

1/14

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

SEMESTRE II, 2007 / ISSN 1405-9959 / \$60.00

29



Literatura y humor



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA

Casa abierta al tiempo

AM
Azcapotzalco

SH

División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE
LITERATURA
29

Semestre II, 2007

Literatura y humor

Coordinadores editoriales

Oscar Mata Juárez
Alejandro Ortiz Bullé Goyri

 *Humanidades*



DIRECTORIO

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General
Dr. José Lema Labadie

Secretario General
Mtro. Luis Javier Melgoza Valdivia

Unidad Azcapotzalco

Rector
Dr. Adrián Gerardo de Garay Sánchez

Secretaria
Dra. Sylvie Turpin Marion

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Director
Dr. Roberto Gutiérrez López

Secretario Académico
Mtro. Gerardo González Ascencio

Jefe del Departamento de Humanidades
Dr. José Ronzón León

Coordinadora de Difusión y Publicaciones
Dra. Elsa Muñoz García

Consejo Editorial
Edelmira Ramírez Leyva
Francisco Torres Medina
Oscar Mata Juárez

Coordinación editorial del número
Oscar Mata Juárez
Alejandro Ortiz Bullé Goyri

Distribución
María de Lourdes Delgado Reyes
Tel. 5318-9109

2007 © Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades, Área de Literatura
Edificio H-O, 2º piso, Tels. 5318-9440 y 5318-9441
Coordinación de Difusión y Publicaciones
Edificio E, Salón 004, P.B., Tel. 5318-9109
www.azc.uam.mx/socialesyhumanidades/ link publicaciones
Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas,
Del. Azcapotzalco, C.P. 02200, México, D.F.

Certificado de licitud y contenido
ISSN 1405-9959

Producción **nopase**. Eugenia Herrera/Israel Ayala
nopase@prodigy.net.mx • T/F 2166-3332
Impresión AGES. Poniente 108 #354 F, Col. Defensores de
la República, Del. G.A. Madero. México, D.F.

Imagen de portada
Stella Fabbri, *Adiós Pampa mía* (1992), Grabado en cobre.

Impreso en México
Printed in Mexico

Presentación	9
ENSAYOS	
El placer de una insumisa Joaquina Rodríguez Plaza	13
El humor: los Vetriccioli y los Guarnieri Gloria Josephine Hiroko Ito S.	21
José F. Elizondo y el estreno de la zarzuela <i>Chin Chun Chan</i> (conflicto chino en un acto) en 1904 Alejandro Ortiz Bullé Goyri	47
¡Qué viva el mole de guajolote! La risa estridentista Oscar Mata	59
El rey va desnudo (el público también): El Novo humor de Novo Carlos Gómez Carro	75
El humor en el “Teatro del 68” Sandrine Guyomarch Le Roux	105

Los relámpagos de agosto: entre el humor y la literatura Tomás Bernal Alanís	133
--	-----

INTERPRETACIÓN

Un polemista con sentido del humor en la selva Lacandona: Acercamiento a una poética de la rebelión Ezequiel Maldonado	145
--	-----

RESCATE Y TESTIMONIOS

Fábula del escritor, la lengua y el género Nel Diago	167
---	-----

Las Greguerías Jacinto Chávez García	175
---	-----

Shakespeare escuchó al tío Ramón Gustavo Viñas	181
---	-----

CREACIÓN

Cuéntametuvida Miguel Sánchez León	187
---------------------------------------	-----

Los calzones de mi tía Lola Urbano Rural	203
---	-----

Reversa Ugo Malatesta	207
--------------------------	-----

[En una entrevista que le hizo Emmanuel Carballo hace ya algunas décadas, Don Daniel Cosío Villegas, ilustre intelectual mexicano, decía de sí mismo lo siguiente: “Yo siempre he pensado que una persona es inteligente, no sólo porque lo sea, sino porque tiene además sentido del humor. Y yo, como aspiro a ser inteligente, pues aspiro al buen humor...”. En efecto, el humor tiene algo que inevitablemente nos revela rasgos de inteligencia en quienes practican esa rara ciencia o ese deporte de condiciones extremas. El humor, a decir de Sigmund Freud, no es resignado sino rebelde, no sólo significa el triunfo del yo, sino también el del principio del placer, pues logra triunfar sobre la adversidad de las circunstancias reales, comprende la embriaguez, el ensimismamiento y el éxtasis. Es una fuerza liberadora, noble y creadora, al igual que los sueños, un modo funcionalmente acomodadizo de escape de la realidad, hacia un mundo creado por la persona.

Y claro, el humor suele tender intrincadas complicidades entre quienes lo ejercen, tanto en quien realiza el acto humorístico, como en quien lo comprende, lo celebra y lo asimila sanamente.

Por ello en este nuevo número de *Tema y Variaciones de Literatura 29*, en la búsqueda de nuevas y prodigiosas complicidades nos abocamos a indagar desde nuestras múltiples miradas, el fenómeno del humor en la literatura mexicana del

siglo veinte. Un tema que parece fácil, pero que nos ha costado un cierto trabajo entrar al análisis académico. De hecho, de manera inusitada, en el cierre de la convocatoria al presente número teníamos para publicar un número mayor de trabajos de creación literaria, que de los comunes de ídoles ensayística o testimonial. Así que de entrada tuvimos que echar mano de la tijera de la crítica y la dictaminación para equilibrar el número, procurando que los materiales recibidos y seleccionados nos dieran por resultado, en su conjunto, un número equilibrado entre investigación y análisis, interpretación y la creación literaria. Esperamos que así sea.

El número abre con un inteligente texto de Joaquina Rodríguez Plaza titulado “El placer de una insumisa” en donde la autora se entusiasma explorando lo que para ella es el humor, con un sentido ensayístico bien forjado; después Glora Ito –y nos reservamos sus demás apelativos para no fatigarnos–, echa mano de su capacidad analítica y reflexiona a partir de textos de Fabio Morábito sobre los avatares de la literatura humorística.

En el terreno del análisis histórico y literario tenemos cinco textos en los cuales se exploran aspectos, curiosos algunos, novedosos otros, de la dramaturgia y la narrativa mexicana del siglo XX. Tales son los casos de los textos “José F. Elizondo y el estreno de la zarzuela *Chin chun chan* en 1904”, de Alejandro Ortiz, “La risa estridentista” de Óscar Mata, “El rey va desnudo (el público también), el Novo humor en Novo”, y “Los relámpagos de agosto: entre el humor y la literatura, de Tomás Bernal.

Hay después un trabajo de interpretación tanto polémico como sugerente “La polémica con sentido del humor en la selva lacandona. Acercamiento a una poética de la rebelión” de Ezequiel Maldonado.

En cuanto al material de Rescate y Testimonios tenemos dos aportaciones de sendos egresados de la Especialización en Literatura Mexicana –es decir, dos bollos salidos de nuestros propios hornos–; uno de Jacinto Chávez quién entusias-

mado nos envió a la redacción dos trabajos y no sólo el que publicamos titulado “Las greguerías” en el que con fino sentido del rescate y testimonio da cuenta de la naturaleza de estos célebres escritos de don Ramón Gómez de la Serna. Por su parte Gustavo Viñas valora un aspecto del humor en la literatura difícil a veces de reconocer: el humor poético.

En el caso de Creación aparece en este número una breve narración de Ugo Malatesta, cuya escritura esperamos no haya sido la causa de las cefáleas delatorias que en su nombre se destacan y un cuento singular del saprofítico Urbano Rural, valioso al menos para disertar sobre tópicos entre lencería y literatura, al que ha titulado “Los calzones de mi tía Lola”.

Mención aparte merecen nuestros invitados de honor quienes desde tierras extranjeras no han dudado en enviarnos sus respectivas colaboraciones. Tal es el caso de la joven investigadora francesa Sandrine Guyomarch de la Universidad de Perpignan en Francia, aunque ahora reside en el Japón, quién nos envió un trabajo titulado “El humor en el ‘Teatro del 68’”, así como el investigador y poeta Miguel Sánchez León de Cuba quien nos ofrece un brevísimo y espléndido poemario titulado así “Cuéntametuvida” (todo junto en un sólo sustantivo).

Y antes de seguir adelante y voltear la página de esta nota introductoria hay que dar cuenta del texto del profesor de la Universidad de Valencia, España, Nel Diago titulado “Fábula del escritor, la lengua y el género” que precisamente resulta ser un texto de género híbrido. Diago navega aquí entre la ficción, el ensayo y el testimonio. Hemos optado por incluir este texto en la sección de Rescate y Testimonios para ver si ahí se aclimata mejor.

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

Joaquina Rodríguez Plaza*

*Amor perdido,
si como dicen es cierto
que vives dichoso sin mí...!*
(Bolero de Pedro Flores)

I. Tanto el placer del amor como el placer del humor han cambiado con la Internet.
Me consta.

Las ondas satelitales globalizan el eros a ritmo *prestísimo*. Sé, además, que se puede obtener placer sexual con cientos de miles de personas, animales e incluso objetos de muchos tipos y desde cualquier parte del mundo gracias a la red internacional; de manera que tenemos gran cantidad de erotismo y

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Lo más probable es que los jóvenes no conozcan este bolero que se cantaba en México (tengo una versión estupenda de María Luisa Landín), hace más de 50 años. La letra incompleta dice así: *Amor perdido: /si como dicen es cierto/ que vives dichoso sin mí, /vive dichoso, /quizás otros brazos/te den la fortuna que yo no te di/Hoy me contento/pues por tu parte nunca fuiste mío/ni tú para mí, ni yo para ti, /todo fue un juego, no más en la apuesta/yo puse y perdí... que viva el placer/que viva el amor...*

mucha velocidad para obtenerlo. Pero el amor se me ha perdido por culpa de la excesiva erotización en estas actuales “eras del pensamiento” desde cuyas “levantadas páginas” se obtiene más placer visual que textual. Pero dejemos en paz a este concepto “amor” en cuyo saco, como dijo Pío Baroja respecto de la novela, todo cabe, y hablemos un poco del placer del humor.

Cada individualidad psicofísica capta el humor de distinta manera y magnitud según su cultura, información, estado de ánimo, ritmo biológico, etcétera, pero la mayoría de las imágenes humorísticas que me envían al correo electrónico con la pretensión de provocar mi hilaridad, me producen un pasmo triste ante lo pedestre o superficial de ellas. Admito que algunas son simpáticas y hasta inteligentes, pero el placer que obtengo es tan inmediato, tan rápido, que el deleite del lento saboreo también se me pierde. En fin, que esto del placer del humor es también cuestión del *tempo*, del ritmo biológico de cada quien: hay quienes prefieren “un palito” rápido o, dicho en términos menos vulgares, prefieran una aventura amorosa fugaz, y quienes disfrutamos la suspensión del placer, la *epojé*, para que ese placer, al ser más lento, sea más prolongado y repetido. Todos tenemos derecho al placer. Yo prefiero el placer del texto, que es ese momento en que mi cuerpo se erotiza con el cuerpo del texto escrito, con las ideas que transmite porque ellas también han sido escritas desde el placer- lo cual, desde luego, no está en contradicción con las quejas que puede expresar el autor.² El chiste en Internet ya no tiene chiste para mí: “...*nunca fuiste mio/ni tú para mí, ni yo para ti.*”

Es verdad que el humor es poliédrico, tiene muchas caras, y cada quien opta por el contraveneno más adecuado para combatir sus dramas, tragedias o tristuras particulares. Sé que

² Léase por ejemplo la primera página de *La puta de Babilonia*, de Fermádo Vallejo, para complacerse —sí puede y resiste— con la enorme cantidad de adjetivos insultantes contra la iglesia católica.

quienes me envían gracejadas a mi correo lo hacen con dos buenas intenciones: mantener el contacto amistoso y procurar que no esté infeliz: agradezco ambas. Sin embargo, creo que confunden categorías que van desde la comicidad hasta el humor, que las abarca a todas.³

No deseo teorizar acerca de este término que sintetiza lo cómico y lo trágico: ya hay muchas páginas escritas sobre esa noción y es imposible abarcarla con pocas palabras, pero quien desee indagar, puede leer las *Sátiras* de Horacio en versión bilingüe magníficamente latinoamericanizada por Rubén Bonifaz Nuño;⁴ o bien, para acercarse un poco más a nuestros tiempos actuales, cualquiera puede leer los análisis de Sigmund Freud acerca del chiste en relación con lo inconsciente (Madrid, Alianza, 1969); o incluso –si aspira a teorías más ligeras– puede consultar en la Internet (desde luego que ayuda) la Wikipedia. En esa enciclopedia libre podrá encontrar numerosa bibliografía acerca del humor, alguna taxonomía para organizar y distinguir nociones (burla, ironía, mofa, mordacidad, sarcasmo, sátira, etcétera, además de las figuras retóricas a las que recurre el escritor en cada caso), así como títulos de libros escritos por humoristas famosos. Quien se interese por textos más contemporáneos, no dejará de leer, desde luego, los seis artículos completos de la revista *Letras libres* especializados en “El recurso del humor” (Nov. 2003, año V, Número 59) –número que he guardado celosamente dado que este asunto del humor siempre me ha sido muy atractivo–, donde cada uno de los autores aporta visiones y enfoques distintos del asunto. Recuerdo que me gustó mucho el artículo de Guillermo Sheridan por ser tan inteligente como “El humor inteligente de Quezada” con el que titula su aportación.

³ Cfr. H. Bergson. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid, Espasa Calpe, 1973.

⁴ Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. UNAM, 1993.

El humor es algo muy serio porque subvierte juicios, prejuicios y conductas.⁵ Bajtin explicó el comportamiento popular en la Edad Media durante el carnaval: la fiesta desactivaba el miedo a la muerte, a lo sagrado, al poder en general y sus distintas encarnaciones. Pero, como en cualquier situación de fiesta, la liberación que produce la risa es efímera. En la España franquista (todavía hay y seguirá habiendo franquistas, aún después de muerto el caudillo), se castigaba la risa porque la subversión es muy peligrosa para los regímenes absolutistas y dictatoriales.⁶ En las dictaduras latinoamericanas se aplica idéntica prohibición porque lo que dictan los dictadores se debe asumir absolutamente en serio. No obstante, esos dictados no sofocan las manifestaciones de burla humorística que brotan por doquier. Es larga la historia de los bufones: va desde la Antigüedad clásica hasta los actuales bufones de la televisión.

En México, la clase media cristiana ha carecido siempre de sentido del humor al confundir la seriedad con la solemnidad, pues cuando la solemnidad es excesiva cae en lo ridículo e impide disfrutar de manera espontánea y libre. Tenemos innumerables ejemplos en los discursos políticos, tanto del PRI como, ahora, del PAN. Afortunadamente, tales discursos han sido la materia prima para excelentes humoristas y, en particular, caricaturistas espléndidos. Recomiendo, para corroborar este aserto, disfrutar las caricaturas políticas de José Luis Perujo Roncal quien, desde 1988 colabora diariamente como “monero serio [*sic*]” en el periódico *El Economista* y después recopiló sus trabajos en varios volúmenes; sugiero además visitar el Museo del Estanquillo cuyo curador, Rafael Barajas, “El Fisgón” –soberbio caricaturista también mexicano– ha dispuesto la muy interesante colección de Carlos Monsivais de manera que los asistentes disfrutemos de la

⁵ Vid. Capítulo “La fiesta” de Bajtin, 1974.

⁶ Véanse las caricaturas de Forges, de Mingote, de Perich para que el *homo ridens* infiera, por ejemplo, la censura a temas políticos.

historia de México mirando las caricaturas de algunos excelentes dibujantes conservadores (A. Audiffred, R. Freyre, Cabral) y de otros verdaderos humoristas como Abel Quezada o Eduardo de los Ríos, "Ríos".

II. *Y POR MI MADRE QUE NO TE ABORREZCO NI GUARDO RENCOR*, aunque desde el siglo pasado, tanto caricaturistas como literatos nos hayan ridiculizado a todos los humanos (entre los cuales deseo encontrarme) por muchos comportamientos que, debemos admitir, son verdaderamente grotescos. Por ejemplo, el caricaturista Abel Quezada dibuja a personajes tan grotescos como los de Gastón Billetes, quien ostenta siempre un anillo enorme en la nariz y a veces una esposa en cuyo cuerpo, corto y ancho, apenas caben los collares y las pulseras. Antes de continuar mis recomendaciones sobre humorismo, concretamente en la literatura mexicana, me es imposible dejar de mencionar a otro caricaturista argentino estupendo, Roberto Fontanarrosa, del cual me entero por el periódico que acaba de morir el jueves 19 de julio de este año.

El adagio popular dice: "Si eres sabio, ríe". Pero si no lo somos, siempre podemos aprender de los muchos sabios que en México han sido, y por ende, sensacionales humoristas. Uno a quien aprecio particularmente es Alfonso Reyes, tanto por su elegante prosa como por su sentido del humor universal: él recopiló en su ensayo "Las Jitanjáforas" —esas extravagancias del significante— las variadas formas de desplazar el discurso por el mero placer humano de inventar e invertir el mundo para volverlo iocoso, dando ejemplos tanto del humor hispano como sajón y judío (éste último vive en muchas lenguas) cuyas líneas no tienen desperdicio.⁷ Recomendando leer las cuarenta páginas del ensayo para deleitarse cuarentamil veces con sus reflexiones, y sumar a ese placer

⁷ Alfonso Reyes, *La experiencia literaria*, FCE, pp. 178-218. Véase también una última "Contribución a las jitanjáforas" de A. Reyes, en las *Obras Completas*, VIII, pp. 211-212.

el de encontrar la máxima elaboración literaria en la organización de una taxonomía del humor, y así seguir conduciéndonos por el camino de la sabiduría con otros parientes de las jitanjáforas: las “jitanjafurias”. *Qué más puede pedirse de un trovador.*

A propósito de furias, Max Aub, quien tuvo relación cercana con Alfonso Reyes, es también un humorista total; con toda seguridad por la necesidad de disociar avatares de su vida que suscitan profunda inquietud y que muchas veces están asociados con la desgracia,⁸ como ocurre en “Manuscrito Cuervo”, donde el humor logra domar la fiereza del dolor colocándolo fuera de todos los valores morales admitidos por los seres humanos para dar una respuesta irrisoria a una realidad opresiva. Hay también humorismo en muchos de sus cuentos, con los cuales se sorprende y nos sorprende con las jugarretas del azar: “La espina”, “Las sábanas”, “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” y otros más, con cuya lectura reímos o, mejor aún, sonreímos por la capacidad del autor para entramar sintéticamente lo trágico con lo cómico, por lo inesperado del tratamiento, por lo sorpresivo de sus remates. Sus “Crímenes ejemplares” (que *yo puse y perdí* imitándolo en “Crímenes para la beneficencia pública: UAM-Azc. 1989) han sido clasificados como Humor Negro (es el único adjetivo de color que he oído o visto. No sé de ningún humor blanco ni rojo ni amarillo, aunque hay humoristas atrabiliarios que merecen catalogarse con el color amarillo de la bilis)

Salvador Novo, si bien no es santo de mi devoción por su postura política, es un satírico formidable. Se ha dicho que el sarcasmo es la venganza de nuestra impotencia, pero Novo no era impotente: respondía a los ataques con armas agudísimas e incluso ponzoñosas a quien se atreviera a ridiculizarlo. Julio Torri, quien sí es uno de mis gallos de la gaya ciencia, es un

⁸ Max Aub, *Relatos y prosas breves de Max Aub* (Comps. Joaquina Rodríguez y Alejandra Herrera), UAM-Azc. 1993

socarrón formidable, léase *De fusilamientos y otras narraciones*. Sus textos son además muy breves, ergo doblemente buenos. Empero, cuando leí a mis alumnos el primer texto del libro, “A Circe”, nadie me acompañó ni siquiera con una semisonrisa que se asemejara a la mía de verdadero deleite: *Esta es mi suerte*. La doble ironía paródica de Torri de aquellas siete líneas no la entendió nadie porque el humor sólo se entiende en el contexto histórico y cultural: mis jóvenes alumnos no sabían quién era Circe, ni qué onda con las sirenas, ni otros datos a priori que debe tener el lector de cualquier texto para encontrarle los variados sentidos deleitosos.

Me doy cuenta de que estoy pensando en mis alumnos de la UAM-Azcapotzalco, escribiendo para ellos, y, al mismo tiempo, tratando de reflexionar por qué se ríen y de qué se ríen mis jóvenes estudiantes. Dejemos suspendido el porqué se ríen y hablemos brevemente de qué se ríen. Se ríen de cualquier tropiezo, sea físico o literal del cual ellos se sienten exentos; por ejemplo se ríen de la pazguata maestra que se equivoca y escribe en el pizarrón la palabra gay en lugar de güey. Ante ese tropiezo se hace un concierto de carcajadas de todos contra todos pues ninguno desea que le cuelguen ninguno de los dos atributos. La carcajada extermina, concretamente, el supuesto saber de la maestra, su poder cae, la risa hace caer la máscara de la gallardía y desaparecer la imagen que una quería ofrecer a los otros. Y es que la humillación al otro causa risa, una risa inmediata que no requiere de reflexión ni de cuestionamiento. Aristóteles afirmaba que la comedia mimetiza a los “hombres inferiores” [*sic*], pero sin llegar a infligir dolor ni sufrimiento. La comedia tiene poder catártico o bien correctivo; es entonces cuando la maestra se autocorrigió sonriente y escribe buey en el pizarrón. El asunto sobre de qué nos reímos todos lo dice, explica y ejemplifica muy bien Hugo Hiriart con su artículo “Berenjenas con queso” que está en el número de la revista *Letras libres* antes citado.

Las hipótesis respecto del porqué nos reímos son mucho más complicadas que las descripciones acerca de cuáles son

las situaciones que nos provocan la sonrisa, ya que suponen sensaciones, sentimientos, emociones, imágenes, percepciones físicas y mentales y todo ello bien mezclado en cada ser humano y en distintos momentos de su experiencia vital; de manera tal que si no se está informado en historia de las ideas, en neurología, en historiografía, en psicología, en arte, y en todo lo demás, muy poco podemos decir de las razones o sinrazones del porqué nos reímos; no obstante, parece ser que hay dos emociones principales que originan la risa: el miedo en general, o en particular, el miedo a la muerte y la impotencia. (Creo que esto lo debo quitar porque ya me metí en camisa de once varas. O estoy jalando la hebra de Mari Caca que dio siete vueltas a la casa) En fin, el miedo en general nos puede provocar a veces la risa nerviosa; el miedo a la muerte, en particular, es el resorte que nos hace buscar el humor que lo amengua. El humor como *ironeia* es desviación del objeto causante del temor y así defendernos de nuestra vulnerabilidad o de nuestra ingenuidad.

En la literatura latinoamericana el humor ha sido creciente durante los últimos tiempos. En la actualidad nuestra cultura es mucho más humorística dado que ha vuelto risible al humor mismo. Hoy nos burlamos de todo discurso codificado para que prevalezca una sociedad que nos quiere más democráticos, más flexibles y, sobre todo, más versátiles.

¡Que viva el placer,
Qué viva el Humor...!

EL HUMOR: LOS VETRICCIOLI Y LOS GUARNIERI

Gloria Josephine Hiroko Ito S.*

Humor, palabra que usamos comúnmente. Decimos que una persona posee humor, en tanto que otra carece de él; que “x” autor destila un humor ácido, mientras que “y” autor posee un humor negro. Todos creemos tener una idea de lo que es el humor y saber a qué nos referimos cuando hablamos de él, y, sin embargo, cuando tratamos de definirlo o bien, si alguien nos pregunta por su significado, constatamos que no podemos brindar una definición acertada o que no podemos explicar clara y fácilmente en qué consiste. Investigando sobre el humor, encontré que la mayoría de los autores lo asocian a la risa, al chiste. Según Torres¹, Freud discrimina entre el chiste, lo cómico y el humor. Para este último, el primero es una liberación del hombre ante los factores que lo inhiben y reprimen cotidianamente; el segundo es una descarga de la energía acumulada por los pensamientos, y el tercero es un escape de energía emotiva. El humor, a decir de Freud, no es resignado sino rebelde, no sólo significa el triunfo del yo, sino también el del principio del placer, pues el humor logra triunfar sobre la adversidad de las circunstancias reales, comprende la embriaguez, el ensimismamiento y el éxtasis². Y continua, es una

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Ma. A. Torres Sánchez, *Estudio pragmático del humor verbal*, Universidad de Cádiz, Cádiz, Cádiz, 1999.

² Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, p. 56.

fuerza liberadora, noble y creadora, al igual que los sueños, un modo funcionalmente acomodadizo de escape de la realidad, hacia un mundo creado por la persona³.

Hay otros estudiosos que distinguen el humor de la comicidad. En tanto que esta última es circunstancial, el primero se caracteriza por ser una creación ingeniosa. Y si nos remitimos a fines del siglo XVI e inicios del XVII, encontramos que Ben Jonson (1572-1637) acuña aparte del sentido fisiológico del humor, el de figura del lenguaje, mientras que Thomas Hobbes (1588-1679) sienta un antecedente de diferenciación entre el humor y la sátira, al mencionar que el humor en la presentación de las fábulas de la vida real, que con frecuencia exhiben sentimientos generosos y benevolentes que son ejercidos de una manera particular, en los que dominan nuestro cariño y amor, mientras que en la sátira se muestran, con frecuencia, con severidad, y amargura⁴. Hoy día se sabe que el humor, debido e a su carácter subversivo, lleno de ingenio y talento, a diferencia de la sátira logra esquivar, con sutileza lugares a los que llega esta última.

Kant en su *Crítica del juicio*, menciona que el humor es un encuentro con la diferencia, lo inesperado es el inicio de lo cómico; mejor dicho, en la diferencia radica lo cómico.

Johann Paul Freidrich Richter (1804) define al humor en su preescuela estética de modo muy parecido a los ingleses, como sorpresivo y con toda una dinámica de emociones⁵. Conocido como Jean-Paul dentro de la escuela de Estética fue el primer europeo en tratar de distinguir el humor en la literatura y le atribuye siete características: sensual, contra-

³ Sigmund Freud, "El humor" en: Obras *completas*, tomo XI, p. 44.

⁴ W. Schmidt-Hidding, "Wit and Humor, in: *Meta*, Volume 34, Number 1, 1989, p. 129.

⁵ "Humor and Wit", *The New Encyclopaedia Britannica Macro* (Chicago Britannica 1974), IX, 5-11. Véase también Elmer M. Blistein "Humor", *Encyclopaedia Americana*, Internacional, ed. Nueva York, 1973, XIV, 562-64. Véanse también Koestler y Scribner.

dictorio, crítico, inconsistente, paradójico, agudo e inteligente⁶. No coincide en que sea inconsistente, sino que por el contrario, lo que falta es hallar esos hilos metafóricos que le dan consistencia y congruencia.

Ya Bergson (1901) halló rasgos distintivos, aunque demostró la fragilidad de este proceder. Corominas (1914), etimologista reconocido afirma que humorista y humorismo provienen de un sentido moderno de risa y no de los humores y fluidos corporales⁷.

Ya más cercanos a nosotros, a fines del siglo pasado, el escritor Robert Gernhardt (1988) percibe al humor como una característica intrínseca del ser humano y lo ve como el resultado de una postura, en cambio, para él lo cómico lo hace o lo descubre el hombre, es el resultado de una acción: "*Humor ist eine Haltung, Komik das Resultat einer Handlung. Humor hat man, Komik macht oder entdeckt man*"⁸. Wolfgang Pfeiffer, por su parte, señala al humor, en el diccionario etimológico del alemán como: "*heitere Gelassenheit als Grundhaltung gegenüber dem Dasein, Sinn für Komik, gute Laune, fröhliche Stimmung*"⁹; En un ensayo relevante, Monasterios (1998) destaca que la imprecisión para distinguir entre las distintas manifestaciones del humorismo se debe a que se trata de un tema que hasta ahora se desconoce. Destaca que las discrepancias que se podrían establecer tienen que ver con

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ 1220 -1250 a.C. Aristóteles se refería sobre todo a los fluidos corporales. Véase también C. Joan *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* Madrid, Gredos 1973. También "Zur Geschichte von spanischen Humor" en: *Humor und Witz. Europäische Schlüsselwörter* I. München Hueber 1913.

⁸ Robert Gernhardt, *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik*, p. 10.

