajtin, y constatar su cumplimiento. Hace falta buscar los puntos de contacto y los cortocircuitos en el binomio Pitol-Bajtin, y a partir de allí reinterpretar los alcances de esta novela de extravagantes personajes, vistosa estructura y desconcertantes aventuras fecales.

En la segunda parte ofrezco mi aproximación a los cuentos de Francisco Hinojosa, creador de una atmósfera literaria enrarecida e inconfundible, en donde las causas se concatenan según un orden disparatado y caprichoso y en donde el discurso narrativo sigue un método minuciosamente caótico. Mi objetivo es analizar y averiguar en qué punto se tocan los dos motores que propulsan la risa en la obra de Hinojosa: la enumeración caótica y el humor negro. Busco elaborar una lectura de estos dos tipos de violencia: la sintáctica de las enumeraciones y la física de los personajes. Los cuentos de Hinojosa se construyen, aunque suene paradójico, desbaratando la lógica en el ámbito de la forma, la moral en el ámbito de la historia. Hace falta intentar una explicación de por qué los traspiés lógicos de la enumeración y los trastornos morales del humor negro llegan a resultar cómicos. ¿Cuál es el sentido del humor —la dirección de toda la empresa— en este humor del sinsentido?

Sergio Pitlor: alta literatura de letrina

Antes de ser sinónimo de futilidad, las discusiones bizantinas eran ejercicios de argumentación filosófica. Interrogar el relato del Génesis para deducir cómo sería la vida de Adán y Eva antes de ser expulsados del jardín del Edén, era una manera de imaginar la perfección y contrastar aquel estado ideal con la condición humana en la situación presente. Metido a filósofo, Charles Baudelaire argumentaba que en el paraíso terrenal —en un mundo sin deficiencias, sin tropiezos, en el que cada causa se uniese a su efecto armoniosamente, sin incongruencias lógicas, sin falibilidad moral— no habría lugar para la risa (84). ¿Habría lugar para el excremento? Ignoro si uno debiera concluir que Adán y Eva, antes de la caída, aprovechaban de tal manera los alimentos que su cuerpo no producía excedentes. No es muy paradisiaca la imagen de Eva pisando un fétido despojo y gritando: “Adán, ¿cuántas veces tengo que decirte que escarbes un agujerito y lo tapes al final?”¹¹⁸ Sólo sé que un mundo sin aventuras intestinales estaría privado de la interminable ocasión de risa que proporciona el rico expediente escatológico, aprovechado, entre otros escritores, por un François Rabelais en Francia, un Miguel de

¹¹⁸ Para quien tenga curiosidad, Santo Tomás de Aquino se hace estas preguntas en la primera parte de la *Suma Teológica* (cuestión 97, artículo 3, “El hombre en estado de inocencia, ¿necesitaba o no necesitaba alimentos?”). En su respuesta a la cuarta objeción, responde lo siguiente: “Algunos opinan que el hombre en el estado de inocencia sólo tomaba el alimento necesario, por lo cual no le sobraba nada. Pero parece poco razonable que en la comida no hubiera nada, ni siquiera algún poso indigerible. Era necesario echar los residuos. Pero incluso esto estaba divinamente dispuesto, de forma que no resultaba indecente.” Imagino que la última aclaración podría referirse a la fetidez de los desperdicios: en el Jardín del Edén, la caca despediría un olor agradable. Ahora bien, para decepción de quienes imaginamos el paraíso como un bufé succulento e interminable, Santo Tomás afirma que el alimento no será necesario en el estado de perfección que sigue a la resurrección de los cuerpos. La *Suma* se puede consultar íntegra en Internet: ver <http://hjj.com.ar/sumat/> para el texto en castellano y www.corpusthomicum.org/sth0000.html para el original en latín.

Cervantes en España, un Sergio Pitol en México y, sin ir más lejos, por casi todos los niños de casi todos los hogares del mundo.

Las razones por las cuales los niños ríen de todo lo que tiene que ver con el excremento no forman parte de esta investigación, baste por ahora advertir que el humor escatológico está acompañado de la reputación de infantil, crudo, poco refinado.¹¹⁹ Frente al humor considerado como cosquilla del intelecto, pirueta lógica o arma satírica, la risa excrementicia está al nivel del humor de pastelazo o *slapstick*, o aún más abajo si pensamos que un poco de *slapstick* involuntario provoca risa, incluso si ocurre en un aula académica o una reunión formal, mientras que un comentario escatológico es inadmisibile a menos que ocurra en un contexto infantil. Por eso, aunque nada nuevo haya bajo el sol y en una novela ya ningún desplante, estilístico o temático, sea capaz de asombrarnos, cabe cultivar una perplejidad: ¿no es significativo que *Domar a la divina garza*, quizás la obra maestra de Sergio Pitol, alcance su clímax en un festival excrementicio, seguido de un ataque con bacinicas y un final en donde el protagonista pierde el control de sus esfínteres? Aunque el humor escatológico sea lo más vulgar del mundo, ¿no estaba Pitol hollando territorios inéditos en la literatura mexicana?

El propio Pitol nos ofrece la sinopsis de *Domar a la divina garza* (1988) en la introducción al *Tríptico del Carnaval*, volumen que agrupa esta novela junto con *El desfile del amor* (1984) y *La vida conyugal* (1991):

Un personaje central impresentable, una de esas monsergas monumentales que cuando uno la encuentra en la calle, se da la vuelta para evitar el encuentro, se presenta en casa de una familia donde desde hace años ha dejado de ser grato e impone su calidad de visitante, de antiguo amigo (lo que nunca fue) y comienza

¹¹⁹ Un artículo interesante (no especializado) sobre la risa y el tabú cuando los niños hablan sobre la caca, cuyo título podría traducirse como “Charla de bacinica” (“Potty talk”), se encuentra en el siguiente sitio de Internet: <http://wondertime.go.com/parent-to-parent/article/potty-talk.html>

un relato absurdo, soez, grotesco durante horas y horas hasta desembocar en historias fecales repugnantes y acabar convertido él mismo en materia fecal. (25)

Dante de la Estrella se llama este individuo que va a perorar durante toda la novela, interrumpido ocasionalmente por miembros de la familia Millares para dar un respiro a la narración. Pitol adorna a De la Estrella con cualidades que pertenecen al repertorio cómico tradicional: es un tacaño, cuya fijación con el dinero produce situaciones embarazosas que sólo a él le pasan inadvertidas; es un tarabilla, cuya verborrea permite al autor desplegar un prosa dilatada, llena de giros burocráticos y anacronismos literarios, propios de un individuo que se esfuerza por demostrar una cultura de la que carece; es un ególatra indiscreto, un tipo que se alaba a sí mismo en voz alta olvidando que, como dice el refrán, “elogio en boca propia es vituperio”. Al contrario del tímido, que se excede en autoconciencia, Dante de la Estrella es un extrovertido que no es consciente de la manera en que sus propias palabras lo ponen en ridículo.

Tres generaciones de Millares están pasando la tarde en Tepoztlán, un pueblo del estado de Morelos donde familias adineradas tienen su casa de descanso; los niños se entretienen con un rompecabezas de monumentos artísticos, entre ellos la Mezquita Azul de Turquía. La imagen de la Mezquita hace que De la Estrella, visitante inesperado e incapaz de advertir que no es bienvenido, recuerde su estancia en Estambul en el verano de 1961 y evoque su encuentro con Marietta Karapetiz, el otro personaje central de la novela. Nacida en Turquía, Karapetiz es una esclavista de renombre, especializada en literatura rusa, y es además viuda de un antropólogo que había hecho trabajo de campo entre habitantes de Nueva Guinea, Asia Central y México. Ella lo acompañó a uno de sus viajes, en las selvas de Tabasco, donde ella y su hermano menor, Sasha, fueron testigos de un extraño ritual colectivo, celebración de un santito local, una fiesta mitad sacra

mitad pagana de unión con la naturaleza. La Revolución interrumpió el viaje de los Karapetiz e impidió que las investigaciones del marido en México tuvieran mayor resonancia. Marietta es una mujer soberbia, parlanchina, glotona, erudita, de mucho mundo, una persona que atrae y repugna fatalmente a De la Estrella porque es en cierto modo su complemento, la horma de su zapato. Ella es elegante y elocuente, con accesos de agresividad y espectaculares salidas de tono; él es solemne e impresionable, presa ideal para los juegos de la divina garza. Son la pareja cómica ideal: uno al otro se necesitan para colmar su potencial de alboroto.

Ambos personajes oscilan durante la novela entre la humanidad y la animalidad: el narrador describe a De la Estrella como un mercachifle, un orate, un homúnculo, un animal furioso, un pez fuera del agua, mientras que, en el relato de De la Estrella, Karapetiz aparece como la gran mujer, la Divina Garza, pero a intervalos, como si se apagara y encendiera la luz por un instante, se revela como ave de rapiña, tucán, cuervo, zarigüella.¹²⁰ Karapetiz, hasta el capítulo cuarto, parece ser solamente una mujer algo excéntrica, caprichosa y pagada de sí misma, pero en un momento de la tertulia deja a sus interlocutores pasmados cuando suelta intempestivamente esta afirmación: “Hace ya varios siglos, Constantino Porfirogeneta reveló que sólo cuando la mierda, que al fin y al cabo es fuego, rompa su pacto con el diablo, podrá volverse nutricia, soplo fecundante” (*Tríptico* 306). Aunque el triple desenlace intestinal llegará solo en el último capítulo, en

¹²⁰ Sobre esta mixtura de animales y humanos, Bajtin escribe que “dentro de la estética del clasicismo la quimera no tiene cabida. La quimera representa el grotesco por excelencia. La combinación de formas humanas y animales es una manifestación típica de las más antiguas del grotesco” (101). Por ahora solo quiero dejar constancia de este punto —un rasgo notable del realismo grotesco en *Domar a la divina garza*—, con la advertencia de que enseguida se tratará a fondo la relación entre Bajtin y Pitol.

este punto de la novela irrumpe por primera vez el elemento escatológico, que se convertirá en el motivo nuclear de la novela y punto crucial de su interpretación.

Al día siguiente de conocer a Marietta Karapetiz y su hermano Sasha en un fino restaurante de Estambul, De la Estrella les hace una visita en su departamento. Queda sorprendido al ver enmarcada, tras la mesa de trabajo de la esclavista, una antigua estampa religiosa mexicana. Karapetiz descuelga el cuadro para que su invitado lo aprecie más de cerca y dice: “¡Les presento a mi niño y patroncito! ¡Bendito, querido Santo Niño! ¡Mano amiga y laboriosa! ¿Quién si no tú me deshollina el triperío? ¡Gracias a tu bondad, Santo Niño del Agro, todas las mañanas libero mente y corazón de una porción regular de maciza e innecesaria mierda!” (*Tríptico* 367). Al pie de la estampa, que ostenta un niño de rasgos indígenas y mirada inocente, coronado de flores, hay unos versos que Karapetiz hace leer en voz alta a De la Estrella:

¡Sal mojón
del oscuro rincón!

¡Hazme el milagro,
Santo Niño del Agro!

¡Cáguelo yo duro
o lo haga blandito,
a la luz y en lo oscuro
sé mi dulce Santito!

¡Ampara a tu gente,
Santo Niño Incontinente! (*Tríptico* 368) ¹²¹

La Karapetiz permanece imperturbable ante un escandalizado De la Estrella y ante los lectores que descubren, entre la verbosidad solemne y desatada del narrador, una

¹²¹ En *Vientres troqueles. La narrativa de Sergio Pitol* Alfonso Montielongo señala interesantes conexiones entre *El Buscón* y *Domar a la divina garza*, entre ellas las “coplas pestilenciales” de Quevedo y la oración devocional al Santo Niño del Agro de Pitol (147).

plegaria para defecar, y a partir de ahí un desenlace dionisiaco. Recordando su viaje a la selva mexicana con su marido el antropólogo, Karapetiz relata una bacanal del bajo vientre en donde la sustancia que se derrama gozosa y profusamente no es el vino, sino los excrementos. En un claro del bosque, junto a un río espléndido, una multitud celebra los fastos del Santo Niño del Agro con toda la opulencia de sus recursos y bajo la cegadora luminosidad del trópico. Sobre la tierra, pétalos de rosa esparcidos; en el aire, el rumor de los rezos, el ritmo de los tambores y el tintineo de las campanas; entre la gente, varias horas de expectación hipnótica y un trance que culmina en el paroxismo de la defecación colectiva. La narradora describe el ritual con embeleso y De la Estrella lo escucha con asco. Ella, además de narrar, interpreta los hechos para su invitado: “Le sorprenden estas historias, ¿no es verdad? (...) Hay que ver su contenido con ojos limpios, con los ojos de un niño. Actualizan ritos antiquísimos relacionados con la consagración de la primavera. Son ceremonias que, por extraño que parezca, celebran la fertilidad, la plenitud, la roturación de la tierra y la recolección de los frutos” (*Tríptico* 381). He aquí, en muy resumidas cuentas, el motivo rabelaisiano de la novela: *la alegre materia* según la concepción del teórico ruso Mijail Bajtin, el elemento corporal que al mismo tiempo degrada y fecunda.

Quizás no sea posible exagerar la influencia de Bajtin en *Domar a la divina garza*, visto que Pitol declara en múltiples ocasiones que, mientras convalecía de una enfermedad a mediados de los años ochenta y ordenaba los apuntes de su novela en preparación, leyó y releyó el “portentoso” estudio de Bajtin sobre Rabelais, y que la obra de escritores como Gogol, que acabaría siendo determinante en *Domar a la divina garza*,

adquiriría matices inesperados a la luz de las ideas del teórico ruso.¹²² Sí es posible, en cambio, efectuar una aplicación mecánica de los conceptos de Bajtin a la narrativa de Pitol y convertirse, como dice Domínguez Michael, en uno de esos personajes pitolianos que hacen equilibrios entre la erudición y la charlatanería. Es indispensable, para no caer en esa trampa, determinar el sitio justo que corresponde a las ideas del pensador ruso en la novela de Pitol: de qué manera y hasta qué punto informan el sentido y la factura de la narración. Voy a comenzar evocando, aunque sea de modo sumario, la recepción de Bajtin en el mundo de la crítica, y ofreciendo una síntesis de su teoría del carnaval.

En el agitado año de 1968 una traducción al inglés sirve para introducir las ideas de Bajtin al ágora de la discusión literaria en occidente. El libro fue titulado *Rabelais and his World*, y su autor era entonces un hombre de más de setenta años, frágil de salud, que había vivido (y padecido) la evolución del régimen soviético desde la revolución de 1917, “la consecuente guerra civil, las emociones de los años veinte, la imposición del estalinismo, las purgas de los treinta, la invasión alemana en la Unión Soviética, el congelamiento cultural de la Guerra Fría, el deshielo de Jhruschov y el estancamiento de

¹²² Tanto Bajtin como el título de su libro aparecen con todas sus letras en la novela misma, en el primer capítulo que funciona como marco de la narración. En la introducción al *Tríptico del Carnaval*, Pitol afirma que durante semanas no pudo dejar de releerlo, mientras se recuperaba de una enfermedad en los baños de Marienbad, en Austria: “Cada página me procuraba alivio. Su teoría de la fiesta me pareció genial” (24). Es divertido pensar en Pitol dándose una cura de aguas termales en un balneario centroeuropeo, como personaje de una novela del diecinueve. En *El viaje* (2000) Pitol narra su visita a la Unión Soviética en 1986 y cuenta cómo algunos sucesos de aquellos días se imbricaron con los recuerdos que rumiaba del libro de Bajtin, y cómo a partir de todo aquello supo cuál sería el argumento de su siguiente novela. El libro no tiene desperdicio, y en su conjunto es una guía fabulosa para entender cómo se fragua una novela a partir de recuerdos, experiencias y lecturas, re combinados y ordenados en la cabeza de un escritor; en este aspecto, *El viaje* es un libro sin par en la literatura mexicana. Para lo que atañe más directamente a Bajtin, ver las páginas 116 a 121. Un ensayo crítico sobre este libro se encuentra en *El caldero fáustico. La narrativa de Sergio Pitol*, de Laura Cázares Hernández, concretamente en el capítulo 3, dedicado a textos autobiográficos de Pitol.

los años de Brezhnev” (Dentith, 4, traducción mía). En la propia Unión Soviética este hombre era prácticamente un desconocido hasta los años sesenta, cuando un grupo de estudiantes del Instituto Gorky de Moscú se topó con un libro de 1929, *Problemas de la poética de Dostoievski*, y su entusiasmo fue tal que se dieron a la tarea de rastrear el paradero de su autor, un tal Mijail Bajtin. A partir de 1929 los diversos desencuentros de Bajtin con el régimen comunista lo mantuvieron en el más estricto silencio editorial. Su tesis doctoral sobre François Rabelais, escrita durante los años treinta, aparece por fin en 1965, después de una nueva edición revisada de su libro sobre Dostoievski.