⁹ Wolfgang Pfeiffer, *Etimologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin, Akademie Verlag 1989 (Sosiego como la impasibilidad frente al ser, sentido por lo cómico, buen humor (espíritu), atmósfera alegre. Traducción de la autora del artículo).

una valoración de la comicidad como una actividad intelectualmente inferior, en tanto que el humor tendría una ponderación superior, pues se considera propio de una actividad intelectual que conduce a la reflexión. Da un paso más adelante, pero aún insuficiente para comprender lo que es el humor. Leo Weissgerber afirma que lo esencial del humor reside en las intervenciones espirituales que la lengua realiza [...]”¹⁰, lo que considero muy vago. El humor, de acuerdo con Iwasaki es un acto de comunicación, con una intención, en que un emisor, en un contexto determinado, emite un mensaje que ha de ser decodificado por un receptor con el que ha de compartir unos presupuestos culturales¹¹ que lo permitan, porque la pragmática es el ámbito que lo analiza en su totalidad, descubriendo cuáles son los principios generales que rigen su comportamiento y función teniendo en cuenta no sólo los factores lingüísticos sino también los extralingüísticos¹².

¹⁰ Leo Weissgerber, *Humor und Witz*, Europäische Schlüsselveste I. München Hueber 1913, p. 13

¹¹ El humor sólo es obvio entre quienes comparten ciertos códigos, véase Ruth Kempson, *Semantic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

¹² Se refiere al concepto de implicatura de Grice, aquello extraliteral que trasciende lo dicho, que el oyente ha de encontrar averiguando la intención oculta en el mensaje y que conduce a la incoherencia comunicativa. El análisis del humor dentro de una teoría del discurso implica que la comprensión del humor no se limita a captar el significado de una expresión lingüística sino que debe abordar la intencionalidad con que se emite dicha expresión, en definitiva, el análisis del contexto (Calvo, Ana 2002: 85-91). Para poder captar la totalidad del mensaje, no es suficiente con el simple análisis del texto. Es necesario apelar al conjunto de factores que intervienen en el habla (emisor, receptor, contexto, canal de comunicación, mímica y gestos, vestuario, entonaciones, etcétera). Esto es especialmente importante cuando se trata de un mensaje humorístico, porque en éste tienen gran relevancia el significado y la valoración que el receptor otorga a la palabra. El contexto nos permite elegir entre distintos estilos de reconstrucción de los mensajes. Tal como dice José Antonio Marina “el modo de leer una obra científica no es igual al modo de leer un poema o de entender un chiste. Tiene que haber un cambio en el estilo de reconstruir un significado” (Marina, 1988: 153).

El interlocutor, por su parte, presupone unos conocimientos y una capacidad de interpretación, no sólo de lo explicitado sino de lo implícito en el discurso. Sigo a Sperber y Wilson, cuando mencionan que en el mensaje humorístico se evoca otra enunciación. Existe cierta insinceridad en el mensaje del hablante, el cual se desdobra porque emite un enunciado con el que no está de acuerdo, expresando no lo contrario de lo que se dice, sino lo que implica y donde se mantienen opiniones diferentes entre lo dicho y lo implicado. Existe una discrepancia entre lo que se dice, explícita o implícitamente y lo que realmente se quiere comunicar. Puede ser ofensivo o provocar un efecto placentero en él. De acuerdo con R. Williams el humor va creando una imagen y un sentir que no serían posibles sin esa red que se va entretejiendo (resolución de la resonancia semántica) con ayuda del contraste, la denotación (parte cognoscitiva que nos permite producir explicaciones), y la connotación (elementos extra-lingüísticos que nos llevan a la comprensión del texto) y otras estrategias que utiliza el autor, las cuales crean tensión y ansiedad en el lector y lo lleva a la acción por medio de inferencias.

Raymond Williams señaló al humor como una “estructura del sentimiento” (según la formulación de Marxismo y literatura):

Hablamos de los elementos característicos del impulso, la restricción y el tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y de las relaciones: no el sentimiento contra el pensamiento, sino el pensamiento sentido y el sentimiento pensado: la conciencia práctica de lo presente en una continuidad viva e interrelacionada. Definimos estos elementos como una “estructura”: un conjunto con sus relaciones internas específicas, a un tiempo entrelazadas y en tensión. También definimos una experiencia social que aún se encuentra en un proceso frecuentemente aún no reconocido como social, sino visto como algo privado, idiosincrático e incluso aislado, pero que en la investigación

(rara vez sucede de otra manera) tiene características emergentes, comunicantes y dominantes, incluso jerarquías específicas¹³.

La intención de usar el humor en este sentido es aumentar, no reducir la tensión, para aclarar la perspectiva, no para diluirla. El humor tiende a burlarse de defectos o de actitudes ajenos.

De ahí que cuando hablamos de inferencias conversacionales nos movemos, como dice Lederer (1995), en el terreno de lo implícito, allá donde los presupuestos y las insinuaciones se entrelazan con la lengua para condicionar el significado de los textos:

La compréhension embrasse des présupposés et des sous-entendus, qu'on peut classer sous le terme général d'implicites. Ils sont indissociables de la connaissance de la langue et ont leur importance, car ils ont une incidence sur le sens des textes au même titre que l'explicite linguistique¹⁴.

De acuerdo con este mismo autor, para el caso concreto de la traductología, al que se refiere Morábito en el relato que intentaremos analizar aquí, los presupuestos de la lengua son el resultado de la asociación de los significados con el conocimiento del mundo, mientras las insinuaciones son las intenciones que fuerzan la enunciación de lo dicho. De esta manera, Lederer llega a la conclusión de que el traductor tiene que combinar tanto lo explícito como lo implícito: hay que saber ajustar los presupuestos que transporta la lengua con las insinuaciones exteriores al acto de traducción, acto íntimo, para una verdadera comprensión de los textos. Torres (1999), con quien concuerdo, encuentra sustento en la teoría de la

¹³ Raymond Williams, *Marxism and Literature*, p. 43.

¹⁴ M. Lederer, *La traduction aujourd'hui*, p. 34 (La comprensión comprende presupuestos y sobreentendidos que se pueden clasificar bajo el término general de implícitos. Son indisolubles del conocimiento de la lengua y tienen su importancia porque inciden en el sentido del texto al mismo nivel que el explícito lingüístico).

relevancia de Sperber y Willson, bajo la cual se piensa que en el humor, el emisor deja contenidos sobrentendidos en la medida en que considera que hay entre él y su oyente un mayor grado de comprensión, fundamentado en efectos contextuales. El humor se explicaría por los efectos poéticos, entendidos como implicaturas muy débiles que se generan al buscar la pertinencia para la comprensión del mensaje. Es decir, estos efectos se fundamentan en sugerencias de significados.

Francisco Yus Ramos también se decanta por la idea de que la incongruencia es necesaria pero no suficiente para la creación de un efecto humorístico. “Mi modelo comunicativo incide sobre todo en la imposibilidad inicial de determinar la intencionalidad de muchos actos (no)-verbales de nuestros interlocutores¹⁵.

A través de los años ha surgido una gran diversidad de aproximaciones a estudios relacionados con el humorismo como son: la teoría de los actos de habla (Holdcroft); la lingüística de la enunciación (Kerbrat-Orecchioni); la semántica (Raskin, Yus); la pragmática (Suleiman; Hatim, Mason); la lingüística textual (Kaufer); la filosofía política (Lefebvre); la semiótica (Finlay); la estética (Hutcheon) y la estética de la recepción (Jauss). De acuerdo a su etimología¹⁶, “humor” proviene del lat. *humor*, -ôris y que posee varios significados¹⁷.

¹⁵ Francisco Yus Ramos, “La teoría de la relevancia y la estrategia humorística de la incongruencia-resolución”, *Pragmalingüística*, p. 498.

¹⁶ Según el diccionario de Real Academia Española en su vigésima segunda edición

¹⁷ En primer lugar, la de genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente, luego, el de jovialidad, agudeza. Hombre de humor; en tercer lugar, la disposición en que alguien se halla para hacer algo: ¡Qué humor tiene!, en quinto, el humorismo, como modo de presentar la realidad; en sexto, el sentido científico, antiguamente, cada uno de los líquidos de un organismo vivo; en séptimo, el psicológico, el estado afectivo que se mantiene por algún tiempo. ~ ácuo, o ~ acuoso. Luego viene el anatómico, que lo define como el líquido que en el globo del ojo de los vertebrados y cefalópodos se halla delante del cristalino. Más tarde aparecen las expresiones a las que da lugar: un humor de mil diablos que se

De este recorrido histórico realizado en torno al humor, concluimos que la visión acerca de éste es parcial e imprecisa, además, hay muy poca literatura que se aboca directamente al humorismo y coincido con Goldstein y Mc Ghee¹⁸ en que no existe una definición plausible del mismo.

Se han realizado esfuerzos para tratar de definir al humor, como vemos, para diferenciarlo del chiste, de la ironía; para establecer sus características (aún cuando se haya logrado sólo de modo parcial o vago). Si bien su sentido ahora es más claro y menos impreciso que anteriormente, aún queda mucho por estudiar acerca de su naturaleza. Ahora sabemos que el humor es primariamente el resultado de la percepción cultural, individual y colectiva, de la incongruencia, la exageración, la distorsión y cualquier combinación inusual de elementos culturales, considerando en primer lugar las fuentes que actúan como estímulo potencial; en segundo lugar la actividad cognoscitiva e intelectual, responsables de la percepción y de la evaluación de estas fuentes que conducen a una experiencia humorística y en tercero, la respuesta para realizar una propuesta con respecto al humor. Aquí deseamos presentar algo diferente, la lógica del lenguaje que es la que promueve la puesta en marcha de una lógica alternativa en la que la ambigüedad y la polisemia del mismo se presentan en la conversación cotidiana, precisando aspectos que enriquecen la comunicación. Existe una relación de fuerzas entre el humor y la lengua. En esta última, el humor sirve para silenciar, amenazar, cortar, vencer los límites que se desbordan en extralimitaciones, abusos, pensamientos o entredichos.

El humor, como algunos autores ya habían percibido, es un proceso social y cultural¹⁹, que contiene una enorme fuerza

refiere al malhumor muy acentuado, al que también se le conoce como un humor de perros o bien, humor negro, y así, sucesivamente) o abarcar todas estas aproximaciones.

¹⁸ J. H. Goldstein y D. E. Mc Ghee, *The Psychology of Humor*, p. XXI.

¹⁹ F. Checa y Molina, P. (eds), *La función simbólica de los ritos*, p. 79.

para provocar un cambio de actitudes en el individuo, pero también en los demás, miembros de la comunidad. El humor es plurifuncional y multifenomenológico y puede utilizarse individual o colectivamente para muy diversos propósitos llegando hasta él a través de múltiples caminos.

El humor es flexible, ubicuo, móvil, lábil. Es un modo de narrar o representar las diferencias, choque de culturas, procedimientos de contraste. La imitación es un modo de representación basado en las semejanzas y éstas son establecidas por alguien, lo cual convoca al sujeto, pero también implica un horizonte cultural en el que esas semejanzas son posibles²⁰. La repetición constante del humor y de la ironía es por naturaleza transgresión, excepción, manifestando siempre una singularidad central particular, sometida a la ley, manifestando un universal contra la generalidad que hace ley²¹, en una subjetividad, ya no entendida como una interioridad única, aislada, exterior del discurso social y cultural sino concebida como red discursiva, complejo de relaciones diferenciales donde el mundo subjetivo interno y el mundo externo, social, cultural, están unidos de una manera que impide una clara demarcación de los dos²². El humor no es internacional, sino depende de la esfera de acción, de valores, relaciones intersubjetivas, de una coyuntura.

Frente al carácter social del humor y las reglas sociales y culturales que subyacen en él, hay que tomar en cuenta una serie de puntos clave. El humor ha sido considerado por los lingüistas como una fuente de fascinación, la cual plantea con contundencia el valor de la lengua que se va incrementado en esta narrativa porque hay una lengua otra, diferente, extranjera

²⁰ Aquí, indudablemente, el concepto de imitación supone y/o contiene, el de representación.

²¹ Ana María Zubieta, *Humor, nación y diferencia*, p. 7.

²² Cfr. M. Ryan, "The law of the Subject", *Politics and Culture. Working Hypothesis for a Post-Revolutionary Society*, The John Hopkins University Press, 1988.

y en torno de esa diferencia giran tanto la traducción como la lengua nacional. Es posible decir que el humor es una construcción de representaciones que opera con las reglas, con las normas, con las leyes, con los límites y por tanto, abarca lo social, lo político, la lengua y, lo nacional y cultural²³.

El humor es el producto de un deslizamiento, de un desacuerdo entre aquello que origina el discurso y el desarrollo del discurso mismo que nos lleva a desviar la mirada, la atención e ir de la situación al lenguaje para volver desde él a concentrarnos nuevamente en la situación. Así, se abre un juego de desajustes, de desproporciones. Un juego de diferencias propio del humor.

La representación humorística de una subjetividad y de las relaciones intersubjetivas supone siempre (o casi siempre) el juego con el otro. A lo que Ana María Zubieta llama “vínculo con la coyuntura” no es meramente poner el texto en correlación con un afuera, supone algo más: el modo de representación humorístico implica, casi siempre, la construcción en el texto de una representación de la coyuntura, de algo “actual” y “político”²⁴. Cuando hay humor, la ley deja de ser un marco universal de convivencia y entendimiento, se particulariza, se vuelve coyuntural, es decir, las conductas sólo pueden leerse desde la legalidad de la coyuntura política.

El propósito de este trabajo, así, será, intentar un análisis de “Los Vetriccioli” de Fabio Morábito, reformulando, en términos de la sintaxis semántica (St. Karolak, 1991), siguiendo a Lederer (presupuestos, sobreentendidos) y Williams (unidad de pensamiento-sentimiento, experiencia social e idiosincrásica) —especialmente—, sin dejar de lado los presupuestos, los puntos clave, a los sujetos (a los que la pérdida de privacidad, el tránsito obligado a la vida pública y una vida pública vivida como excluyente es lo que los vuelve irrisorios,

²³Ana María Zubieta, *Humor, nación y diferencias*, Estudios Culturales, p. 41.

²⁴*Ibid.*, p. 29.

tanto como su paso por lugares inadecuados, la otra forma de la impropiedad y el desajuste). También se tomarán en cuenta los distintos elementos lingüísticos (particularmente los actos elocutivos de Searle, como son los de la intención), y para el presente caso, el reconocer al humor como un elemento no definitivo (modificable de acuerdo con la época, la cultura y la situación). Analizar ciertos puntos teóricos, pero sobre todo su esfera de acción, sus relaciones intersubjetivas, mostrando las discrepancias entre lo que se dice y lo que implica, los sobreentendidos (tácito), su relación estrecha con lo particular, lo coyuntural; el humor en relación con la ironía y el sentido; el lugar central de la lengua en el humor.

La de Morabito, literatura humorística en el texto que veremos a continuación, así como en algunos otros, que pone, en múltiples ocasiones, en relación dos lenguas, de dos fuerzas (dos maneras de pensar y dos culturas). El humor puede tener un carácter crítico o agresivo, y su posible efecto humorístico depende de la intención del hablante y de su actitud ante el enunciado. El humor rompe con las expectativas del receptor quien tiene que inferir cuáles son los verdaderos propósitos del emisor. Según lo interprete, el efecto será de crítica, de humor o de ambos a la vez²⁵. En nuestra opinión, dichas condiciones se asientan en las reglas semántico-sintácticas universales que no pueden romperse.

Los Vetriccioli de Fabio Morábito

Fabio Morábito es un escritor que escribe la mayor parte de sus relatos, en una época de auge en la experimentación del lenguaje. Mezcla sus conocimientos y vivencias usando recursos prosódicos y, como advierte Alejandro Rossi, "Morábito escribe muy cerca de las cosas, casi a ras de la realidad,

²⁵ Véase "la semántica del humor" de V. Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1985.

quizá porque escribir en un idioma extranjero, trae consigo la imposibilidad de reducir la distancia entre la palabra y la cosa”²⁶. Y aunque Morábito parte de la soledad del yo, lo hace con un habla irónica y en un soliloquio escénico que nos invita a compartir su testimonio público, hecho también de la íntima desazón de un mundo inhospitalario y agreste. Los relatos de *La lenta furia*, de Fabio Morábito, es un volumen breve, acucioso, certero. “Los Vetriccioli”, dentro de esta colección, es el recuento espléndido, admirable de la decadencia y caída de una familia de traductores (todos enclenques y parciales) descritos en un espacio interior, de carácter medieval, que nos remite a *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco (mundo de copistas amanuenses), donde Morábito aprovecha para hacer alusión a la Italia donde vivió, la calle de Turín, en un escenario mexicano (las calles de Bolívar). Es sin duda una tragedia y la eficaz descripción detallada de una cárcel voluntaria y a medias abierta²⁷. En su relato “Los Vetriccioli” el argumento consiste en elaborar analogías imaginativas y elocuentes sobre la realidad u observar las metáforas que de ésta se desprenden. El universo de dos familias antagónicas en el contexto de la traductología. Son estampas o anécdotas urbanas, en que inquiera en la tradición italiana de la Edad Media, producto en el que ahonda en el misterio de la traducción a partir de lo tangible que, al ir de prisa, no vemos. Se trata de una aventura interior, ya que el traductor es un ser que vive en un mundo poblado de fantasmas, seres que imagina.

El tono de su relato es crítico-social, con un toque genial y lúdico, pleno de humorismo. Poeta crítico, con una actitud radical frente al lenguaje. Borges advierte en él una sutil

²⁶ Véase Fabienne Bradu “Grieta de fatiga de Fabio Morábito”, en: *Vuelta*, mayo 162, p. 54.

²⁷ Luis Moreno Villamediana, Saturday, March 04, 2006, Homenaje a solamente un libro, en: <http://contrapaso.blogspot.com/2006/03/homenaje-solamente-un-libro.html>

malicia literaria, que radica en hacer de la apariencia sencilla una secreta complejidad. Con humor y reverencia²⁸ mezclados, Morábito mediante la yuxtaposición, semejanza o repetición nos hace sospechar la desviación, que como dijera Bergson: “This deflection of life towards the mechanical is here the real cause of laughter”²⁹. Además, describe retratos que resultan paradójicos, apilados o bien escondidos en un armario o recoveco, como la casa que habitan los Vetriccioli que crece y parece ya no dar cabida, pero que acomoda a la familia (todo traductor anónimo que se da a conocer por su propio estilo) de manera misteriosa, haciendo que cada vez tengan mayor proximidad entre ellos y sean más famélicos: crítica a la civilización acelerada y, por tanto, a la sociedad que la encarna. Su número crecía año con año “había que hacerles sitio, adelgazar insensiblemente, pegar más el brazo al cuerpo al escribir, consultar poco los diccionarios para estorbar lo menos posible, ser más precisos y sobrios en la elección de la palabra, en suma sólo gravitar lo estricto necesario” (p. 28)³⁰.

En este relato predomina la función poética y la apelativa. Esta última en cuanto apela a la imaginación por medio de la identificación, a las creencias, a los sentimientos y a la conciencia del lector para persuadirlo de que lo que expone y así conseguir su adhesión. Su mensaje emerge de la conjunción de elementos: trama, personajes, pero sobre todo de las acciones y valores, tomando en cuenta la secuencias, los recursos lingüísticos y literarios como las metáforas y las comparaciones, en el caso de la segunda. Metáforas que describen la ocupación del traductor, ocupación que prolifera como los Vetriccioli, habitantes de la casona de las calles de Bolívar.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Henri Bergson, *Le rire*, p. 82 (Esta deflexión de la vida hacia lo mecánico es la causa real de la risa).

³⁰ “Los Vetriccioli” en *La lenta furia* de Fabio Morábito, 1989. A partir de aquí aparecerá entre paréntesis unidamente el número de la página de la cita de esta misma obra.

La ficción, de modo peculiar y muy particular del autor se nutre de lo real, de las experiencias de vida, de su filosofía, de los valores con los que nos orientamos para actuar y resolver problemáticas.

El escritor, determinado por su momento histórico, con su particular visión de las cosas y su bagaje cultural, construye imágenes e ideas con sus correspondientes problemáticas e ideología, crea dos familias de personajes de los que no sobresale una identidad singular, sino que impactan como grupo los Vetriccioli y los Guarnieri, que nos recuerdan sentimientos de seres humanos de la realidad que son capaces de sucumbir por sus principios, por sus fantasías o temores. Llevan y sobrellevan una vida de soledad, de rutina, que ya ni se cuestiona. Se muestran hechos contradictorios de la vida real con sus miserias y pasiones. Así, este sitio, el de deseos conflictivos y representaciones mutuamente incompatibles es indudablemente lo internalizado, a menudo con el signo de la negación y el disgusto, adquiere en el humor un estatus ambiguo que sólo es posible comprender cabalmente en su concreta emergencia literaria.

Repugnancia y fascinación de dos polos de un proceso, donde lo alto incluye, simbólicamente, a lo bajo. El resultado es una fusión móvil, conflictiva, de poder, miedo y deseo en la construcción de la subjetividad: una dependencia de precisamente estos “otros” que son seres rigurosamente opuestos y excluidos del nivel social. Es por esta razón que lo que es socialmente periférico es muy frecuentemente simbólicamente central.³¹ Morábito articula, en su avidez por el lenguaje, donde se pone de manifiesto la metaliteratura (juegos lingüísticos), mediante el humor, reflexiones sobre la condición humana o el arte de traducir. Se nutre de un universo ficcional y no a partir de la erudición. Con una prosa cáustica y paródica inventa una situación, un lugar, y un espacio don-

³¹ P. Stallybrass y A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*, p. 5.

de ubica a sus personajes, los que sufren, reflexionan hasta llegar al exterminio, y en sus acciones y actitudes reflejan los valores del mundo con lo que nos podemos o no identificar. Trata en el ámbito metafórico la rivalidad irresuelta del problema de la traducción. Recuerdo que en entrevistas se le ha preguntado sobre su actividad de traductor y, por lo general, ha evadido el tema, quizá con el pre-conocimiento de la insolubilidad de este discurso, pero aquí hace una semblanza que deja traducir o inferir su pensamiento.

En el relato, la rivalidad Vetriccioli contra los Guarnieri, invita a reflexionar acerca de aquélla que existe entre distintas corrientes de la traducción. El traductor está obligado a calcular lo que puede ser presupuesto o compartido con los receptores a los que se destinan las traducciones, buscando un equilibrio entre las ya citadas entidades nuevas, evocadas e inferibles que haga posible que el destinatario infiera la intención comunicativa del productor. Para alcanzar este equilibrio, Hatim y Mason utilizan los términos de *efectividad*³² y *eficacia*³³. Esto quiere decir que el traductor tiene que controlar la información que los receptores necesitan, para llevar a cabo las inferencias: explicitar el contenido mínimo más relevante con respecto a la intención del texto. Y para definir el mismo concepto de relevancia se acude a la obra de Sperber y Wilson (1987), quienes llevan este principio a la posición de factor central por el que se rige la interpretación de una realización. De esta manera, los oyentes infieren la información más relevante para el contexto que el hablante explicita, y esta relevancia está en función de la relación de dicha inferencia con las representaciones previas de estos oyentes: cuanto más contribuye una suposición a introducir algún

³² Cfr. Basil Hatim e Ian Mason, *op. cit.*: “la máxima transmisión de contenido relevante para cumplir con una meta comunicativa”, p. 123.

³³ Alcanzar lo anterior del modo más económico, dando lugar al mínimo gasto de esfuerzo de elaboración”, véase también Hatim y Mason, *Traducción y traductología* (1995:123).

cambio en nuestros conocimientos, en un contexto dado, más relevante es. Entre los Vetriccioli y los Guarnieri existen diferencias evidentes que se traslucen en su exterior. El estilo de “Los Vetriccioli” está lleno de pliegues, como la casona que habitan, minucioso como ellos mismos, siempre a la caza de un doblez oculto, en el vértigo, apenas lo descubre Morábito busca otro; lo pequeño puede tener para él una geografía tan intrincada, tan llena de nombres como compleja, referida a la multirreferencialidad de los intertextos que se entretajan de sus saberes, la historia, la sociedad y la tradición. Los Guarnieri “groseros”, apartados y aislados, uno del otro, en un amplio edificio, sin finura, se ayudan de los libros para llevar a cabo su tarea. En “Los Vetriccioli”, Morábito, con su prosa finísima y precisa, ágil y ligera que prefiere curvas y sinuosidades, seduce por su transparencia vítrea de los Vetriccioli, en cuyos párrafos caben mil minúsculos detalles, todos tan esenciales y significativos que no es posible desprenderse de ellos³⁴. En cambio, por contraste, la prosa de los Guarnieri “gorda” y fanfarrona. Mientras que estos últimos la guardan y atesoran, pretendiendo cultivarla; los primeros son artesanos espirituales, una amalgama de seres escuetos (p. 23). Entre los Guarnieri hay división (algunos ni siquiera se conocen), en cambio entre los Vetriccioli hay unión, todos son familia, son impersonales, ágiles, delgados, y no personales y gruesos como los Guarnieri. En tanto que los de la calle de Bolívar se especializan por área y poseen sensibilidad para la palabra, presentan precisión y sobriedad en el relato; los de la calle Turín (la competencia), son iracundos, pedantes y violentos, hacen alarde de lo que creen son: “Tenían el mal gusto de anunciarse en los periódicos” (p. 24). Y más adelante continúan: “luchaban para ver su nombre impreso en los libros y olvidaban que el secreto de nuestro oficio era la rehabilitación lenta y caritativa” (p. 28), mientras los Vetriccioli, por el

³⁴ Fabienne Bradu, en *Vuelta* 162, mayo 1990, p. 56.

contrario, haciendo gala de modestia exclaman: “nosotros nunca hubiéramos aceptado ver nuestro nombre impreso” (p. 27), ya que este era precisamente el orgullo del traductor de esos tiempos: “toda la dificultad y dignidad de nuestro trabajo consistía en convencernos íntimamente de que no existíamos” (*idem*)³⁵. Para los Vetriccioli no había nada caduco, en cambio, los Guarnieri decían especializarse en las lenguas muertas. A lo que los delgados, lánguidos y larguiruchos Vetriccioli se rebelan: “¿Pero quien puede decretar la muerte de una lengua? Aunque ya no se hable o haya tenido una vigencia corta entre los hombres, un idioma no dejará de reafiorar aquí y allá, siempre adherido al subconsciente de la especie [...]” (p. 24). Así que la división que establecían los Guarnieri entre lenguas vivas y muertas, a los Vetriccioli les parecía: “un subterfugio” (p. 25).

Morábito, en sus descripciones dentro del relato, hace uso de la hipérbole, una de las técnicas del humor:

Y cuando el pequeño cumplía tres años pasaba bajo la tutoría de un tío o de un primo mayor que lo familiarizaba con los atriles, los cajones, el vértigo de los tapancos y los diccionarios. A los seis años el pequeño Vetriccioli sabía sentirse derecho, usar el papel secante, sacar punta a los lápices, borrar con goma sin rasgar la hoja y poner en orden un escritorio. Se le enseñaba a llevar los manuscritos de un tapanco a otro y a llenar los tinteros de sus primos y tíos; al final del día mostraba con orgullo sus dedos manchados de tinta y cuando cumplía los siete años empezaba a traducir las primeras frases y los primeros párrafos, que además de ejercitarlo servían para saber qué lugar de la cadena familiar le tendría mejor en el futuro (p. 24).

Un trabajo colectivo, en equipo que no era uniforme, y sin embargo, paradójicamente hacia que fueran reconocido por

³⁵ Quizá aquí Morábito también hace alusión a la situación de la traducción, donde el traductor, durante mucho tiempo permaneció incógnito, ya que no se le daban los créditos en aquello que traducía.

su estilo, el “aire de familia”: “¡Seguro que es un Vetriccioli!” (*idem*). Su trabajo, tenían especialistas según el caso: “los recovecos levantinos eran famosos por el abuso de la forma pasiva y el punto y coma, la llamada ‘cadencia levantina’; mientras que el ala oriental era la mejor para “los arrebatos líricos”, en tanto que los tapancos del sur eran los expertos” para la duda, la sospecha y el resquemor” (cfr. 26).

Hipérbole desmembradora, humor que es, a la vez, estructurante y temático. En su obra, sus relatos están plasmados de la vida diaria e inmersos en ella, donde lo real, cuanto más patente, se hace más inexplicable e insólito. Usa un lenguaje de la precisión, del detalle, en asociaciones que nos brindan una visión insólita, pero real. De miras estrechas, donde “ningún Vetriccioli había recorrido toda la casa” y su vida había transcurrido “entre breves párrafos y frases trucas [...]” (p. 26). Además, en Fabio Morábito, la prosa “disparatada” muestra un humor inofensivo que juega principalmente con las características del mundo al revés, de las visiones “disparatadas”, pero también de un humor sutilmente ofensivo que explota el lenguaje propio del universo carnavalesco.