En el círculo de los hispanistas, escribe Marie-Pierrette Malcuzyński, las ideas de Bajtin comienzan a ser discutidas durante los años setenta (134-135). En 1972 Severo Sarduy aprovecha conceptos bajtinianos sobre el carnaval para referirse a la prosa neobarroca y al predominio de recursos paródicos en la obra de algunos escritores latinoamericanos. En 1974 el francés Edmond Cros analiza el *Buscón* de Quevedo con herramientas de pensamiento bajtinianas. Le sigue Emir Rodríguez Monegal, crítico de literatura latinoamericana que escribe desde los Estados Unidos, y a partir de ahí una “avalancha de trabajos que, a partir del principio de la década de los años ochenta, se multiplican en torno a las literaturas hispanoamericanas y Bajtin” (Malcuzyński, 135). En 1974 salió de la imprenta, en traducción de Julio Forcat y César Conroy, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, editado por Seix Barral. En 1982 Tatiana Bubnova tradujo para Siglo XXI una compilación de textos de Bajtín, *Estética de la creación verbal*, y en 1986 ella misma entregó su traducción del libro sobre la poética de Dostoievski, publicado por el Fondo de Cultura Económica.

Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Alejo Carpentier, Manuel Puig, son algunos de los escritores latinoamericanos que la crítica somete a las novedosas categorizaciones del pensador ruso. En cuanto a Pitol, no solo *Tríptico del Carnaval*, sino también sus primeros cuentos y novelas son leídos retrospectivamente a la luz del teórico ruso. Críticos como Alfonso Montielongo (*Vientres troqueles. La narrativa de Sergio Pitol*, 1998), Jesús Salas Elorza (*La narrativa dialógica de Sergio Pitol*, 1999) y Maricurz Castro Ricalde (*Ficción, Narración y Polifonía. El Universo narrativo de Sergio Pitol*, 2000) publican libros dedicados a analizar la literatura de Pitol utilizando herramientas analíticas de Bajtin; ninguno de ellos, sin embargo, intenta dilucidar el elemento escatológico en *Domar a la divina garza*.

El crítico y novelista inglés David Lodge sintetiza el alcance que tuvo la obra del ruso en el ámbito académico:

Si, en el pequeño mundo de la crítica literaria, los sesenta fue la década del estructuralismo, y los setenta la de la deconstrucción y otras variedades del posestructuralismo, entonces los ochenta han sido plausiblemente dominados por el descubrimiento y la diseminación de la obra de Mijail Bajtin, en parte como un modo de contrarrestar o trascender el impacto de aquellos desarrollos de las ciencias humanas en el estudio de la literatura. El destino irónico de Bajtin ha sido ser invocado como contrapeso de movimientos que surgieron ‘después’ de él. (*After Bakhtin* 4, traducción mía)

Precisamente en aquella década de apogeo —traducción, lectura y discusión— de la obra de Bajtin, un novelista que trabaja para el servicio diplomático mexicano en Praga se empapa de la teoría bajtiniana de la fiesta y la convierte en motivo central de su novela. Lo primero que sorprende al lector al enfrentarse con el libro de Bajtin sobre Rabelais, dice Simon Dentith, es que el espectro de asuntos que trata se extiende mucho más allá del estudio de la obra literaria del médico renacentista francés (65). Más que un examen paso a paso, ordenado y exhaustivo, de *Pantagruel*, *Gargantúa* y los otros libros

de la serie narrativa rabelaisiana (1532-1552), Bajtin estudia la imbricación entre el carnaval (y otras formas de fiesta popular) y la obra de Rabelais. En la plaza pública, dice Bajtin, al lado de la cultura sancionada por la Iglesia y el Estado, las festividades del pueblo se desarrollaron *a pesar de y frente a* esa cultura oficial, y cristalizaron en una serie de prácticas que constituyeron la cultura cómica popular: festejos carnalescos y representaciones cómicas de diversos tipos; literatura oral y escrita que desarrolla el género cómico y parodia las formas serias de expresión literaria; fórmulas del lenguaje coloquial y grosero, tales como insultos, juramentos y dichos.

A lo largo de la Edad Media estas prácticas alcanzaron un auge, dice Bajtin, que “encontró su expresión suprema en la obra de Rabelais” (92). A partir del creador del gigante Gargantúa, entonces, Bajtin emprende el análisis de la cultura cómica y encuentra en el carnaval una cifra del significado y alcance de la fiesta popular en la civilización medieval y en los albores del Renacimiento; el carnaval entendido no sólo como la celebración que antecede a la cuaresma en el calendario litúrgico de los cristianos, sino como el conjunto de ritos y espectáculos que acompañaban a la “fiesta de los bobos” y “la fiesta del asno”, a las fiestas agrícolas de la vendimia y la cosecha, a las ferias y celebraciones callejeras que seguían a cada solemnidad del calendario religioso. Sintetizando el sentido de estas festividades y elevándolo al nivel de una cosmovisión, Bajtin postula una dualidad que se encuentra en el quicio de su teoría: todos estos ritos y espectáculos, afirma, “Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y el Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción

mayor o menor y en la que vivían fechas determinadas” (11). Esta visión del mundo, junto con la *estética* que Bajtin le asigna, informó decisivamente la novela de Pitol.

La estética del carnaval, en la teoría del ruso, recibe el nombre de realismo grotesco, cuyo principio operativo es la degradación: “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (24). De-gradar significa *bajar* de grado, y Bajtin insiste en el significado esencialmente topográfico de esta operación, que en el plano corporal significa privilegiar las funciones de los órganos genitales, del vientre y del trasero. La representación exagerada de las operaciones corporales es típica del realismo grotesco: “la cultura cómica de la Edad Media”, escribe Bajtin, “era en gran parte *el drama de la vida corporal* (coito, nacimiento, bebida, comida y necesidades naturales), pero no del cuerpo individual ni de la vida material privada, sino del *gran cuerpo popular de la especie*, para quien el nacimiento y la muerte no eran ni el comienzo ni el fin absolutos, sino sólo las fases de un crecimiento y una renovación ininterrumpidos” (84). Si la degradación implica una destrucción parcial, una reabsorción en el seno de la tierra, implica también para Bajtin la condición necesaria para suscitar la fecundidad y la regeneración. En la dualidad bajtiniana que divide el mundo medieval, la cultura oficial es inmovilista, interesada en la fijación del poder y la perpetuación de los modos de pensar y actuar, mientras que la cultura cómica popular actúa en el sentido opuesto, destronando, rebajando, invirtiendo jerarquías: carnavalizando las costumbres.

Al final del *Libro cuarto* de Rabelais, Panurgo, amigo del gigante Pantagruel, se ensucia los calzones y, asombrado, exclama: “¿Qué diablos es esto? ¿Llamáis a esto mierda, cagacojones, deyección, estiércol, materia fecal, excremento, caca de lobos, liebres, conejos, aves de rapiña, cabras y ovejas, basura o cagarruta? Yo creo que es

azafrán de Hibernia. Eso creo. Bebamos” (citado por Bajtin, 157). Para el pensador ruso estas palabras finales son una suerte de testamento de Rabelais, en el que los excrementos son considerados algo “muy precioso y agradable” (azafrán de Hibernia).

El carácter de los excrementos —escribe Bajtin—, su vínculo con la resurrección y la renovación y su rol especial en la victoria contra el miedo aparece aquí muy claramente. *Es la alegre materia*. En las figuras escatológicas más antiguas, los excrementos están asociados a la virilidad y a la fecundidad. Además, *los excrementos tienen el valor de algo intermedio entre la tierra y el cuerpo*, algo que *vincula* a ambos elementos. Son también algo intermedio entre el cuerpo vivo y el cadáver descompuesto que se transforma en tierra fértil, en *abono*; durante la vida, el cuerpo devuelve a la tierra los excrementos; y *los excrementos fecundan la tierra, como los cadáveres*. (158, los subrayados son de Bajtin)

Lanzar excrementos, rociar con orina, increpar con vocabulario escatológico, son para Bajtin actos cómicos con un sentido fecundante, renovador, que subvierte la gravedad de las liturgias funerarias oscuras y tristes con el símbolo de fertilidad del estiércol (158). El accidente de Panurgo —ensuciarse los calzones, como Dante de la Estrella al final de *Domar a la divina garza*— lejos de ser humillante se transforma en nueva ocasión de risa y celebración.

Conviene destacar dos aspectos del libro de Bajtin: por una parte, su manera de discurrir por acumulación, hilvanando extendidos catálogos de prácticas carnavalescas: desfile de imágenes del banquete medieval, de la tunda o golpiza de destronamiento, del merolico o voceador de feria. Sin escatimar ejemplos en la obra de Rabelais, Bajtin va caracterizando los rasgos esenciales de la representación del cuerpo grotesco, del lenguaje de la plaza pública, de la comilona rabelaisiana y, en fin, de la fiesta popular. Antes que limitarse a los libros del médico renacentista francés, una colección de referencias a textos medievales y antiguos apuntala el estilo erudito, junto con una insistencia en el sentido regenerador de la fiesta popular, su fuerza utópica y subversiva.

El optimismo lúdico y el principio de renovación subyacen en todas las manifestaciones carnavalescas, que son desmenuzadas pacientemente. Bajtin multiplica mediante la erudición las instancias que ilustran la carnavalización del lenguaje, del cuerpo, de las jerarquías y los ritos. Las prolijas enumeraciones de Bajtin responden a la empresa de categorizar la abundancia rabelaisiana y la exuberancia de la cultura cómica medieval.

Por otra parte, una lectura ponderada produce la sospecha de que la dicotomía fundamental planteada por Bajtin padece fisuras difíciles de resanar. El sutil análisis que hace de la fiesta popular va acompañado de una poco sutil generalización sobre la monotonía, inmovilidad e infertilidad del resto de las manifestaciones culturales, incluida por supuesto la cultura oficial, que resulta un antagonista débil, someramente caracterizado e inexplicablemente vencedor: ¿cómo fue que el advenimiento de la modernidad neutralizó poco a poco la fiesta popular y dejó nada más rescoldos de su fuerza creadora —remedos sombríos del auténtico carnaval? Se echa de menos una dilucidación satisfactoria sobre la dependencia que las manifestaciones carnavalescas, casi siempre paródicas y en este sentido derivadas, tienen para con los rituales o textos parodiados, producidos durante el “tiempo ordinario”. A lo largo de todo el volumen se advierte una idealización del “Todo popular”, una suerte de cuerpo colectivo, inmortal e indestructible, que se manifiesta a través de las celebraciones carnavalescas. No hace falta mucha sagacidad para sugerir que las festividades carnavalescas bien pueden funcionar como válvulas de escape que, antes que desestabilizar las estructuras de poder, despresurizan las energías subversivas al canalizarlas por vías apropiadas durante un lapso de tiempo reducido, y contribuyen así a apuntalar el sistema dominante.

Entre los muchos críticos que han discutido y cuestionado el binarismo de la teoría bajtiniana del carnaval, baste mencionar a Linda Hutcheon,¹²³ Roberto González Echevarría¹²⁴ y Simon Dentith¹²⁵. Con ocasión de los cien años del nacimiento del pensador ruso, la eslavista Caryl Emerson recogió las principales corrientes de discusión en torno a Bajtin, con especial énfasis en su recepción en la propia Rusia. En aquel momento, a principios de los años noventa, tirios y troyanos reconocían las insuficiencias del concepto bajtiniano de carnaval, dice Emerson.

Nadie dudaba que la imagen de Bajtin del carnaval era una fantasía utópica. Era un asunto probado, y enfatizado por historiadores de la cultura en oriente y occidente, que los rituales carnavalescos de la vida real —aunque quizás plenos de ebria diversión en el corto plazo— no eran necesariamente gozosos y despreocupados. En su función de válvula de seguridad para la sociedad, como un acontecimiento programado que servía para domesticar el conflicto mediante el sancionamiento temporal de la victimización, el carnaval medieval en la práctica pudo haber sido menos liberador que represivo. La renuencia de Bajtin para subrayar el papel crucial de la violencia durante el carnaval llenó de perplejidad a muchos críticos. (165, traducción mía)

Bajtin apoya su teoría del carnaval sobre supuestos históricos que han sido objetados, agrega Emerson, entre ellos la impermeabilidad de la membrana que separaba los ámbitos de la cultura popular y la cultura de las clases dominantes. En la medida en que los detentadores del poder civil y religioso —los creadores de la cultura oficial— no eran ajenos a la vida de la plaza pública, sino parte de ella, la cultura popular en la Edad

¹²³ En “Modern Parody and Bakhtin”, Hutcheon enfatiza la condición derivada de ese “otro mundo” del carnaval, que solo adquiere sentido cuando se interpreta en relación con el mundo de la vida ordinaria (99).

¹²⁴ En *Mito y Archivo* González Echeverría cuestiona la primacía de la cultura no oficial en la producción de nuevas formas culturales, y plantea un modelo en que la novela latinoamericana se desprende de una imitación de los discursos de la autoridad: el lenguaje jurídico en las crónicas indianas, el discurso científico en el siglo diecinueve y el antropológico durante el veinte. El crítico cubano reconoce su deuda con la concepción bajtiniana de la novela como género y explica sus objeciones en torno al papel de lo que Bajtin llama la cultura oficial (32 y siguientes).

¹²⁵ Dentith ofrece en *Bakhtinian Thought* una síntesis de las objeciones más relevantes que la crítica ha hecho de de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

Media era más universal que exclusiva de un estrato social (165). Las grietas en el concepto bajtiniano de carnaval fueron leídas de muchas maneras, a veces contradictorias. En una de estas lecturas Bajtin no pretendía hablar de la realidad histórica del carnaval, sino emitir un mensaje cifrado en donde el estrato oficial, la cultura del poder, era el régimen de Stalin, mientras lo carnavalesco eran todas las estrategias para resistir el asfixiante control ideológico (Emerson 165; Dentith 71). En la lectura opuesta, el carnaval bajtiniano era un concepto susceptible de ser asimilado a la lógica del triunfalismo y el totalitarismo soviético: la visión dionisiaca del carnaval podía servir para justificar las golpizas, humillaciones y abusos en contra de individuos y minorías, a nombre del inmortal e indestructible Todo Popular (Emerson 170).¹²⁶

Entre las interpretaciones recogidas por Emerson en *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, hay una que adquiere especial relevancia a propósito de la novela de Pitol: una manera de entender el esquematismo y las lagunas históricas en la teoría sobre el carnaval consiste en asumir que Bajtin, en su libro sobre Rabelais y la fiesta popular, ejerce “más como mitógrafo que como crítico literario o historiador social” (165, traducción mía). La interpretación bajtiniana de Rabelais, cuya piedra de toque es una concepción discutible de la fiesta popular en la Edad Media, podrá estar sesgada en exceso: no importa, pues, en el caso particular de esta teoría, la escritura de Bajtin se

¹²⁶ El medievalista ruso Aaron Gurevich presenta sus críticas a la teoría del carnaval de Bajtín en el libro *A Cultural History of Humour* (1997). “Bajtín habla de la cultura popular como una cultura absolutamente ajena a cualquier tipo de fobia o miedo. Conecta esta cultura con la idea de un “cuerpo popular inmortal y colectivo”, como él lo llama, un cuerpo que muere y renace inmediatamente. Esto puede ser verdadero si hablamos en un sentido filosófico bastante abstracto, pero en cuanto nos ocupamos de la historia medieval y renacentista concretas el cuadro se vuelve mucho más complicado” (55).

acerca más a la construcción literaria de un mito que al deslinde estricto y puntilloso de la historiografía o de la crítica.

Sostengo que, en *Domar a la divina garza*, Pitol retoma, dramatiza y problematiza un mito elaborado por Mijaíl Bajtin, a la manera en que Alfonso Reyes recrea y se apropia en *Ifigenia cruel* del mito que recibió de Eurípides y Goethe. A quienes cuestionaron su “originalidad”, Reyes contestaba que a nadie se le ocurriría pedir originalidad a los trágicos griegos, que tomaban sus motivos de las leyendas populares, con lo cual no eran autores de los mitos, sino solo de las versiones propias en donde les daban forma poética (*Obras completas X 351*). Los personajes de Bajtín mitógrafo son, entre otros, el bufón, la turba carnavalesca, el charlatán de feria; las ceremonias que protagonizan dentro de la fiesta popular son la coronación paródica, el drama de la vida corporal, el remedo cómico de los textos canónicos; parte integral del mito es el relato según el cual la fiesta es el elemento dinámico de la cultura y el elixir de la regeneración; el bajo vientre y los excrementos son a la vez símbolo y agente catalizador del proceso, una suerte de materia sacramental de los ritos desplegados en la fiesta popular.

Una interpretación plausible del mito bajtiniano consiste en leerlo como relato crítico de la modernidad: denuncia del cuerpo aséptico, separado de la tierra, higiénico y pulcro, que no se toca con otros cuerpos, que esconde la fealdad y la vejez, que esteriliza los excrementos. Bajo la óptica de Bajtin, escribe Dentith, “el Renacimiento vio florecer una actitud vital alegre, afirmativa y militantemente anti-autoritaria, fundada sobre la gozosa aceptación de la materialidad del cuerpo (...). La subsiguiente historia europea atestigua la fragmentación de esa actitud, de hecho su supresión y dispersión, bajo la torva influencia del racionalismo y la modernidad a partir del siglo diecisiete” (66,

traducción mía). En su novela, Pitol aprovecha esta interpretación del relato —presenta, por medio de Karapetiz, un México premoderno donde el sentido originario de la fiesta persiste y donde las funciones corporales conservan su fuerza regeneradora— pero se niega a proyectar inequívocamente el sentido moral del mito.

El novelista no se contenta con trasladar el significado regenerador de los excrementos, tan claro para Bajtin. La movilización de elementos escatológicos en *Domar a la divina garza* está refractada en tres niveles: construido a la manera de las muñecas rusas, en la parte interior del relato Marietta Karapetiz recuerda la selva de Tabasco donde ella y su hermano presenciaron un festival excrementicio de comunión con la naturaleza, ceremonia de gozo extático; Dante de la Estrella, tras escuchar horrorizado la crónica del festival, huye del departamento de Karapetiz, pero al salir recibe desde lo alto un baño de bacinicas que lo deja en cuatro patas, cubierto de inmundicia, confuso y humillado; finalmente, al terminar su relación de los hechos, De la Estrella colapsa en un sillón de la sala de la familia Mijares y comienza a desprender un olor fétido: termina la narración hecho caca, como el personaje de Rabelais, pero, antes que un final festivo —no hay encomio de la “alegre materia” ni invitación a beber y gozar—, lo que queda es una callada perplejidad ante los extraños acontecimientos de aquella tarde en Tepoztlán.

A diferencia de Bajtin, para quien los excrementos poseen un valor simbólico muy claro dentro de la cultura cómica y la fiesta popular, el novelista nos deja con una solución ambigua de las aventuras fecales: una irresolución que cabe leer como escepticismo. Incluso en la parte más interior del relato, aquella donde Karapetiz narra y elogia efusivamente la fiesta del bajo vientre, se puede percibir una caricaturización de la

actitud exotista y mistificadora de la académica turca. De boca de Karapetiz caen tantos estereotipos del “pueblo mexicano” —todavía unido a la naturaleza, arrobado en comunión colectiva a través de la fiesta— que De la Estrella no puede más que dudar: “A momentos aquella mujer llegaba a dar la impresión de no haber estado nunca en México, de basar sus conocimientos en películas mal recordadas, en tarjetas postales, en relatos de segunda o tercera mano, o de ser producto de lecturas deshilvanadas” (*Tríptico* 334). Y sin embargo, a pesar de esta distancia que el relato establece respecto del mito bajtiniano, el espíritu carnavalesco se hace presente en el lenguaje mismo de la novela. Si el humor informa toda la narración es, más aún que por los elementos escatológicos, por la confluencia de registros lingüísticos y el arte con que Pitol sabe entreverarlos: desde los títulos de cada capítulo, que evocan el género picaresco y la novela de aventuras, pasando por giros léxicos y expresiones propios de la novela decimonónica, la parodia de fórmulas expresivas con un retintín burocrático y el despliegue de coloquialismos en el que irrumpen, convenientemente dosificadas, la grosería y la vulgaridades.¹²⁷ Con este arsenal de recursos, el autor consigue que un largo monólogo se convierta en un animado conjunto de voces gesticulantes y exaltadas.

El propio De la Estrella describe uno de los trucos estilísticos de la novela al referirse a la manera de hablar de la Divina Garza: “Le encantaba salir con sandeces como ésa, dignas de un payaso de la lengua, que ella pretendía hacer pasar por gracejos

¹²⁷ Los críticos han enfatizado este aspecto de diversas formas. Buscando entender en qué momento surge el humor en la obra de Pitol, Alfonso Montelongo constata que la risa no es ingrediente fundamental en las primeras obras del autor: comienza a notarse en *El desfile del amor* y se vuelve esencial en *Domar a la divina garza*, cuando Pitol pone en juego “la pluralidad de dialectos que conviven en la lengua nacional” (22). Tatiana Bubnova señala, como rasgos del habla de Dante de la Estrella, “algunos ripios, fórmulas hechas, lugares comunes o expresiones sacadas de terminologías especializadas (por ejemplo la jurisprudencia)” (232). Domínguez Michael escribe: “El monólogo de Dante de la Estrella, hazaña del humor novelesco, es también una hilvanada colección de joyas coloquiales” (“Domar a la divina garza”, 194).

culteranos” (*Tríptico* 305). El payaso de la lengua, que se apropia orgullosamente de términos cultos y fórmulas burocráticas, y sazona este discurso impostado con voces familiares, giros ordinarios y hasta palabras soeces, se asemeja al merolico bajtiniano, a esos “charlatanes de feria y vendedores de libros de cuatro centavos” que juegan libremente con los estratos de la lengua e incorporan sin cesar nuevos elementos a “la ronda verbal” (Bajtin 144-145). Entre los elementos que Pitol incorpora, recombina y desfigura destacan los provenientes del paralenguaje acartonado de la burocracia. En una conversación con Juan Villoro, el novelista recuerda la influencia del oficio diplomático en la evolución de su narrativa:

VILLORO: Además de los idiomas extranjeros, durante tus muchos años en la diplomacia te enfrentaste a otro idioma, el de los télex, los oficios, los discursos, un idioma de encubrimiento...

PITOL: Un idioma que parece castellano, pero no lo es del todo.

VILLORO: ¿Cómo te libraste del español oficioso?

PITOL: No lo sé de cierto, pero quizás fue esto lo que me hizo buscar ciertas formas paródicas. Si hubiera seguido escribiendo como en mis primeras novelas, los personajes habrían terminado hablando como oficios: “Y asimismo le ruego a usted, con el tacto y la discreción que lo caracteriza...”. Tuve que crear un lenguaje paralelo, paródico, para vencer el contagio. De un idioma muerto, rígido, alejado de la realidad, surgió el lenguaje desaforado de *El desfile del amor* y *Domar a la divina garza*. (*Los once de la tribu* 272)

La manera en que Pitol se defiende de la prisión verbal del lenguaje burocrático es aprovechando sus partículas como anticuerpos. En la paciente y minuciosa tarea de traductor —de Jane Austen, Antón Chejov, Henry James, Vladimir Nabokov, entre muchos otros— el novelista veracruzano aprendió la importancia de apuntalar cuidadosamente la estructura novelesca, incluso bajo la apariencia de un monólogo caótico y discontinuo como el de *Domar a la divina garza*; en la grisura del memorándum diplomático, aprendió que la parodia puede comenzar como defensa y transformarse en creación.

Recapitulando: si bien la teoría bajtiniana de la fiesta popular y el valor simbólico de los excrementos actúan como ejes temáticos en *Domar a la divina garza*, la carnavalización ocurre primordialmente en el nivel del lenguaje. Pitol parodia y combina una serie de fórmulas, desde la manera de narrar en las novelas del diecinueve hasta la parla burocrática de las embajadas, para obtener la textura festiva y alucinada que caracteriza el lenguaje de esta novela. Me demoré en la recepción de Bajtin, su teoría del carnaval y su estilo argumentativo en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, buscando alinear argumentos para llegar a estas conclusiones: la fuerza poética de un mito, centrado en la figura del carnaval y escrito por un pensador ruso a partir de la obra de Rabelais, atrapó de tal manera la imaginación de Pitol que el novelista emprendió su reescritura; en esta operación, lejos de contentarse con ilustrar, cambiando un poco el contexto, el mito de la fiesta popular, Pitol lo altera y complica, y finalmente lo devora en la ambigüedad de la novela moderna; es lícito decir, con Tatiana Buvnoba, que en *Domar a la divina garza* la teoría accede “a la urdimbre de la ficción” (228), si precisamos que aquí “teoría” funciona en un registro completamente distinto al de categorías de análisis literario como polifonía o heteroglosia. Para justipreciar la influencia de Bajtin sobre la literatura de Pitol, la noción de carnaval debe ser leída como mito: un relato que especula acerca de las fuerzas primordiales cuyo balance mantenía una dinámica de regeneración cultural, y cuyo desequilibrio a favor del individuo y la racionalidad produjo la cosmovisión moderna.

Francisco Hinojosa: una narrativa gozosamente amoral

Del abundante elenco de humoradas que Borges compuso para deleite y perplejidad de sus lectores cabe destacar, por la fecundidad de las reacciones que ha provocado, aquel párrafo donde el escritor argentino desarma la aspiración de crear un idioma universal. John Wilkins, pensador inglés del siglo 17, postuló los principios para crear una lengua superior a todas las conocidas, capaz de subsanar las interminables confusiones que lastran el avance del conocimiento. El propósito de este nuevo idioma era desterrar para siempre la ambigüedad de las palabras. Para lograrlo, hacía falta que las partículas de cada palabra no fueran arbitrarias, sino que remitieran a sus hablantes a una ontología general: una clasificación universalmente aceptada de los objetos que integran el cosmos. Cada palabra sería de este modo su propia definición. La dificultad radicaba en ofrecer una clasificación plausible del universo, tarea que Wilkins tuvo la audacia de intentar. Tres siglos más tarde, Borges comparó la tabla categorial de Wilkins con cierta clasificación de animales contenida en una apócrifa enciclopedia china. La cita es archiconocida:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. (*Obras completas II* 91)

Estas pocas líneas de Borges se multiplicaron por miles cuando fueron descubiertas por los filósofos, empezando por Michael Foucault, quien confesaba que este texto, además de mucha risa, le causaba cierta intranquilidad. Eventualmente, la desazón de Foucault se transformó en un libro publicado en 1966, *Las palabras y las cosas*, cuyo punto de partida coincide con una afirmación de Borges en el mismo texto

sobre John Wilkins: “notoriamente, no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo” (*Obras completas II*, 91).

En México, los cuentos de Francisco Hinojosa representan los descendientes más fieles del humor inaugurado en aquel texto del argentino. Hinojosa es por una parte uno de los autores más conocidos entre el público lector infantil, y por otra uno de los secretos mejor guardados de nuestras letras, quizás porque su narrativa es genuinamente rara;¹²⁸ el humor que anima sus cuentos resulta inaccesible para algunos, desasosegante para otros. El universo poético de Hinojosa, escribió Fabienne Bradu, no se parece a nada en la literatura mexicana (40). Me propongo discutir en qué consiste esa peculiaridad y ubicar sus coordenadas dentro de la literatura humorística escrita en México.

¿Por qué nos hace reír la clasificación borgeana de animales? En síntesis, porque juega con nuestras expectativas de lo que es una clasificación. Porque la tensión de una expectativa que se transforma súbitamente en nada, según explicó Kant en pasaje de la *Crítica del juicio*, desemboca en hilaridad; porque la risa, argumentó después Schopenhauer, surge del súbito apercebimiento de la incongruencia entre un concepto —sabemos en abstracto en qué consiste una clasificación— y el objeto percibido —sabemos que hay algo anómalo en la clasificación borgeana—. ¹²⁹ Constantemente a la

¹²⁸ “Raro” es un adjetivo con prosapia, que suele ser a un tiempo elogio y presagio de extinción inmediata: escritores sin herederos, que inauguran un boulevard literario, lo recorren y lo clausuran. Para un esbozo de clasificación de “los raros”, véase el ensayo de Guillermo Sheridan sobre Hinojosa en *Paralelos y meridianos*. En este mismo ensayo Sheridan se refiere a “su fascinante habilidad para crear las que para mí son las mejores enumeraciones caóticas de la lengua (incluyo a Borges) para atinarle a la perfecta salida de tono y para acomodar con pericia el catálogo de mexicanas frases hechas que purga, y subraya, el horror mexicano al lenguaje” (283).

¹²⁹ Tanto Kant como Schopenhauer se refieren brevemente a la risa, el primero en un comentario al final de su “Analítica de lo sublime”, y el segundo en *El mundo como voluntad y*

caza del placer que produce percibir una incongruencia, Hinojosa incorpora la enumeración caótica como el rasgo formal más distintivo de su escritura. Y, junto con la enumeración caótica en el plano formal, hay otro desorden, otra impresión de arbitrariedad que define el humor de Hinojosa: el caos moral del humor negro. Una comprensión de ambas vertientes del caos es imprescindible para aproximarse a su narrativa.

Recogido en *La verdadera historia de Nelson Ives* (2002), “La creación” es un relato donde la enumeración caótica, además de ser abundante en el plano de los enunciados, funciona como base de la estructura narrativa. Se trata, para empezar, de la parodia de una enumeración paradigmática: el relato del Génesis. La versión de Hinojosa comienza así: “Dios dijo, con su inigualable Voz: «haya luz». Pero algo salió mal en la Articulación del sustantivo y el resultado fue imprevisto: la luz eléctrica. Y con ella solamente la noche y pronto el primer apagón” (247). Hay un poema de Borges, que el argentino tenía entre sus preferidos, donde un rabino poseedor de saberes cabalísticos trata de dar vida a una criatura, el Golem, pronunciando la palabra secreta que otorga la vida: el hágase que sólo conoce la boca de Dios. “Tal vez hubo un error en la grafía / o en la articulación del Santo Nombre; / a pesar de tan alta hechicería / no aprendió a hablar el aprendiz de hombre” (*Obras II* 264). Tratando de emular el acto creador, el rabino de la

representación. Aaron Smuts incluye las especulaciones de ambos filósofos dentro de las teorías de la risa como incongruencia, y ubica la primera referencia a este recurso en la *Retórica* de Aristóteles. Para una aproximación panorámica a las teorías más relevantes sobre el humor, el artículo de Smuts es informativo y aporta una valoración de las fortalezas y debilidades de las distintas teorías. Señala, en el caso que nos ocupa, que muchas de las teorías del humor como apercebimiento de una incongruencia no establecen una distinción convincente entre la incongruencia en general y la incongruencia capaz de provocar risa; muchas incongruencias no provocan más que fastidio o aburrimiento, y no queda claro cuáles son las condiciones para que un error (una incongruencia) provoque risa, ya sea en un contexto no premeditado (humor involuntario, humor de la vida diaria) o en el contexto del arte.

leyenda se equivoca. En el cuento de Hinojosa es Dios mismo, en el primer instante de la creación, el que mete la pata. Después de esta primera pifia, la voz divina interviene para crear la bondad, pero, no habiendo todavía matices en la creación, la bondad toma la forma exclusiva del altruismo. Hinojosa lo desgaja en enumeración caótica:

Los niños ayudaron a las ancianas a cruzar las calles, los prójimos ofrecieron a sus mujeres, los tiranos recolectaron dinero para la cruz roja, los mendigos abrieron cuentas de ahorro, el ejército se ofreció a cuidar bebés mientras los padres iban al cine, la gente empezó a darse la mano a la primera oportunidad e intercambió con sus semejantes voluminosos paquetes de regalos. En los hospitales se transplantaron millones de ojos y riñones y se hicieron innumerables transfusiones de sangre: en la mayoría de los casos como un intercambio amistoso entre los propios donadores. El presidente de un país africano se inclinó por la democracia y el papa otorgó veintitrés dispensas. (*La verdadera historia* 247-248)

En el Génesis de Hinojosa el Creador procede caprichosamente, se harta pronto de sus creaciones y se prodiga en “hágases”, principalmente, para desaburrirse. Crea la vida cotidiana, luego la soledad y el silencio, enseguida la fiesta, la fe, el sexo, el divino semen, una esposa para sí mismo y un mundo en una época determinada de su evolución. Para cada etapa, el cuentista proporciona una suerte de desglose, una enumeración caótica. En medio del frenesí creador, satisfecha de haber creado la fe y estar en el centro del mundo, la voz divina decide darse un gusto, sacando de la nada algo que sea placentero para ella y para sus criaturas.