En “Los Vetriccioli” el tono humorístico, extrañamiento de lo cotidiano a través del empleo de la fantasía, el absurdo y los juegos con el lenguaje; se contrastan con su brevedad extrema, tendencia a la escritura casi periodística y de aforismos, con una extensión que oscila entre las pocas líneas a algunas cuartillas. Es una crítica sutil y velada con chispas de humor e ingenio, reivindicando el sentido del humor como una función de la inteligencia. Los Vetriccioli son una familia numerosa y por entero dedicada, con meticulosidad absoluta, a su oficio de copistas y editores, hasta que sufren de violencia por parte de los Guarinieri. Los Guarinieri, por su parte, son rechonchos e inmodestos e insisten en hacer publicar las obras con su nombre impreso. Su especialidad son las lenguas muertas y su fortuna las ideas y los debates exaltados; para los Vetriccioli, características del todo reprobables. La doble mirada del humor está hecha de simetrías e inversiones, la

duplicidad constitutiva de la ironía y la diferencia que afecta siempre el interior de la repetición, elemento central del humor. En la pertenencia múltiple, simultánea e indecible de los enunciados a tres fuentes de enunciación radica la ironía de esta “verdad histórica” o la verdad de esta ironía que no es la antítesis del error sino que se nutre de él, no puede sin constituirse a partir de él, y entonces, verdad aproximada, móvil. Planea, exhibe la emergencia del suelo en el lenguaje, abre posibilidades.

Ahora bien, en el momento de centrarse en la cuestión misma de las inferencias conversacionales, Fawcett³⁶ se basa en la teoría de la relevancia. De esta forma, nos dice que el receptor es capaz de inferir la intención de su interlocutor haciendo uso de las propiedades lingüísticas, las cuales nos guían en la formación de representaciones semánticas en la mente, y de su propio conocimiento del mundo (“contexto”). Es aquí, pues, donde entra este principio de relevancia: escogemos del contexto aquellas suposiciones que tienen mayores efectos contextuales o beneficio y que requieren menos esfuerzo de procesamiento. El traductor debe elegir, fundamentalmente, en función de lo que él considera relevante del texto original para la nueva audiencia. A partir de las objeciones que indicaban la imposibilidad de saber cuál es realmente el conocimiento de la audiencia meta. Gutt³⁷, con quien estoy de acuerdo, defiende la conservación de la forma de la expresión y del contenido del texto fuente para aplicar el principio de relevancia, aunque otros estudiosos como Eugene Nida³⁸ dijeran lo contrario.

³⁶ Peter Fawcett, *Translation and language. Linguistic theories explained*, p. 133.

³⁷ Ernst August Gutt, *Translation and relevance: cognition and context*, p. 39.

³⁸ Véase: Eugene Nida, *Towards a Science of Translation* (teoría de la equivalencia).

La traducción, enmascaramiento por excelencia, ayuda a refinar el arte del disfraz, esto es, a ponerse en la piel de otro, sin estar seguro de carecer del todo del misticismo de los Vetriccioli, adictos de la traducción, así como tampoco de la vulgaridad de los Guarnieri. “sabiondos” impertinentes. El de los Vetriccioli, mundo familiar que produce extrañeza, delirio de las alturas, de la traducción. Aventuras de personajes en el momento en que se pierden, y que normalmente discurren por la vida tranquilamente, pero con elegancia característica de su familia. Traductores en busca de la frase perfecta y del adjetivo justo: “[...] cada traducción nuestra pasaba de mano en mano hasta ser sopesada una infinidad de veces, las nuevas manos desmentían a las anteriores y eran desmentidas por otros, cuando no un tapanco por otro tapanco o un armario por otro armario o un ala de la casa por el ala la opuesta” (p. 24).

Se ve cómo mientras los Guarnieri hacen uso excesivo del diccionario y alarde de sus conocimientos, los Vetriccioli no es que se sientan con derecho de mejorar el original, sino que, de un modo modesto por el contrario, cada vez utilizan menos el diccionario y a lo largo de revisiones sucesivas adquieren un tono propio, reconocible.

Lo común a todos los Vetriccioli era el fervor, la entrega a la casa y al conciencia de que no se inventaba nada, de que se trabajaba sobre lo trabajado por otros y se corregía para ser corregidos, de que la originalidad no existía y ningún trazo personal era digno, por lo que había que borrarlo, y de que esa era la diferencia esencial entre ellos y los Guarnieri. El humor muestra la rebeldía y la independencia de quien lo utiliza y su alejamiento de la ideología dominante, censurando regímenes políticos, moralinas perniciosas, fervores patrióticos y también desmitificando los bulos del poder³⁹. Todas las actitudes y los

³⁹ F. Checa, y Molina, P. (eds.). *La función simbólica de los ritos*, p. 89. Doble sentido, expresión metafórica o palabra transformada en el objeto que lo lastima. Desde el principio hay una relación con la ley, palabra escrita

pensamientos cuya expresión pública los individuos deben reprimir obligados por las constricciones sociales pueden utilizar el humor para salvarlas y, haciéndose públicos, disminuir las tensiones originadas por esos límites culturales. No es extraño, por tanto, que sean aquellas dimensiones de lo social, más sometidas a represión las que con mayor frecuencia se traten de forma humorística o jocosa: los defectos físicos, la locura, las referencias a otros grupos culturales expresando los estereotipos cuyas referencias estarían prohibidas en otras circunstancias, como en el presente caso, todo tiene su correspondiente canalización pública y su aceptación social a través del humor. Incluso en las situaciones más trascendentales y aparentemente menos prestadas a lo cómico, el humor hace su aparición y cumple su función. El humor autoriza a que se sobrepasen ciertos límites culturales establecidos de forma tácita, pero conocidos por todos los miembros del grupo, que delimitan lo permitido de lo prohibido. El humor reviste de cierta inmunidad todas sus expresiones, mediante licencias que de otro modo estarían proscritas. Este potencial subversivo es especialmente peligroso para el poder. En sociedades donde la libertad de expresión está limitada, la utilización del humor puede constituir un recurso con el que sortear la censura oficial, aunque también en estas sociedades, las autoridades suelen ser especialmente puntillosas con los humoristas y sus críticas. En este relato observamos la presencia de la agresividad, y de cómo el humor puede utilizarse para dar salida a la misma. La agresividad forma parte importante del humor, y quizás este aspecto del humor es el que haya producido un mayor número de trabajos científicos relacionados con el mismo (p. ej. Byrne 1961; Oshima 2000)⁴⁰.

que legitima una acción pero también borde, límite, regla, posibilidad, convención, orden y poder.

⁴⁰ Freud ya advertía que el humor es una invitación a la agresión en común: Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, en: *Psychologisch Schriften (Studienausgabe, 4)*, p. 149.

La mayor parte de los estudios que asocian humor y agresividad se basan en el principio de que el humor puede dar una salida no violenta a la agresividad reprimida, asumiendo que el placer individual inducido por el humor agresivo conduce a una catarsis disminuyendo la intensidad de los sentimientos agresivos, donde los grupos implicados liberan éstos (que se alimentan de las tensiones producidas por el contacto) de forma pacífica. Una utilización sensata e inteligente del humor logra un acercamiento entre los grupos, al relativizar las diferencias culturales y minimizar los conflictos, pero siempre que se conozcan los límites y las reglas que cada grupo considera sagradas. En conclusión, podemos decir que las recurrencias y contrastes en el humor afirman su capacidad de permanente redefinición, su facilidad para politizar, gracias a su movilidad. Así, cada personaje, cada situación, cada lengua, cada espacio, siempre son legibles desde un “otro” con el que juegan, interactúan y luchan. Como el humor se construye de las diferencias, cobra importancia lo local y lo nacional, que siempre aparecerán relativizados por la aparición de los universales en las dicotomías culturales. Y debido a que el humor está estrechamente ligado a la cultura resulta ser un factor relevante en los prejuicios, las creencias y los estereotipos. Es decir, su orientación se centra en el humor como contraste e incongruencia. Se juega con las presuposiciones.

La traducción informal, esa forma dramática de traducir, que ya no tiene cabida, sucumbe para dar entrada a la era científica de la traducción. Si embargo, se sabe que buena parte de los alcances logrados con esos traductores informales (talento artístico, amor al oficio), se perdió. Ejercicio constante que se fragua con la práctica reflexiva de un quehacer sostenido, que se va cocinando de forma lenta y gradual, pero con ahínco y encono (furia), en una lucha constante por la superación y el logro de la excelencia. Con bases teóricas, no suficientes para el buen traducir, lo cual no significa la simple transposición lineal de un texto a otro, sino del conocimiento de la lengua de partida como de la lengua meta en un quehacer

constante que sufre cambios con el paso del tiempo y, que con el uso de la metáfora nos permite ahondar en él y descubrir con su mayor conocimiento vetas insospechadas, esos recorrecos interminables, de los que habla Morábito. Lo genial del texto es, que en un diminuto pasaje, nos remite a profundas reflexiones filosóficas y éticas de lo cotidiano de la traducción.

En fin, me parece que aquí, el humor está cargado de densidad semántica, de un carácter enigmático, donde el mensaje no es un fin en sí mismo sino que se usa para acrecentar el deleite puramente perceptivo de lo lúdico de la comunicación, juego placentero que necesita de la complicidad y también refuerza opiniones, creencias o afinidades: dosis de talento necesaria sin la que no es posible ninguna realización intelectual. El humor sugiere mejor que explicita, juega con el equívoco, cuenta con la lucidez de la audiencia que rastrea la incongruencia que subyace siempre en lo lúdico humorístico, la inadecuación entre el enunciado y los supuestos contextuales que posee el interlocutor, todos aspectos que sólo pueden analizarse a la luz de la pragmática y en relaciones intertextuales. El significado se deriva de un primer sentido, que es reemplazado por pistas suministradas por el humorista. De este modo, el humor es una actitud ante la vida, sin ser una desviación de ninguna norma sino un caso especial de aplicación de estrategias generales de interpretación para comprender enunciados⁴¹ que el oyente descodifica gracias a aspectos lingüísticos y contextuales que proceden del entorno físico, de la memoria, del discurso precedente, del conocimiento de los presupuestos del emisor que permiten conseguir el mayor grado de pertinencia, es decir, de información, con el mínimo esfuerzo.

El lenguaje descubre nuevos giros en cada nuevo contexto. Giros y gestos similares constituyen la idea sobre la que se sustenta el ritual humorístico que pretendemos desarrollar aquí. Todas las sociedades han creado formas institucionales de

⁴¹ María de los Ángeles Torres Sánchez, p. 25.

humor, debido precisamente al carácter socialmente multifuncional del mismo a que se hacía referencia más arriba⁴². El humor es un concepto ingenioso, subversivo, resbaladizo, sutil, rebelde, polisémico que se rige bajo principios como la antonimia y la hipérbole. No resulta tan simple deducir su naturaleza, ya que esta tarea parece exceder los marcos de la invención literaria y la de las distintas prácticas como la lingüística, la antropología, la filosofía y el psicoanálisis. No debemos olvidar que el humor es también provocativo, sospechoso, incitante, interrogativo: que se sirve de la reflexión, del juego, del nombrar, de la identidad y de la cultura para lograr su efecto. El humor se construye con la diferencia, inmiscuye a la lengua junto con la cultura, está hecho de dobleces, extrañezas y heterogeneidades, es sorpresa, algo insólito o inesperado; opera con la manipulación y la victimización del otro, con sutilidad. Se sirve de la paradoja, la ambigüedad, de sobreentendidos que fundamenta en su carácter sociocultural, mediante sugerencias, subterfugios y su carácter plurifuncional, para silenciar, amenazar, vencer los desbordamientos de extralimitaciones, abusos o entredichos, bordes de la alteridad, pliegues y minucias que hacen la diferencia, para sus propósitos.

En fin, es debido a su agudeza, a su talento para descubrir y resaltar que el humor crea situaciones y/o conductas ridículas que van creando una red y un sentir de significados que no serían posibles sin el contraste, la denotación y de la connotación y otras estrategias que utiliza el autor en una cocción lenta (pensante y reflexiva) de raptó y arranque furioso de destellos fugaces.

⁴² Jacob Levine, "Regression in Primitive Clowning", en: *Psychoanalytic Quarterly*, p. 73.

Bibliografía

- BERGSON, H., *Le rire*, París: PUF, 1950 (Versión en castellano: *La risa, Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Losada, Buenos Aires, 1991).
- CHECA, F. y Molina, P. (eds.), *La función simbólica de los ritos*, Icaria. Institut Català d'Antropologia, Barcelona, 1997.
- DERRIDA, J., *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona Paidós, 1989.
- FAWCETT, P., *Translation and language. Linguistic theories explained*, St. Jerome Publishing, Manchester, 1997.
- FREUD, S., *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Santiago Rueda Editor, Buenos Aires, 1970.
- , "El humor" en: *Obras completas*, Tomo XXI, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1979.
- , "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten", en: *Psychologisch Schriften*, (Studienausgabe, 4). Frankfurt, Fischer, 1970, pp. 9-219.
- GERNHARDT, R., *Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik*, Haffmans, Zurich, 1988.
- GOLDSTEIN, J. H. y D. P. E. Mc Ghee, *The Psychology of Humor*, Nueva York, Academic 1972.
- GUTT, E.-A., *Translation and relevance: cognition and context*, Blackwell, Cambridge, 1991.
- HOLDCROFT, D., "Irony as a trope, and irony as discourse", *Poetics Today*, 4:3, 1983, pp. 493-511.
- HURTADO ALBIR, A., *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid, 2001.
- KAUFER, D., "Irony, interpretive form, and the theory of meaning", *Poetics Today* 4:3, 1983, pp. 451-464.
- KEMPSON, R., *Semantic Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.
- LEDERER, M., *La traduction aujourd'hui*, Hachette, París, 1994.

- LEVINE, J., "Regression in Primitive Clownig" en: *Psycho-analytic Quarterly* n°30, 1961, pp. 72-83.
- MCGHEE, P.E. y J.H. Goldstein (eds.), *The sense of humor*, Nueva York, Springer 1998.
- MORÁBITO, F., "Los Vetriccioli" en: *La lenta furia*, Vuelta, México, 1989.
- NIDA, E., *Towards a Science of Translation*, Brill Leiden, 1964.
- OSHIMA, K., "Ethnic jokes and social function in Hawai", en: *Internacional Journal of Humor Research*, 13, 2000, pp. 41-57.
- PFEIFFER, W., *Etimologisches Wörterbuch des Deutschen*, Akademie Berlin, 1989
- RAMÍREZ, J., *Alguien de lava de Fabio Morábito*, mayo de 2003.
- RASKIN, V., *Semantic Mechanisms of Humor*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, 1985.
- RYAN, M., "The law of the Subject", en: *Politics and Culture. Working Hypothesis for a Post-Revolutionary Society*, The John Hopkins University Press, Maryland, 1988.
- SCHMIDT-HIDDING, W., "Wit and Humor, in: Meta, Volume 34, Number 1, 1989, *Special Issue on Humor and Translation*, pp. 128-141, 1963.
- STALLYBRASS, P. y A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Cornell University Press, 1986.
- SPERBER, D. y D. Wilson, *Relevance*, Blackwell, Oxford, 1986. En español: *La Relevancia*, Visor, Madrid, 1994.
- TORRES SÁNCHEZ, Ma. A., *Estudio pragmático del humor verbal*, Universidad de Cádiz, Cádiz, Cádiz, 1999.
- WEISBERGER, L. y otros, *Humor und Witz*, Europäische Schlusselfester, I. Hueber, Munich, 1913.
- WILLIAMS R., *Marxism and Literature*, Oxford University Press, London and New York, 1977.
- YUS RAMOS, F., "La teoría de la relevancia y la estrategia humorística de la incongruencia-resolución", *Pragmalin-güística*, Universidad de Alicante, Alicante, 1997.

JOSÉ F. ELIZONDO Y EL ESTRENO DE LA

ZARZUELA *CHIN CHUN CHAN*

(CONFLICTO CHINO EN UN ACTO) EN 1904

Alejandro Ortiz Bullé Goyri*

[El viernes primero de enero 1904, el periódico *El Imparcial* (primer diario moderno en México) daba cuenta de un fenómeno social que, por extraño que parezca, se manifiesta de nueva cuenta a un siglo de distancia: La emigración masiva de población de origen chino a territorio mexicano en busca de mejores oportunidades de vida o para emprender negocios. La breve nota refiere lo siguiente:

Immigración china.

Precauciones del consejo de Salubridad

Precauciones del consejo de salubridad. El 27 de enero próximo llegará a Salina Cruz [proveniente] de Honk Kong el vapor *Klasverking* [¿?] que trae a bordo gran cantidad de trabajadores chinos. Estos vienen [...] a las plantaciones del Istmo de Tebuantepec.

(*El imparcial*, 1 de enero de 1904, p. 1)¹

La cuestión de la presencia china en México no era un asunto menor, y si bien se vinculaba con otros acontecimientos relacionados con la apertura que el país iba teniendo hacia el

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

¹ Los puntos entre corchetes indican ilegible en el original. En otra nota en la misma plana del periódico se informa de rutas de vapores chinos que atracarán de manera regular en los puertos de Manzanillo y Salina Cruz.

exterior durante los gobiernos del general Díaz, también es cierto que generó alarma y brotes chauvinistas y xenofóbicos en diversos sectores sociales, como puede verse, incluso en el Manifiesto del Partido Liberal de 1906, redactado por Ricardo Flores Magón, en donde literalmente se propugna por la expulsión de los chinos del territorio mexicano, por considerarlos perniciosos para el progreso nacional².

En ese mismo año, el sábado 9 de abril, en el Teatro Principal de la ciudad de México, se estrenaba una zarzuela mexicana que, con humor, picardía y música, pasaba revista justamente a la presencia china en la vida social y cultural del México de entonces. La zarzuela se titula *Chin Chun Chan* y sus autores fueron los libretistas José F. Elizondo y Rafael Medina, con música del maestro de origen catalán Luis G. Jordá.

Pero en *Chin Chun Chan*, no se plantea específicamente una denuncia social o política en contra de la emigración en México; sino que sus autores aprovechan con gran sentido del humor las resonancias en la cultura y la sociedad mexicana del porfiriato, de la presencia china, a través de un juego e suplantación de personajes entre un hombre común y corriente y la presencia de un embajador chino que llega de visita a la capital del país.

De manera que en medio de un ambiente cultural modernista de gustos exotistas³, la aparición en la cartelera de es-

² Esto es lo que se dice textualmente en el Manifiesto del Partido Liberal Mexicano al respecto: "La prohibición de la inmigración china, es, ante todo, una medida de protección a los trabajadores de otras nacionalidades, principalmente a los mexicanos. El chino, dispuesto por lo general a trabajar con el más bajo salario, sumiso, mezquino en aspiraciones, es un gran obstáculo para la prosperidad de otros trabajadores. Su competencia es funesta, y hay que evitarla en México. En general, la inmigración china no produce a México el menor beneficio.

http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/programa/37.html).

³ El mejor ejemplo podría ser el poeta José Juan Tablada, cuya fascinación por el oriente, no sólo lo llevó a viajar al Japón, sino que construyó en su propia casa un célebre jardín japonés; así como sus también

pectáculos de 1904 de una obra teatral que aprovechaba de manera paródica el asunto, podría ser garantía de éxito inmediato y, en efecto, eso fue lo que ocurrió. *Chin Chun Chan* (*conflicto chino en un acto*), se convirtió en el espectáculo de teatro musical de mayor éxito durante la primera mitad del siglo XX. He aquí la reseña de la presentación de la obra en *El Imparcial*:

En el Principal *Chin Chun Chan*

En el pórtico del Principal y momentos antes de que empezara la tercera tanda, un individuo bien trajeado y lampiño iba de uno a otro lado como dando sus últimas órdenes. Era un jefe de claqué que iba en el propósito de echar al foso la segunda obra que ha dado al Principal la próspera [...] para la Sociedad Mexicana de Autores. Pero sus cálculos salieron fallidos, y “Chin Chun Chan” fue un éxito franco y ruidoso.

Desde las primeras escenas el público empezó a aplaudir, con gran desconsuelo [¿] a los reventadores. Los autores fueron llamados a la escena tres veces entre aplausos y dianas, y todos los números salientes [¿] de la piecесita fueron repetidos a instancias del monstruo.

“Los polichinelas” lujosamente vestidos. “La telefonía sin hilos” y “Cake Walk” [...] fueron los números más aplaudidos y todos los artistas estudiaron sus papeles a conciencia y con el propósito de hacer lucir la obra.

En el diálogo de los peladitos, fueron muy bien recibidas la Iris y la Vivanco.

La granizada de la tarde echó a perder las decoraciones que se preparaban para el estreno, habiendo necesidad a última hora de adaptar algunas antiguas. En total, tendremos Chin Chun Chan, para muchas noches (*El Imparcial*, domingo 10 de abril de 1904).

célebres Haikus, en donde explora las posibilidades poéticas en lengua castellana de esta forma poética japonesa.

Cartelera de espectáculos en 1904 en la ciudad de México

El contexto de espectáculos y vida teatral que rodeó al estreno de *Chin Chun Chan* en 1904, revela una gran variedad de expresiones escénicas, así como una disparidad en cuanto a la calidad de las obras presentadas. He aquí algunos ejemplos singulares:

El martes 19 de julio del año del Señor de 1904 se estrenó en el Rivapalacio “una verdadera mamarrachada” —según la opinión del cronista del periódico *El Popular* citado por Olavaria y Ferrari— a la que dieron por nombre sus autores *El Santo de doña Chole*, y que según él:

estaba colmada de indecencias soeces, de esas que sólo se escuchan en las pulquerías. Sus autores, Necoechea y Michel, escucharon más de una dura censura y la silba fue colosal. durante las primeras escenas el público fue abandonando poco a poco el salón, pues la indecencia aquella no pasó (Olavarría, 1961, pp. 2561-2571).

Pero en cambio para los días de Pascua de Resurrección la Empresa Arcaraz hermanos sucesores reanudó su temporada en el teatro Principal con un inmejorable cuadro de artistas entre directores de escena, directores concertadores, triples, actores cantantes, maestros de baile y hasta partiquinos.

Algo sobre el estreno de *Chin Chun Chan*

Así, la noche del sábado 9 de abril los autores mexicanos Rafael Medina y José F. Elizondo, con música del profesor catalán Luis G. Jordá se apuntaron un exitazo fenomenal con el estreno de su zarzuela mexicana, aunque medio en chino *Chin-Chun-Chan* .

Don Enrique de Olavarría y Ferrari comentó lo siguiente, a propósito de las primeras representaciones:

El éxito fue de los mejor, y desde las primeras escenas rompió el público en aplausos que hubieron de repetirse, siempre en creciente entusiasmo en todas y cada una de que fueron sucediéndose hasta el final, en que los autores, entre bravos y dianas, se presentaron en escena numerosas veces, siendo en ella ruidosamente aclamados... (Olavarría, 1961, p. 2562-2563).

Chin Chun Chan, alcanzó tal éxito inmediato que en pocas semanas, para el 17 de mayo, alcanzaba la cifra de cincuenta representaciones. Hazaña difícilmente lograda por cualquier obra que se presentase por entonces en los escenarios nacionales.

Seguramente cualquiera habrá escuchado en algún momento de su vida el famoso coro de los Polichinelas pues formó parte de la música original de la zarzuela *Chin chun chan*, y cómo no recordar la deliciosa pieza del Teléfono inalámbrico:

Para comunicarse con una señorita,
se acerca el aparato
y se repica así..."

Pues se trata también de otra de las melodías que forman parte de *Chin Chun Chan*, como también las famosas "Coplas del charamusquero" y otras más en las que por añadidura se ofrece un testimonio crítico y risueño de la vida cotidiana en el México de entonces y en particular de la capital de la república.

Chin Chun Chan posee un argumento por demás sencillo: un pobre diablo provinciano llega a un hotel de la ciudad de México disfrazado de chino para esconderse de su esposa que lo persigue por líos de faldas. Por azares del destino, en ese mismo hotel llegará a hospedarse un gran dignatario chino llamado Chin Chun Chan. Los empleados del hotel y el gerente confunden como podría esperarse al provinciano con el célebre embajador del lejano oriente y se arma un enredo que se resuelve cuando la furibunda mujer que busca al marido, la emprende a golpes contra el verdadero chino. Finalmente todo se resuelve y el célebre chino es tratado de acuerdo con su

jerarquía y el provinciano de Chamacuero es perseguido por su celosísima esposa.

La trama da lugar a la aparición de diversos personajes populares alojados en el hotel, con el que nos pintan diversos cuadros pintorescos de la vida urbana de la ciudad de México y de sus habitantes. Gracias también a la presencia de un cuadro de bellas muchachas “chanteuses” se realizan los números musicales dispuestos para halagar al ilustre huésped, como “Los polichinelas” y “El teléfono inalámbrico”, entre otros números musicales.

En la sencillez de su trama y en lo bien logrado de las situaciones cómicas, en el desfile de personajes populares puede deberse el éxito de esta obra fundamental del teatro mexicano del siglo veinte.

Pero también se puede mencionar algo que puede explicar la resonancia que la obra tuvo en las primeras décadas del siglo veinte: Los empleados del hotel llevan al supuesto dignatario chino, es llevado a recorrer las calles de la ciudad de México y a reconocer a personajes populares típicos, como el famoso Charamusquero, que entona unas coplas ironizando sobre la influencia de la cultura norteamericana en México: “Mi vender el charamusca/ en la lengua del Tío Sam”, nos entona el personaje en su aparición, (Elizondo, 1904, p. 29).

Aunque es preferible no buscarle más al asunto y asumir que la obra tuvo éxito por la sencilla razón de que estaba muy bien construida, que resultaba divertida, que pasaba revista a la vida urbana de la floreciente ciudad de México y por sus deliciosas partes musicales. Muéstrelo si no, la letra de las coplas de “Las Telefonistas”

Aquí está ya el teléfono de nueva invención
Que sin hilos produce comunicación.
Escuchen ustedes con mucha atención.
Para comunicarse con una señorita
Se acerca el aparato y se repica así
(sonando los timbres)

Y llega la corriente frotando la bocina
Con dulce cosquilleo que hace repetir.
(Vuelven a sonar los timbres)
Mas cerca, señorita, más cerca, caballero,
Y así muy suavemente oprima usted el botón,
Ya estoy electrizada, ya siento las cosquillas,
Ya puede usted hablar, hay comunicación.
¡Ay, Qué sensación tan particular...
Deje usted el botón, no lo apriete más!
Ya basta caballero; deje de tocar,
Que si no la corriente se me va a acabar.
(Elizondo, 1904, p. 34)

Las letras y la música de *Chin Chun Chan* aún cuando nos parezcan ingenuas en la actualidad, poseen una gracia y un colorido que se hace inevitable cantarlas o intentar al menos seguir la melodía. Esa misma gracia y colorido podemos decir que tienen los personajes y las situaciones que a final de cuentas sostienen la trama de la obra. Por ello, aún cuando pasen años y décadas, la obra permanece viva, como se demostró en el montaje realizado por Enrique Alonso para la Compañía Nacional de Teatro en el año de 1991. En el programa de mano de dicha representación, el mismo Alonso nos dice lo siguiente:

Chin Chun Chan tuvo un éxito que nunca había logrado una obra nacional...y si comparamos la cantidad de habitantes de nuestra ciudad en aquella época con la actual, nos reverteríamos a afirmar que el éxito de la obra de Elizondo es el más grande del teatro nacional. Por años llenó los teatros en que se representaba, y marcó la desespañolización del género chico mexicano rompiendo definitivamente con la influencia del que fue su padre: el género chico español, que era entonces el más representado (Alonso, 1992).

Y si la obra se montase en cualquier teatro, tendría asegurado un renovado éxito de taquilla, no lo dudamos y por lo menos

podemos afirmar que ocasionalmente la obra suele escenificarse, ya sea en sus partes musicales por músicos y cantantes amantes de la zarzuela y la opereta, como por grupos universitarios o semiprofesionales.