Y entonces creó: en la pantalla a barbra streisand; en deportes al equipo de futbol Botafogo —aunque en su primer partido perdiera cero-dos—; en filosofía a pascal; en música al trío los panchos; en pintura a un extraño autor del siglo XVII (del que no se conserva ninguna obra); en ingeniería civil a un tal morris. Y luego los pistaches, las bufandas de tela escocesa, las pirañas, dos novelas de faulkner, cubitos de hielo, un músculo, el pelo, la nobleza y las encuadernaciones en piel. (*La verdadera historia* 252)¹³⁰

¹³⁰ En este cuento Hinojosa usa minúsculas para muchos nombres propios, como los del párrafo citado, y mayúsculas para ciertas afecciones de la divinidad: “Tenía que romper de un solo tajo con su Hartazgo y su Aburrimiento, dar un Golpe duro y definitivo al ascetismo. Afinó sus Cuerdas Vocales en tonó con Voz cantarina: «Haya fiesta»”. En muchas de sus narraciones el

Manteniendo un difícil equilibrio, Hinojosa logra que el recurso no se convierta en fórmula porque lo renueva y lo tuerce y lo desacata con extraordinaria pericia. El Dios de este Génesis termina creándose una esposa, pero no se le ocurren otros modelos que los humanos: “Una combinación de bárbara y shirley” (253). En el colmo de la parodia, Dios extrae de sí mismo una divina costilla y con ella se hace una esposa; ahora que el creador ya puede entretenerse solo, la creación continúa pesarosamente su curso sin la intromisiones de la divinidad. El mundo de las narraciones de Hinojosa es, como el mundo creado por esta divinidad chambona, un dechado de imperfecciones y fallas que parece regido, más que por una cadena maligna de causas, por un choque de arbitrariedades incomprensibles. Más adelante volveremos sobre el contraste entre la narrativa del Génesis bíblico y la parodia de Hinojosa, por el momento baste con advertir la incompatibilidad entre órdenes conceptuales como “las pirañas, dos novelas de Faulkner, cubitos de hielo”, y con sugerir que no es suficiente evocar las teorías de la incongruencia para dar cuenta del efecto humorístico de enumeraciones de esta naturaleza.

Para examinar los resortes de la enumeración caótica, quiero detenerme en un relato donde Hinojosa lleva su estrategia al paroxismo: la última pieza de *Un tipo de cuidado* (2000). “Fragmentos de una noche húmeda y oscura” es un cuento que sólo cobra sentido si se lee precisamente al final de esta colección de relatos, o por lo menos después de familiarizarse con la escritura de Hinojosa. El libro ofrece una poblada galería

autor juega con la tipografía, y hasta con la ortografía, para obtener efectos cómicos. En el cuento “Un ejemplo de belleza”, incluido también en *La verdadera historia de Nelson Ives*, las mayúsculas describen los más altos sentimientos del pintor que protagoniza la historia: un tonto solemne.

de desatinos (algunos en el ámbito de la lógica, otros en el de la moral), pero “Fragmentos...” es el sinsentido llevado al extremo. El sinsentido narrativo. Aunque resulta casi imposible glosar la historia, pido al lector un párrafo de paciencia para describir su estructura. Conviene imaginar una cámara cinematográfica que encuadra la discusión airada de una pareja. El hombre golpea a la mujer y ella sale corriendo. Un hombre, al verla por las calles golpeada y huyendo, trata de ayudarla, pero ella grita tanto que él opta por alejarse y volver a casa donde lo espera su esposa. La cámara enfoca ahora a este personaje, a quien su mujer exige ir a buscar a la muchacha golpeada. Salen juntos y encuentran a *otra* jovencita en estado delirante. Un mariachi aparece y dice que es su sobrina. La cámara se ocupa ahora del mariachi y se olvida de los otros dos. Una vecina acusa al mariachi de agredir a la muchacha. El mariachi se sube a su coche, arranca, atropella a un peatón y se fuga. La cámara se olvida del mariachi. Un automovilista se detiene a auxiliar al atropellado y llamar una ambulancia. Una viejita lo acusa de arrollar al peatón. El automovilista prefiere huir. La cámara se olvida del accidentado y se va con el automovilista. Llega a un bar, toma una copa. En la pista de baile balacean a una muchacha. La cámara se olvida del automovilista para enfocar al asesino que emprende la huida... y así continúa el relato, sometiendo al lector a un continuo y desconcertante cambio de foco narrativo.

“Fragmentos de una noche húmeda y oscura”, un cuento que viola casi todas las reglas de la narrativa, puede interpretarse como otra manera de explorar las posibilidades abiertas por la clasificación borgesiana. Así como cada animal en el texto de Borges pertenece a una clasificación distinta, y la combinación de clasificaciones produce la enumeración caótica, en este cuento cada personaje pertenece a una historia distinta, y la

sucesión de historias divergentes produce una narración caótica. Toda narración debe establecer cuando menos *un* orden; una narración compleja establece varios órdenes *interconectados*. El cuento de Hinojosa, en cambio, mezcla órdenes narrativamente heterogéneos: comienza relatando que A, B y C, para saltar entonces a la C que se usa en caballo, cebra y cucaracha, y seguir luego con hacha, martillo y clavo, y continuar con otro orden, y luego otro, disparando la narración en varias direcciones que no confluyen en ninguna parte, excepto en un final que, significativamente, repite la escena del inicio. Esta estructura circular, en la que coinciden el punto de arranque y la meta pero todo lo que hay entre ambos parece pura casualidad, mero desorden, es una manera de jugar con las ideas de azar y necesidad. Es como si Hinojosa parodiara las premisas de aquel poema de Borges recogido en *Historia de la noche*, “Las causas”. En versos endecasílabos el argentino hace una larga enumeración, mezclando imágenes que le son queridas con hitos de la historia universal:

El peso de la espada en la balanza.
Cada gota de agua en la clepsidra.
Las águilas, los fastos, las legiones.
César en la mañana de Farsalia.
La sombra de las cruces en la tierra.
El ajedrez y el álgebra del persa.
Los rastros de las largas migraciones. (*Obras completas III* 218)

Minucias y filigranas se engarzan con gestas y cataclismos históricos en una lista que parece arbitraria, hasta que los dos últimos versos agrupan el conjunto en una unidad de sentido: “Se precisaron todas esas cosas / Para que nuestras manos se encontraran”, concluye el poema de Borges. En el cuento de Hinojosa también parece haber un conjunto de causas, ridículamente inconexas, que se confabulan para permitir el suceso inicial, el que desencadena y concluye trama. Este círculo concluye en un eterno retorno

de lo mismo, pero entre el primero suceso y el último se acumula una cadena incomprensible de arbitrariedades y agresiones. “Fragmentos de una noche húmeda y oscura” es al mismo tiempo burla, homenaje y continuación de la enumeración caótica borgesiana.¹³¹

En el prefacio a *Las palabras y las cosas*, Foucault escribe que lo único que la clasificación de Borges conserva de un orden convencional son las letras de cada inciso: a, b, c, d, e... (2). De manera semejante, lo único que este cuento de Hinojosa conserva de las convenciones narrativas es la sucesión temporal, pero el contenido de cada episodio está desligado de los demás, como si el narrador perdiera el hilo constantemente, como si olvidara lo que estaba narrando y continuara la historia a partir del último elemento que quedó en su memoria. Es un cuento que padece de focalización caótica. El narrador que inventa Hinojosa es el anti-Funes: su memoria no acumula más allá de tres minutos de información. El autor crea para nosotros un narrador inepto. Somos capaces de disfrutar esta ineptitud, por una parte y aunque parezca una obviedad, porque el cuento es corto: extender demasiado la duración de una buena broma es la mejor manera de arruinarla. Por otra parte, disfrutamos la ineptitud del narrador porque *sabemos* lo que es una narración contada con un mínimo de pericia, y podemos por lo tanto advertir la incongruencia. Para el lector que anda en busca de un placer narrativo más convencional (una búsqueda por supuesto legítima) el último cuento de *Un tipo de cuidado* depara una decepción total; más aun, para muchos lectores la narrativa de Hinojosa puede significar

¹³¹ En Borges la enumeración caótica cumple también otras funciones, además de la humorística, y el humor comparece bajo muchas formas, entre las que destaca su afición por los enigmas metafísicos y su manera de recrearlos como meros ejercicios gimnásticos de la inteligencia y la fantasía. Un provechoso ensayo sobre el tema, *El humor en Borges*, fue publicado por René de Costa en 1999.

un galimatías indescifrable, un exasperante gesto de experimentación vacía. El problema con este cuento (el encanto de este cuento) no es que “no pase nada”: pasa muchísimo, pero está mal contado (diestramente mal contado), con la intención lúdica de dislocar hasta el extremo la sintaxis narrativa.

Aunque “enumeración caótica” es una denominación apropiada para el procedimiento, el énfasis en el caos y la arbitrariedad podría eclipsar el control bien disimulado que el autor mantiene sobre los elementos enumerados. Y es que no sobra señalar que el riguroso caos, en vez de risa o asombro, produce riguroso aburrimiento, como han confirmado prolijamente los experimentos con la escritura automática. La enumeración caótica se perpetra con alevosía, y a través de ella se participa, aun sin saberlo, de una tradición literaria que hunde sus raíces en un pasado muy remoto.

En su obra clásica sobre el tema, Leo Spitzer ubica el origen de la enumeración caótica en los catálogos panegíricos del culto religioso. Para invocar a Dios, para demandar su ayuda, hace falta nombrarlo, y para nombrar lo indecible se recurre —a falta de otra herramienta que no sea el silencio— a enumerar sus atributos, por más que las palabras sean totalmente inapropiadas e insuficientes.

Es la inefabilidad del Dios monoteísta lo que multiplica sus nombres, como que cada nombre traduce solo un aspecto particular de la divinidad; el monoteísmo, paradójico, pero dialécticamente necesario, lleva a esa fragmentación idiomática de lo Único. Llamar a Dios *Uno* por medio de todos esos nombres innumerables, para que no pueda rehuir nuestra invocación, es en suma un procedimiento mágico... (34)

El punto de quiebre de este recurso en la poesía moderna se da con Walt Whitman, cuya obra imprime un nuevo impulso y un viraje de sentido a la elaboración de catálogos poéticos. Antes de Whitman, afirma Spitzer, el catálogo implicaba un mayor coeficiente de orden, una tendencia a respetar las jerarquías. Diluyendo el componente

trascendental, el autor de *Leaves of Grass* trasladó la sacralidad a las cosas mismas, se propuso endiosar, por decirlo así, los elementos mismos del catálogo: los agrupó indistintamente en las enumeraciones del poema, sin primacías ni órdenes pre-establecidos, y erigió así un panteísmo poético que hereda del culto religioso la forma de la letanía. La vanguardia del siglo 20 traslada los hallazgos de Whitman a la prosa y los lleva al extremo. Según la interpretación de Spitzer,

En ese mundo que Dios creó, según el relato del Génesis, con orden perfecto y con la precisión lógica de un espíritu enciclopédico y metódico (un día crea las plantas, otro los peces y aves, otro las bestias y animales de la tierra), las cosas llegan a hacerse autónomas y empiezan a arremolinarse en torno al hombre, mezclándose con las criaturas, con el hombre mismo, con sus herramientas, sus ideas y sus sentimientos, y hasta con sus palabras: el torbellino de palabras, de *slogans*, de frases hechas, se añadirá en las novelas de Joyce o Döblin a los torbellinos de cosas que revolotean alrededor del hombre moderno, y puede hacerse más “real”, más obsesivo que la realidad misma de las cosas. (76)

Las enumeraciones que funcionan como estructura fundamental en tantos cuentos de Hinojosa participan de este torbellino, son propulsadas por el mismo motor de disgregación. Exhiben sin pudor la descategorización del mundo, el desarreglo jerárquico y la pulverización de los nichos que protegían los órdenes del conocimiento. Desquiciado el gabinete dentro del cual el saber contenía la heterogeneidad del universo, una noción de orden sigue siendo necesaria, no obstante, para producir la sensación de incongruencia; sin una expectativa de la secuencia lógica que suele regir una enumeración, la sorpresa y el humor de la enumeración caótica serían imposibles. La narrativa de Hinojosa, potenciada por la desconcertante enciclopedia borgeana y por una personalísima estética del absurdo, se desliga de la pretensión de representar la experiencia humana, y por ello el énfasis de su visión humorística no es satírico, entendiendo por sátira el escrito que tiene como propósito fundamental censurar o poner

en ridículo personas o actitudes. El humor de Hinojosa pertenece a otro orden. La pregunta es a cuál.

En un ensayo de 1855, Charles Baudelaire propuso una clasificación de lo cómico que nos puede dar pistas para ubicar la obra de Hinojosa en el mapa de la literatura mexicana. Baudelaire llama “cómico significativo” al procedimiento estético que, colocando al artista en un plano superior, de juez, de árbitro, de calificador, es capaz de mostrar como risible la debilidad, la deformidad, el doblez indebido de un sujeto o una costumbre. Desde esta perspectiva se afirma que todo humorista es un moralista. La risa del humorista que retrata el vicio social o personal es la risa consciente y satisfecha del que sabe que ha puesto al tonto en su lugar, lo ha ridiculizado, ha convertido su proceder en un objeto cómico. El humorista ríe desde la superioridad de su postura moral.

En los retratos torcidos e hilarantes de la literatura cómica se delata la deformidad, la imperfección como seña de identidad de la condición humana. Esta avería fundamental comprende al escarnecedor y al escarnecido, asegura Baudelaire, puesto que el mundo como totalidad es risible. La insuficiencia no es privativa de aquella porción satirizada por el escritor ingenioso y mordaz: el daño afecta al mundo de lo humano, lo engloba completo, sin distinción de personas. Para Baudelaire lo cómico es “una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica” (89). Lo cual equivale a decir que lo cómico es propio de una naturaleza caída: ser al modo humano es enfrentarse a la existencia desde una plataforma llena de imperfecciones. En un estado ideal de inocencia y perfección, la risa sería, para Baudelaire, inconcebible. Pero el mundo de lo humano, signado por la falibilidad y repleto de torceduras morales, es el ámbito en el que florece lo cómico significativo, que comprende todas las variedades de la sátira, desde la más

benigna, donde los errores son triviales, hasta la más fiera, donde la risa es instrumento de la polémica.

Y sin embargo hay otro tipo de humor, que Baudelaire llama lo cómico absoluto y que identifica con lo grotesco. Para caracterizar lo cómico absoluto, el poeta de *Las flores del mal* se sirve de una pantomima inglesa a la que asistió como espectador hacia el año de 1843. Los personajes son Pierrot, Casandra, Arlequín, Colombina, y el rasgo fundamental de la representación, nos dice Baudelaire, es su violencia. Un hada da un pase con su varita, y en seguida los personajes se sienten invadidos por una fuerza nueva y extraordinaria.