Aspectos biográficos relevantes de los autores

Cabe mencionar que los autores del libreto de *Chin Chu Chan*, José F. Elizondo y Rafael Medina no sólo fueron agraciados por el éxito de público y taquilla con ésta obra; por ejemplo Elizondo fue autor de obras fundamentales en el género revisteril mexicano como *El surco*, *El país de la metralla*, *19 y 20*, *El país de los cartones*, *Las musas del país*, entre muchas más que abarcan desde el porfiriato hasta el régimen de Ávila Camacho, en los años cuarenta. El autor de la música Luis G. Jordá fue autor nacido en España, pero aclimatado como muchos artistas de entonces a la vida de un sin fin de partituras para el teatro mexicano como la revista *El pájaro azul*, que con tono chocarrero revivía el ambiente periodístico para hacer críticas al régimen de Porfirio Díaz y que forma parte del repertorio del teatro de revista de aquella época.

En el programa de mano de *Chin Chun Chan*, en la reposición de 1992 de Enrique Alonso, se nos dice que Jordá nació en 1870 en Barcelona, que estudió en el conservatorio del Liceo de Barcelona y órgano en la Merced de Barcelona, fue director de la Banda Municipal. En 1898 llegó a México, donde permaneció por veinte años. Fue organista de la iglesia de San Hipólito y director de la orquesta que amenizaba los domingos en el bosque de Chapultepec y fundador de la Casa Beethoven. Murió en Barcelona en 1951 y fue autor de zarzuelas como *Palabra de honor*, *Mariposa*, *Los de abajo*, *mancha roja* y *Chin Chun chan*, desde luego (Alonso, 1992).

De Rafael Medina contamos con poca información, más allá de la conjetura de que se trató de un hombre del medio periodístico, que dirigía la revista humorística *El burro*, po-

demos ennumerar algunas de las obras de revista que fueron de su autoría: *Hasta el cielo*, *Palabra de honor*, *Los de abajo*, *El novio de Tacha*, *C.B.D.O.P.B.T.*, *El globo terráqueo*, *La pesadilla de Cantolla* y, desde luego, *Chin Chun Chan*, (Elizondo, 1904)

José F. Elizondo⁴ nació en Aguascalientes en 1880 y murió en la ciudad del México en 1943, resulta ser un personaje particularmente interesante en el ambiente cultural de las primeras décadas del siglo veinte, no sólo por su constante labor como dramaturgo —la cual es evidente que es poco conocida y por tanto valorada— sino por su labor periodística en la que destacó sustancialmente como un cronista de primera línea y como gran humorista. Su nombre en el periodismo mexicano, no aparece de manera directa como tal, sino bajo dos seudónimos: “Kien” y “Pepe Nava”. Sus columnas más reconocidas se encuentran en las páginas de *El Mundo Ilustrado* (que llegó a dirigir en 1912), en la columna dominical de *Excelsior* titulada “La vida en broma”, así como en *Revista de Revistas* y en *Multicolor*, así como un reconocido epigramista.

Llama la atención también su vinculación con el movimiento ateneísta y su cercanía con el ministro de Instrucción Pública en el régimen de Díaz, Don Justo Sierra con quien laboró en su secretaría particular. Por ello no es extraño que sus primeras publicaciones aparezcan en las publicaciones *Revista Moderna* y en *Savia Nueva*. Se sabe también que participaba activamente en las tertulias literarias que unían a artistas de Zacatecas y Aguascalientes en la ciudad de México durante el porfiriato, como lo fueron Manuel M. Ponce y López Velarde.

Para concluir basta comentar que si bien *Chin Chun Chan* es el ejemplo del espectáculo de teatro cómico mexicano más

⁴ Los datos biográficos de Elizondo han sido recopilados del Diccionario de Escritores Mexicanos (DEM, 1992, pp. 102-104), así como del Diccionario Enciclopédico del Teatro Mexicano (Ceballos, 1996, p. 147).

sobresaliente por lo menos en la primera mitad del siglo veinte; no fue desde luego el único y que la gran tradición de cine cómico mexicano con sus correspondientes íconos como Cantinflas, Tin-Tan, Clavillazo o Resortes, tiene un origen en la tradición previa del teatro de revista mexicano, que fue expresión y testimonio de la chocarrería de una sociedad que para renovarse tuvo que hacer una revolución, pero que nunca perdió el sentido del humor.

Obra citada o consultada

ALONSO, Enrique, *Programa de mano de Chin Chun Chan y Las Musas del País*, México, Compañía Nacional de Teatro, INBA, 1992.

CEBALLOS, Edgar, *Diccionario enciclopédico del teatro mexicano*, México, Ed. Gaceta-Escenología, 1995, 545 pp. *Diccionario de Escritores Mexicanos*, v. II, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1992.

El imparcial, viernes 1 de enero de 1904, p. 1.

El Imparcial, domingo 10 de abril de 1904, p. 1.

ELIZONDO, José F. y Rafael Medina, *Chin Chun Chan, conflicto chino en un acto y tres cuadros*, México, Medina y Comp. Impresores, 1904. 39 pp.

Manifiesto del Partido Liberal Mexicano (1906), en http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/programa/37.html

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*, pról. de Salvador Novo, puesto al día por David N. Arce, 3a. ed., México, Porrúa, 1961, 5 vols.

ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro, "El teatro de revista mexicano, una forma de periodismo escénico", en *Tema y variaciones de literatura*, núm. 19, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, semestre 2, 2002, pp. 91-110.

- REYES DE LA MAZA, Luis, *Cien años de teatro en México: 1810-1910*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972, 161 pp.
- , *Circo, maroma y teatro, 1810-1910*, México, Imprenta Universitaria, 1985, xi + 479 pp.

¡QUÉ VIVA EL MOLE DE GUAJOLOTE!

LA RISA ESTRIDENTISTA

Oscar Mata*

Un jovenzuelo de nombre Manuel Maples Arce había dedicado no pocas horas de su corta vida, apenas rebasaba la veintena de años, a pensar —ni más ni menos— “en el problema de la renovación literaria de manera inmediata”, por lo que cierta madrugada de diciembre de 1921, se levantó decidido a “torcerle el cuello al doctor González Martínez”. Ipso facto se puso a escribir un manifiesto como los que estilaban en Europa futuristas, ultraístas, similares y conexos. Llamó a su engendro *Actual*, lo hizo imprimir en la imprenta de la escuela de huérfanos con formato de hoja volante y, ni tardo ni perezoso, una noche lo fijó en cuanto muro le salió al paso. Cualquier persona con conocimientos mínimos de propaganda hubiera aconsejado al poeta que calmara sus ansias de novillero y esperara unos cuantos días a que las celebraciones de Año Nuevo y Reyes pasaran, para dar a conocer sus revolucionarias ideas artísticas. En el pecado llevó la penitencia, ya que muy pocos repararon en el impreso de marras, a pesar de que en su encabezado se podía leer lo siguiente:

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

Actual
Número 1

Hoja de vanguardia
Comprimido estridentista
de Manuel Maples Arce

Iluminaciones subversivas de René Dunan, F. T. Marinetti,
Guillermo de Torre, Lasso de la Vega, Salvat Papasseit, etcétera
y algunas cristalizaciones marginales.

E MUERA EL CURA HIDALGO

X ABAJO SAN RAFAEL

I LAZARO...

T ESQUINA...

O SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS¹

Lo siguiente de ninguna manera desmerecía con lo que de manera tal había comenzado: los catorce puntos que vendrán a ser las tablas de la no ley del flamante movimiento –mejor sería llamarlo estremecimiento– literario. De esta forma –en apariencia estruendosa pero en realidad desairada– hizo su aparición en Puebla, en México y –¿por qué no?– en el mundo, al menos en el mundillo de las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX, el Estridentismo, movimiento avante tan mexicano como el mole de guajolote.

En la parte final del manifiesto aparecía una lista de culpables intelectuales llamado “Directorio de Vanguardia”, con más de doscientos nombres, casi todos de vanguardistas extranjeros (el manifiesto en varios puntos insistía en la necesidad de un arte cosmopolita) y sólo diez mexicanos. Curiosamente, el verdadero culpable, Manuel Maples Arce, bien se cuidó de que su nombre brillara por su ausencia. No

¹ Actual Número 1. Citado por Clemencia Corte Velasco en *La poética del estridentismo ante la crítica*. Puebla, BUAP, 2003. pp. 262. (col. Asteriscos)

fue la primera vez que procedió así, según refiere Germán List Arzubide:

Suscribió una serie de artículos polémicos acerca de su poemario *Andamios interiores*: “Después de varias semanas apareció en *El Universal gráfico* un comentario que decía que los poemas de Maples Arce eran mariguanadas que nadie entendía. Y firmaba con su apellido solamente: Elguero. Maples Arce contestó en forma agresiva y se entabló una polémica que duró semanas... Los poetas estridentistas gozábamos leyendo las controversias. Aquel regocijo obedecía a que nunca existió el escritor Elguero. Los artículos eran escritos por el propio Maples Arce para darle importancia a su libro”.²

La anécdota ilustra la que a mi juicio es la marca de agua del estridentismo: el humor, el júbilo, el disfrute de un estado provocado por los impetuosos e irrespetuosos estridentistas valiéndose de la sátira o la burla. Una de las características principales de esta literatura de estrategia es su tremenda capacidad para reírse de todo y de todos. Si se tuviera que tomar una instantánea de este movimiento tan efímero —una verdadera llamarada de petate en términos de historia de la literatura mexicana, pues inicia a finales de diciembre de 1921 y termina en septiembre de 1927, con la caída de su mecenas, el general Heriberto Jara, gobernador de Veracruz— se obtendría la imagen de alguien que ríe. Hombres con la sonrisa a flor de labios, personajes con una carcajada que ocupa todo su rostro, tales son las imágenes habituales de los estridentistas en caricaturas o en varias de las máscaras que Germán Cueto (1893-1975) elaboró de ellos. En el XIV y último punto de *Actual 1*, dentro de lo que es considerado el primer manifiesto estridentista,

² Datos de List Arzubide, dados por Bertha Rosalía González Aragón en María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000, p. 480.

Maples Arce difunde a los cuatro puntos cardinales una idea que atribuye a Rafael Lasso de la Vega:

Estamos lejos del espíritu de la bestia. Como Zaratustra, nos hemos librado de la pesadez, nos hemos sacudido los prejuicios. Nuestra gran risa es una gran risa. Y aquí estamos escribiendo las nuevas tablas.³

Poco tiempo después, en “Margen”, prólogo a *Esquina* de Germán List Arzubide, dejó bien claro que nada ni nadie estaría a salvo de la risa estridentista:

La literatura, desde hace tiempo, dejó de ser cosa seria; la vida misma no es ya sino una puta a la que es necesario tratar a puntapiés. Tal vez por eso el poeta ha aprendido a reírse de sí mismo para poderse reír de los demás.⁴

La risa estridentista es una risa juvenil, de muchachos que no habían sido afectados por la Revolución Mexicana y habían presenciado la Gran Guerra a un océano de distancia —con la excepción de Luis Quintanilla, hijo de diplomático, que en 1918 se encontraba en París... escribiendo poemas, de tono jocoso, como éste de *Avión*:

“Pellizco”

Con un motor de avión palpitando en el pecho.

¡UNÁMONOS PARA MATAR A LA TRISTEZA

HIJA MALDITA!

París, 12-IV-1918⁵

³ Clementina Corte Velasco, *op. cit.*, p. 270.

⁴ Luis Mario Schneider. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, CONACULTA, 1997, pp. 404-5 (Lecturas mexicanas, cuarta serie).

⁵ *Ibid.*, p. 342.

En la provincia mexicana se sentían aislados e incomprendidos, por lo cual protestaban de una manera sui generis. Su humor podría provocar revuelo y escándalo, poseía una alta dosis de irreverencia y en él no podía dejar de advertirse el berrinche que busca llamar la atención, pero fue un humorismo sano, blanco diríamos en la actualidad. Se trataba de un humor que provocaba sonrisas estridentistas, a las cuales el narrador del movimiento, el chiapaneco Arqueles Vela, describe así:

Nuestra sonrisa estridentista por destructora, por avasalladora, por intencional y no por ESTRIDENTISTA, no tiene los subterfugios románticos, la plasticidad parnasiana, la premeditación impresionista, la irrupción paroxística, la etc., etc., ni tendrá lo más allá del superrealismo. Es una sonrisa imperceptible y paradójica, estilizada. No hay en ella ningún resabio subversivo. Nos reímos de que a la gente literaria se le resbalen y se le caigan las ideas al tropezarse con sus pensamientos, con una expresión intro-objetiva. No con esa desfachatez y con esa carcajada cotidiana de los que ven a alguien rodar sobre las escaleras de la comicidad.

La nuestra es una sonrisa que ha pasado por todas las descosiciones, descubriendo su verdadero matiz. Hemos ido despabilándola hasta dejarle, únicamente, su incandescencia, su pureidad, que es la que nos libra de la insolación de la sonrisa.⁶

Vela expone los anteriores conceptos durante el apogeo del estridentismo. Esto es, cuando Manuel Maples Arce ha publicado *Andamios interiores* (1922) y *Urbe* (1924); Germán List Arzubide, *Esquina* (1923); Arqueles Vela, *La señorita etc.* (1922) y *Un crimen provisional* (1924); “Kyn Tanilla”, *Avión* (1917), *Poemas* (1923) y *Radio* (1924); se han representado obras de “El Teatro del Murciélago” (1924) y han aparecido tres de los cuatro manifiestos estridentistas (diciembre de

⁶ Arqueles Vela, “La sonrisa estridentista” en *Xilote*, No. 34, México, primavera 1973, p. 9. Originalmente se publicó en *El universal ilustrado*, México, 24 de diciembre de 1925.

1921, 1 de enero de 1923 y 12 de julio de 1925). “La sonrisa estridentista” se publica el 24 de diciembre de 1925, fecha en la cual Arqueles Vela puede disponer de una visión si no completa, al menos muy aproximada de todo el movimiento —que por cierto fue la vanguardia más longeva de su época—. He aquí los párrafos finales:

Algunos dicen que lo que escribimos es humorístico. Es probable. Pero es un humorismo sin lo anecdótico de todos los humorismos, sin trucos, sin circunvalaciones que vayan situando y circunferenciando la intención, sin las bambalinas del humorismo, en las que las perspectivas no tienen ese graderío de los demás humorismos. Está en todos los planos. Nuestra sonrisa es una sonrisa deportista. Usamos las raquetas del humorismo para mantener los conceptos y las frases en el aire idealista de los campos intelectuales, en una reciprocidad admirable, sin tocar la red de la irrealidad...

Por esta facultad de no dejar que las ideas se desplacen como las de la generalidad, es que parecemos incongruentes y disparatados.

Sin embargo, eso hace que nuestra sonrisa sea verdadera, sincera, con la verdad y la sinceridad, con la incongruencia de la vida, que todavía no tiene ningún argumento.

Entre todas las sonrisas, la nuestra se enreda y desenreda en los instantes, explayándose, recogándose, inutilizando y vivificando los contrastes, desmatizándose a cada momento, porque como es transeúnte, no se refugiará nunca en los museos intelectuales.⁷

Más clara, ni la bruma en Estridentópolis, la urbe proyectada por el formidable Germán Cueto, en cuyo despacho, en el piso cuarenta del edificio del Movimiento Estridentista, se daban “Consultas gratis para los pobres de imaginación”.⁸ Sin embargo, en atención a aquéllos que no pueden ascender hasta las alturas donde despacha don Germán (su tocayo List Ar-

⁷ *Loc. cit.*

⁸ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*. México, CONACULTA, 1987. p. 73 (Lecturas mexicanas, segunda serie, 76).

zubide señala que el mismísimo elevador “llegaba fatigado de palabras”) se ha decidido presentar algunas muestras del humor estridentista. Empezaremos con Kin-Taniya, seudónimo de Luis Quintanilla, con un poema finalizado casi el mismo día –o la misma noche– en que apareció *Actual* 1

Fox Trot

Hay dos o tres estrellas que piensan a la noche
pulgas de oro en el muslo de una negra

.....

¡Carcajada!

Campeón futbolista del team de la vida.

México, 12-28-21⁹

En *Esquina*, donde anuncia que “el viaje a Marte al fin se hará en camión”, Germán List Arzubide muestra que no canta mal las rancheras:

Estación

Einstein no ha descubierto
quien inventó las moscas.¹⁰

Silabario

GRAN CONCURSO

Junte los trozos de humo de su cigarro
y le daremos un premio.¹¹

El humorismo de Manuel Maples Arce en varios momentos es agresivo; veamos unos fragmentos de *Urbe*, (*Súper poema/bolchevique/en 5 cantos*), con dedicatoria “a los obreros de México”, amén de alusiones al grupo de contemporáneos e insultos al poder:

⁹ Luis Mario Schneider, *op. cit.*, pp. 377-8.

¹⁰ *Ibid.*, p. 407.

¹¹ *Ibid.*, p. 408.

I

Los asaltabraguetas literarios
nada comprenderán
de esta nueva belleza
sudorosa del siglo.¹²

V

Los discursos marihuanos
de los diputados
salpicaron de mierda su recuerdo.¹³

Si alguien piensa que los estridentistas vendrían a ser una especie de anarquistas que lanzaban “bombas” muy parecidas a las yucatecas no andaría muy errado.

En su “Conferencia sobre el movimiento estridentista”, Germán List Arzubide presenta al estridentismo como un movimiento eminentemente poético, cuyos integrantes lograron lo nunca antes conseguido:

Nosotros... ¡alcanzamos la equivalencia! Igualdad de las cosas en valor o estimación, que poéticamente es crear el salto de la hipótesis a la conclusión sin intermediarios.

Convertir la poesía en una música de ideas. Esta fue nuestra meta...
...nuestra metáfora interpreta simultáneamente el estado espiritual y la visión material, o sea la imagen doble, que es el aporte más valioso que hemos dado los estridentistas...¹⁴

Muy a pesar de los conceptos anteriores, que List Arzubide expuso con toda seriedad, lecturas y relecturas de la poesía estridentista muestran un puñado de libros donde el ingenio supera a un estro muy débil o de plano inexistente. Más que

¹² *Ibid.*, p. 427.

¹³ *Ibid.*, p. 434.

¹⁴ Germán List Arzubide, “Conferencia sobre el movimiento estridentista en *op. cit.*”, pp. 114-6.

algún poema o unos versos que conmuevan, los estridentistas brindan frases que provocan sonrisas: “¡Cómo fuman las fábricas!” o “Se desploman de sueño los semáforos”, etc. Y nada más. No hay poeta ni poemario estridentista que haya resistido la más estricta de las pruebas, la del paso del tiempo. Un juicio sobre el estridentismo basado única y exclusivamente en su poesía resultaría negativo, una condena quizá acompañada de una sonrisa —quizá desdeñosa. Sin embargo y por fortuna, en el estridentismo también se puede encontrar prosa, una magnífica y verdaderamente vanguardista prosa narrativa, llena de la frescura y el humor característicos del movimiento.

El corpus de obras narrativas estridentistas se compone únicamente de cuatro títulos. Los tres primeros son novelas cortas de Arqueles Vela: *La señorita etc.* (1922), *El café de nadie* (1926) y *Un crimen provisional* (1926).¹⁵ Vela publicó otras dos novelas: *La volanda*¹⁶ y *El picaflor*,¹⁷ que no se consideran en este trabajo debido a que son posteriores al estridentismo. *La señorita etc.*, que apareció por primera vez en “La novela semanal” de *El universal ilustrado*, inicia la prosa mexicana de vanguardia. Es una pieza onírica, llena de lirismo, inspirada en el cine, como “El sexto sentido” de Amado Nervo y “La cena” de Alfonso Reyes. Cuenta el encuentro, en el transcurso de un viaje, con una mujer a la que el narrador ama e idolatra de una manera ideal y delicadamente lúdica, pues ella lo salva de una existencia gris: “...tuve la intención de pagar, en una casa de huéspedes, un mes de vida mediocre”.¹⁸ La señorita en cuestión:

¹⁵ Las tres narraciones fueron reeditadas en Arqueles Vela, *El café de nadie*, México, CONACULTA, 1990. 70 pp. (Lecturas mexicanas, tercera serie, 20)

¹⁶ Arqueles Vela. *La volanda*. México, Imp. M. León Sánchez, 1956. 272 pp. Edición de autor.

¹⁷ Arqueles Vela. *El picaflor*. 2ª. Ed. México, Costa ACIC, 1965. 221 pp.

¹⁸ A. Vela, *El café de nadie...*, p. 66.

Era, en realidad, ella, pero era una mujer automática. Sus pasos armoniosos, cronométricos de fox-trots, se alejaban de mí sin la sensación de distancia. Su risa se vertía como si en su interior se desenrollara una cuerda dúctil de plata.¹⁹

Un crimen provisional hace mofa de la literatura policíaca. La narración se inicia como una farsa que de pronto muestra los esfuerzos de un galán que adopta múltiples personalidades –valiéndose de tarjetas de presentación– para probarle su amor a una mujer. A fin de cuentas el crimen provisionalmente se convierte en el asesinato de un maniquí...

El café de nadie es una narración libérrima, una caótica mezcla de erotismo y ensoñaciones, escrita con humor y desenfado. Quien se acerque a este deslumbrante relato será recompensado con la infusión de una lectura gozosa. *El café de nadie* es trasunto del “Café Europa”, ubicado en la avenida Jalisco 100, en la colonia Roma, sitio de reunión de los estridentistas. Quienes lo han leído lo describen como un sitio fantasmagórico, con planos psicológicos y pisos ideológicos; ahí lo físico se toca con lo imaginado y con lo metafísico. Su clientela se reduce a dos parroquianos:

Sin moverse de su rincón van recorriendo los diversos planos psicológicos del Café, ascendidos por el vaho de los recuerdos, enervados de no haber podido fumarse antes sus emociones.

Han llamado 5, 6, 7, 8 veces al mesero. Un mesero hipotético, innumerable, que cada día es más extraño. Que cada día viene de más lejos, disfrazado de verdadero mesero, políglota, acaso, para no servir sino a estos dos únicos parroquianos que sostienen el establecimiento con no pedir nada.

.....

¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

En todo él hay cierta incongruencia de la locomoción, cierta aberración física a ejecutar determinados movimientos que lo enredan y lo amarran, secuestrándolo de todas las distancias.²⁰

En algún renglón Mabelina entra en el Café, nadie la atiende, pero uno de los parroquianos la sigue con la mirada. A la siguiente página se conocen e inician una relación que se desarrollará en el Café.

—¿A dónde vamos? Acuérdate que no puedo llegar tarde.

—A un hotel. En los hoteles siempre es temprano...

—Entonces, mejor al Café de Nadie. ¿Lo conoces?

—No.

—Es encantador. Nunca hay nadie. Nadie lo espía a uno, ni lo molesta.²¹

Ahí pueden reír y disfrutarse hasta que Mabelina, apartando la vista de la luz “del reservado que ocuparan sistemáticamente los dos parroquianos... empuja la puerta del Café hacia el alba que va levantando el panorama de la ciudad”.²²

La cuarta obra narrativa del estridentismo es la recapitulación de no pocos de los más significativos sucesos del movimiento escrita por Germán List Arzubide: *El movimiento estridentista* (1928), no bien el estridentismo había finalizado. Se trata de una crónica de sucesos recientes; su autor la llama “una novela de aventuras intelectuales”, aunque el *Diccionario de escritores mexicanos*²³ —con toda seriedad— lo considera un ensayo. En realidad se trata de un relato dedicado a Huitzilopochtli, “manager del movimiento estridentista-homenaje de admiración azteca”.²⁴ Su principal mérito consiste

²⁰ *Ibid.*, pp. 14-5.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

²² *Ibid.*, p. 33.

²³ *Diccionario de escritores mexicanos*, t IV, México, UNAM, 1997, p. 382.

²⁴ Germán List Arzubide, *El movimiento estridentista*, p. 10.

en que recrea el espíritu desenfadado del estridentismo, que más que un movimiento literario fue una fiesta, un reventón diríamos ahora. Ningún estridentista fue el gran poeta que proclamaba ser, pero dudo que algún otro grupo de literatos haya disfrutado tanto como ellos su calidad de pandilla dedicada a crear belleza a partir de la palabra. Página a página, párrafo tras párrafo, la relación de List Arzubide provoca la sonrisa, la risa o bien la carcajada. Veamos algunos ejemplos. Damos inicio con un par de personajes estridentistas, a quienes conocemos por sus tarjetas de presentación. El primero es Luis Felipe Mena Córdoba “*attaché de la legation du Mexique*”²⁵; el segundo, el Dr. Ignacio Millán, un médico que “curaba con promesas a una clientela sin oficios”. Este galeno daba “consultas de las 27 a las 35” y “aseguraba con Salvador Gallardo la obligación de enfermar al mundo de inquietud y de ruido”²⁶ –algo que si ellos no lograron, otros sí y con creces.

A la entrada del despacho de Germán Cueto, en lo más alto del edificio del Movimiento Estridentista, había “una placa de cierto metal que parecía ser y no era, gesticulando con desidencia”:

GERMAN CUETO

PROYECTOS

Le diremos lo que usted intuye, con nuestros aparatos incongruentes.

Organizamos viajes interastrales. Sabemos la cuadratura del espacio.

Nuestras medidas se basan en la cuarta dimensión.

Auscultamos el corazón de lo infinito. ¿Quiere usted ser un héroe?

Conocemos la plana del futuro, podremos recomendarle la ruta de los acontecimientos.

Véanos.²⁷

²⁵ *Ibid.*, p. 85. Lo correcto debió ser “attaché, agregado en francés; atache significa en inglés “en el dolor”.

²⁶ *Ibid.*, p. 92.

²⁷ *Ibid.*, p. 73.

En cuanto a los eventos estridentistas, tan sólo nos referiremos a uno: la venta de mujeres. Catorce ejemplares del sexo femenino fueron literalmente rematadas, pues los Grandes Almacenes de Arqueles Vela las ofrecieron a mitad de precio. Así, la más económica, que no barata, la “Mujer corriente” en lugar de costar \$25.00 fue ofrecida en \$12.50, en tanto que la de más alto precio, y nada cara, obviamente la “Mujer estridentista”, pasó de \$10.000 a sólo \$ 5,000.00. Con motivo de suceso tal, “el edificio del Movimiento Estridentista se vio asaltado de ansias masculinas”. List Arzubide da noticia de la puja por: Preciosa mujer de mañana, Sencilla mujer de mediodía, Complicada mujer de tarde, Delicada mujer para el té, Suntuosa mujer para soirée, Alegre mujer para sport, Mujer luctuosa para viudos, Mujer pintoresca para viajes, Mujer salida de teatro, Mujer para calle, Mujer “castigada” en balance, Mujer corriente y Mujer estridentista:

Se pusieron en subasta las mujeres, y cada grupo lanzó el precio de sus ambiciones:

Entre la aspereza de la tarde ruidosa, se escucharon los ofrecimientos de miles de pesos de talento; el agitar de cheques contra el Banco de la Intención; el argentino caer de los poemas, y mientras ellas ensayaban sus miradas “El Palacio de Hierro”, sus sonrisas “High Life”, sus languideces “Rue de la Paix”, sus actitudes “dernier cri”, sus gestos “chic” para sostener las demandas, la voz del rematador Gastón Dinner, orillada de ansiedad, iba imponiendo:

—Mujer pintoresca para viajes, decorada de rutas amables, vestida de paisajes nuevos; sabe conversar ajustándose a la hora en marcha, antes quinientos pesos, hoy, doscientos cincuenta...²⁸

Todas y cada una fueron vendidas a clientes muy contentos de sus adquisiciones... He leído este pasaje a varias mujeres que sonríen al escucharlo. Ninguna ha mostrado enojo y nadie ha

²⁸ *Ibid.*, pp. 68-9.

tachado al autor o a los estridentistas de machos. Ellas tan tomado el asunto en su justa dimensión: una buena ocurrencia que hace reír a todo mundo. Bien se puede afirmar que así fue el estridentismo.

Sin embargo, a pesar de tanto ruido y tanto júbilo, estos jóvenes hombres de letras levantados en armas contra “el aguachirlismo literario en México”, según rezaba el manifiesto estridentista número 4 (C. Victoria, Tamps., enero 27 de 1926), no pasan de ser una curiosidad literaria; amena y simpática, pero un hecho menor en términos de calidad y trascendencia. Ciertamente constituyeron la vanguardia literaria más longeva, cinco años con una producción de obras superior a la del Ultraísmo y el Creacionismo; ciertamente *Urbe* de Maples Arce fue el primer libro de poesía mexicano traducido al inglés, pero muy poco es lo que pueden ofrecer en términos de calidad poética ²⁹y cuatro buenas narraciones no resultan suficientes para justificar un movimiento literario. Si se conservaran textos de *El Teatro del Murciélago*, que más que un espectáculo era “una tienda de juguetes para el alma”, se contaría con más elementos para valorar a estos jóvenes literatos, pero por desgracia no es así. Entonces, resulta lógico que estos anarquistas literarios no fueran más allá de ese callejón sin salida al que los llevó su actitud, según advirtió con pleno conocimiento Luis Mario Schneider:

Pretendían ser hombres universales, cosmopolitas, comprender sentimentalmente los más dispares y contradictorios sucesos mundiales, pero por la vía de la abstracción sentimental. De aquí proviene la moral

²⁹ Es rarísimo encontrar poesías estridentistas en alguna antología de la poesía mexicana del siglo XX. Jorge Cuesta incluye a Manuel Maples Arce en la célebre *Antología de la poesía mexicana moderna*, de 1928, pero como un autor con “deplorables regresiones románticas... que disfrutó “los beneficios de una popularidad inferior, pero intensa”. Jorge Cuesta. *Antología de la poesía mexicana moderna*. México, SEP-FCE, 1985. p. 157 (Lecturas mexicanas, 99).

dual del estridentismo, y que aparece también, por lo general, en toda escuela vanguardista. Por un lado jugaban –seriamente hablando– con el orden imaginativo, y por el otro, deseaban fusionarse desesperadamente con la realidad más objetiva y próxima. La contradicción, que por supuesto no podía resolverse, se desahogaba en elementos irónicos, en la sátira y en cierto escepticismo.³⁰

Y sí, pero lo bailado ¿quién se los quita?

Otoño de 2007

³⁰ Luis Mario Schneider, *El estridentismo...*, p. 213.

EL REY VA DESNUDO (EL PÚBLICO TAMBIÉN):

EL NOVO HUMOR DE NOVO

Carlos Gómez Carro*

Nada es tan difícil de sostener como una mala reputación

Jean Cocteau

I

Mostrarse al rey desnudo es, sin duda, uno de los ejercicios de humor más festejados. Exhibirlo con sus carnes flácidas, las rodillas corvas, la desigual compostura y textura del tejido epidérmico, con sus cicatrices y las pobreza corporales propiciadas por la edad, los excesos, el ocio y el hastío; ya no digamos los prodigados por las traiciones y deslealtades, propias del oficio que, como en el oculto retrato de Dorian Gray, se van, en este caso, reflejando en su apariencia física, disimulada por el ropaje y los afeites, y en su comportamiento público y privado.

Asomados al otro rostro del poder, al verdadero; el definido, en este caso y como en el de cualquiera, en la igualdad de nuestra condición humana, sometidos de modo semejante, a

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

fin de cuentas, por las inclemencias temporales de la naturaleza. Pero en esta situación, el rey es expuesto sin la protección divina de por medio ni el paraguas que consiguen la ropa, los cosméticos que disimulan las turbiedades anatómicas que, en los casos extremos, invierten el efecto (imaginemos los retratos conocidos de Luis XIV, por ejemplo).

El desnudamiento que hacía Augusto Monterroso, cuando mostraba en sus fábulas que la furia leonina —metáfora de los exabruptos del rey—, desatada en el estruendo del rugido, no es más que la demostración plena del temor de quien requiere de la baráunda para amedrentar, pues carece de la medida de otros argumentos; actitud incomparablemente menos valerosa que la del conejo, quien no necesita de los gruñidos de aquél para mostrar su entereza. Es el hallazgo que le aplaudimos y le aplaudirá la posteridad a Carlos Monsiváis cuando titula su más recordada columna periodística con el epíteto: “Por mi madre, bohemios”. Artilugio entre celebración de la cultura popular —el poema de Aguirre y Fierro— y las debilidades edípicas que nacen de nuestro sino social. En donde nos dispone en la mesa de las planas escritas, las perlas diarias de los hombres vestidos con el poder de una república que se deshace continuamente entre sus manos, exhibidos ante sus “representados”, en la textualidad hilarante de sus limitaciones verbales que los desnudan de cuerpo entero frente a su público, y nos deja el sabor anímico de que el único remedio ante la estolidez humana es el humor.

Es la mejor lección dejada por Salvador Novo (1904-1974) en muchos de sus ensayos primigenios. En uno de los más festinados, “En defensa de lo usado”,¹ juega con un lector expectante, en el escarceo —casi manoseo— de las virtudes de los objetos bien cuidados, de amorosa segunda mano, que mejoran con el tiempo, como los buenos vinos: la mujer de la casa de al lado, la residencia de la colonia céntrica y virreinal

¹ “En defensa de lo usado”, *Toda la prosa*, México, Empresas Editoriales, 1964, pp. 79-83.

o el casco de la hacienda abandonada por sus dueños originales. Aquellos objetos y seres de los que nos hemos separado a causa de la ambición necia, impuesta por una cultura consumista, por lo “novedoso”. Nos invita a razonar el autor, por contraste, acerca del buen gusto de quien adquiere un auto clásico que le dará mayores deleites al adquiriente que los obtenidos por quienes se aventuran a comprar uno recién salido de la agencia y que pronto pasará de moda. O nos invita a asomarnos al placer intelectual y sensorial de aquel coleccionista de pinturas, poseedor de un cuadro, no por su novedad, sino porque sabe que forma parte de la historia del arte, aunque haya pasado antes, como mujer de la vida alegre, por innumerables manos antes que las suyas, placer similar al del filatelista o de quien conserva la loseta original del castillo de Chapultepec para adornar el porche de su casa de verano. Qué decir del placer de quien adquiere un viejo volumen en las librerías de viejo cuando siente no sólo las complicidades que le ha deparado el autor de la obra, sino la sensación inefable de compartir con no sabe cuántos, el goce de pasar páginas leídas en innumerables ocasiones.

Y cuando más convencidos estamos de la justeza argumental de Novo, y nos despoja de nuestra alienada ansiedad por lo recién desempacado: los zapatos de tacón con la forma de la quilla del Titánic en la dama, el traje de solapa ancha que ya se usara cuarenta años antes –y puestos al día en los ejemplos–, la *lap top* de “doble núcleo”, el celular con el formidable archivo de melodías y su fácil aptitud para tomar instantáneas al instante, o nos descubre en el morbo inocuo por el sabor reciclado del *best seller* de moda o de la película taquillera. En esas vamos y nos sentimos cómplices del defensor de causa tan noble, advertimos que la sorna del argumento de Novo va dirigido a darle el debido espaldarazo, ya no al personaje al que alude finalmente, sino a aquellos ansiosos que siguen con deleite los rumores de las páginas rosas, como el ortodoxo las palabras bíblicas o coránicas, para que no se sientan incómodos por los desconcertantes, pero

exquisitos requerimientos existenciales de Eduardo VIII de Inglaterra, cuando decide en un arranque *snob* —o de pánico escénico—, abdicar a la corona británica, en los lejanos días de la primera mitad del siglo XX, por gustar más de los succulentos placeres proporcionados por una divorciada; cuya calidez afectiva y amorosa, probada, resultaban más inquietantes y apetitosos, para él (y quizás para algunos más), que los alcanzables por una “inmaculada” dama o los dispuestos en la mesa del mismísimo trono inglés.

Es cuando el autor nos desnuda y nos muestra el espejo de nuestra ingenuidad lectora; es su habilidad, su travesura de tratarnos como infantes a quienes es debido destetar, y no nos queda más que ser eso: infantes que aprenden la lección de que el león no es como lo pintan. Aunque después nos perdamos en otras páginas y dejemos de lado la originalidad de quien conoce mejor que nosotros nuestras a veces invisibles prendas físicas y afectivas.

La historia literaria no deja de advertirnos acerca del ánimo corrosivo de Salvador Novo. Uno piensa en él y piensa en Wilde y en Chesterton. El primero es su modelo: el exquisito que se atreve a probar de las flores del mal; incluso, en el hecho de publicar muchos años después, como Wilde hace con *De Profundis*, lo más cercano a su obra maestra, *La estatua de sal*. Pero su cercanía literaria está con el segundo, con Chesterton. Ambos, éste y Novo, temibles cuando se trataba de polemizar y seguros en el trazo dúctil de su pluma. Ambos comparten la vocación de fundar un mundo nuevo a partir del lenguaje, y a pesar de que Novo detestaba a los revolucionarios como Villa —vivió la muerte de su tío, a quien confundieron con su padre, a manos de las fuerzas de la División del Norte— o Zapata y después al general Cárdenas, se reflejaba en que después de la “polvareda” revolucionaria es posible emprender la necesaria renovación del mundo, al menos el literario. En su noveleta *El joven*, un enfermo —enfermo de revolución y por lo que causó la revolución— funda el porvenir. Si alguien creyó en el progreso, entre nuestros escritores del siglo pasa-

do, ese fue Novo, afirma Christopher Domínguez Michael.² En Novo, aparte de su disposición indeclinable por la querella, se dejan ver las vicisitudes del niño genio que, en contraparte, hubiera adorado ser, auspiciado por su retrospectiva lírica, como cualquier otro niño ingresado en escuela pública:

El profesor no me quiere;
ve con malos ojos mi ropa fina
y que tengo todos los libros.

No sabe que se los daría todos a los muchachos
por jugar como ellos, sin este
pudor extraño que me hace sentir tan inferior
cuando a la hora del recreo les huyo,
cuando corro, al salir de la escuela,
hacia mi casa, hacia mi madre.³

¿Cuántos niños dotados de excelsas virtudes hemos perdido, por la decisión de unos padres que, protectores, inscriben a sus hijos en escuelas particulares y así evitarles el bochorno aleccionador de convivir con el peladaje? Aunque Novo terminara por ser el ñiñote mimado por los regímenes de la decadencia revolucionaria. Pero sería torpe juzgarlo a partir de sus páginas dedicadas a describir los absurdos presidenciales de Díaz Ordaz o de Miguel Alemán, a quienes dedicó el debido mamotreto, en su papel de cronista de la ciudad y de la nación. Mejor será verlo, recordarlo, cuando, altanero, sentía la vida de su lado, como le enseñara Nájera, aunque después nos traicione, o como, audaz, aprehendió Novo esa lección de la vida: él sea quien la traicione.⁴ Pero ese es el juego. El

² Véase Christopher Domínguez Michael, *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo v*, México, Era, 1999, p. 247.

³ Salvador Novo, "La escuela", en *Poesía*, México, FCE, 1961, p. 68.

⁴ Manuel Gutiérrez Nájera, *Poesías completas*, 2 t., México, Porrúa, 1966.

juego del humor. También de su, en ocasiones, ánimo corrosivo, muy pertinente, sobre todo cuando se es joven y es fácil sentirse inmortal. Aunque, es debido suponerlo, hacerle el juego al poder fue también una ironía, una derrota personal que seguramente le permitía una sonrisa íntima. Enseñarle al torpe dictador cómo vestirse, para disimular las pobreza intelectuales y morales que el sastre intenta esconder con lo que resta de su arte. Su ironía, el sarcasmo oculto que se llevó a la tumba es que los vistió, a cada presidente en turno, con la sorna de telas, si no invisibles, ya gastadas, oteables en sus solemnes discursos. Tal vez de su ingenio surgió la recordada proclama —es presunción, hipótersis, como un “mejor, mejor, mejor”— de Gustavo Díaz Ordaz, dicha en su informe a la nación, en septiembre de 1968, antes de la masacre de Tlatelolco, cuando con solemnidad y furia contenida, de león frente a mudos conejos, declaraba: “la calumnia no me llega, la infamia no me toca, el odio no ha nacido en mí”, y extendía su mano franca a los estudiantes rebelados. ¿Sabía Novo que hablaba con un energúmeno? Sí, lo sabía —fue su personal pacto con el diablo—, y conocía también el alcance limitado de su sugerencia, y sonreía, pues las palabras, en ocasiones, no bastan.

Cáustico o irónico, el humor es un ejercicio de la inteligencia que, muy a pesar de su indispensable divertimento, contrasta con el chiste, pues opera en sentido opuesto. Son conocidas las disquisiciones que acerca del chiste expusiera Sigmund Freud.⁵ La gracia del chiste se explica, en tal examen, en esconder un significado que desata nuestra hilaridad cuando es descifrado. Se gesta un desplazamiento, donde es burlada una elaboración inconsciente censurada, reprimida;⁶ se dibu-

⁵ Véase Sigmund Freud, “El chiste y su relación con lo Inconsciente”, *Obras completas*, t. viii, Bs. As., Amorrortu, 247 pp.

⁶ “La represión no consiste en suprimir y destruir una idea que representa a la pulsión, sino en impedirle hacerse consciente.” S. Freud, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Altaza, 1993, p. 186.

ja en la carcajada las prohibiciones a las que las convenciones obligan, una vaporera que se abre un momento para impedir que estalle. El chiste confirma la validez de lo reprimido, al permitirle una fácil vía de escape; el humor, en cambio, le exhibe la provisionalidad de su vestimenta.

La sabiduría popular nos muestra a personas a las cuales los chistes les resultan de especial provecho, pues ríen con ellos hasta tres veces: cuando se los cuentan, cuando se los explican y, finalmente, cuando los entienden (si los entienden). En el chiste uno se ríe por no haber entendido de inmediato su sentido oculto, como alguien prendido por un toro que lo enviste por sorpresa, por aquello que el psicoanalista llama el superyo, juez supremo de toda ideología. El humor, al ser un ejercicio de revelación más que de ocultamiento, se acerca, por contraste, al arte del mago que esconde al tímido conejo en la chistera. Jugar, más que nada, con la bestia con la cual en nuestro interior lidiamos cotidianamente, sacar de la chistera al león, o al toro, convertido en conejo. Posteriormente, Freud señalará que en el humor, a diferencia del chiste, el Yo triunfa más allá del sufrimiento que nos propone la realidad. En el humor hay una enseñanza, el juego de ver las cosas de un modo posiblemente más cierto. El juego de la revelación. Sonreír a pesar de los traumas de nuestras reconocidas limitaciones.

En *Rayuela* de Julio Cortázar, el personaje de la Maga le dice a Horacio Oliveira, personaje central de la obra, y a quien gusta improvisar reflexiones exquisitas al menor descuido, plenas de sabiduría, pero revestidas con un problema irresuelto. Le afirma ella, al contemplar ambos los cuadros expuestos en una galería, que su dilema consiste en que siempre se mantiene fuera de los cuadros, mientras ella prefiere vivir en ellos. La diferencia que habrá de separarlos. Es un contemplador irremediable, un *vouyer*, agreguemos. El intelectual latinoamericano que se la pasa contemplando la realidad, como un monje católico rezándole a Dios —le reza a Dios y se golpea el pecho para pedirle que cesen las guerras del mundo, sin

partir de algún compromiso real. Ha detectado el mal, pero es incapaz de actuar sobre la realidad misma y modificarla.

Se lo dice la Maga, la aprendiz, a quien desdeñosamente un día Oliveira le habría dicho que no le puede explicar el sentido de una de sus discusiones con los amigos mutuos, porque se trata del armado de un mecano de nivel siete y ella apenas puede con los del dos, y no hay remedio. Aun así, la alumna le enseña esta vez al “maestro”; le da una modesta lección definitiva. A él y al lector. Es el humor del personaje y el de su autor, quien nos deja un sutil rastro de que su simpatía está con ella y no con quien pareciera su *alter ego*.

Como hace Franz Kafka en su cuento aforismo “La verdad sobre Sancho Panza”,⁷ donde convierte al don Quijote en un producto de la fantasía de su escudero, el ensueño en el que se apoya la obra cervantina. En “El buitre”,⁸ otro de los relatos de Kafka, el humor reside, aparte de un extraño gusto por la autoflagelación, en aquello que Julio Cortázar encontraba en algunos escritores como el autor checo o en Chéjov, y deseaba, y conseguía ocasionalmente, en su propia obra: “la ruptura de lo cotidiano”.

Un buitre acecha a un hombre que ha decidido cederle sus pies para que los consuma, siente que eso es mejor que darle esa parte de su cuerpo y no una mano u otra parte de su anatomía, un observador de la escena decide ayudarlo y va en busca de un arma para acabar con el animal; el buitre entiende la situación y se lanza en definitiva sobre su víctima y se hunde en su boca hasta alcanzar el cuello de la víctima; el hombre siente el alivio de saber que el animal se ahoga con la sangre que de él brota.

En la sutil disertación que con hábil maestría, Tolstoi les hace a sus lectores en el comienzo de su *Ana Karenina*,⁹ al

⁷ Franz Kafka, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Losada, 2003.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ Leon Tolstoi, *Ana Karenina*, México, Porrúa, 2004.

advertirles a quienes se asoman a esas líneas, que todas las historias felices se parecen, pero en cambio, todas las historias desdichadas son distintas. Por eso no nos va a contar una historia feliz. Porque, la felicidad, es curioso, no nos hace felices. No nos divierte ni nos enseña nada. ¿No hay el mayor humor en ello; en saber que la felicidad es desangelada?

En el humor contemplamos, dichosos, las ventajas de la adversidad. Quien sonríe y persevera, a pesar de lo demás. Esa es su magia. En una de las características expresiones de Wilde, en donde aludía acerca del gusto por el cigarrillo (hubiera podido decirlo de otros vicios, incluido la lectura y, por supuesto, el humor), nos insinúa su secreto: al menos tiene la ventaja de dejarnos insatisfechos. En el humor se da el placer por la trama, más que por el tema. No se busca la satisfacción, banal, quizás, como la felicidad, sino mostrar el telón y sus ardidés antes del inicio de la pieza. La fijación en el detalle que desata la paradoja, *la ruptura de lo cotidiano*. En uno de sus aforismos, el director de cine Robert Bresson, recomendaba: "atender lo insignificante",¹⁰ lo que se encuentra tras bambalinas. En el detalle está el secreto de la gran obra, y del humor. En la película *Ahí está el detalle* de Juan Bustillo Oro,¹¹ la que hiciera famoso a Cantinflas y lo muestra como hubiera sido deseable que fuera siempre (lo cual no ocurrió, lamentablemente), la escena final es de un humor magnífico: donde está el detalle. La sirvienta de la casa rica que alimenta al pícaro, le pide al méndigo un beso como prueba de su afecto, después de reprocharle su amor interesado, antes de cederle el rico pollo que le ha preparado y como señuelo le muestra. Aquél le pide entonces cerrar los ojos y levantar los labios, lo cual la ingenua hace (y lo hará siempre, como ese hombre cederá sus pies al buitre, como el cuervo cederá siempre el queso ante las adulaciones de la zorra) en tanto, él se escabulle

¹⁰ "Aplicarme a imágenes insignificantes (no significantes)." Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ardora, 1997.

¹¹ Juan Bustillo Oro, *Ahí está el detalle*, México, 1940.

con el sabroso pollito con el que ella, en efecto, intentaba comprar su amor.

En Juan Orol, paralelamente por esos años, encontramos un humor causado por limitaciones financieras, pero igualmente efectivas, de tono surrealista. En una de sus cintas se ve la torre Latinoamericana de la Ciudad de México, y a continuación se sitúa el escenario como si la escena ocurriera en el Chicago de las mafias, en la época de la prohibición de consumo de alcohol en los Estados Unidos de América. En otra escena del cineasta, un grupo de mafiosos entra intempestivamente en una cantina, en la barra se encuentran apoyados los integrantes de un grupo rival al que balean profusamente y matan con sus armas de alto calibre. Atrás de la barra se encuentra un enorme cristal que refleja las dos bandas y que permanece impecable a pesar de los disparos. Como si de ese humor participara la época. En una anécdota que gustaba contar a Breton, éste le encarga en México una mesa a un carpintero, le hace un rápido dibujo de lo requerido; posteriormente, el carpintero le entrega el mueble idéntico al del dibujo en perspectiva, un trapezoide como superficie e inclinado el mueble como un ejercicio cubista de autor anónimo.

Por esos días, Novo escribía acerca del oficio de escritor. Cuando se inicia en esa actividad, afirmaba, se escribe por placer, por la sensación gratificante de leer en letras impresas lo que en la mente ocurre, externado en la destreza de la pluma. Pero después aparece la demanda profesional, si la fortuna le es grata al escribiente, se transforma en una tarea rutinaria que debe cumplirse a cambio de un salario: el requerimiento del semanario o del periódico, las demandas del editor; el placer se aleja y se hace suplicio, pero hay que sonreír, pues si uno no escribe, otro lo hará, como la función que debe continuar, aun si alguno de los comediantes se niega a participar. Y él escribirá, lo que sea, porque le pagan.

El chiste nos hace reír; el humor inventa la sonrisa. El zoólogo Desmond Morris lo explica en *El mono desnudo* y en *El zoo humano*. En la risa (y más en su extremo, la carcajada)

se produce la descarga de un miedo que acaso se ha esfumado en el momento en el que se produce, o es consecuencia del deseo de causar, en alguien más, un miedo atroz: el ocasionado por la burla. La sonrisa pertenece a otro ámbito. En ella se crea un interdicto, al miedo se le sustituye por el ánimo comprensivo; la aceptación más que la amenaza. El reconocimiento de lo que es común a dos interlocutores. Con la sonrisa, le decimos a alguien más: tal vez sea posible acercarte un poco más, si tú también me aceptas; es un entre: el gesto cómplice, en donde se vence el miedo presente en uno mismo y se arriesga en los terrenos de lo desconocido. Es la sonrisa de la *Mona Lisa*, la pintura autorretrato de Leonardo que parece decirle al mundo con sus ojos tristes y el leve gesto en los labios: te comprendo y te acepto a pesar de tus torpezas, ingenuo (y el observador, entonces, recrea sus historias tristes y las asimila en la misma contemplación de esa sonrisa). Ampliado a una actitud existencial, es el signo de quien se propone mirar el mundo sin las metáforas que lo ocultan. La sonrisa que produce la exhibición del mono o del rey desnudo: el mismo primate cubierto por un atuendo de signos, pues eso es la ropa. La expresión reticente, conformada, de Ixca Cienfuegos hacia el final de *La región más transparente*, la novela de Carlos Fuentes, cuando señala con su resignación hiriente frente a su mundo inmóvil y degradado, al que no ha podido cambiar: “aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire”.¹² Una región en donde compiten el rencor, el engaño y el abuso, y en él debemos sobrevivir, “que le vamos a hacer”.

Si regresamos a “En defensa de lo usado” de Novo, encontramos la lógica del absurdo, la aceptación de lo caótico y el esfuerzo denodado por encontrar el hilo de Ariadna, “la razón de la razón que a mi razón acaece”. “En los mexicanos las

¹² Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México, FCE, 1958, p. 470.

prefieren gordas”, del mismo libro, Novo examina, a partir de un exabrupto xenófobo de Husley acerca de la “belleza mexicana”, un desfile de *misses*, competidoras por un título de belleza. Gráciles y esbeltas, junto a ellas se advierte la presencia vacuna de sus madres que, modositas, las acompañan: En las madres ve el destino de las ninfas y el sombrío, risueño, de complicidad secreta, mensaje de las madres: así como nos ven las verán. Es el futuro visto desde la evidencia del grosero presente, oculto detrás del escenario. La cintura que irá creciendo, muy a pesar de dietas y ejercicios; pero en ese momento, para las *misses* es indispensable sonreír y posar para la foto que inmortalice el breve momento en que la tortura de las dietas y el ingrato ejercicio vencen, momentáneamente, la disposición nativa por las apetitosas fritangas, orgullo de nuestro arte culinario, y los pasteles de tres leches. O por las inevitables “enchiladas suizas”, por más que en Suiza, nos comenta Novo, desconozcan el platillo. Pero el dramaturgo no pretende burlarse; al contrario. Mira en ello nuestra invariable inclinación edípica, propia de todo matriarcado —eran los días en los que se instituía el día dedicado a las madres, y se asombra el escritor, pues aquí, en nuestra región más transparente, no falta un día en el que alguien no nos recuerde a nuestra progenitora—, orgullosa de sus fábulas y mitos (en Suiza, es fama, abundan la leche y los quesos), como lo es la sociedad mexicana. Nuestra saludable inclinación inconsciente por las carnes derramadas que nos hablan de los tiempos felices de la infancia y los goces nostálgicos e irrepetibles de la lactancia. Aceptémonos como somos, parece recomendar el escritor de sátiras, y sonriamos mientras aflojamos un poco más el cinturón (aunque no sea el de castidad), pues los años nos pasan.

¿Existe una catarsis en el humor? Posiblemente. “La catarsis de la inteligencia”,¹³ como llama Juan María Alponete

¹³ Juan María Alponete, “México y el mundo”, 20 de mayo de 2007, *El Universal*.

al ejercicio de revelación que nos ofrece el pensamiento claro, sin los matices del peor de los engaños, el autoengaño. Si el humor es ese ejercicio, un ejercicio de revelación, de un espejo que humea ante nuestros ojos, antes que de ocultamiento; esa es su tarea, el método del pensamiento, dijimos, para asimilar el caos y los absurdos del mundo. Y si en este mundo la felicidad es improbable, por ilusoria o aburrida, la alegría acaso nos sea otorgada por el *strep tease* concebido en el humor.

Un elogio al edipismo, que es tanto como una vuelta de tuerca a lo que nos han enseñado a repudiar, lo podemos encontrar en la secuencia argumental del citado Desmond Morris. El ser humano halla en su desnudez su fortaleza, ya lo vimos, pero en su fijación en la infancia ocurre su prolongación definitiva. Lo llamamos “paraíso perdido”, cuando el afán nostálgico nos arrastra en su maleficio tanático. En una obra posterior, continuación de su discurso, *La mujer desnuda*, Morris resalta la infancia prolongada a la que la especie humana se somete para su sobre vivencia y su éxito como especie. La desnudez le proporciona al ser humano un carácter juvenil que se prolonga a lo largo de su vida. En su proceso evolutivo, tal carácter se metamorfosea y lo que ocurre con otras especies que gustan de jugar para aprender el arte de la caza, como los cachorros del lobo o del tigre, se mantienen en la condición humana con otros nombres. El afán por la curiosidad, semejante al juego infantil, pero que en la edad adulta llamamos “arte o investigación, deporte o filosofía, música o poesía, viaje o espectáculo”, es llamado neotenia: el Peter Pan que todos llevamos dentro.¹⁴ Nuestra perenne infancia es nuestra pequeña inmortalidad. Jugamos a ser niños siempre para retar a la muerte.

Si nos proponemos filósofos, la aventura del juego entre el tiempo y lo eterno, consiste en el asombro de ver nuestra decadencia física y el orgullo de un espíritu indemne frente a

¹⁴ Véase Desmond Morris, *La mujer desnuda. Un estudio del cuerpo femenino.*, Barcelona, Planeta, pp. 13-16.

esas inevitables vicisitudes. A Novo le gustaba sentirse viejo cuando joven y joven cuando viejo (su peluca pelirroja, de viejo, es su reto final frente a su cruel retrato de Dorian Gray). Sentirse viejo lo obligaba a renovarse; en cambio, sentirse joven ya viejo era ya su adaptación conformista, su consciente traición al que fue un renovador. Jugamos a vencer el tiempo, a pesar de sabernos de antemano perdidos, y prolongamos su duración con la esperanza de resolver el enigma de la existencia y de su conciencia que es la vida, como el personaje filmico de Bergman en *El séptimo sello*, quien anunciada su muerte, le propone a la parca una partida de ajedrez, a sabiendas de su gusto por esa encrucijada de signos, aunque sepa, y ella también, que en esa metáfora de la vida, el ajedrez, la muerte vencerá siempre.

En el brahmanismo, dentro del pensamiento hindú y el desarrollo de las filosofías vedánticas, “el Brahma es la única realidad y todo lo demás no es más que ilusión”.¹⁵ La *mâya*, dentro de esta concepción, es la manera de designar la ilusión que veda la verdadera percepción del mundo. El ropaje, pues, habitual del rey, que le permite disimular su realidad. En el oro que ven los españoles, aventurados en lo que sería América; ven dinero, es su obsesión, la ilusión que nos heredan, mientras los indígenas no ven esa *mâya* que origina, aun así, la destrucción de aquel mundo. ¿De que está vestido el oro? El humor, para nosotros, es la filosofía del desnudamiento. Ver los objetos, las personas y sus actos sin sus apariencias, o evadir en vislumbres ocasionales esa apariencia. Brahmanistas improvisados. Vestir al rey y al mono para luego desnudarlo. Como niñas que juegan con sus *barbies*. Porque su desnudez es su verdadera apariencia, y al obviar el ropaje del poder, sonreímos; sonreímos al percibir que la desnudez es otra apariencia. Porque encontramos que el lenguaje, lo que como especie nos distingue, es esa *mâya* que crea la ilusión con la

¹⁵ *Historia de la filosofía. El pensamiento prefilosófico y oriental*. Vol. 1, 16ª. Ed. México, Siglo XXI, 2002, vol. 1, p. 208.

que contemplamos el mundo y de la cual, a fin de cuentas, no lograremos zafarnos. Pues el rey va desnudo, y eso, notamos, no deja de ser también una apariencia.