Hacen molinetes con los brazos, parecen molinos de viento atormentados por la tempestad. Debe ser para agilizar sus articulaciones, las necesitarán. Todo ello se lleva a cabo entre grandes estallidos de risa, rebosantes de satisfacción; luego saltan unos por encima de los otros, y una vez constatada su aptitud y agilidad, sigue un deslumbrante ramillete de patadas, puñetazos y bofetadas que alborotan e iluminan como una artillería; pero todo ello sin rencor. (111)

¿Cuál es la fuerza que anima esta representación? Es el vértigo, dice Baudelaire, que está en la esencia de lo cómico absoluto. Es una dislocación de la secuencia dinámica convencional, cuya representación no cumple ningún propósito moral: ni vituperio ni encomio. Para distinguir mejor estos dos modos fundamentales, Baudelaire afirma que lo cómico significativo, llevado a sus últimas consecuencias, produce lo cómico feroz, mientras que cuando lo cómico inocente sube su intensidad, sin perder su cualidad, se convierte en lo cómico absoluto. La crítica de costumbres —lo cómico significativo— requiere un diente bien afilado, una mirada analítica y una capacidad de aislar e inflar el defecto que se quiere zaherir. Lo cómico absoluto requiere otras cualidades, otro humor incluso —en el sentido antiguo de la palabra: un humor sanguíneo, no melancólico—, más poético y menos censor, más jovial y menos vindicativo.

Los mejores cuentos de Hinojosa alcanzan este vértigo de lo grotesco. Un vértigo que se apodera, sí, de los personajes, pero sobre todo de la sintaxis narrativa.¹³² Se puede aventurar que su humor es, hasta cierto punto, independiente de la cotidianidad satirizable; está como por encima de esa cotidianidad. En este sentido afirma Baudelaire que

Las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables. Es evidente que se debe diferenciar y que hay ahí un grado más. Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación. (100)

En algunos cuentos de Hinojosa se puede señalar un blanco satírico, pero es un blanco tan móvil que, leída en conjunto, su obra se vuelve sátira contra todo, lo cual equivale a sátira contra nada. Al atacar a una persona o una costumbre, el satirista defiende una posición. Por eso Hinojosa no es, según mi interpretación, un escritor satírico, puesto que no defiende nada. Los diversos tipos de violencia en la narrativa de Hinojosa no ejercen la función de denuncia moral.¹³³ A través del humor negro, el escritor logra que un relato cuya historia debería ser espeluznante y repugnante, se convierta en risible. En manos de un escritor del realismo duro, la anécdota de un cuento de Hinojosa —por ejemplo “A los pinches chamacos”— funcionaría como relato

¹³² “...no dudo que el más original de los cuentistas mexicanos es Francisco Hinojosa. Tiene un humor basado en la violencia de la sintaxis”, afirmó en una entrevista el crítico Christopher Domínguez Michael (Bonilla 36).

¹³³ Esto dicho, si prestamos atención a la lectura de Hinojosa que ha hecho Fabienne Bradu, es posible identificar un blanco muy general de los ataques de Hinojosa: la impostura. El fingimiento vanidoso es la actitud que ridiculiza con más frecuencia: “La impostura es el sino de algunos personajes de los cuentos, pero es sobre todo el blanco que aspira a herir la pluma satírica del escritor. Si Francisco Hinojosa es también un exitoso autor de cuentos infantiles —y por exitoso quiero decir leído y celebrado por los niños— es porque ha sabido evitar la impostura de ‘escribir para los niños’. En esta actitud de constante lucha contra la impostura, se emparentan las dos vertientes de su creación, que suelen disociarse erróneamente” (40).

ejemplar: nuestros niños están expuestos a tales instancias de representación de la violencia, que no es de extrañar que tres chicos cometan una serie de asesinatos a sangre fría sin el menor remordimiento; a estos niveles de horror ha llegado nuestra sociedad, subrayaría la moraleja implícita. En manos de un humorista, en cambio, el lector se encontrará riendo ante una situación que, narrada de otro modo, sólo podría producir terror, compasión, indignación o todo junto. Las peripecias de los chicos asesinos de Hinojosa producen hilaridad. Es una paradoja que requiere explicación.

Tomar un material trágico y tratarlo cómicamente, en esto consiste el humor negro (O'Neil 61). En la introducción al libro que editó sobre el humor negro, Alan R. Pratt nos dice que, buscando un nombre más preciso, capaz de expresar mejor su naturaleza, los críticos han hablado de “comedia apocalíptica”, “humor nihilista”, “comedia del absurdo”, “farsa trágica”, “comedia de la entropía” (*Black Humor. Critical Essays* xix), mostrándose insatisfechos con el nombre que le dio André Breton a esta rama de la comedia cuando en 1939 publicó su *Antología del humor negro*. Para Breton, aunque cabe hallar esbozos de humor negro en las letras de la antigüedad clásica, el primero en dar forma plena a esta modalidad cómica es el Jonathan Swift de “Una modesta proposición”, panfleto de 1729 en donde el escritor irlandés ofrece una solución para aligerar la carga que los niños pobres significan para sus padres. “Me ha asegurado un joven americano muy entendido que conozco en Londres”, escribe Swift, “que un tierno niño saludable y bien criado, constituye, al año de edad, el alimento más delicioso, nutritivo y sano, ya sea estofado, asado, al horno o hervido; y yo no dudo que servirá igualmente en un fricasé o en un guisado” (*Antología* 23). Si las familias adineradas

añadieran este platillo a su dieta, las familias pobres incrementarían su ingreso y la patria habría resuelto uno de sus problemas.

El humor negro saca de quicio la empatía con que el lector suele mirar a las víctimas de la violencia. Según Mireille Rosello, aquello que Breton categoriza cuando propone la especie cómica del humor negro es un antídoto contra el *pathos* (34). El modo patético de la literatura, dice Rosello, busca en el lector una simpatía condescendiente hacia las víctimas (35). El humor negro no busca conmover de esta manera al lector. Cuando los niños de “A los pinches chamacos” disparan contra gente indefensa, la simpatía del lector no cae del lado de las víctimas, ni la narración deviene una suerte de historia ejemplar o *cautionary tale*: una fábula para advertirnos sobre las consecuencias de dejar que los niños se eduquen solos. Sería equivocado también plantear que el humor negro de Hinojosa responde a la impotencia ante el asesinato y el crimen que carcomen a la sociedad mexicana en los años recientes: como si dijéramos que, frente a tal avalancha de sangre, no queda más que reír. El autor de *Informe negro* (1978) exploraba esta forma de humor antes de que la violencia en México —relacionada con el narcotráfico y los secuestros— se volviera tema ubicuo en los medios de comunicación nacionales y extranjeros. Cuando apareció *Un tipo de cuidado*, Hinojosa deslindó en una entrevista el lugar que le corresponde a la cotidiana tragedia nacional en sus cuentos: “No se trata de una reacción ante la *realidad mexicana*. El humor negro cumple en mis cuentos un ritual de exorcismo ante la muerte, la violencia, el destino, el mal, la corrupción, la desidia. La *realidad mexicana* sólo aporta algunos personajes, entornos o argumentos” (Alanís

11).¹³⁴ Si lo hay, ¿cuál podría ser el denominador común de estos fenómenos —la muerte, la violencia, la enfermedad, el mal— que el narrador trata de conjurar en su literatura? En última instancia todos ellos contienen un elemento incomprensible, indescifrable, que en un fútil intento de aprehensión puede nombrarse *caos*.

Al explorar las intersecciones entre el humor y este principio de incomprensibilidad, William F. Fry explica que las recientes contribuciones hacia una teoría del caos forman, en síntesis, una colección de acertijos y paradojas que exceden la comprensión de la ciencia: constituyen una geometría de lo roto, desordenado, torcido y revuelto (222). En el intento por lidiar con fenómenos no del todo comprensibles, trazamos un mapa de lo incomprensible. El saber de las ciencias naturales hasta el momento presente no es capaz de reconocer, entender y predecir los patrones de comportamiento —Fry echa mano de uno de los ejemplos clásicos— de una bandera izada al viento (230). No hemos hallado suficiente congruencia en los patrones de las ráfagas de viento como para alcanzar un grado certero de predicción en el movimiento de la bandera. En esta falta de congruencia se cifra el parentesco entre caos y humor. Muchos de los términos que usamos para describir lo cómico, continúa Fry, revelan el lazo que intuitivamente trazamos entre humor y caos: absurdo, ilógico, contradictorio, ambiguo, inconsistente, incompatible (228). Son términos asociados con el entendimiento y la comprensión. La particularidad del humor es que fabrica intencionalmente una incongruencia, elabora una disonancia cognitiva: es una especie de caos controlado, cuya

¹³⁴ Su cualidad de agente catártico (ritual de exorcismo, le llama Hinojosa) es una de las maneras de entender el placer que produce el humor negro. En su vademécum de conceptos sobre lo cómico, Veronique Sternberg-Greiner escribe que este tipo de humor ejerce una inversión carnavalesca pero sin el elemento de regeneración que le atribuye Bajtin: “el humor negro invierte los valores pero no extrae de ello ninguna fuerza vital; su única fuerza reguladora es la de poner a distancia: degrada su objeto como para así conjurar su carácter ansiogénico” (230).

función evolutiva podría consistir en servir como bálsamo mental para suavizar la ansiedad ante los fenómenos que superan nuestra comprensión (231).

Tomando en cuenta las ideas de Fry, vale arriesgar que la incongruencia o disonancia cognitiva que produce el humor negro consiste en presentar ciertos hechos —actos espeluznantes o crueles o violentos— desnudos de su componente moral, como sucesos neutros. La atmósfera que consigue poner en escena el practicante del humor negro es cómicamente absurda en la medida en que los personajes se comportan como si no existiera moralidad imaginable. Si el drama de los griegos explotaba la idea de un “defecto trágico” que traía la ruina de los protagonistas, el humor negro borra el lazo entre el defecto y la ruina, entre el acto libre y sus consecuencias morales. Los rasgos caricaturescos que acompañan al humor negro se explican porque los personajes no son susceptibles de padecer conflictos interiores: despojados totalmente de culpa, carecen también de libertad moral. Se mueven en el terreno del vértigo: el ámbito de lo cómico absoluto.

La palabra “absoluto” significa absuelto, desvinculado, desligado, separado. El humor negro de Hinojosa está como separado del mundo de la moral y las costumbres que es territorio de la sátira, desvinculado de la angustia ontológica que imprimen sobre la conciencia los fantasmas de la violencia, la muerte y la catástrofe —los agentes del caos. Humor despreocupado, vertiginoso, que pone entre paréntesis la dimensión ética y se desenvuelve más allá de la sociedad regida bajo el signo de la manzana. El humor negro toma los elementos más ominosos y oprimentes de la existencia y los transforma en materia de risa. Lo cómico absoluto nos absuelve por un momento del tejido ético de la existencia, nos desvincula de la gravedad de nuestro ser moral.

Es un humor que da la espalda a la historia, un humor de torre de marfil, dirían los moralistas a ultranza, los aferrados a la seriedad, los perennemente graves que nos recuerdan el peso existencial de cada acto, de cada letra escrita y leída, o los obsesionados en reducir la literatura a documento sociológico. No hay tal edificio protector, no existe esa torre. El reino de la escritura no es jamás inmanente o cerrado sobre sí mismo. En su *Teoría de la interpretación*, Paul Ricoeur sostiene que el texto poético, cuya referencia al mundo puede no ser ostensible (no remitir con lujo de evidencia a una realidad extratextual), conserva siempre un lazo con el mundo del lector, un nexo que solo el texto poético permite establecer. “La desaparición de la referencia ostensible y descriptiva libera el poder de referencia a aspectos de nuestro ser en el mundo que no pueden decirse en una forma descriptiva, sino solo por alusión, gracias a los valores referenciales de expresiones metafóricas y, en general, simbólicas” (49). Quizás un aspecto de nuestro ser en el mundo que solo puede ser aludido poéticamente, como en algunos cuentos de Hinojosa, sea que la gravedad y la fatiga del ser moral no es inherente a la condición humana, o cuando menos que su dominio no es absoluto, ilimitado e incesante; si el reino extra moral, liviano y despreocupado de la pantomima vertiginosa existe en las entretelas de la imaginación, es porque ese filón se halla presente en la condición humana y ejerce su influencia en nuestro modo de habitar el mundo.

Antes de concluir, conviene detenernos en una aparente paradoja. He argumentado que la enumeración caótica es un recurso estructural en el humor de Hinojosa, y que este tipo de enumeración desvela la arbitrariedad de las categorías y los órdenes impuestos por el entendimiento, o, para usar una expresión mitad Machado mitad Kundera, nos enfrenta con la insoportable heterogeneidad del ser. He recurrido a Spitzer

para iluminar un poco la genealogía de este recurso literario, y a Baudelaire para buscar un orden conceptual que ilumine el significado del humor en estas narraciones anómalas. Encontrar “acomodo” al humor de Hinojosa en la clasificación de Baudelaire parece contradecir el mentado principio de descategorización, la presunción de que toda clasificación es estrictamente abusiva: es una violencia epistémica, un abuso del conocimiento. Parafraseando a Borges: toda clasificación de la crítica es arbitraria y conjetural. La razón es sencilla: no sabemos qué cosa es la literatura. Y lo mismo con la risa y sus aledaños: ignoramos qué cosa es el humor. No obstante, si apaciguamos un instante nuestro furor posmoderno, advertimos que la paradoja es ilusoria, puesto que Borges, para obtener un efecto literario, ha empleado la exageración. Quitándole toda la gracia a su sentencia, debemos matizar: *casi* no sabemos qué cosa es el universo, *casi* no sabemos qué cosa es la literatura y *casi* no sabemos qué cosa es el humor... pero en el camino andamos. Echando mano de esa abusiva estrategia de clasificación que para abreviar llamamos conocimiento, vamos sabiendo, pian pianito y con abundantes tropezones, qué cosa es el universo, según lo comprueba cualquier aficionado a la divulgación científica; poco a poco vamos entendiendo más la literatura y sus perplejidades, como lo sabe cualquiera que haya frecuentado a Sklovsky, a Bajtin, a Gennette, al Jorge Luis Borges que en *Siete noches* nos recuerda que la literatura es una forma de felicidad. Sin pretensiones de poseer la última palabra, apoyados en aquellos que han considerado antes la cuestión o alguno de sus componentes, hemos elaborado el bosquejo de un mapa para iluminar las formas del humor en la literatura mexicana. Conjetural y todo, puede guiarnos en la ruta y funcionar como el trazo de una constelación.

La obra de los humoristas suele estar habitada por personajes que, puestos a convivir entre las tapas de un libro, integran una suerte de manicomio. Cada humorista encierra en su casa de locos los vicios que le parecen más perniciosos y los hábitos que más le irritan. Las corruptelas, las mezquindades, las hipocresías. En el manicomio de Monsiváis se humilla a los conservadores, a los pudibundos, a los monjigatos, a los jerarcas de la Iglesia, a los tecnócratas. En el de Ibarra se exhibe a los patrioterros, a los nacionalistas rancios, a los revolucionarios institucionales, a los intelectuales solemnes. En una comedia de Sabina Berman aparecen, deformes y risibles, los abusos del machismo. Enrique Serna la emprende contra la pose desinteresada de intelectuales y artistas. Germán Dehesa anima sus textos con representaciones cómicas de la rutina doméstica. El manicomio de Hinojosa es peculiar porque no está construido sobre vicios ridiculizables ni sobre facultades atrofiadas (aunque ni unos ni otras faltan en sus libros). Más que encerrar la escoria o la estupidez, la casa de locos de Hinojosa coquetea con el sinsentido; sus pacientes, en vez de andar con camisa de fuerza, andan libres para disparatar a gusto. A veces un motivo costumbrista es la semilla de la narración, pero pronto se desmarca de la sátira y se aventura en los terrenos de lo cómico absoluto; el placer de su lectura recae en la disonancia narrativa, la violencia de la sintaxis, la descoordinación de las secuencias lógicas a las que estamos acostumbrados. El tino poético de disparatar, no la navaja crítica de la ironía, distingue el humor de Francisco Hinojosa y le gana un sitio aparte en la literatura mexicana, así sea entre los raros.

Conclusiones

Mientras que las obras propiamente satíricas son susceptibles de agruparse según el objeto que ridiculizan, los textos analizados en este capítulo tienen un carácter más misceláneo. No obstante, vale arriesgar que el humor eufórico que predomina en estas páginas se encara con zonas de la experiencia humana que, al menos desde cierto ángulo, salen de la esfera moral y tocan los límites de la existencia, ya sea explorando la corporalidad en su vertiente menos halagadora, o convirtiendo el horizonte de la catástrofe y la violencia en un objeto risible.