2

El siglo XX mexicano es inaugurado, en la esfera del pensamiento filosófico y literario, por el Ateneo de la juventud. Grecia es su *māya*, y su Brahma será la Revolución. Con su helenismo por delante, se proponían saltar sobre las contradicciones del México desgarrado de su pasado indígena, olvidado y desdeñado en ese entonces por Occidente, y que el positivismo, adoptado como filosofía de Estado por los liberales y el porfirismo, no había resuelto. La Revolución es un despertar, un destape brutal a una realidad ignorada. Pero la expulsión del rey (el exilio de don Porfirio) no fue su desnudamiento, fue un cambio de piel. No nos faltaron agallas ni imaginación, pero en el río revuelto, como siempre, la ganancia fue de pescadores. Confundimos el humor con el relajo. La desnudez con el desollamiento.

Los prosistas del Ateneo, nos confía Christopher Domínguez Michael, son arrancados de su parnaso. Guzmán y Vasconcelos van a la guerra, Reyes se refugia en el destierro de la biblioteca; Julio Torri, Mariano Silva y Aceves y Carlos Díaz Dufoo hijo, en el exilio interior.¹⁶ Alfonso Reyes publica en 1912 el cuento “La cena”, de estructura impecable y de naturaleza fantástica; inaugura lo que Borges desarrollará como nadie en sus ficciones: los libros como fuente de auto referencia y la biblioteca como escenario de los dilemas existenciales humanos.¹⁷ Díaz Dufoo hijo difunde sus *Epigramas*, de un

¹⁶ Véase Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. I, México, FCE, p. 521.

¹⁷ “Un texto como “La cena” precede a Borges no sólo en la incomparable llaneza de la lengua, sino en un conjunto de preocupaciones

humor esquizofrénico e íntimo; paralelo y figura del desquiciamiento social que vive el México revolucionario. Siete de ellos, a modo de aforismos:¹⁸

Contempla su alma a la luz de la luna.

...

En su trágica desesperación arrancaba, brutalmente, los pelos de su peluca.

...

La razón le abandona cuando necesita pensar.

...

Regalaba, generosamente, las ideas ajenas.

...

—Quisiera morir navegando en una bella frase.

...

Cumple un año más. En otra época eso pudo tener importancia. Pero ahora ¿qué importa un año más en el tiempo de un muerto?

...

Murieron tristes y austeros dejando tras de sí hijos felices y frívolos.

Por su parte, Silva y Aceves recrea en su imaginario una Atenas aldeana entre la convulsión armada, en donde sus muñecos de cuerda revuelven de noche los libros y, como un dios gracioso, alteran el orden del mundo mientras éste duerme: las letras alteradas inauguran un país diferente a cada despertar: alegoría de la época. Alega con humor sádico, tan actual: “Si pudiéramos vivir con la seguridad de tener un gobierno bueno para todo el día siguiente.”¹⁹ En ese sueño literario de esa

literarias y metafísicas que constituyen una suerte de protohistoria del espacio borgesiano y que merecen el apelativo de *ficciones*, como Borges habría de llamarlas.” *Ibid.*, p. 527.

¹⁸ Carlos Díaz Dufoo (hijo), *Epigramas y otros escritos*, México, Ediciones de Bellas Artes, 1967.

¹⁹ Mariano Silva y Aceves, citado por Christopher Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 532.

Atenas situada en nuestro Altiplano, los escritores (en el imaginario propuesto por Silva y Aceves, con candoroso humor) son figuras asediadas por un público ávido de novedades literarias y científicas (“La batalla de los libros”, de *Muñecos de cuerda*),²⁰ de modo que los editores se confabulan y los encierran, para obligarlos a producir esas obras que la sociedad devorará con afán desconocido, en una sociedad que discute en medio de las balas. Dentro de esa tónica, en su viñeta “Lucía en el mar”, aparece una alegoría marítima acerca del país. “En México gobierna lo absurdo”, se dice, mientras la nave se mece a la deriva y carece de agua y comida, y el capitán, a modo de narrador cautivo, nos advierte acerca de esa “nave de locos”.

En “El escritor ingenuo”, del mismo libro, un escritor se siente incapaz ya de escribir obras edificantes para un público infantil al que se ha dedicado hasta entonces, pero le ha sido encargado un cuento de Navidad para ser recreado en una ceremonia de final de cursos. Pero en la imaginación del escritor ficticio se mece, necia e indecorosa, la figura recurrente de un carnicero con sus afilados cuchillos y la mirada ensañada. La directora espera febrilmente la obra, pues su prestigio se apoya en conducir con mano firme un plantel en donde, es fama, se enseñan los altos valores humanitarios, donde la malicia ingenua es derrotada por la bondad igualmente ingenua. Llega el día de la representación, no está la obra terminada (el carnicero revolucionario sigue con su acecho de pesadilla), de modo que se decide volver a interpretar la obra expuesta un año antes y es todo un éxito. La sangre que se muestra en la sonrisa de unos labios que han recibido un bofetón. Para Mariano Silva y Aceves, el verdadero mundo es también una biblioteca —el tema por excelencia de la literatura fantástica del siglo XX— y sus vecinos, asiduos lectores que

²⁰ Mariano Silva y Aceves, “Muñecos de cuerda”, en *Un reino lejano. Narraciones, crónicas, poemas*. México, FCE, 1987.

sueñan pesadillas. Los infelices son los que creemos en la realidad y no en su símil, la biblioteca, desordenada cada noche por un dios juguetero o por los revolucionarios muñecos de cuerda.

Salvador Novo ventilará sus dilemas bajo premisas semejantes.²¹ En sus poemas juveniles recrea su viaje de Torreón a la capital, donde había nacido, como hijo pródigo que regresa para volver a fundar la ciudad de sus anhelos. Son poemas de intencionada apariencia cándida e ingeniosos, pues ve —quiere ver— con ojos febriles y fabriles al México del nuevo siglo, aunque el decorado sea el mismo: el país oculta en su paisaje de nubes, un delicado mecanismo de relojería. Por la ventana del tren observa cómo las hileras de magueyes, enérgicos, “hacen gimnasia sueca/ de quinientos en fondo”²² El país, después de la tormenta, surge industrial con sus abejas metafóricas y él es su cronista: “Ha descendido el cielo/ por los ferrocarriles de la lluvia.”²³, y la realidad toda es un ser vivo que cruza nuestro temperamento taciturno:

Los montes se han echado
a rumiar junto a los caminos.
(Las hormigas
saben trazar ciudades.)

...

²¹ No obstante, conviene decirlo, Silva y Aceves, junto con otros intelectuales de la época, Mauricio Magdaleno, Renato Leduc, Emilio Abreu Gómez, Jesús Silva Herzog, Juan O’Gorman, y otros, en 1934, solicitan al gobierno “se purifique de los puestos públicos” a “individuos de moralidad dudosa”. “(...) Si se combate la presencia del fanático, del reaccionario en las oficinas públicas, también debe combatirse la presencia del hermafrodita, incapaz de identificarse con los trabajadores...”. El nombre más citado es el de Novo. Véase Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, México, Era, 1977, p. 277.

²² Salvador Novo, “Viaje”, en “XX poemas”, *Poesía*, México, FCE, 1961, p. 31.

²³ “Charcos”, en *Ibid.*, p. 34.

Y la piel de la tierra morena
se irrita en trigo
y se rasca con sus arados.²⁴

Es uno de los afamados Contemporáneos, el grupo sin grupo. La divisa fascina por su ángulo ideológico, en un país acostumbrado a cenar, tardiamente, los platos fríos de la civilización. Su trabajo es escribir y sonríe, más cuando se encarga de retratar la ciudad por obligación remunerada. Es “contemporáneo” porque, sabe, no tiene más remedio que serlo: vivir el tiempo que le toca. Se defiende de su vejez prematura cuando joven, afinando a su modo y en su contexto la sentencia que hacía Chesterton: “El mundo era muy viejo, amigo mío, cuando nosotros éramos jóvenes”.²⁵ Y es como Novo transita por la Revolución, aun odiándola, porque le abre la posibilidad de cambiar ese mundo caduco, al menos cambiar al niño tímido que se arrojaba a los brazos de su madre, por el polemista enjundioso y podía, en palabras de Chesterton, afirmar que “hasta un mal tirador se dignifica aceptando un reto”, y él los aceptó todos. Si los modernistas, empezando por Darío, renuevan la lengua hispana, influidos por parnasianos y simbolistas franceses, Novo se inventará un idioma imantado por el influjo benéfico del pensamiento en lengua inglesa.

En 1959, el oficio le lleva a leer un discurso conmemorativo del centenario del nacimiento de su venerado Manuel Gutiérrez Nájera. Rescata para nosotros las indagaciones previas acerca de un escritor inmerso en una sociedad que muy pronto olvida y desecha a sus auténticos héroes. Pocos objetos personales quedan en el centenario del joven poeta, pues siempre lo fue y lo será, reunidos ellos en una exposición montada en la biblioteca nacional para efectos de la efeméride. La gastada

²⁴ “Paisaje”, “Poemas de adolescencia”, *Ibid.*, p.24.

²⁵ Gilbert Keith Chesterton, *El hombre que fue jueves*, México, Ghandi Ediciones, 2005.

pluma, el limpia-plumas, el secante, algo de su ropa, el tintero con una reproducción de la torre Eiffel. Imagen significativa por su fama de afrancesado y porque, en realidad, rara vez se aventuró fuera de la Ciudad de México. La hipótesis de Novo es que Nájera era indulgente a esa exigencia, nacida de un mercado que pagaba mejor si uno tenía esa inclinación, y él, afecto a múltiples seudónimos y a la comida diaria, no tenía inconveniente en aprovechar la circunstancia, fuera cierta o suspicacia. Si los ateneístas fundaban Grecia en sus aulas, él encontraría su delicado París en las calles que crecían entre Plateros y el Paseo de la Reforma.

Lo cierto, rememora Novo, es que el Duque Job nunca fue instruido en escuela alguna, conoce las primeras letras de su madre, y aprende a leer por cuenta propia, sabe del latín por un sacerdote amigo de la casa, y el francés de otro conocido. Joven ávido de lecturas en el centro de una ciudad ansiosa de modernidad prestada. Anota, a los treinta y un años, en el esplendor del porfiriato, con encanto y sin asomos de pudor; hijo, al fin, del laicismo nacido de la Reforma, acerca de sí y sus primeras impresiones de la vida:

Desde que a la vida entré
toda belleza me hechiza,
todo lo grande admiré...
Recuerdo cuánto adoré
Los senos de mi nodriza.²⁶

Sí, Gutiérrez Nájera regresaba, en sus sueños y en los momentos inclementes, a los senos de su nodriza, como Novo a los brazos de su madre. Ambos tildados de filias exógenas, aceptadas por ambos, más por exigencias sociales y por el gusto compartido por los disfraces, exigencia de una sociedad que gusta de las fachadas elegantes, que por vasallaje. Novo

²⁶ Citado por Salvador Novo, en "Evocación de Gutiérrez Nájera", *Toda la prosa*, p. 664.

—el Novo de los primeros ensayos— empleará el disfraz como argucia literaria, para después descubrir el enredo y gestar el humor de las contradicciones toleradas.

Como Nájera, Novo aparece en el escenario de las letras como un joven prodigio. No sólo sus versos suenan con enorme frescura (confiesa la influencia de Whitman y los imaginistas norteamericanos detrás de sus *XX poemas*),²⁷ su prosa está revestida de un desenfado desconocido en su medio, y escaso aun ahora. Pasa apenas de los veinte años y publica *Ensayos*, su primogénito, como él indica, de su obra en prosa. En el “Prólogo” a *Toda la prosa*, volumen que reúne sus textos publicados hasta el año 62 del siglo precedente, habla del asombro gozoso con el que están compuestas las páginas de ese libro inicial que tanto vaticinaba. No es fácil descubrir primeros libros en la literatura hispanoamericana que anuncien con tanta claridad la llegada de un escritor de talento notoriamente innato. El augurio no se cumple plenamente. El gesto retador y la sonrisa burlesca se transforman con los años en una mueca, y los brillantes descubrimientos de frases afortunadas, en un rictus solidario con la decadencia revolucionaria: el triste destino, y tal vez valeroso, de hundirse con el barco.

La fina ironía con la que construye el texto primero de aquél libro, “De las ventajas de no estar a la moda”, la abría aplaudido sin reservas Wilde o su admirado Bernard Shaw (Russell habría encontrado reconfortante la paradoja que advierte). La Revolución, está implícito, aún podía alimentar, sin desdoro, y aun entre sus detractores, como él, un aura de cosmopolitismo, tan urgente en nuestro medio, y Novo era el escritor, o de los escritores, que podía satisfacer esas conquistas. Novo es nuevo y lo que se anima a hacer es descubrir un país que se funda en el asalto a mano armada —con una pluma, desde luego—, que se propone exaltar los ocultos secretos y las energías renovadas de una patria variopinta, la

²⁷ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 1986, Segunda Serie de Lecturas Mexicanas, p. 327.

misma necesidad que había sentido López Velarde, a quien no apreciaba.

Novo era plenamente consciente de ese diagnóstico. Vivió el derroche de su genio desperdiciado. Le confiesa a un amigo hacia 1969: "...mi vida como escritor ha sido un verdadero fracaso (...) creo haber sido dotado por la naturaleza y bendecido por Dios con facultades de imaginación, de sensibilidad y capacidad creadora que no he sabido aprovechar debidamente en la producción de la Obra Maestra..."²⁸

Lo primero es burlarse del progreso y sus estigmas (aunque se encuentre decidida y cómodamente instalado en él). Resaltar "el encanto de ignorar la actualidad" (aunque viva de ella). No obstante, de inmediato nos señala que estar al día es una exigencia para el animal urbano sancionada con la "sonrisa lateral" (complicidad con un tercero y no con el interlocutor en turno) hacia quienes se animan a hablar de temas atrasados, desconocen la novedad literaria o visten fuera de moda e ignoran las recientes notas de los periódicos. El escape para el diletante, el ciudadano por excelencia, es irse al campo, siempre igual, o enfermarse (las enfermeras no modifican su atuendo, anota), aunque al final también se encuentra la tentación de optar por el suicidio, con la desventaja de que esta solución alimentaría las "notas de sociedad", de las que se desea escapar.²⁹

En esa etapa juvenil, tan generosa con su pluma, lo lleva a tocar temas disímiles, y casi arbitrarios, como el boxeo, la radio, los anteojos, el pan, el baño, las camas (de las que encuentra pocas reflexiones dignas de ser citadas, a pesar de que en ese sitio pasamos buena parte de nuestra vida), y así. Su especialidad es, diríase, lo insignificante; no obstante, la ganancia, para nosotros, lectores, es considerable. Porque, sabe, no hay temas interesantes, es la pluma quien los hace in-

²⁸ Citado por Christopher Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 265.

²⁹ Véase Salvador Novo, "De las ventajas de no estar a la moda", en "Ensayos", *Toda la prosa*, pp. 15-17.

teresantes. De manera inversa (afectación de la época y de sus genuinas influencias), hace pasar por marginal lo que en verdad tiene para él peso. Así nos conduce a la poesía de Vachel Lindsay “y su jurisprudencia en arte”³⁰ y a los trabajos de un “periodista” norteamericano, el poeta Christopher Morley, quien, sin alharaca, “traducía” genuinos versos chinos de su autoría. Un “mandarín” perplejo, asomado a las arbitrariedades de la vida moderna en Norteamérica. No faltó (así es la gente) quien se tomara en serio el juego y quisiera aprender más acerca de la poesía china: “Nuevo testimonio de la preciosa cualidad humana de tomar en serio todo lo que está impreso.”³¹ El poeta (Morley, en este caso) se mira y mira su entorno como un extranjero, es su deber. Intrigado, desde la distancia de su cultura extraña y refinada, al vértigo de los rascacielos, observa incrédulo las consecuencias de la modernidad: “a gente empacada en el subway” o en los cines y “estudiando sin fin los periódicos” que al día siguiente no servirán para nada. Y si el poeta se siente amanuense de un escritor chino es porque sabe, como le enseña a Novo y a nosotros con él, que la originalidad es de esas confusiones propias de nuestra especie, pues, afirma, ni Dios mismo fue original: al crear al hombre lo hace “a Su propia imagen.”, vaya. Yo mismo, condescendiente, me tomo en serio el asunto y cito la cita del poeta, quien nos alerta de que todo, a fin de cuentas por más simple que parezca, está en “chino”, y la constante es el absurdo:

Ajuste

En vuestra gran ciudad
veo, en las vitrinas de los joyeros,
cronómetros que dicen la Hora Exacta
garantizada;

³⁰ “El buen té y la poesía de Vachel Lindsay”, *Ibid.*, p. 61.

³¹ “Traducciones del chino”, *Ibid.*, p. 68.

y frente a esos cronómetros la gente se
 detiene siempre
 para ajustar sus relojes.
Supongamos que hubiera desplegado en
 la calle
algún gran poema
que dijese la Verdad o la Belleza per-
 fectas.
¿Cuántos pasajeros
se detendrían para ajustar sus inteli-
 gencias?³²

El mundo al revés. O como explicaba el sapiente escritor galo: “lo esencial es invisible para los ojos”. Y hay que tener humor –o saber traducir del chino– para ver el mundo tal cual es.

El hallazgo de Novo es fructífero. No se refugia en el helenismo o en la no ficción de la novela revolucionaria. Sus temas son los del miniaturista. En su interés por los temas “inocuos”, escribe, enjundioso, “Sobre el placer infinito de matar muchas moscas”. No hay pretensión alegórica (las moscas como tema central de la filosofía, por ejemplo). Se trata, sin más, de esos minúsculos insectos que, despreciables, se posan en el plato de leche o en la mejilla, para escapar al manotazo inútil y regresan, insidiosas, a distraer con su zumbido la lectura del libro, el apunte o las meditaciones acerca de la inmortalidad del cangrejo, la cual, desde su incisivo juicio, es menos evidente que la inmortalidad de los inoportunos insectos; apunta al respecto: “No creo que nadie se haya encontrado nunca el cadáver de una mosca fallecida de muerte natural. La verdad es que son eternas e inmortales, a menos que uno las mate.”³³ Dudo por un momento (es lo que consigue en mí Novo, al menos en ese instante, y por compartir con él su

³² *Ibid.*, p. 72.

³³ “Sobre el placer infinito de matar moscas”, en “En defensa de lo usado”, *Ibid.*, p. 109.

impotencia frente a esos bichos zumbones) acerca de qué es más satisfactorio: desnudar *barbies* (los reyes se desnudan solos, como ya nos lo demostró Monsiváis) o matar moscas (¿las *barbies* son mosquitas muertas?).

Si algo nos enseña el joven Novo es a afinar nuestra perplejidad y asombro por las cosas nimias. Pero que no lo son. Con cuánta sabiduría nos advierte el escritor acerca de la falsa moralina, nociva, inserta en las fábulas tradicionales. ¿Por qué el burro no ha de tocar al menos una vez la flauta?, nos pregunta. Y sí, ¿por qué no? Como un escritor que batallara con el lápiz durante largos años y en una ocasión le es dada la frase afortunada que ha de legar a la posteridad. Ejemplo aplicable al químico, al antropólogo o al matemático. El burro es un ejemplo de perseverancia y de envidia frente a la adversidad. Tiemblo al pensarlo, pero ¿no tocaron una vez la flauta Newton después de lo de la manzana o Einstein cuando lo de la ley de la relatividad y eso los llevó a perseverar, a creer en ellos, y atreverse a tocar en más ocasiones el instrumento? La humanidad le debe al burro un monumento, y Novo nos lo pone de relieve. Esa es la verdad de su literatura. Acaso, nos pregunta, ¿serán “las abejas y las hormigas” rutinarias y faltas de imaginación nuestros ejemplos a seguir? ¿Y hemos de odiar a la zorra, al burro y a la cigarra, ésta por su gusto de cantar sin contrato?³⁴

Pero la astucia ofrecida como oficio alegre se ve desilusionada con su libro favorito. ¿Qué le sucedió a Novo en *Return Ticket*? Es un libro de viajes o, mejor dicho, un diario en el que se nos habla de los años de formación sin el encanto advertido en sus *XX poemas*, en donde daba lecciones de cómo la imaginación se puede defender frente a la estupidez de los lugares comunes, y culmina en la rutinaria descripción de las peripecias de un funcionario que asoma la nariz por San Francisco, Montevideo o Nueva York. Rutinas solemnes

³⁴ Véase “Contra las fábulas literarias”, *Ibid.*, pp. 123-127.

de diplomático. En *Nueva grandeza mexicana* se arroja a mirar como su antecesor del siglo XVII, una panorama llena de optimismo después de la borrasca. Si el poema de 1604 de Bernardo de Balbuena, canta a una nueva patria arropada bajo la supeditación a España, Novo verá el encanto de una sociedad que se anima a vestirse del sueño americano, sin dejar de reconocer el profundo afecto que le inspira la ciudad de sus amores, sobre la que destila un detallado conocimiento de su enjambre social y cultural. Pero todo ello desemboca en los nuevos bulevares, la ropa, las costumbres, brebajes y hábitos asimilados ahora de nuestros vecinos del norte. La celebración del nuevo coloniaje. Libro premiado y festinado por un régimen, el de Miguel Alemán, que ve reflejado en ese libro la grandeza a la que espira, aunque en ella falten la democracia y la igualdad ante las leyes de los ciudadanos; eso podrá imitarse después. Y en esas estamos ahora. Como un presagio, otra vez como en nuestra primera “grandeza”, definida nuestra realidad cotidiana de privilegios para unos pocos, de modernidad administrativa y todo el petróleo, como antes la plata, para alimentar la maquinaria económica de la metrópoli dominante en turno, ¿signo también de la decadencia norteamericana como la sufrida por la España del siglo de la Ilustración? Tal vez. Lo cierto es que la sonrisa que en Novo nos seduce se convirtió en algún momento en mueca, su disfraz. Ya en su última etapa, donde el noticiario oficial del canal 2 de televisión lo arropaba desde su casa del sur de la Ciudad de México, escribirá un poema (como muestra), “1971”; un soneto cuyo último terceto celebra la frase que inmortalizó, como reiterado delirio de persecución, al héroe de Tlatelolco (¿será el indicio de Novo fue el autor de la ilustre frase?), en el 68, y del 10 de junio de 1971:

Depárame propicia consonante
 frase que –sursum corda!– hoy hago mía
 “¡Compañeros! ¡Arriba y adelante!”³⁵

¿Su última gran broma? Después de todo, es preferible pensar en el Novo marginado, pleno de buen humor, humor británico y norteamericano aclimatados a nuestra lengua y medio, quien incorporara, ya se dijo, la universalidad de la literatura en inglés en nuestro ámbito y no duda en desprenderse de su barroquismo innato; el enjundioso discrepante de las verdades literarias y morales, quien admira a la cigarra que canta sin sueldo, y deplora que en las fábulas “el *mote d'ordre* de los fabulistas parece ser el ‘más vale maña que fuerza’.”³⁶, o cuando nos recuerda, citando a Freud, que aparte de nuestra madre, “nuestra nodriza es nuestro amor ideal”,³⁷ y en su desnudo pecho —el de la nodriza, por supuesto—, como advertirá en su estudio del duque Job, encontraremos la gracia, el aliento y la fuerza para sonreírle a nuestro grato destino momentáneo. Ya lo señala Emmanuel Carballo: “Considero a Novo una figura importante mientras fue un disidente, un proscrito; dejó de serlo en el instante en que pactó con la sociedad (oficial y civil) y sus leyes, cuando prostituyó su talento...”³⁸ Cuando, agregó, cambio la sonrisa que desnuda, por el traje prestado de la mueca desde su refugio en Coyoacán.

3

José Emilio Pacheco supone que a un escritor le son otorgados, quizás si es afortunado, diez años de gracia, tiempo en el cual le es dado descargar la electricidad de su arte (Andy Warhol, lo sabemos, nos acota esa posibilidad, o una semejante, al resto del conglomerado humano, a tan sólo quince minutos). Y es cierto: “Novo para salvarse se condena, abjura de su

³⁵ “1971”, en *Poesía*, p. 179.

³⁶ “Contra las fábulas literarias”, *Toda la prosa*, p. 126.

³⁷ “Los mexicanos las prefieren gordas”, *Ibid.*, p. 150.

³⁸ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 337.

valentía anterior y de su vocación de escándalo.”³⁹ Tal vez así sea. Pero Monsiváis propone poner al Novo de los últimos años entre paréntesis y recordar al escritor.⁴⁰ Y acierta en la recomendación. Aquí escritor equivale a disidente moral, al que amó su ciudad desde su marginalidad y defendió su derecho a elegir sus preferencias sexuales y artísticas, frente a la descalificación tumultuaria que lo persiguió y encontró, pues nunca le faltó entereza para ello. Desde la impronta de ese individualismo feroz, gestó entre nosotros –aunque no fue el único, pero sí el más visible– la posibilidad de aceptar universalmente al disidente, de cualquier estampa y bandera, y lo hizo con esa clase de humor que proviene de una ironía que muestra el pleno dominio del lenguaje empleado como sable. La ciudad de México es ahora un poco él, en lo que ha ganado de tolerancia frente al otro –incluso frente a los otros Méxicos–, en su rechazo a los anatemas clericales y de la mojigatería, aceptada, ya, en bandos y leyes; la que el Novo de los años veinte y treinta del siglo pasado, hubiese querido para sí, y de esa manera evitarse batallas perdidas frente a la inmensa feligresía que lo acosaba, y habría podido, de tal manera, soñar con la Obra Maestra y no sólo con él, su personaje favorito.

³⁹ Carlos Monsiváis, *op. cit.* p. 290.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 296.

Bibliografía, Hemerografía y Filmografía

- ALPONTE, Juan María. "México y el mundo", 20 de mayo de 2007, *El Universal*.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Ardora, 1997.
- CARBALLO, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*, 1986, Segunda Serie de Lecturas Mexicanas, p. 327.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. *Correr tras el propio sobrero y otros ensayos*. Barcelona, El Acantilado, 2006.
- , *El hombre que fue jueves*, México, Ghandi Ediciones, 2005.
- DÍAZ DUFOO, Carlos (hijo). *Epigramas y otros escritos*, México, Ediciones de Bellas Artes, 1967.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. 1, México, FCE, 1989.
- FUENTES, Carlos. *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo v*, México, Era, 1999.
- , *La región más transparente*, México, FCE, 1958, p. 470.
- FREUD, Sigmund. *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Altaza, 1993.
- , "El chiste y su relación con lo Inconsciente", *Obras completas*, t. viii, Bs. As., Amorrortu.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Poesías completas*, 2 t., México, Porrúa, 1966.
- Historia de la filosofía. El pensamiento prefilosófico y oriental*. Vol. 1, 16ª. Ed. México, Siglo XXI, 2002.
- KAFKA, Franz. *Cuentos completos*, Buenos Aires, Losada, 2003.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Amor perdido*, México, Era, 1977, p. 277.
- , *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*. México, Era, 2004.
- MORRIS, Desmond. *El mono desnudo*. México, Debolsillo, 2006.

- _____, *La mujer desnuda. Un estudio del cuerpo femenino*. Barcelona, Planeta, pp. 13-16.
- NOVO, Salvador. *La estatua de sal. Memorias*. México, CONACULTA, 1990.
- _____, *Poesía*, México, FCE, 1961, p. 68.
- _____, *Toda la prosa*, México, Empresas Editoriales, 1964.
- ORO, Juan Bustillo. *Ahi está el detalle* (película), México, 1940.
- SILVA Y ACEVES, Mariano. “Muñecos de cuerda”, en *Un reino lejano. Narraciones, crónicas, poemas*. México, FCE, 1987.
- TOLSTOI, Leon. *Ana Karenina*, México, Porrúa, 2004.
- WILDE, Oscar. “Ensayos” y “Artículos”, en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1972.
- _____, *De profundis y ensayos*. Buenos Aires, Losada, 1990.

Sandrine Guyomarch Le Roux*

La expresión "Teatro del 68" surgió en 1999, cuando el dramaturgo y editor Felipe Galván recogió 13 obras de teatro sobre el 68, en el marco de la conmemoración de los treinta años del movimiento estudiantil mexicano.¹ Las trece obras presentadas en la antología no son sino una muestra de lo que es el "Teatro del 68", que representa, en realidad, un repertorio de más de 60 obras.

A pesar de lo que podría dejar suponer la expresión ambigua "Teatro del 68", la coherencia de este repertorio no es nada sino temática. Las modalidades de introducción y de representación del movimiento estudiantil, en el seno de las obras del repertorio, son tan variadas que no permiten considerarlo como un género, o un sub-género teatral particular.² Así, este repertorio heterogéneo integra casi la totalidad de los géneros teatrales, desde la tragedia –*Tizoc emperador* (1985), de Pablo Salinas– hasta la comedia.

* CRILAUP/ Universidad de Perpignan (Francia).

¹ Esta antología se ha publicado dos veces: Felipe Galván (Ed.), *Antología Teatro del 68*, Puebla, Editorial Tablado Iberoamericano, 2002, 467 p. (1era edición: México, SOGEM, 1999, 249 p.)

² Hasta hoy, el teatro –al igual que la novela– no ha generado formas propias de representación para apropiarse de este hecho histórico reciente y todavía problemático, para la escritura de la historia mexicana contemporánea.

Si bien se puede entender que las representaciones teatrales de los hechos del 68 tiendan hacia el drama o la tragedia, resulta más sorprendente la presencia de obras de tonalidad humorística para tratar de este episodio histórico. A primera vista, el movimiento estudiantil del 68 en México es, en efecto, un episodio histórico que, al parecer, no se presta a un tratamiento ligero, aún menos humorístico. Bien conocidos son los hechos que llevaron, 10 días antes de la apertura oficial de los XIX Juegos Olímpicos en la capital mexicana, a esa “noche triste”, cuando manifestantes que se habían juntado en la plaza de Las Tres Culturas, también conocida como Plaza de Tlatelolco, para expresar, una vez más, su oposición al poder, acabaron acribillados y rodeados por tanques, en un despliegue de fuerzas sin relación aparente con el peligro real que representaban para la nación.

Aquel brutal desenlace, conocido bajo el nombre de “masacre de Tlatelolco”, figura, como era de esperarse, en la gran mayoría de las obras de teatro sobre el 68, de manera más o menos directa. Así, no menos de 41 obras sobre las 47 que me ha tocado estudiar en el marco del “Teatro del 68”³ remiten a la masacre.⁴ Otro dato permite valorar la tonalidad general de las obras, si consideramos que otro tema recurrente en las obras tiene que ver con otra vertiente de la represión, la de baja intensidad que se dio desde el inicio del conflicto estudiantil. Así, no menos de la mitad de las 47 obras abordan la cuestión de los desaparecidos y de los presos políticos. La violencia

³ Cabe precisar que las 47 obras a las que me refiero no representan la totalidad de lo que es el “Teatro del 68”. Corresponden a obras producidas entre 1968 y 2003 para las cuales, además, poseo una versión escrita. El número total de obras que, según mis investigaciones, integran el “Teatro del 68” es de 63, entre 1968 y 2006.

⁴ Conviene distinguir entre las obras que remiten a los hechos del 2 octubre, a través de la diégesis, por medio del testimonio oral de los personajes, o de la inserción de documentos (22), de las que representan directamente los hechos en escena (19).

armada y policiaca constituye, entonces, uno de los temas privilegiados del “Teatro del 68”.

Presencia y función del humor en el “Teatro del 68”

La tonalidad dominante de las obras del “Teatro del 68” resulta, en toda lógica, dramática. El drama no excluye, sin embargo, el uso del humor, incluso en el caso de un tema tan poco propenso a adoptar esa tonalidad. Del punto de vista de la construcción dramática, el humor es un resorte de los que se valen a menudo los dramaturgos para manejar la tensión de una obra. Las obras del “Teatro del 68” son obras difíciles cuya función no es divertir,⁵ sino hacer reflexionar sobre un hecho histórico todavía problemático, y hacer reaccionar al público. Ya he mostrado que la participación del espectador en el fenómeno teatral del “Teatro del 68” es determinante.⁵ Se cuestiona su memoria, como individuo; se pone en juego la memoria, la de todo un pueblo, que sigue ocultando hechos históricos. Además de la gravedad de los temas abordados por las obras, el papel testimonial que se otorgan, frente a una memoria deficiente, también contribuye a elaborar proposiciones teatrales de tipo “serio”. Pero, resulta que una tensión dramática fuerte y constante, en cualquier obra, acaba por cansar al espectador y se revela inoperante. Por eso, incluso en las obras más “negras” del repertorio, no están ausentes algunos rasgos de humor, cuya función principal será generar una “válvula de escape” para el espectador.

El caso de la adaptación para el teatro de la famosa película *Rojo amanecer* sobre los hechos del 68 parece demostrar que el teatro, al contrario del cinema, por ejemplo, necesita del humor para el equilibrio de su tensión dramática. Así, en

⁵ Sandrine Guyomarch, *Théâtre et histoire: le “Teatro del 68” au Mexique et le travail de mémoire*, tesis de doctorado dirigida por el Prof. Daniel Meyran, Perpignan, 2007, pp. 252 y ss.

la puesta en escena de *Rojo amanecer (bengalas en el cielo)*, por Adam Guevara, en 1991:

Destaca, a diferencia de la película y en comparación obligada, que en ciertos momentos los diálogos incorporados al original tienen dejos de humor (quizás intencionalmente provocados), lo que resta patetismo a la trama.⁶

De hecho, la representación del movimiento estudiantil facilitada, de cierto modo, la introducción de ciertos rasgos humorísticos. Los protagonistas de la acción dramática no son sino estudiantes. Ahora bien, estos jóvenes resultan muy a menudo, en el curso de la acción dramática, propensos a desdramatizar las situaciones más desesperadas, ya que son lo bastante ingenuos todavía para no darse cuenta del peligro real que les amenaza. El dramaturgo Miguel Ángel Tenorio, quien participó directamente a los hechos, resume la actitud general de los estudiantes de la manera siguiente:

La verdad, nos llamaba mucho la atención ir al “alboroto”, como decimos, y nos parece fascinante arrojarte piedras a la policía, y correr, y ponernos a salvo, y realmente al principio no sabemos ni siquiera de qué se trata. Pero, después, cuando nos damos cuenta, por ejemplo, de que unos de los compañeros ya no aparecen, eso sí nos empieza a provocar algo. [...] Nos dimos cuenta de que sí es cierto, si nos pueden matar, y si pueden pasar más cosas, como que al principio, la verdad era hecha juego y correr [...]”⁷

⁶ María Isabel Ruiz Noriega, “Rojo: la versión teatral de *Rojo Amanecer*, polémica y exitosa película escrita por Xavier Roblés”, *Motivos*, 30/09/1991, p. 51.

⁷ Sandrine Guyomarch, “Entrevista con Miguel Ángel Tenorio”, inédito, Casa de las utopías posibles, México, Abril 2003.

La representación del 68 integra, entonces, esta percepción festiva y juvenil, como destaca en la escena siguiente, cuando los personajes, por fin, se enfrentan con la realidad:

[...] entra el Julián corriendo y protegiéndose.

Julián: ¡Ay, Güey!, son balas de verdad. ¡Córrele, pinche Pedro, que estos gueyes nos están tirando a matar! ¡Córrele!⁸

Además, no pocas son las obras del repertorio que introducen el tema conexo de la seducción y del amor juvenil, tratado con un humor al que se superpone cierta nostalgia, lo que permite también romper con la gravedad de la trama principal, o, al menos, ponerla a distancia, como lo muestra la escena siguiente:

Lourdes —¿Supiste de la manifestación que hubo?

Víctor —¿Qué grueso, no? (*Entre besos*)

Lourdes —Dicen que se puso increíble...

Víctor —¡Pinches granaderos! Golpearon hasta señoras y niños. ¡Besas riquísimo!⁹

Estos toques de humor, al seno de obras de tonalidad mayormente dramática, tienen, entonces, una función particular y responden a una necesidad antes que nada dramática. Pero, resulta que entre las muchas obras que conforman el “Teatro del 68”, algunas optan por adoptar una tonalidad más “ligera” de lo que se esperara. Estas obras ya no se valen puntualmente del humor para atenuar la tensión dramática, sino que adoptan formas dramáticas en las que el humor se impone como tonalidad general. La función del humor, en estos casos, resulta distinta.

⁸ Miguel Ángel Tenorio, *68: las heridas y los recuerdos*, en Felipe Galván (ed.), *Antología Teatro del 68*, Puebla, Editorial Tablado Iberoamericano, 2002, p. 430.

⁹ José Vasquéz, *Idos de octubre (historia deshabitada)* en Felipe Galván (ed.), *op. cit.*, p. 320.

Los dos géneros teatrales que sirven tradicionalmente de soporte al humor son la comedia¹⁰ y la farsa.¹¹ Estas obras de tonalidad “ligera” sobre el 68 son pocas sin ser marginales, ya que representan 10 de las 63 obras sobre el 68 conocidas hasta hoy. Es de notar, además, que el periodo de producción de estas obras no resulta anodino. Para visualizar la repartición de estas obras de tonalidad “ligera”, propongo dividir la producción total del “Teatro del 68” en periodos de 10 años, desde 1968 hasta hoy.

Entre las obras teatrales más tempranas producidas entre 1968 y 1978, figuran no menos de 6 obras de tonalidad humorística entre las 20 conocidas. Se trata, primero, de dos farsas, que tienen la particularidad de ser no menos que las dos primeras obras teatrales escritas sobre el 68.

Plaza de las tres culturas (1968) de Miguel de Mora, la primera obra conocida hasta hoy, se escribió entre agosto y noviembre de 1968, es decir durante el transcurso del conflicto estudiantil. De factura expresionista, pone en escena una multitud de personajes, entre los cuales figuran alegorías (la Muerte, Sociedad de Consumo, Señora Revolución...), y representantes de grupos sociales determinados (Soldados, Líder, Técnico, Militar, Civil...). Durante los tres actos, la acción se desarrolla en un “*montón de basura (botes vacíos, papeles arrugados, etc.) desde el punto de vista de un minúsculo*

¹⁰ Esta palabra tiene tres significaciones en español. Aquí se trata de comedia en oposición a tragedia según la concepción aristotélica.

¹¹ “En algunos países la palabra farsa se puede aplicar a cualquier pieza de teatro cómico. La praxis del teatro en lengua española es un poco distinta. Además de los rasgos sémicos /hilaridad/, /veracidad/, /sátira/ que tiene en común con cualquier teatro cómico, la farsa añade los rasgos sémicos de reflejo de una realidad social o política sentida como vergonzosa, y desmesura o exceso en las formas (vestuario, maquillaje, decoración, personajes, etc.), como lingüísticas (lenguaje agresivo y violento, procaz, absurdo...)”, F.C. Vevía Romero, *Teatro y Revolución mexicana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, p. 88.

ración.”¹² La obra se construye según un proceso de focalización progresiva en el movimiento estudiantil mexicano. El primer acto evidencia que la historia de América Latina no es sino un proceso continuo de avasallamiento, mientras el segundo focaliza sobre la problemática estudiantil en el mundo, poniendo de realce la sumisión de los estudiantes al molde imperante del conformismo y del consumo. En el tercer acto, un periodista es testigo de la represión macabra del 2 de octubre, que se acaba con la unión sexual de Señora Sociedad de Consumo y Señor Gris Conformista, consumada al pie de los cadáveres de las víctimas de Tlatelolco.

En *Vida y obra de Dalomismo* (1969) de Enrique Ballesté, “nos encontramos con una dramaturgia de protesta y paradoja, que para nada correspondía a los cánones tradicionales, y mucho menos a lo que se había hecho en la dramaturgia nacional.”¹³ Aquí, la relación entre individuo y sociedad es analizada a través de lo absurdo y la distancia brechtiana: “En la cadena de sucesos, situaciones y comportamientos, que no corresponden a lógica alguna, se nos presenta la conducta familiar habitual, consecuencia del orden establecido, determinante del estado de cosas, en el que la simulación determina al individuo.”¹⁴

Figuran también dos comedias: *El paletero tenía la razón* (1971), de Miguel Ángel Tenorio, *¡Únete pueblo!* (1975), de Emilio Carballido, y una obra corta, *Sólo sí, sólo mí, mejor hasta mañana* (1969) de Ismael Colmenares que, sin que se la pueda calificar de comedia, adopta un tono ligero e integra varios elementos humorísticos.¹⁵ Cabe señalar, por fin, en aquel

¹² Juan Miguel de Mora, *Plaza de las tres culturas, en Teatro vol. VII, La ciudad del México contemporáneo*, México D.F., Ediciones Escenología, 1997, p. 122.

¹³ Armando Partida Tayzán, *Se buscan dramaturgos, T.2 Panorama crítico*, México, CONACULTA/FONCA/INBA, 2002, p. 26.

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵ Esta obra resulta difícil de clasificar. Según Felipe Galván, “propone una provocación a la creatividad del director y, sobre todo, a la creatividad

periodo, la producción de una tragicomedia: *Palinuro en la escalera o el arte de la comedia* (1968-76), de Fernando del Paso. En esta obra original “en cuatro pisos con un prólogo en la planta baja, un epílogo en un desván y varios intermedios sorprendidos,”¹⁶ alternan escenas realistas que representan la agonía del personaje principal, herido en el Zócalo, durante la manifestación del 28 de agosto, con escenas de tipo “fantasista”, que ponen en escena el desarrollo del conflicto estudiantil, con una distancia cómica digna de las mejores *commedia dell’ arte*.

A partir de 1978, las obras de tonalidad humorística sobre el 68 se vuelven muy escasas.¹⁷ Entre 1978 y 1988, entre las 12 obras producidas, sólo dos son de factura “ligera”. *Santísima la Nauyaca* (1980) de Tomás Espinosa es una “farsa en 4 actos” que pone en escena a una familia de la provincia mexicana, cuya vida gira en torno al mito de la famosa cantora María.¹⁸ En *Dormía soñándose bella porque era de la clase media* (1979-85), Miguel Ángel Tenorio elabora un cuento de hadas sarcástico, en el que analiza el desencanto progresivo de la clase media mexicana entre 1940 et 1984, “período

interpretativa” y su “estructura se antoja media entre la dramaturgia tradicional y una propuesta posmoderna de Rodrigo García, el joven argentino-español prototípico de estas novedosas propuestas.” Felipe Galván, “introducción”, en *Antología Teatro del 68, op. cit.*, p. 11.

¹⁶ Fernando del Paso, “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, *Palinuro de México*, Madrid, Alfaguara, 1981, p. 629.

¹⁷ Es de notar que, de manera general, el número de obras dramáticas sobre el 68 decrece entre 1978 y 1988. Como señala Olga Harmony: “En el lapso comprendido entre 1979 y 1983, no se dan a conocer obras acerca del tema, como si éste fuera un hecho ya superado, ente los nuevos problemas a que se enfrenta la nación y, por ende, sus escritores en cuanto a temática para sus propuestas: el endeudamiento, la enorme crisis económica.” (Olga Harmony, “El movimiento del 68 en el teatro mexicano”, *Tramoya*, n° 31 (Nueva Época), abr.-jun. 1992, p. 102.)

¹⁸ Podría ser la cantora y actriz mexicana María Félix (1914-2002), conocida como la Doña, verdadera leyenda viva. “María Bonita”, escrita por Agustín Lara, es su canción más famosa.

que comprende el llamado “despegue industrial”, su crisis y sus consecuencias,”¹⁹ tejiendo un paralelo cómico con el cuento *La Bella durmiente del Bosque*: “Y la princesa dormía. Pero su sueño era cada vez menos tranquilo. Y así ha sido desde aquel 1968.”²⁰

Entre 1988 y 1998, *Luz del Norte* (1989) de Juan Tovar constituye la única excepción entre las 19 escritas en aquel periodo. En esta “comedia”, es la ruptura de tipo brechtiana del tercer acto, cuando un personaje grita “Corte aquí”, lo que permite transformar en farsa lo que hubiera sido nada más un drama psicológico.²¹ Los mismos personajes emplean el término “farsa” para calificar esta obra que acaba por deconstruir los estereotipos que puso en escena.²²

Entre las 11 obras sobre el 68 de las que tengo conocimiento, desde 1998 hasta hoy, destaca una sola “pieza fársica”, producida por un elenco joven de Guadalajara. En *La muñeca* (2003) de Alán Vera, una muñeca representa una prostituta, símbolo de la corrupción, mientras la otra, la novia de un estudiante, violada y matada durante la masacre de Tlatelolco, representa las víctimas de aquella tragedia. Entre las obras más recientes, es de notar, también, que dos pertenecen a otro

¹⁹Miguel Ángel Tenorio, *Dormia soñándose bella porque era de la clase bella*, SOGEM, N.T.7350 PER, 1988, p. 1.

²⁰*Ibid.*, p. 23.

²¹Juan Tovar, “Luz del Norte, comedia en tres actos”, en *Luz del Norte – Los veneros y Cura y locura*, México, UAM/Juan Pablos, 1989, p. 71. Como *comedia*, *Luz del norte* se compone de “tres jornadas” en las que se mezclan los géneros cómico y trágico.

²²Los personajes son meros estereotipos de lo que, supuestamente, han sido los actores del conflicto estudiantil, y son hoy. En una entrada meta-teatral, un personaje explica que él es “un testimonio y un testamento de la generación [...] sobrevivientes del 68 como somos todos.” (Juan Tovar, *op. cit.*, p. 60.) Así, Carlos, el protagonista, divorciado y padre de tres hijos, es neurótico, mientras Claudia, también inestable, es una mujer liberada sexualmente. Todos los personajes son adictos a la marihuana, beben alcohol, y parecen naufragar en medio de sus sueños y añoranzas en una felicidad pasada, que se estalló con la masacre del 2 de octubre del 68.

género, el de la comedia musical. *Secretos en la oscuridad* (2001) de Alejandro Celia es una adaptación de un drama violento sobre la tortura y los presos políticos, que escribió con Arturo Amaro en 1994. En cuanto a *Regina* (2003) de Antonio Calvo, es una adaptación para la escena de la exitosa novela esotérica de Antonio Velasco Piña. Esta nueva tendencia²³ tiende a demostrar que, casi 40 años después, el tema del 68 puede ser tratado en obras de diversión, y ya no, en exclusiva, en obras que, aunque no carezcan de humor, como las farsas, relevan, en última instancia, un tipo de teatro “serio” o intelectual. Esta tendencia hacia un tratamiento “ligero” será, entonces, una de las manifestaciones que, a lo mejor, requiere una vertiente del trabajo de memoria actualmente en proceso sobre el 68, cuyo objetivo es rescatar lo valeroso del movimiento estudiantil, sin alimentar un discurso que se ha vuelto “de víctimas”.

Las farsas sobre el 68

Esta presentación general impone algunos comentarios. Resulta significativo, primero, que las dos primeras obras que trataron del 68 sean farsas. De hecho, *Plaza de las tres culturas* es producto de su tiempo, ya que se sitúa en las creaciones artísticas de los sesentas. Esta obra refleja las nuevas formas que adopta, en aquel entonces, el teatro político, usando todos los recursos de una teatralidad “popular”, a la manera de Teatro Escambray, en Cuba, de Candelaria y Teatro Experimental de Cali, y del TEC, en Colombia.

Pero, el de escoger la farsa también responde a una necesidad de otro orden. La farsa, este género de origen popu-

²³ Otras obras anteriores sobre el 68 mezclaron canciones y teatro: *Los 68* (1994), de Alfonso Martínez Zúñiga, o *De película* (1985) de Blanca Peña y Julio Castillo, también introdujeron canciones, pero no tienen la misma finalidad que las comedias musicales.

lar, aparentemente “ligero”, y pretexto para reír y divertir, se revela cómodo para protegerse contra la censura. En *Plaza de las tres culturas*, escrita en 1968, la representación del movimiento estudiantil, con ser grotesca, es también sorprendentemente directa y explícita. Si nunca llegó a escenificarse, esta obra se pudo publicar desde 1978, a pesar de su contenido abiertamente subversivo.²⁴ *Vida y obra de dalomismo* es un caso distinto, ya que la representación del movimiento estudiantil se hace de una manera indirecta, metafórica, que no pasó desapercibida del público, en 1969, cuando se montó.²⁵ Como señala Felipe Galván:

[Esta obra] Nunca menciona al movimiento estudiantil, tampoco la represión en Tlatelolco, pero la cercanía en fechas y el contenido simbólico en esta obra de un autor con postura estética perfectamente definida en la constancia de las búsquedas por la vida de gente mexicana de aquí y de ahora, con todas sus problemáticas económicas, políticas y sociales presentes, no deja lugar a dudas.²⁶

Género que se encuentra en una especie de encrucijada entre teatro “serio” y “ligero”, la farsa es, a menudo, considerada como arte menor. Sin embargo, abre posibilidades múltiples de expresiones, gracias al tipo particular de humor que maneja, y a sus múltiples manifestaciones; tampoco está sujeta a normas formales estrictas, lo que le otorga más libertad creativa.

El hecho es que la farsa, y el humor que conlleva, pueden tener funciones totalmente opuestas, como se puede verificar

²⁴ Cuando se publicó, se usó como argumento comercial la índole polémica de esta obra “que nadie se atrevió a escenificar.” Olga Harmony, *op. cit.*, p. 89.

²⁵ Dirigida por el autor y con actores del INBA, se estrenó en marzo de 1969, en el teatro Comonfort. El público, en mayoría universitarios, no pudo sino identificarse con *Dalomismo*, el joven estudiante idealista que quiere cambiar el mundo, y recibió esta obra con mucho entusiasmo, lo que le valió varias recompensas. Armando Partida Tayzán, *op. cit.*, p. 25.

²⁶ Felipe Galván, *op. cit.*, p. 9.

en las farsas que integran el “Teatro del 68”. De un lado, puede ser un arma de denuncia política, de índole panfletaria, como ilustran las obras *Plaza de las tres culturas*, y *La muñeca*. En *Plaza de las tres culturas*, por ejemplo, el objetivo de Miguel de Mora es situar el movimiento estudiantil mexicano y su sangriento desenlace en un marco de comprensión global: la hegemonía destructora de un sistema basado en la explotación del hombre por el hombre, el capitalismo. Este presupuesto ideológico domina la totalidad de la obra y hace de la masacre de Tlatelolco una prueba más de la corrupción de ese sistema económico.

Se puede también usar la farsa como arma crítica, para evitar, precisamente, el escollo de la obra panfletaria y didáctica. Tal es el caso en *Santísima la Nauyaca*, *Dormía soñándose bella porque era de la clase media*, y *Luz del norte*, que incitan al público a reflexionar, sea, por medio de la risa, en éstas, sea, por el efecto de sorpresa creado por un cambio inesperado de tonalidad, en aquella, sobre situaciones presentadas de manera grotesca, exagerada. Así, en las últimas escenas de *Santísima la Nauyaca*, la evocación de la masacre de Tlatelolco rompe con la tonalidad burlesca dominante, e impone una reinterpretación global de la obra, que denuncia, en última instancia, la manipulación de la opinión pública orquestada diariamente por los media, así como el papel que desempeñan las creencias y los mitos populares en este proceso. *Dormía soñándose bella porque era de la clase media* representa y analiza el sentimiento de frustración (sexual, financiera, social...) de la clase media mexicana que, según el dramaturgo, se debe al desfase total que existe entre las aspiraciones de la clase media y la realidad que la rodea. En esta obra, la represión violenta de las aspiraciones del movimiento sesentaiochero ilustra esa inevitable confrontación con la realidad. En *Luz del norte*, la elección de la farsa para tratar del 68 parece responder a una propuesta nada seria: puede interpretarse nada menos como una negativa a dar testi-

monio y a hacer la historia del 68.²⁷ En estas obras, el humor fársico es, en última instancia, un medio para distanciarse al público con hechos que han sido representados de una manera que se habrá vuelto establecida, institucionalizada, y, más allá de la denuncia de la masacre de Tlatelolco, o de la represión propiamente dicha, incitar a una reflexión más general sobre el movimiento estudiantil.

La farsa puede también desempeñar una función distinta. En *Palinuro en la escalera o el arte de la comedia*, el humor fársico tiende, primero, a evitar el mero panfleto político, como muestra la escena siguiente, en la que se finge ya no saber quien es “el bueno” y “el malo”:

Colombina: [...] Había estudiantes disfrazados de granaderos [...] había estudiantes disfrazados de Agentes de la Secreta... [...]

Colombina: ...y agentes de la Secreta disfrazados de estudiantes [...] Maestros disfrazados de Agentes de la CIA. [...] ¡Y agentes de la CIA disfrazados de obreros, disfrazados de vecinos y vecinas, de bomberos, de curas y maestros!²⁸

Además, en el caso de esta obra, parece también que el papel del humor fársico es alejarse de una tonalidad depresiva, y evitar una representación dramática de los hechos.²⁹ De hecho, tal parece ser, también, el principal objetivo de las comedias que se escribieron sobre el 68.

²⁷ Es posible interpretar la actitud del dramaturgo como un discurso en contra de la recuperación y de la manipulación de las que el movimiento estudiantil es objeto, veinte años después de los hechos.

²⁸ Fernando del Paso, *op. cit.*, p. 637.

²⁹ Es sabido que Fernando del Paso no quiso situar la acción el dos de octubre, el día de la matanza, y se explica en estos términos: “since my protagonist in “José Trigo” had died at Tlatelolco, I felt terrible about repeating myself. So I decided Palinuro would be beaten in 1968, and only afterwards he would die. This has created confusion among readers: critics and careful readers have misinterpreted my words, claiming Palinuro was indeed another victim during the massacre.” (Ilans Stavans, “An interview

Dos comedias sobre el 68

La comedia es un género marginalmente representado en el repertorio del “Teatro del 68”. De manera general, la representación de la gesta estudiantil se vincula estrechamente con la temática de la represión, y, difícilmente se libra de un trasfondo dramático, incluso en el caso de la farsa, que no es sino ligera en apariencia. Por eso el 68 parece ser una materia poco adecuada para el género cómico, cuya razón de ser es prestar a reír o sonreír. Las dos excepciones —*El paletero tenía la razón* (1971), de Miguel Ángel Tenorio, y *¡Únete pueblo!* (1975) de Emilio Carballido— resultan, por lo mismo, interesantes.³⁰

El hecho de escoger el género cómico para tratar del movimiento estudiantil, poco tiempo después de la masacre, responde, por parte de estos dramaturgos a una necesidad particular. Resulta que, para dramaturgos que han vivido el 68, y que, a menudo, han participado directamente y activamente en el movimiento estudiantil,³¹ “no es problema menor el estético, en cuanto al modo de tratar sucesos cercanos y dolorosos, sin caer en el panfleto o el inmediatismo de un teatro de emergencia que no siempre tiene calidades más allá de la valiente actitud de quien lo hace.”³² Así, Ismael Colmenares, quien escribió la primera obra “ligera” sobre el movimiento estudiantil, sin que podamos, sin embargo, considerarla como comedia, da testimonio de las dificultades que enfrentó para elaborar su obra:

with Fernando del Paso”, *Review of Contemporary Fiction*, Spring, 1996, Vol. 16.1.)

³⁰ *El paletero tenía la razón*, en Emilio Carballido, *Teatro joven de México*, Ed. Novaro, 1973, pp. 261-268; “¡Únete, pueblo!”, en *D.F. 26 obras en un acto*, México, Grijalbo, 1978, pp. 313-322.

³¹ Así, Miguel Ángel Tenorio, joven alumno de 14 años del IPN, participó directa y activamente en el conflicto estudiantil.

³² Olga Harmony, *op. cit.*, p. 88.