El humor escatológico en *Domar a la divina garza* no se presta a interpretaciones unívocas. Ni siquiera la deuda con la teoría del carnaval de Bajtin, patente en el texto mismo, permite plantear una relación de nítido paralelismo entre la novela y las especulaciones de Bajtin. Tras examinar los distintos niveles en que comparece el motivo central de la novela, el excremento, queda claro que no cabe asignar a la escatología de Pitol el mismo valor de regeneración y fertilidad que la *alegre materia* posee en la teoría de Bajtin. De hecho, la operación que Pitol ejecuta consiste en retomar la teoría de Bajtin en calidad de mito, es decir, como relato de los orígenes, y utilizar este motivo para poner en juego y problematizar el sentido de las operaciones corporales más primarias en su narración. Pitol orquesta una novela que, en vez de ilustrar la teoría de Bajtin (lo cual equivaldría a actualizar y rehabilitar el espíritu de la literatura rabailesiana), se va desgajando en niveles donde el motivo escatológico funciona de manera diversa: desde una crítica a la concepción del cuerpo en la modernidad (aséptico, joven, saludable) hasta una forma de humillación cómica, en la cual el excremento está completamente despojado de cualidades regenerativas. El relato bajtiniano no pasa sin más al texto de

Pitol, levemente maquillado para repetirse delante de una escenografía actualizada, sino que el novelista veracruzano lo somete al prisma de la novela moderna, que descompone sus significaciones y procura no privilegiar ninguna, manteniendo así el texto en un estado de indefinición o apertura interpretativa.

En los cuentos de Hinojosa, el humor depende de un persistente desquiciamiento de la lógica, tanto en su elemento formal más sobresaliente, la enumeración caótica, como en la recurrencia temática de una violencia sin causa y sin propósito. La creación de una expectativa y el encuentro con una súbita incongruencia, como han sugerido diversos teóricos del humor, es un rasgo formal muy frecuente en la literatura cómica. Por una línea que desciende directamente de Borges, Hinojosa lleva al extremo la función humorística de la enumeración caótica, y agrega otro nivel de caos, ya no derivado de la violencia sintáctica sino de la agresión física. En cierto sentido, el humor negro se explica también por la percepción de una incongruencia: la ausencia de responsabilidad moral de los personajes. Para el lector que disfruta atestiguar, por una parte, cómo se rompen las normas fundamentales de coherencia en el arte narrativo, y contemplar, por otra, un furioso guiñol de marionetas crueles, despreocupadas por entero de sus actos, el humor negro de Hinojosa nos libera momentáneamente de la gravedad de llevar inscrito el horizonte ético de la existencia.

CONCLUSIONES

Para que la risa en la literatura sea posible —para entender el chiste y participar de él— son indispensables por lo menos dos condiciones: primero, que los lectores conozcan el modo de representación aludida en el texto, y segundo, que mantengan con esta representación (por ejemplo de la identidad nacional) una relación irónica, es decir, que sean capaces de afirmarla pero lo hagan con fingido y cómico orgullo. Hace falta pues un terreno común, formado por nociones compartidas, y una cierta madurez para comprender que puedo afirmar X cuando quiero decir No-X. El problema que tienen los niños con cierto humor irónico (los niños y cualquier persona con una mente muy literal) es que piensan en un solo plano: si alguien dice X, quiere decir precisamente X y no otra cosa.

Como una primera conclusión general de este trabajo sobre el humor en la literatura mexicana, subrayo el entendimiento compartido que es necesario para que los lectores puedan comprender el sistema de alusiones de los textos humorísticos. Una novela como *Los pasos de López* de Ibarguengoitia o una obra teatral como *Entre Villa y una mujer desnuda* de Berman son casos paradigmáticos. Hace falta estar *dentro* de unas coordenadas culturales, estar contextualizados —“to be *in* on the joke”, según la expresión inglesa— para comprender integralmente el sentido del humor de una obra literaria. Para poder “entrar” en la comunidad de los que ríen, hace falta conocer los elementos simples del relato histórico que tanto Ibarguengoitia como Berman reelaboran cómicamente: la conspiración que encabezó el cura Hidalgo y la legendaria figura del jefe de la División del Norte. Es notable, sobre todo respecto de los dos primeros capítulos, la extensión del terreno común compartido por autores, lectores, editores y

críticos: por una parte, el elenco de representaciones de la identidad nacional, y por otra, la prácticas y devociones del catolicismo nacional, el ruidoso y fanfarrón machismo a la mexicana, y las transformaciones de la dinámica familiar en las últimas décadas. El imaginario de estos fenómenos tenía que estar como flotando en la atmósfera cultural para convertirse en materia prima del humor. No importa que el público lector haya sido y siga siendo un grupo bastante reducido en México, lo relevante es que para ese público los símbolos de la mexicanidad son perfectamente conocidos y por ello susceptibles de ser evocados con intenciones cómicas en las páginas de un libro o bajo las luces de un escenario.

Como segunda conclusión general, destaco la distancia que hace falta tomar respecto de esas nociones que son terreno común, distancia que implica madurez, libertad para juzgar y quizás una cierta dosis de amargura. No es en sí mismo gracioso que muchos líderes revolucionarios y sus herederos se hayan llenado los bolsillos a costa del pueblo que pretendían representar; es amargo el fracaso de un movimiento político y militar que, aunque transformó la nación de muchas maneras, terminó cambiando una servidumbre por otra, y sin embargo lo relevante para nuestra discusión es que a principios de la década de los sesenta Ibarregui pudiera presentar a un grupo de generales revolucionarios como una punta de bribones ladinos, y que los lectores no arrojaran enfadados el libro por constituir una ofensa a la intocable Revolución Mexicana. La Revolución institucionalizada había alcanzado la triste madurez del desencanto cómico. Si bien las obras estudiadas en esta disertación despliegan estrategias para provocar un efecto cómico, la mayoría entrega también un juicio categórico y poco halagador sobre ciertos símbolos identitarios, figuras históricas y hábitos colectivos.

En el primer capítulo procuré deslindar y comprender tres maneras de hacer sátira del nacionalismo, bajo la premisa de que este fenómeno presenta muchas facetas y no se deja atrapar unívocamente. El nacionalismo que los escritores retoman y caricaturizan es principalmente un conjunto de producciones retóricas para manipular la narrativa de la historia patria, para magnificar próceres y vilificar enemigos, y para elaborar una síntesis de lo que se consideran las esencias nacionales. El nacionalismo entendido como operación retórica se concreta en una serie de eslóganes, símbolos y relatos que inundan la esfera pública a través de los medios de comunicación, la educación pública y ciertas manifestaciones artísticas. Los humoristas, cada uno a su manera, encuentran en las simplificaciones del nacionalismo un campo fértil para la sátira.

Jorge Ibargüengoitia ocupa un sitio especial en la genealogía del humor que propongo porque mediante diversos géneros —el teatro, la novela, el artículo periodístico— elaboró una minuciosa comedia del nacionalismo revolucionario, nombre oficial de la ideología con que el poder político pretendió legitimarse y perpetuarse en el México del siglo 20. El escritor guanajuatense se mostró siempre escéptico de las incursiones para sumergirse en el pozo de las esencias nacionales. La búsqueda de la identidad nacional, que abarcó grandes trechos de la discusión intelectual y de la creación artística a lo largo de todo el siglo, no sólo dejaba frío al autor de *La ley de Herodes* sino que le parecía una simplificación risible. En un clima cultural donde el neoaztequismo era moneda corriente, Ibargüengoitia fue uno de los más disolventes comentaristas de la imagen idealizada del pasado indígena. Si una de las principales tareas del nacionalismo como ideología es proponer un sustrato cultural preexistente cuyo destino es organizarse como Estado, y si en México el neoaztequismo fue la manifestación de esta tarea; si el

intento de perfilar el carácter nacional era la continuación de dicha labor, entonces el humor de Ibarguengoitia equivale a un rechazo tanto de la mitología del origen azteca como de la noción de una identidad colectiva única y permanente. Además, en sus novelas sobre la Independencia y la Revolución Ibarguengoitia fue el precursor de una narrativa que desmitifica la historia nacional: tanto la épica de la patria como el retrato heroico de los próceres muestran su lado cómico, y conforman, a contrapelo, un relato que complica las gestas encumbradas desde la educación pública.

La guerra es la continuación de la política por otros medios, dice la frase célebre, y esto mismo ocurre con el ensayo y la crónica humorística, que para Guillermo Sheridan es la continuación de la crítica por otros medios. Sheridan analizó cuidadosamente la polémica nacionalista de 1932 —entre quienes promovían que la literatura de tema mexicano y estilo realista como única vías legítimas de creación, y quienes defendían la libertad artística de expandir la propia tradición abrevando en la cultura universal— y comenzó a publicar prosas breves, a medio camino entre la crónica y el ensayo, en donde las nuevas encarnaciones de la ideología nacionalista son humorísticamente maltratadas. Sheridan es el principal enemigo del “color nacional”, multiplicado en las celebraciones del día de muertos o en la ubicuidad de Frida Khalo como símbolos del México mágico; detesta la mercadotecnia de los productos con alta densidad ideosincrática y no se cansa de ridiculizar los estereotipos identitarios, a sabiendas de que el romanticismo nacionalista lo catalogará para siempre como un descastado. Continuador directo de la obra periodística y de la pasión iconoclasta de Ibarguengoitia, Sheridan se distingue de su precursor por la creación de un personaje —la voz que habla a través de sus ensayos

cómicos— exasperado, elitista y especialmente diestro en el arte del insulto, un cascarrabias para quien la cadencia y la brillantez de la prosa equivalen al filo de la sátira.

Juan Villoro es uno de los escritores mexicanos con mayor proyección internacional en la primera década del siglo 21, y es notable que a estas alturas todavía tenga que desmarcarse con frecuencia de la expectativa de ser un proveedor de identidad cultural: un escritor latinoamericano capaz de transmitir la alteridad radical de su cultura—alteridad por supuesto exótica, alógica y monotemática en su autoafirmación. Para él, sin embargo, los fantasmas del nacionalismo no son ya un contrincante dialéctico, ni un enemigo ideológico ni una obsesión, sino nada más, ocasionalmente, un motivo cómico. Aunque al evocar a Villoro no se piensa de inmediato en un humorista, llama la atención que cada vez que aparece el nacionalismo en su literatura (desde su novela de juventud *Materia dispuesta* hasta su colección más reciente de cuentos, *Los culpables*, pasando por sus ensayos y crónicas) su función es cómica. En su cuento “Mariachi” ha llevado la sátira del nacionalismo al último extremo, acumulando en un solo personaje todos los excesos simbólicos de la pasión identitaria. Este personaje, devorado por su mexicanidad, cierra el círculo narrativo que Villoro inició cuando diez años atrás fabuló una compañía teatral que se ve obligada a definirse mediante un oxímoron: la autenticidad artificial. La comedia antinacionalista de Villoro demuestra, por una parte, la persistencia de los estereotipos de la identidad en el discurso cultural, y un cierto agotamiento de las fórmulas tanto para promover esos estereotipos como para satirizarlos. La limitación intrínseca del repertorio de imágenes y lugares comunes identitarios impide que su reverso cómico se aleje mucho de ciertos paradigmas.

Aunque en el segundo capítulo los símbolos nacionales reaparecen, el blanco del ataque humorístico no son las costumbres de representación de la identidad colectiva sino los hábitos de comportamiento. En el *Nuevo Catecismo para Indios Remisos* de Carlos Monsiváis hay por ejemplo un lazo interesante, si bien tangencial, con el nacionalismo católico, es decir, con el postulado y las consecuencias de que la nación sea inseparable, en su origen y destino, del cristianismo romano. Monsiváis en efecto se mofa de esta idea e indirectamente reafirma el derecho a la diferencia (incluida la diferencia religiosa), pero dirige su sátira fundamentalmente contra la superstición como forma degradada de la práctica religiosa, y contra la intolerancia como ajena a la verdadera inspiración cristiana. Monsiváis se da vuelo parodiando el lenguaje encendido del Antiguo Testamento y reproduciendo mediante su retórica la imagen de un dios colérico y vengativo. Otro rasgo característico del *Nuevo Catecismo* consiste en la vinculación de esta retórica del fanatismo con el periodo de colonización española en México; en las fábulas que componen este libro, Monsiváis se cuida de presentar a los indios como pasivos receptores de la fe (menos aún como conversos auténticos): su única oportunidad de supervivencia es la astuta apropiación del dogma y el comercio que se puede hacer con la devoción. Los clérigos se cuentan entre los principales villanos de esta sátira, pero, más aún que la jerarquía eclesiástica, la víctima que elige Monsiváis es el “delirio parareligioso” de la milagrería, las reliquias, el escalafón de santos y ángeles. La parodia devocional y teológica que el escritor nos entrega alcanza por momentos la densidad simbólica y fantástica de los modelos que toma de la religiosidad popular.

También en la comedia de Sabina Berman resurgen los símbolos nacionales, esta vez bajo la forma del macho violento y mujeriego como genuino representante de la

identidad nacional. *Entre Villa y una mujer desnuda* se burla del esencialismo implícito en una noción inalterable de identidad colectiva, pero sobre todo de ese otro esencialismo contenido en una noción inalterable de los roles de género. Berman aprovecha la leyenda de Pancho Villa para crear una proyección de masculinidad estereotipada: la encarnación de los ideales masculinos de Adrián, el antagonista, no cristaliza en un ultra macho abstracto, sino en uno de los héroes populares de la Revolución Mexicana. Los mejores momentos cómicos de la obra ocurren cuando esta proyección cobra cuerpo e interactúa con los personajes. En el giro que Berman imprime a la proyección psicológica convertida en personaje, el individuo que carga con esta fijación de cierta imagen del ideal masculino es un profesor de historia y un activista político que lamenta el fracaso de la Revolución; es un típico intelectual de la izquierda latinoamericana, que desprecia de las transformaciones graduales y añora la acción directa de las armas, pero que arrastra una concepción esencialista de los papeles de género. El núcleo moral de la comedia sostiene que ninguna revolución de las estructuras socioeconómicas está completa si no incluye también una transformación en la concepción y las actitudes en torno al género. Reveladoramente, Gina, la protagonista, es quien consigue salirse del molde en el que inicialmente se encuentra atrapada, y quien al final de la obra parece encaminarse hacia un nuevo pacto, más equitativo, en su relación con el otro sexo.

Desde cierto punto de vista, las crónicas de Germán Dehesa retoman la cuestión donde la dejó Berman: cuando se agota el modelo de masculinidad representado por Pancho Villa (Dehesa lo llama “el modelo Pedro Páramo”), las funciones del varón dentro del hogar cambian y toda la dinámica familiar se altera. Dehesa no hace propiamente “sátira” del padre ausente, impositivo y violento, ni de la madre abnegada,

sufridora y estoica; su prosa no se concentra en ridiculizar ese pasado inmediato, aunque con frecuencia recurre al contraste entre usos y costumbres familiares de su infancia comparados con la época actual. Lo que sus crónicas periodísticas ofrecen es un prolongado cuadro de costumbres de la nueva realidad familiar, y una humorística aproximación al desconcierto de tener que improvisar el papel de padre, función para la cual los modelos del pasado no aportan casi ninguna pista. Sus crónicas ofrecen también una cómica exageración de las aventuras domésticas y los percances cotidianos que tiene que sortear cualquier familia clasemediera. La columna periodística de Dehesa es un espacio de representación de la realidad económica (entendiendo la palabra en el sentido más antiguo, como el arte de administrar la casa), cuyo balance es un estado de cuentas más sentimental que financiero, en el que la bancarrota amenaza de continuo pero siempre logra evitarse mediante el artificio cómico. En vista de que la crítica literaria ha desatendido la obra de Dehesa, fue necesario especificar la genealogía de prosistas en donde encaja su perfil como escritor, desde los cuadros de costumbres en apogeo durante el siglo 19 hasta los cronistas de la vida cotidiana en el 20, y determinar su singularidad como el autor de una prolongada comedia que representa la transición de la paternidad y la vida familiar.

En el tercer capítulo la sátira de costumbres no se dirige a los hábitos de la sociedad entera, sino a los de un círculo más reducido: la gente de letras. Enrique Serna emplea fórmulas de la novela policiaca para investigar cómo se reparte el poder en los medios literarios y cómo se asignan los beneficios económicos derivados del poder. La entraña moral de *El miedo a los animales*, en primera instancia, radica en la denuncia satírica en contra de escritores e intelectuales que, debiendo ser la conciencia moral de la

sociedad y debiendo ajustarse a estándares más elevados, se comportan con la misma venalidad y corrupción que los profesionales de la política. Lo relevante, sin embargo, resulta comprender la lógica de una polaridad entre el artista puro, ajeno a reconocimientos mundanos y recompensas económicas, y el artista degradado, que ambiciona la fama, el éxito y el dinero; separar radicalmente la doble naturaleza del arte como objeto significativo y objeto mercantil produce una división entre la esfera del arte verdadero, incontaminado de intereses mundanos, y el arte espurio y mercantilizado. Después de basar la sátira sobre esta dicotomía, Serna se arrepiente y nos revela que su personaje, el que trataba de desenmascarar el verdadero rostro ambicioso de los escritores, ha cobrado conciencia de su propia ambición: no hay de un lado los puros y desinteresados, y del otro los vendidos, hay una mezcla de motivaciones y de medios para obtener beneficios, y hay, como en otras esferas de acción humana, el riesgo de acceder a las recompensas mediante tácticas deshonestas. En una sátira que en un principio ataca frontalmente la corrupción del medio literario y que a pocas páginas del final cuestiona sus propias premisas, podemos en primer lugar atestiguar la estructura de regateo e intercambio de beneficios económicos entre los literatos, en segundo entender los equívocos sobre las prácticas materiales de la escritura, y en tercero examinar los mitos que construyen una imagen generalizada del mundo de las artes y las letras.

En los ensayos de Gabriel Zaid, el humor es una de las estrategias principales para acercarse a las muchas facetas del mundo editorial, desde las realidades más mostrencas y cuantitativas (como el espacio requerido para guardar la ingente producción bibliográfica), pasando por los editores que no leen lo que publican, los autores que no se molestan en escribir sus propios libros y las dependencias públicas que organizan

homenajes para escritores consagrados, hasta llegar al eslabón quizás más frágil de la cadena: el ego de quien estampa su firma en un libro con la esperanza de ser leído, reseñado, comentado, pagado y premiado. La reducción al absurdo es el camino de argumentación preferido por Zaid para desmontar prácticas editoriales desatinadas o que simplemente no cumplen la misión hacia la que idealmente deberían dirigirse: servir al lector, multiplicar las posibilidades de encuentro entre un texto y un público. Por contraste, a través del humor, y a veces también mediante explicaciones directas, sin ironía, ensayos dispersos de Zaid van componiendo una suerte de filosofía de la lectura; tanto su ataque contra las prácticas editoriales desatinadas como su defensa de las medidas que favorecen la lectura, se deben no a una glorificación del libro como fetiche cultural, sino a una manera de entender la lectura como acto creativo, como una posibilidad de hallar respuestas originales a problemas únicos.

El capítulo cierra con el análisis de un personaje evasivo, Eduardo Torres, cuya catadura oscila entre la de un papanatas y la de un sabio. A primera vista, *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso parece una sátira sin complicaciones en contra del vicio capital de la gente de libros: la simulación, es decir, hacer como que se sabe, hacer como que se enseña, hacer como que se escribe, pero en el fondo hacerse tonto sin que los demás se den cuenta o se atrevan a señalarlo. Si la novela de Serna pretendía sorprender al literato en pleno acto de lambisconería trepadora o de transacción deshonestas, el libro de Monterroso nos da acceso a perspectivas todavía más embarazosas: nos permite ver al escritor según lo ve su hermano, su criado, su esposa, y según lo muestran sus destinados escritos. La novela contiene pasajes donde Torres ejerce como bufón en el simposio de los eruditos y como crítico literario que esconde detrás de un poco de jerga la triste

realidad de que no tiene nada que decir, pero incluye también una veta de humor sensual que solo aparece en esta obra de Monterroso y que le agrega una dimensión primaria y material. Además de esta dimensión, lo que complica el análisis es que a veces Torres aparece sensato y aun penetrante, como si el resto del tiempo estuviera solamente fingiendo torpeza e ignorancia. En medio de un humor que alterna entre la burla de la mala escritura, la ocurrencia sensual, el disparate y el *non sequitur*, Monterroso logra hacernos temer lo peor: que, aunque en algún momento nos hayamos convencido de lo contrario, quizás nosotros mismos y nuestro medio intelectual formamos parte también de una abigarrada farsa.

A diferencia de los tres primeros capítulos, el último no analiza textos fundamentalmente satíricos. Ni en la novela de Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, ni en los cuentos de Francisco Hinojosa hay un contrincante satírico (un vicio moral, un hábito intelectual, una costumbre colectiva que el autor pretenda zaherir mediante la risa). La novela de Pitol recurre a la teoría del carnaval de Bajtin y emplea como *leitmotiv* la noción de que, antes de la modernidad, el juego con los excrementos tenía un valor regenerativo en la cultura, emparentado con rituales de fertilidad y embriaguez. Como es natural, muchos críticos han leído a Pitol a la luz de las categorías de análisis literario bajtiniano. Lo que yo planteo es que Pitol no lee a Bajtin en cuanto teórico cultural sino en cuanto mitógrafo, es decir, como autor de un relato sobre un pasado ideal que al desvanecerse produce el estado presente de la civilización, llamado, a falta de otra denominación, modernidad. Pitol no se contenta con trasponer el mito fuera de la Europa medieval y dramatizarlo en Turquía y en el México rural de principios del siglo 20; lo que hace es refractar el mito, es decir, descomponer su significado y proyectarlo en

direcciones diferentes. En la novela aparece una verbena excrementicia como ritual comunitario de regeneración, pero tanto el personaje que narra la verbena como los otros episodios intestinales impiden adjudicar un sentido único y definitivo al mito. A fin de cuentas, en el relato de Pitol la risa escatológica no posee un significado por completo vivificante ni por completo humillante, sino que se resuelve en el desconcierto y la ambigüedad propios de la novela de vanguardia.

Finalmente, en los cuentos de Francisco Hinojosa se entrecruzan dos tipos de caos: el de la enumeración y el de la moral. Formalmente, la enumeración caótica es tal vez el rasgo más notable de su narrativa y una de las causas de su *vis* cómica. Hinojosa despliega una y otra vez secuencias lógicas que crean una cierta expectativa pero la traicionan, fabricando de esta manera una narrativa y un humor fundados en la incongruencia. A este elemento formal se aúna la preferencia por historias sangrientas, de una violencia gratuita que en vez de provocar el *pathos* convencional (la piedad o el terror de la catarsis) produce risa. Así como la enumeración caótica produce un placentero corto circuito lógico (que sin embargo depende por completo de la capacidad de formar asociaciones y órdenes racionales) el humor negro saca de quicio la articulación entre violencia y responsabilidad ética, liberándonos momentáneamente de la gravedad de nuestro ser moral (pausa que sólo es posible precisamente porque la condición humana se desenvuelve en un plano ético). Nuestra predisposición a buscar patrones lógicos y a vincular violencia y desgracia con responsabilidad moral, encuentra un descanso en el dominio cómico de la enumeración caótica y el humor negro.

Sé que las conclusiones a las que he llegado en esta disertación están lejos de provocar conmoción o trastorno en la interpretación de la literatura mexicana. Lo

interesante ha sido el trayecto: detenerme a considerar las encarnaciones del nacionalismo, los motivos por los cuáles es víctima predilecta de los humoristas y las maneras en que hacen su caricatura; aislar costumbres o tendencias de la sociedad mexicana y verlas extrapoladas, deformadas, examinadas, condenadas o redimidas en un texto cómico; buscar, en obras que carecen de una víctima satírica identificable, por qué motivos seduce y provoca hilaridad el expediente escatológico o el humor negro, y qué nos dicen estos fenómenos acerca, no sólo de la cultura mexicana, sino de nosotros mismos.

Cuando, en 1983, el avión en que viajaba Jorge Ibarguengoitia se estrelló a las afueras de Madrid, Gabriel Zaid publicó un texto en donde se preguntaba si el autor de *Los relámpagos de agosto* habrá tenido tiempo de echar una última mirada irónica a la historia de su propia vida. “Ser humanos es ser profundamente ridículos”, escribió Zaid, “pero la risa no reduce: ahonda el misterio del ser que hace historia y hace caca” (2: 229). Con este trabajo sobre el humor en la literatura mexicana, a mí también me gustaría no entregar una reducción sino un ensanchamiento de los problemas que surgen del texto cómico. Preferiría, en vez de aportar un conjunto de respuestas inobjtables, haber ampliado la discusión, haber planteado preguntas y problemas relevantes, haber bosquejado soluciones plausibles sin sofocar por completo el humor que anima los textos, y haber encontrado, dentro de las fronteras de la literatura mexicana, algunos núcleos significantes en torno al ser que hace historia y hace caca.

OBRAS CITADAS

- Aguilar Camín, Héctor, y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena, 1989.
- Alanís, Armando. “Un ritual de exorcismo. Entrevista con Francisco Hinojosa”. *unomásuno*. 19-agosto-2000. Suplemento *Sábado*: 11.
- Alatorre, Antonio. *Ensayos sobre crítica literaria*. México: CONACULTA, 2001.
- Alonso, Carlos. *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autochthony*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge UP, 1990.
- A’Ness, Francine. “Diálogo con Sabina Berman”. *Sediciosas seducciones: sexo, poder palabras en el teatro de Sabina Berman*. Ed. Jacqueline E. Bixler. México: Escenología, 2004.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 2006.
- Aristóteles. *Arte Poética – Arte Retórica*. Trad. José Goya y Muniain y Francisco de P. S Samaranch. México: Porrúa, 2005.
- Asiain, Aurelio. *Caracteres de imprenta*. México: CONACULTA-Ediciones del Equilibrista, 1996.
- Báez-Jorge, Félix. “La Virgen de Guadalupe”. *Mitos mexicanos*. Ed. Enrique Florescano. México: Aguilar, 1995.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat y César Conroy Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Barrientos, Juan José. “El grito de Ajetreo: anotaciones a la novela de Ibarguengoitia sobre Hidalgo”. *Revista de la Universidad*, julio 1983: 15-23.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. México: Grijalbo, 2007.
- *Oficio mexicano*. México: Grijalbo, 1993.
- *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición posmexicana*. México: Océano, 1999.
- Bartra, Roger, et al. *Anatomía del mexicano*. México: Debolsillo, 2007.
- Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Trad. Carmen Santos. Madrid: La Balsa de Medusa, 2001.
- Beck, Humberto. *Gabriel Zaid: lectura y conversación*. México: Jus, 2004.

- Bednarik, Joseph. "The Law of Diminishing Readership". *Poets & Writers*. Mayo-junio 2006: 12-14.
- Beltrán, Rosa. *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Presentación. México: Conaculta, 1997.
- Bergson, Henri. *La risa*. Trad. Amalia Haydée Raggio. Buenos Aires: Losada, 2003.
- Berman, Sabina. *Puro Teatro*. México: FCE, 2004.
- Bevan Jr., Ernest. "Dialogue with the self: Paul Valéry and Monsieur Teste". *Twentieth Century Literature*. 26.1 (1980): 15-26.
- Bhabha, Homi. "DisemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation". *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. Londres: Routledge, 1990.
- Bilger, Audrey. *Laughing Feminism. Subversive Comedy in Frances Burney, Maria Edgeworth, and Jane Austen*. Detroit: Wayne State UP, 1998.
- Bixler, Jacqueline. "Una introducción al teatro elusivo de la elusiva Sabina Berman". *Sediciosas seducciones: sexo, poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. Ed. Jacqueline E. Bixler. México: Escenología, 2004.
- . "Power Plays and the Mexican Crisis. The Recent Theatre of Sabina Berman". *Performance, pathos, política de los sexos: Teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*. Madrid: Iberoamericana, 1999. 83-99
- Bonilla, Luisa. "Entrevista con Christopher Domínguez Michael". *Letras Libres* julio 1999: 35-38.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 2005
- . *Obras Completas* Vol. 3. Buenos Aires: Emecé, 1996
- Bosworth, R. J. B. *Nationalism*. New York: Pearson/Longman, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: ERA, 2004.
- . "El patriotismo liberal y la reforma mexicana". *El nacionalismo en México*. Ed. Cecilia Noriega Elío. México: El Colegio de Michoacán, 1992.
- Bradú, Fabienne. Reseña de *Materia dispuesta*, de Juan Villoro. *Vuelta* abril 1997: 40-41.
- . Reseña de *Memorias segadas de un hombre en el fondo bueno y otros cuentos hueros*, de Francisco Hinojosa. *Vuelta* agosto 1995: 40-41
- Breton, André. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1991.

- Buvnova, Tatiana. "Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*". *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. Comp. Eduardo Serrato. México: UNAM-ERA, 1994.
- Campesino, Juan. *La historia como ironía. Ibarguengoitia como historiador*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2005.
- Cárdenas, Noé. Reseña de *El miedo a los animales*. "De paseo por el zoológico". Diciembre 1995. *Nexos*: 87-88.
- Castañón, Adolfo. "Fabulador de lo trascendente". *Reforma*. Revista Cultural El Ángel. 29 febrero 2004: 3.
- . *Nada mexicano me es ajeno. Seis papeles sobre Carlos Monsiváis*. México: UACM, 2005.
- Castro Ricalde, Maricruz. *Ficción, narración y polifonía: el universo narrativo de Sergio Pitol*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.
- Cázares Hernández, Laura. *El caldero fáustico. La narrativa de Sergio Pitol*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.
- Corral, Wilfrido H. *Lector, sociedad y género en Monterroso*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1985.
- . Prólogo. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. Comp. Will H. Corral. México: ERA-UNAM, 1995.
- Corral Peña, Elizabeth. Reseña de *El miedo a los animales*, de Enrique Serna. *La Palabra y el Hombre* 100 (1995): 275-277.
- Coústé, Alberto. "Vida y obra de Augusto Monterroso". *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. Comp. Will H. Corral. México: ERA-UNAM, 1995.
- Córdoba, Arnaldo. "La mitología de la Revolución Mexicana". *Mitos mexicanos*. Ed. Enrique Florescano. México: Aguilar, 1995.
- Critchley, Simon. *On Humour*. London: Routledge, 2002.
- Cuesta, Jorge. *Poesía y crítica*. México: CONACULTA, 1991.
- Day, Stuart A. *Staging Politics in Mexico*. Cranbury, New Jersey: Bucknell UP, 2004.
- Dehesa, Germán. *La familia (y otras demoliciones)*. México: Planeta, 2003
- . *No basta ser padre*. México: Planeta, 2001.
- Dentith, Simon. *Bakhtinian Thought*. London: Routledge, 1995.

- Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*. México: FCE, 1989.
- Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: FCE, 2007.
- . “El Rulfo para Monsiváis”. 10 septiembre 2006. *Reforma*. 30 agosto 2008
www.reforma.com
- . “Domar a la divina garza”. *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. Comp. Eduardo Serrato. México: UNAM- ERA, 1994.
- . Reseña de *El miedo a los animales*. Diciembre 1995. *Vuelta*: 44-45.
- Egan, Linda. *Carlos Monsiváis: Culture and Chronicle in Contemporary Mexico*. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2001.
- . “Emblematic Revelations of a Just World to Come in Carlos Monsiváis’s *Nuevo catecismo para indios remisos*”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 32.2 (2008): 333-62.
- Emerson, Caryl. *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton UP, 1997.
- Enrique, Álvaro. “Carlos Monsiváis: Saulo en la Portales”. *Letras Libres*. Agosto (2008): 71-73.
- . *La muerte de un instalador*. México: Joaquín Mortiz, 1996.
- Escarpit, Roger. *Contracorrientes mexicanas. Baratillo de impresiones e ideas*. Trad. Antonio Alatorre. México: Antigua Librería Robredo, 1957.
- Faber, Sebastiaan. “El estilo como ideología: de la *Rebelión* de Ortega a *Los rituales* de Monsiváis”. Moraña, Mabel, Sanchez Prado, Ignacio (comp). *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Era, 2007
- Falcó, Raúl. Reseña de *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. *Vuelta* 3.28 (1998): 42-43.
- Fernández Perera, Manuel. “El macho y el machismo”. En *Mitos mexicanos*. Ed. Enrique Florescano. México: Aguilar, 1995.
- Florescano, Enrique. *Historia de las historias de la nación Mexicana*. México: Taurus, 2002.
- . *El nuevo pasado mexicano*. México: Cal y Arena, 1991.

- Foucault, Michael. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Mexico: Siglo XXI, 1968.
- Fry, William F. "Humor and Chaos". *Humor* 5.3 (1992): 219-232.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- . "The Argument of Comedy". *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*. Ed. Leonard F. Dean. New York: Oxford UP, 1957.
- García Castillo, Jesús Eduardo. "El miedo a los animales: crítica de las falsas apariencias". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. 9.21 (2003): 81-88.
- García-García, José Manuel. *La inmaculada concepción del humor*. Chihuahua, México: Ediciones del Azar, 1995.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. New York: Cornell UP, 1983.
- Gennete, Gérard. *Figuras V*. Trad. Ariel Dilon. México: Siglo XXI, 2005.
- . *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- González de Alba, Luis. "Carlos Monsiváis: el gran murmurador". *Letras Libres*. Agosto (2008): 74-77
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE, 2000.
- González Rodríguez, Sergio. "Jorge Ibarguengoitia: el escritor como terrorista. *El atentado-Los relámpagos de agosto*. Ed. Juan Villoro and Víctor Díaz Arciniega. París: Colección Archivos, 2002. 303-312
- González Torres, Armando. "El país de la simulación. La imposibilidad de la crítica en México". 2 febrero 2008. Suplemento de cultura Confabulario. *El Universal*. 15 septiembre 2008. <www.eluniversal.com>
- . "Instantáneas para un perfil". En *Zaid a debate*. México: Jus, 2005.
- González Zenteno, Gloria Estela. *El dinosaurio sigue allí: arte y política en Monterroso*. México: Taurus-Unam, 2004.
- Guerrero, Elisabeth. *Confronting History and Modernity in Mexican Narrative*. New York: Palgrave MacMillan, 2008.

- Gurevich, Aaron. "Bakhtin and his Theory of Carnival". *A Cultural History of Humour*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. La Habana: Casa de las Américas, 1963.
- Herrero, Javier. "El naranjo romántico: esencia del costumbrismo". *Hispanic Review* 46 (1978): 343-54.
- Hinojosa, Francisco. *La verdadera historia de Nelson Ives*. México: Tusquets, 2002.
- . *Un tipo de cuidado*. México: Tusquets, 2000.
- Hiriart, Hugo. "Berenjenas con queso". *Letras Libres* 59. Noviembre 2003: 16-19.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan*. Harmondsworth, England: Penguin, 1985.
- Holt, Jim. *Stop Me If You've Heard This. A History and Philosophy of Jokes*. New York: Norton, 2008.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1995.
- . "Modern Parody and Bakhtin". *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*. Ed. Gary Saul Morson y Caryl Emerson. Evanston, Illinois: Northwestern UP, 1989.
- Ibargüengoitia, Jorge. *El atentado-Los relámpagos de agosto*. Ed. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. París: Colección Archivos, 2002.
- . *El libro de oro del teatro mexicano*. México: Ediciones El Milagro-IMSS, 1999.
- . *Instrucciones para vivir en México*. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- . *La casa de usted y otros viajes*. México: Joaquín Mortiz, 1991.
- . *Los pasos de López*. México: Joaquín Motriz. 1987.
- . "Yo no soy humorista". Entrevista con Margarita García Flores. *El atentado-Los relámpagos de agosto*. Ed. Juan Villoro and Víctor Díaz Arciniega. París: Colección Archivos, 2002. 406-421.
- Jaimés, Héctor. "Octavio Paz: el mito y la historia". *Revista Iberoamericana*. 67. 194-195 (2001): 167-80.
- Katz, Friedrich. *The Life and Times of Pancho Villa*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 1998.
- Koestler, Arthur. *Insight and Outlook*. New York: The Macmillan Company, 1949.
- . *The Act of Creation*. New York: The Macmillan Company, 1964.
- Krauze, Enrique. *Francisco Villa: entre el ángel y el fierro*. México: FCE, 1987.

- . *Mexicanos eminentes*. México: Tusquets, 1999.
- Lempérière, Annick. *Intellectuels, Etat et société au Mexique*. París: L'Harmattan, 1992.
- Levy, Ruth. "Desplazamientos de Monsiváis en el *Nuevo Catecismo para Indios Remisos*". *Acercamientos a Carlos Monsiváis*. Ed. Brú, Bañuelos y Dante Medina, eds. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006.
- Liano, Dante. "Itinerario de Augusto Monterroso". *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. Comp. Will H. Corral. México: ERA-UNAM, 1995.
- Lodge, David. *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge, 1990.
- . *Souls and Bodies*. New York: Penguin Books, 1990.
- Lomnitz, Claudio. *Death and the idea of Mexico*. Brooklin, N.Y.: Zone Books, 2005.
- . *Exits from the Labrynth*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Magnarelli, Sharon. "Masculine Acts/Anxious Encounters: Sabina Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda*." *Intertexts*. 1.1 (1997): 40-50.
- . "Tea for Two: Performing History and Desire in Sabina Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda*." *Latin America Theater Review*. 30.1 (1996): 55-74.
- Maluczynski, Marie-Pierrette. "Mijaíl Bajtín y los estudios literarios hispánicos (con una aportación bibliográfica)", En *Europa del Centro y del Este y el Mundo Hispánico (Simposio Internacional de Hispanistas, Cracovia, 26-28 de octubre de 1995)*. Cracovia: Abrys, 1996.
- Martínez Assad, Carlos. "El revisionismo histórico por medio de la novela". *El atentado-Los relámpagos de agosto*. Ed. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. París: Colección Archivos, 2002. 228-245.
- McKee Irwin, Robert. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: Minnessotta UP, 2003.
- Mejía, Eduardo. "Gabriel Zaid, un heterodoxo". Introducción. *Antología general*. Gabriel Zaid. México: Océano, 2004.
- Meyer, Jean. *Historia de los cristianos en América Latina: siglos XIX y XX*. Trad. Tomás Segovia. México: Gandhi Ediciones, 2009.
- . "Religión y nacionalismo". *El nacionalismo en México*. Ed. Cecilia Noriega Elío. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1992.
- Montelongo, Alfonso. *Vientres troqueles: la narrativa de Sergio Pitó*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998.

- Monterroso, Augusto. *La palabra mágica*. México: ERA, 1984.
- *Lo demás es silencio*. México: Alfaguara, 2003.
- *Movimiento perpétuo*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- *Viaje al centro de la fábula*. México: Martín Casillas Editores, 1982.
- Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*. México: ERA, 1977.
- *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: ERA, 1981.
- *Las herencias ocultas de la Reforma liberal del siglo XIX*. México: Debate, 2006.
- *Nuevo Catecismo para Indios Remisos*. México: ERA, 1996
- *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. [Autobiografía] de Carlos Monsiváis*. México: Empresas Editoriales, 1962.
- Mosqueda, Raquel. “Los muchos modos del esperpento: la narrativa de Enrique Serna”. *Literatura mexicana* 12.1 (2001): 115-139.
- Noguerol Jiménez, Francisca. *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.
- O’Malley, Ilene V. *The Myth of the Revolution. Hero cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*. New York: Greenwood Press, 1986.
- O’Neil, Patrick. “The Comedy of Entropy”. *Black Humor. Critical Essays*. Ed. Alan R. Pratt. New York: Garland, 1993.
- Oviedo, José Miguel. “Monterroso en su diario”. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. Comp. Will H. Corral. México: ERA-UNAM, 1995.
- Palou, Pedro Ángel. Reseña de *Materia dispuesta*, de Juan Villoro. *Nexos* abril 1997: 87.
- Panabiére, Louis. *Itinerario de una disidencia, Jorge Cuesta (1903-1942)*. México: FCE, 1983.
- Parsons, Robert A. “Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio*”. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. Comp. Will H. Corral. México: ERA-UNAM, 1995.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1993.
- “Respuestas a *Cuestionario—y algo más*”. *Vuelta*. Marzo 1977: 43-46.
- Peñalosa, Joaquín Antonio. *Humor con agua bendita*. México: Editorial Jus, 1977.
- *Vocabulario y refranero religioso de México*. México: Editorial Jus, 1965.

- Petro, Peter. *Modern Satire: Four Studies*. Berlin: Mouton Publishers, 1982.
- Phipps, William. "Mark Twain, the Calvinist". *Theology Today* 51.3 (1994): 416-20.
- Piazza, Luis Guillermo. *La Mafia*. México: ERA, 1967.
- Pitol, Sergio. "Carlos Monsiváis, catequista". *Acercamientos a Carlos Monsiváis*. Brú, Bañuelos y Dante Medina, eds. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006.
- . *El viaje*. México: ERA, 2000.
- . "Jorge Ibarguengoitia". Introducción. *El atentado-Los relámpagos de agosto*. Ed. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. París: Colección Archivos, 2002. xv-xxii.
- . *Tríptico del carnaval*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Poniatowska, Elena. "Los pecados de Carlos Monsiváis". *Acercamientos a Carlos Monsiváis*. Brú, Bañuelos y Dante Medina, eds. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2006.
- Pratt, Alan R. *Black Humor. Critical Essays*. New York: Garland, 1993.
- Prieto, Guillermo. *Crónicas escogidas*. México: Océano, 2004.
- Propp, Vladimir. *On the Comic and Laughter*. Trad. Jean-Patrick Debbéche y Paul Perron. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Quiroga, José. *Understanding Octavio Paz*. Columbia, South Carolina: South Carolina UP, 1999.
- Rama, Ángel. "Un fabulista para nuestro tiempo". *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. Comp. Will H. Corral. México: ERA-UNAM, 1995.
- Rehder, Ernest. *Ibarguengoitia en Excélsior, 1968-1976. Una bibliografía anotada con introducción crítica y citas memorables del autor*. New York: Meter Lang, 1993.
- Rescher, Nicholas. "Reductio ad Absrudum". *The Internet Encyclopaedia of Philosophy*. abril 2009. <www.iep.utm.edu>
- Reyes, Alfonso. *Cartilla moral*. México: FCE, 2004.
- . *Obras X*. México: FCE, 1959.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Siglo XXI, 2001
- Rogers, V. Daniel. "Cabronas, palabrotas y otras amenazas a la nación: La Diana Cazadora y *Entre Villa y una mujer desnuda*". *Sediciosas seducciones: sexo,*

- poder y palabras en el teatro de Sabina Berman*. Ed. Jacqueline E. Bixler. México: Escenología, 2004.
- Romero, Eugenia R. "Reorganizando las ideas: ejercicio de relectura y reestructura en *¡Fallaste corazón!* de Germán Dehesa. *Revista Mexicana de Literatura Contemporánea*. Vol. 4, num 9 (1998): 50-56.
- Rosello, Mireille. *L'humour noir selon André Breton*. Paris: Librairie José Corti, 1987.
- Rufinelli, Jorge. "Augusto Monterroso: un escritor para todas las estaciones". *La Palabra y el Hombre* 120 (2001): 79-107.
- Salas Elorza, Jesús. *La narrativa dialógica de Sergio Pitó*. Providence, Rhode Island: Ediciones Inti, 1999.
- Sánchez Prado, Ignacio. "Carlos Monsiváis: crónica, nación y liberalismo". Moraña, Mabel, Sanchez Prado, Ignacio (comp). *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Era, 2007
- *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*. West Lafayette, Indiana: Purdue UP, 2009.
- Serna, Enrique. "El charro cantor". En *Mitos mexicanos*. Ed. Enrique Florescano. México: Aguilar, 1995.
- *El miedo a los animales*. México: 2003.
- *Las caricaturas me hacen llorar*. México: Joaquín Mortiz, 1996.
- Reseña de *Cómo leer en bicicleta*, de Gabriel Zaid. *Letras Libres* Septiembre (2009): 70-71.
- Shaw, D. L. *Historia de la literatura española 5. El siglo XIX*. Trad. Helena Calsamiglia. Barcelona: Ariel, 1992.
- Sheridan, Guillermo. *El encarguito*. México: Trilce-Universidad de las Américas Puebla, 2006.
- *Lugar a dudas*. México: Tusquets, 2000.
- *México en la polémica nacionalista*. México: FCE, 1999.
- *Paralelos y meridianos*. México: UNAM; DGE Ediciones; El Equilibrista, 2007.
- "Regreso a *Los relámpagos de agosto*". *El atentado-Los relámpagos de agosto*. Ed. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. París: Colección Archivos, 2002. 492-498.

- Shlesinger, Philip. "On National Identity. Some Conceptions and Misconceptions Criticized". *Nationalism. Critical Concepts in Political Science*. Vol 1. Ed. John Hutchinson y Anthony D. Smith. Londres: Routledge, 2000.
- Skinner, Quentin. "The Classical Theory of Laughter". *Visions of Politics. Volume 3: Hobbes and Civil Science*. New York: Cambridge UP, 2002.
- Skirius, John, comp. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Mexico: FCE, 1981.
- Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Purdue University Monographs in Romance Languages 34. Amsterdam: John Benjamins, 1991.
- Smith, Anthony D. *National Identity*. Reno: Nevada UP, 1991.
- . *Nationalism and Modernism*. New York: Routledge, 1998.
- Smuts, Aaron. "Humor." *The Internet Encyclopedia of Philosophy* 1 mayo 2008 <<http://www.iep.utm.edu/>>
- Sosnowski, Saúl. Reseña de *Cómo leer en bicicleta*, de Gabriel Zaid. *Books Abroad*. 50.3 (1976): 626-627.
- Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Trad. Raimundo Lida. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945.
- Sterne, Laurence. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los sermones de Mr. Yorick*. Trad. Javier Marías. Madrid: Alfaguara, 1990.
- Swift, Jonathan. "Una modesta proposición". *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Twain, Mark. *The Diaries of Adam and Eve*. New York: Oxford UP, 1996.
- Unamuno, Miguel de. *Soliloquios y conversaciones*. Colección Austral. Madrid: Espasa-calpe, 1968.
- Valerio-Holguín, Fernando. "Augusto Monterroso en la era de la poscrítica". *Explicación de textos literarios*. 26.2 (1997-98): 1-10.
- Valery, Paul. *Monsieur Teste*. Trad. Salvador Elizondo. México: Aldus, 2003.
- Vanden Berghe, Kristine. "Los mafiosos del boom: literatura y mercado en los años sesenta y setenta". *Literatura y dinero en Hispanoamérica*. Ed. Nidia Lie y Yolando Montalvo Alponente. Bruselas: Vlaams Kennis- en Cultuurforum, 2000.

- Van Delden, Maarten. “Conjunciones y disyunciones: la rivalidad entre *Vuelta* y *Nexos*”. *El laberinto de la solidaridad. Cultura y política en México 1910-2000*. Ámsterdam: Rodopi, 2002.
- Vargas Llosa, Mario. Reseña de *Cómo leer en bicicleta*. “La excepción a la regla”. *Plural* Junio 1976: 56-57.
- Villegas, Abelardo. *El pensamiento mexicano en el siglo XX*. Mexico: FCE, 1993.
- Villoro, Juan. *Efectos personales*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . “El diablo en el espejo”. Introducción. *El atentado-Los relámpagos de agosto*. Ed. Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega. París: Colección Archivos, 2002. xxiii-xxviii.
- . *Los culpables*. Oaxaca, México: Almadía, 2007.
- . *Los once de la tribu*. México: Punto de lectura, 1995.
- . “Los internautas preguntan”. *El País*. 1 diciembre 2008. 1 febrero 2009
<www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=4550&k=Juan_Villoro>
- . *Materia dispuesta*. México: Alfaguara, 1997.
- . *Safari accidental*. México: Joaquín Mortiz, 2005.
- Von Ziegler, Jorge. “La literatura para Augusto Monterroso”. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. Comp. Will H. Corral México: ERA-UNAM, 1995.
- Wagoner, Walter D. *Bittersweet Grace. A Treasury of Twentieth-Century Religious Satire*. Cleveland: The World Publishing Company, 1967.
- Zaid, Gabriel. “Curriculum vitae”. *Vuelta* 115 (1986): 10-11.
- . “La carretilla alfonsina” *Letras Libres* 1 (1999): 30-32.
- . *El secreto de la fama*. México: Lumen, 2009.
- . *Obras*. 4 volúmenes. México: El Colegio Nacional, 1999.
- Zupancic, Alenka. *The Odd One In. On Comedy*. Cambridge: MIT Press, 2008