Quería decir cosas de lo que había vivido pero, no las quería decir hablando sobre datos fríos, sobre que salió un joven, y que se mató a un soldado, o que el soldado lo mató... Quería evitar esta manera de hacerlo.³³

Opta, entonces, por tratar el movimiento estudiantil desde un enfoque voluntariamente optimista y provocador, con el fin de escapar a una representación dramática de los hechos. Así, sitúa la acción dramática después de 1969, en la avenida central de una ciudad de provincia, y construye su obra:

Bajo forma de un diálogo entre una pareja que se encuentra, que se va baciendo, que ella viene a una excursión, se encuentran en un pueblo y empiezan a hablar, y en eso de que van hablando, puse música, canciones muy ridículas de la década de los 70s, ¿no? Terminan en una parte que se me hace que es creativa, pues hacen el amor. De esta parte derrotada del 68 de la que hablamos, queda esta parte creativa, porque antes, en las clases medias, todo estaba muy cuadrado. Y aquí pongo a una chava muy irreverente, a una chava propositiva, y entonces, ésta es también una aportación del 68, es una parte que hay que recuperar a pesar de la derrota, con una proyección en un aliento de libertad, para platicar, para hacer el amor, para encontrarte...³⁴

Al contrario de *Sólo sí, sólo mí, mejor hasta mañana*, la acción de las comedias *El paletero tenía la razón* y *¡Únete pueblo!* se desarrollan durante el transcurso del conflicto estudiantil.³⁵ A primera vista, resulta más difícil, en este caso, tratar los hechos de manera ligera y distanciada. Por eso, es de notar que estas obras hacen pocas referencias a datos históricos de la gesta estudiantil. Así, en *El paletero...*, las alusiones al movimiento estudiantil van introducidas, de manera natural, en el diálogo entre los personajes:

³³ Sandrine Guyomarch, "Entrevista con Ismael Colmenares", inédito, México, D.F., 22 Abril 2003.

³⁴*Ibid.*

³⁵ Las didascalias indican "Lugar: México, D.F., 1968" para *El paletero...*, "Por el rumbo de Romita, D.F.1968" para *¡Únete pueblo!*.

CHAVO: Ya nos vamos a la escuela. Citaron a asamblea a la una y ya es.
[...]

CHAVA : A ver qué se nos ocurre y ojalá no levanten la huelga. ³⁶

En *¡Únete pueblo!*, el tema de la represión aparece estrechamente vinculado con la situación expuesta en la obra: el peligro que amenaza a las dos estudiantes que están repartiendo propaganda :

Señora: Ayer fueron unos a hablar al mercado. Pobrecitos, los agarraron: les pegaron, les rompieron la cabeza y la boca y se los llevaron... Ay, criatura, y a ustedes, las mujeres... [...] Que Dios te ampare. ³⁷

Figura una sola referencia explícita a hechos históricos, la manifestación del 29 de julio, que tiene como función incrementar esa sensación de inseguridad. Aquel episodio famoso de la gesta estudiantil, la destrucción de una puerta de la época colonial con armas de destrucción masiva queda, en efecto, en la memoria colectiva de los hechos del 68, como un símbolo de barbarie, y pone de realce la violencia militar y policíaca desproporcionada desplegada desde el principio del conflicto :

Señora: Mis hijos están en secundaria, pero también han ido a las manifestaciones. ¡El otro día los corretearon los tanques! ¿Tú crees? Les echaron los tanques encima.

Margarita: A la Prepa I le tiraron la puerta a cañonazos. ³⁸

El movimiento estudiantil aparece, sin embargo, sólo en tela de fondo. Las situaciones puestas en escena relevan de anécdotas cotidianas, y tienen poco que ver con la gesta estudiantil, como viene presentada en los libros de historia. La acción no se desarrolla en lugares emblemáticos, Tlatelolco o el

³⁶ Miguel Ángel Tenorio, *op. cit.*, pp. 263-4.

³⁷ Emilio Carballido, *op. cit.*, p. 319.

³⁸ *Ibid.*, p. 319.

Zócalo, como es el caso en varias obras del repertorio, sino en lugares anónimos de la capital: En *¡Únete pueblo!*, la acción ocurre “Por el rumbo de Romita, D.F [...] Una esquina. Hay un puesto de periódicos, atendido por un jovencillo.” En *El paletero tenía la razón*, “Al abrirse el telón se ve a la izquierda un letrero de parada de camión, un poco a la derecha un árbol y otro casi en la extrema derecha”. Estas obras, siguiendo las reglas del género cómico, cuentan, entonces “un día entre otros y no el gran día, como en la tragedia, en un estilo ordinario y familiar.”³⁹

El paletero tenía la razón se construye alrededor de una anécdota sencilla y eficaz. Dos estudiantes en huelga y tres otros personajes, que representan las clases medias mexicanas, están esperando a que llegue el autobús, en una calle de México. Este tiene retraso y todos se quejan, excepto el Paletero que, mientras están esperando, intenta venderles sus helados:

CHAVO: Nos la vamos a tener que aventar caminando hasta la escuela...No pasan los camiones y ya ves que hoy hay asamblea para decidir si se levanta la huelga o no. [...]

Señor Alfa: ¡Cómo tardan los camiones! Seguramente que los mozalbetes impertinentes los están agarrando y quemando de vuelta. [...] Esos estudiantes nos quieren dejar sin medios de transporte. ”⁴⁰

Una disputa estalla entre los personajes a propósito de la huelga y de la cuestión de la educación que recibieron los “revoltosos”. El tono no deja de subir, la disputa se vuelve general, y el Paletero intenta interponerse:

SEÑORA: ¡Comunistas!

CHAVA: (*Regresándole la bofetada*) ¡No nos pegue, pinche vieja!

³⁹ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (vol. 1), Paris, Larousse, 2003, p. 359.

⁴⁰ M.Á. Tenorio, *op. cit.*, pp. 263-265.

[...] *El PALETERO trata de interponerse entre los que se están peleando.*
PALETERO: ¡Oigan, oigan, esperen! ¿Qué no ven que esta no es forma de hablar? ¡Esperen!⁴¹

Todos acaban por darle una tunda al Paletero, quien termina desmayado, tendido en el suelo, mientras sus agresores se despiden con cortesía:

SEÑOR ALFA: Bueno, pues mucho gusto.
TODOS: ¡Mucho gusto! (*Se estrechan las manos*)⁴²

¡Únete pueblo! pone en escena a dos estudiantes, Jessica y Margarita, que están repartiendo propaganda a favor del movimiento estudiantil en un barrio de México. No saben muy bien donde se encuentran, y no pueden leer los nombres de las calles, ya que ninguna quiere ponerse los lentes, por coquetería. Después de ubicarse, abordan a varios habitantes, para distribuirles volantes. Una señora de suéter les califica de revoltosas y se niega a tomar el volante, mientras el periodiquero, a pesar del peligro, acaba por poner volantes en los periódicos, y el hojalatero acepta repartir volantes con las muchachas. A pesar de sus torpezas, logran cumplir su misión, corriendo algunos riesgos... En la última escena, acaban por correr y subirse a un camión, seguidas por policías que las tratan de comunistas y atrevidas. Por no usar lentes, entraron en la delegación de policía, y se atrevieron a repartir ahí volantes que piden respetar la Constitución y le dice al pueblo ¡Únete!...

En *El paletero tenía la razón*, el humor proviene de un cómico de caracteres y de situación. Los personajes conformistas –señor Alfa, y señor Gamma– juegan el papel tradicional de payasos. Señor Gamma no es sino una especie de autómatas

⁴¹ *Ibid.*, p. 267.

⁴² *Ibid.*, p. 268.

que se conforma con seguir las opiniones de su jefe. La repetición de sus “Sí, jefe”, “No, señor”, resulta cómica. Además, su cobardía, evidenciada cuando su jefe le pide que se pelee contra el Chavo, añade más cómico todavía. El colmo no es sino la batalla general que estalla entre los personajes, cuando, después de los insultos, llegan los golpes:

El CHAVO empieza a golpear al SEÑOR GAMMA y la CHAVA al SEÑOR ALFA. [...] El PALETERO se interpone entre la CHAVA y el SEÑOR ALFA, la CHAVA lo empieza a golpear y luego el SEÑOR ALFA también. El SEÑOR ALFA y el CHAVO caen mientras pelean y junto a ellos cae el PALETERO, al cual la CHAVA y el SEÑOR ALFA siguen pegando. El CHAVO se levanta rápido y patea al SEÑOR GAMMA y luego la arremete contra el PALETERO.⁴³

Otra vertiente de lo cómico de situación, en esta obra, radica en el hecho de que, mientras se ha llamado la curiosidad del espectador, desde el título de la obra, *El paletero tiene la razón*, el Paletero queda sin poder decir esta boca es mía, a todo lo largo del acto. Intenta participar al debate, pero no puede sino empezar a hablar, sin que le den tiempo para acabar:

PALETERO : *(Al señor Alfa)* Oigan, yo...

SEÑOR ALFA: *(Sin hacerle caso al paletero. Exaltadísimo)* ¿Por qué no, estúpidos?

PALETERO: *(Al señor Alfa)* Yo... [...]

El PALETERO trata de decirle algo a la Chava, pero el SEÑOR ALFA se le adelanta.

SEÑOR ALFA: Ustedes no son más que un par de imbéciles.

⁴³ Miguel Ángel Tenorio, *op. cit.*, p. 267.

*El PALETERO va a decirle algo al SEÑOR ALFA, pero el CHAVO le gana.*⁴⁴

Así, no tendrá ninguna posibilidad para expresar su propia opinión sobre el asunto de la educación, que opone a los dos grupos de individuos, los unos partidarios de una actitud liberal, los otros, representantes del conservadurismo. El Paletero, a través de los trozos de frases que logra pronunciar demuestra, al contrario, una postura matizada y conciliadora:

PALETERO: No precisamente, es necesario que los hijos sean obedientes, pero también...

SEÑOR ALFA: (*interrumpiendo*) Yo sí estoy contento con los hijos que tengo.

SEÑORA: Mis hijos también son como dijo el señor, son obedientes... No hacen lo que les digo que no hagan.

PALETERO: Sí, sí, correcto, pero...⁴⁵

A pesar de ser de índole cómica, el mensaje de esta obra no resulta, sin embargo, nada sino serio, ya que denuncia la imposibilidad de diálogo y de consenso característico de la sociedad mexicana en el 68. Además, esta obra muestra el rechazo generalizado de toda opinión juzgada subversiva, en el seno de aquel mundo donde imperan ideologías opuestas. Así, una vez callado, los personajes se felicitan por haber sometido al inoportuno:

CHAVO: Vaya, ya se calló.

SEÑOR ALFA: Yo no sé qué pretendía este señor.

CHAVO: Yo tampoco sé.

CHAVA: Ni yo.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁴⁵ *Ibid.*

SEÑOR ALFA: ¡Pero gracias a que ustedes intervinieron pronto, las cosas no pasaron a mayores!⁴⁶

En *¡Únete pueblo!*, el humor radica en la torpeza y la ingenuidad de las dos estudiantes. A todo lo largo de la obra, la coquetería de estas muchachas, que no ven ni la punta de sus narices, permite relajar la tensión de la situación peligrosa en la que se encuentran:

MARGARITA: ¿Por qué no buscas tú?

JÉSSICA: Porque estoy sin lentes.

MARGARITA: Pues, pónelos.

JÉSSICA: Pónelos tú.

MARGARITA: Los tengo en el fondo de la bolsa.

JÉSSICA: Ay. (*Enojada. busca los suyos, se los pone.*) No hay placa con el nombre de la calle.

MARGARITA: Pero aquí a la vuelta hay: eso es placa, ¿no? Una mancha azul.

JÉSSICA: No, necia. Esa mancha azul, es una mancha azul. Allá enfrente, sí. (*Se retira los lentes de los ojos, ve a través de ellos, poniéndolos a diversas distancias.*) Hay que atravesarse para ver.

MARGARITA: Tus lentes no sirven.

JÉSSICA: Pues no, por eso no me los pongo.

MARGARITA: Yo, no soy hipócrita: no me los pongo porque me echan a perder las pestañas.⁴⁷

Mientras reparten volantes a favor del movimiento estudiantil, no dejan, además, de ser adolescentes atraídas por los muchachos:

Jessica: Oye, fijate bien: ¿verdad que está muy mono este muchacho?

Margarita: Parece que sí.

Jessica: Ponte los lentes y velo.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 268.

⁴⁷ Emilio Carballido, *op. cit.*, p. 316.

Margarita: ¿Por qué no te lo pones tú?

Jessica: porque no quiero que me vea con mis fondos de botella.

Margarita busca y rebusca en su bolsa, halla los lentes, se los pone, lo ve, le sonríe. Se los quita, los guarda.

Margarita: está monísimo.⁴⁸

La escena siguiente muestra otro efecto cómico, cuando, debido a su falta de experiencia, les cuesta trabajo a las muchachas distinguir entre agentes y gentes del barrio:

Pasan dos hombres, hablando quedo. MARGARITA va a darles propaganda. Duda. Busca con rapidez y dificultad sus lentes, se los pone con cuidado. Observa a los hombres, duda... No les da nada, y muy disimulada se quita los lentes y va a ver los periódicos, pega la cara a ellos.⁴⁹

A pesar de su tono alegre y humorístico, esta obra recuerda y les rinde homenaje a los miles de estudiantes que arriesgaron sus vidas por la causa que defendieron. La visión del dramaturgo es, aquí, conmovedora y fresca, y se aleja de las representaciones heroicas y algo estereotipadas que se ha podido hacer de los estudiantes.

En estas comedias, el movimiento estudiantil sirve para evidenciar las tensiones ideológicas que existían en 1968, en la sociedad mexicana. Los personajes no son sino meros representantes de la época: están, primero, los estudiantes-Chavo y Chava, 17 años; en *El paletero...*, Margarita y Jessica; en *¡Únete pueblo!*; la clase media- Señores Alfa y Gamma, oficinistas de 45 años y 25 años, y Señora, una ama de casa de 40 años, en *El paletero...*; la Señora de suéter, en *¡Únete pueblo!*; por fin, están las clases más humildes: el paletero, en la obra de M.A. Tenorio, y varios personajes, Salomón, el

⁴⁸ *Ibid.*, p. 320.

⁴⁹ *Ibid.* p. 318.

hojalatero, la señora de rebozo, y el periodiquero, en *¡Únete pueblo!*

Gracias a la libertad de tono que lo caracteriza, el género cómico permite enfoques algo originales sobre el movimiento estudiantil. Así, *¡Únete pueblo!* es la única obra que trata específicamente del trabajo de propaganda de los huelguistas, y que rinde homenaje a la participación activa de las muchachas en el movimiento estudiantil.

Además, como la comedia es un género que no releva del teatro serio, parece también que el de adoptar esta forma dramática les permitió a los dramaturgos pasar entre las redes de la censura. En efecto, estas comedias se montaron y se publicaron sin problema, lo que no suele ser el caso de las obras tempranas sobre el 68.⁵⁰

Es, también, en el título de una comedia que puede figurar, por primera vez, una mención directa a la gesta estudiantil. Emilio Carballido se valió, en 1975, de uno de los lemas más conocidos y significativos del movimiento sesentaiochero: “¡Únete pueblo!”, que surgió durante la manifestación del 5 de agosto, se usó para llamar a la solidaridad del pueblo mexicano, y se quedó en la memoria colectiva como uno de los símbolos del movimiento estudiantil.⁵¹ Habrá que esperar hasta los años 90 para que se multipliquen títulos más explícitos.⁵²

⁵⁰ El hecho de que se trate de obras cortas, en un solo acto –las más breves del “Teatro del 68”–, también explica el que se pudieron difundir fácilmente: 8 páginas para *El paletero tenía la razón*, y 9 para *¡Únete pueblo!*

⁵¹ “Ninguna de las movilizaciones –universitarias o no– [de los sesenta] dejó de ser sectorial, restringida a su propio ámbito; ninguna consiguió que en sus exigencias, postulados, estrategias o acciones se reconociera el conjunto de la ciudadanía que cultivaba su rebeldía abiertamente o en silencio. Hubo que esperar a 1968.” Daniel Cazés, “Democracia y desmasificación de la universidad”, en Sergio Zermeño (coord.), *Universidad Nacional y democracia*, México, UNAM, 1990, p. 40.

⁵² Así, es significativo que, en 1993, al adaptar *Conmemorantes* (1981) de Emilio Carballido, Víctor Hugo Galván explicita el título de la obra: *Conmemorantes: 2 de octubre*.

A manera de conclusión

Resulta que la mayoría de las obras de tona humorístico sobre el 68 mexicano se escribió en el primer decenio después del 68. El humor tiene, en aquel contexto inmediatamente posterior a los hechos a los que remite, unos papeles complementarios. El primero es de índole psicológica, ya que el humor será, tanto para el dramaturgo como para el público, la respuesta a una necesidad de *catarsis*, en un contexto marcado por el trauma de la masacre de Tlatelolco, y la “operación amnesia” imperada por el gobierno⁵³; el segundo, práctico, es desviar la censura ; por fin, el humor permite también disminuir la tensión inherente al tema tratado, así como ofrecer una perspectiva algo distanciada del movimiento estudiantil y de la sociedad en el que tuvo lugar.

Es obvio que el hecho de escoger el humor para representar el 68 traduce una respuesta muy personal por parte del dramaturgo, ya que, de manera general, abordar los hechos del 68, no es nada neutral, por parte de un dramaturgo, y supone una toma de postura para con los hechos. El caso de las comedias sobre el 68 resulta revelador, ya que no será una verdadera casualidad el que las dos únicas comedias que figuran en el repertorio del “Teatro del 68” hayan sido escritas por los dramaturgos que más obras dedicaron al 68. Miguel Ángel Tenorio, el más prolijo, hasta hoy, dedicó 3 obras al movi-

⁵³ Tomo la expresión “Operación amnesia” de Jacqueline Bixler, “Remembering the past: Memory-theatre and Tlatelolco”, *Latin American Research Review*, vol. 37, n° 2, p. 119. Raúl Álvarez Garín sintetiza la estrategia operada por el gobierno en la elaboración de la memoria oficial de los hechos relacionados al 68, de la manera siguiente: “primero se oculta la magnitud de la tragedia, luego se minimizan las cifras, se hacen correr rumores, se desprestigia a los protagonistas y se trivializan los hechos y al final habrá quienes duden de los acontecimientos mismos.” (Raúl Álvarez Garín, *La estela de Tlatelolco : una reconstrucción histórica del movimiento estudiantil de 68*, México, Grijalbo, 1998, p. 256)

miento estudiantil después de *El paletero tenía la razón*,⁵⁴ su primera obra, que escribió a los 17 años, durante un taller de escritura dramática del Instituto Politécnico Nacional. Esta comedia fue, entonces, la primera respuesta que dio a su necesidad de testimoniar lo que había vivido en el 68.

En cuanto a Emilio Carballedo, escribió dos obras cortas más sobre el 68.⁵⁵ La elección del género cómico, por parte de dramaturgos para quienes el movimiento estudiantil representa más que un nuevo campo temático puntual, traduce una necesidad de ofrecer una perspectiva algo distinta sobre los hechos a los que remiten. Seguramente, no se trata de las obras más acabadas del “Teatro del 68”. Pero, es interesante considerar el hecho de que, sin banalizar los hechos, ni, tampoco, desacralizar el mito del 68 mexicano, estas comedias constituyen versiones que optan por dar una versión fresca, viva, que se aparta de una representación martiriológica de los acontecimientos del 68.

Un aspecto notable es que las dos comedias que existen sobre el 68 se escribieron muy temprano, entre 1969 y 1975, y, al contrario de las farsas, parece que ya no se produjeron comedias, propiamente dichas, sobre el 68 hasta hoy. En los años 80 y 90, el humor casi sólo cumple una función dramática de orden práctico en el “Teatro del 68”. El tiempo ya no es para reír, ya que la memoria disidente del 68 parece en peligro frente a la eficacia de la “operación amnesia”. “El Teatro del 68” produce, entonces, obras de tipo “funcional o sistémica”,⁵⁶ que se dedican a analizar las consecuencias sociales

⁵⁴ *De naufragios y otras miserias* (1976-77), *Dormía soñándose bella porque era de la clase media* (1979-85), y *68: las heridas y los recuerdos* (1998).

⁵⁵ *Conmemorantes* (1981), Yy *La pesadilla* (1977).

⁵⁶ Se trata de obras que intentan “examinar analíticamente, no sólo [contarlo], [...] un fragmento referencial vinculado con una situación conflictiva o enigmática de un punto de vista político o moral.” Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblios, 1995, pp. 69-70.

e históricas del movimiento estudiantil, como se ve en el título de unas obras de ese periodo: *Que veinte años no es nada...*, *Me enseñaste a querer, ¿Que si me duele? Sí...*, 68: *las heridas y los recuerdos*, Post-Tlatelolco.

Los treinta años del movimiento estudiantil, en 1998, abrieron una nueva etapa en el trabajo de memoria en proceso, en México. El “68” sigue siendo una herida abierta para una parte de la *intelligentsia* mexicana y, a casi 40 años de la masacre, todavía se necesita escribir e inscribir aquel episodio en la historia mexicana contemporánea. En el ámbito teatral, puede ser que la respuesta más adecuada a esta nueva etapa del trabajo memorial sea la producción de obras de tonalidad más ligera, a la vez desmitificadores y conciliadoras, sobre el modelo de las dos comedias tempranas del “Teatro del 68”.

Bibliografía

- ALVAREZ GARÍN, Raúl, *La estela de Tlatelolco: una reconstrucción histórica del movimiento estudiantil de 68*, México, Grijalbo, 1998, 339 p.
- BALLESTÉ, Enrique, *Vida y obra de Dalomismo*, en Felipe Galván (ed.), *Antología Teatro del 68*, Puebla, Editorial Tablado Iberoamericano, 2002, pp.17-81 (1a. ed., Aguilar, 1972).
- BIXLER, Jacqueline, “Remembering the past: Memory-theatre and Tlatelolco”, *Latin American Research Review*, vol. 37, n° 2, pp.119-135.
- CARBALLIDO, Emilio, “¡Únete, pueblo!”, en D.F. 26 obras en un acto, México, Grijalbo, 1978, pp. 313-322.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (2 vol.), Paris, Larousse, 2003, 1894 p.
- Del Paso, Fernando, “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”, en *Palinuro de México*, Madrid, Alfaguara, 1981, pp. 629-696 (1a. ed., 1977).

- ESPINOSA, Tomás, "Santísima la Nauyaca, farsa en 4 actos", *Tramoya*, n° 20, 1980, pp. 5-33.
- GALVÁN, Felipe (Ed.), *Antología Teatro del 68*, Puebla, Editorial Tablado Iberoamericano, 2002, 467 pp. (1a. ed., México, SOGEM, 1999, 249 p.).
- GUYOMARCH, Sandrine, *Théâtre et histoire: le "Teatro del 68" au Mexique et le travail de mémoire*, tesis de doctorado dirigida por el Prof. Daniel Meyran, Perpignan, 2007, 595 pp.
- _____, "Entrevista con Ismael Colmenares", inédito, México, abril 2003.
- _____, "Entrevista con Miguel Ángel Tenorio", inédito, "Casa de las utopías posibles", México, Abril 2003.
- HARMONY, Olga, "El movimiento del 68 en el teatro mexicano", *Tramoya*, n° 31 (Nueva Época), avr-juin 1992, pp. 86-103.
- JITRIK, Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblios, 1995, 89 p.
- MORA, Miguel de, *Plaza de las tres culturas, en Teatro vol. VII, La ciudad del México contemporáneo*, México D.F., Ediciones Escenología, 1997, pp.115-205.
- PARTIDA TAYZÁN, Armando, *Se buscan dramaturgos, T.2 Panorama crítico*, México, CONACULTA/FONCA/INBA, 2002, 297 pp.
- RUIZ NORIEGA, María Isabel, "Rojo: la versión teatral de *Rojo Amanecer*, polémica y exitosa película escrita por Xavier Roblés", *Motivos*, 30/09/1991, p. 51.
- STAVANS, Ilans, "An interview with Fernando del Paso", *Review of Contemporary Fiction*, Spring 1996, Vol. 16.1.
- TENORIO, Miguel Ángel, *68: las heridas y los recuerdos*, en Felipe Galván (Ed.), *Antología Teatro del 68*, Puebla, Editorial Tablado Iberoamericano, 2002, pp. 413-463.
- _____, *Dormía soñándose bella porque era de la clase media*, SOGEM, N.T.7350 PER, 1988, 39 pp.
- _____, *El palettero tenía la razón*, in Emilio Carballido, *Teatro joven de México*, Ed. Novaro, 1973, pp. 261-268.

- TOVAR, Juan, *Luz del Norte, comedia en tres actos*, en *Luz del Norte – Los veneros y Cura y locura*, Mexico, UAM/Juan Pablos, 1989, pp. 9-74.
- VÁSQUEZ TORRES, José J., *Idos de octubre (68: historia deshabitada)*, en Felipe Galván (Ed.), *Antología Teatro del 68*, Puebla, Editorial Tablado Iberoamericano, 2002, pp. 309-336.
- VEVÍA ROMERO, Fernando Carlos, *Teatro y Revolución mexicana*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, 144 pp.
- ZERMEÑO, Sergio (coord.), *Universidad Nacional y democracia*, México, UNAM, 1990, 166 pp.

LOS RELÁMPAGOS DE AGOSTO: ENTRE EL HUMOR Y LA LITERATURA

Tomás Bernal Alanís*

La guerra, la revolución, el rey, los Robespierre son sus estimulantes orgánicos, sus levaduras. Hacen las revoluciones hombres activos, fanáticos sectarios, genios de la autolimitación. En pocas horas o en pocos días trastuecan el viejo orden. Los trastornos duran semanas, o algunos años; luego, durante décadas, durante siglos, los hombres veneran como una reliquia el espíritu de limitación que ha llevado al trastorno.

Boris Pasternak

I Introducción

[En la larga marcha de la literatura, de la letra escrita, los discursos han permeado las formas del pensamiento y la acción de los hombres con un alto sentido de transformar esa realidad que nos atosiga y nos envuelve en el difícil caminar del sendero de la vida.

Esa transformación ha acompañado al hombre a lo largo de su vida, es parte de su condición de ser mutante, de *homo faber*, de ser creador, de cambiar lo inimaginable en un concepto, en una visión de la vida con otro sentido.

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

La letra escrita y el humor, par de sinvergüenzas en la historia, compañeros trasnochados de las borracheras discursivas del género humano y sus circunstancias. Es esa búsqueda de sentido, de la cual nos ha dejado penetrantes reflexiones el filósofo francés Gilles Deleuze, la que enmarca el posible accionar del hombre en el mundo:

El sentido es como la esfera en la que ya estoy instalado para operar las designaciones posibles, e incluso para pensar sus condiciones. El sentido esta siempre presupuesto desde el momento en que yo empiezo a hablar; no podría empezar sin este presupuesto. En otras palabras, nunca digo el sentido de lo que digo.¹

Es este sentido, que a la vez es un sinsentido, lo que produce el a veces indefinible aspecto del humor en la condición humana. El humor se caracteriza por ser a veces una situación de acomodamiento de la realidad, y en otras ocasiones, el de destrucción de la misma.

El horror, cuya esencia del hombre, aparece invariablemente en las grandes obras literarias universales. Lo encontramos en las obras teatrales de William Shakespeare, en *El Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra, en *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, en las grandes novelas decimonónicas como *Los miserables* y *Los misterios de París*, así como en las obras vanguardistas del siglo XX de James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf, Franz Kafka, entre otros grandes escritores.

El humor, como el viejo y fiel Sancho Panza, ha cabalgado con el hombre, sus circunstancias y su estado anímico. El humor es un *ánima mundi* que sigue los pasos de ese eterno aventurero que es el hombre.

Este ensayo intenta analizar una obra emblemática del humor en la literatura mexicana del siglo XX: *Los relámpa-*

¹ Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Planeta/Agostini, 1994, p. 50.

gos de agosto (1964) de Jorge Iburgüengoitia, escritor fino, mordaz, impredecible y lleno de un torrente humorístico que desborda en varios libros.

II La escena teatral

Jorge Iburgüengoitia nació en Guanajuato en 1928. Escritor heterodoxo, ajeno a las capillas de la literatura mexicana, supo transmitir en sus novelas un sentido corrosivo de la historia y de la realidad mexicana.

En sus novelas: *Maten al león* (1969), *Estas ruinas que ves* (1974), *Dos crímenes* (1974), *Las muertas* (1977), *Los pasos de López* (1982) y el libro de cuentos *La ley de Herodes* (1976), el autor juega con el humor como un ingrediente indispensable para repasar la historia de México, su pasado y los héroes.

El humor en su concepción más antigua nos remite a un estado del alma, a la representación que se hace ésta del mundo y sus significados en el estado del espíritu. Esa anatomía del alma que se expresa en una condición del cuerpo y sus manifestaciones.²

De ser una manifestación del cuerpo que expresa un sentido del espíritu, con el tiempo, el humor se convierte en una condición más clara para tratar de explicar la realidad.

El humor es una nueva llave para expresar sentimientos y formas explicativas de la realidad, o como lo cita el crítico literario Julio Pérez Millán en su introducción al libro *Humor y Terror*:

² Para mayor información sobre los orígenes del humor, véase la extraordinaria obra de Robert Burton, publicada en 1621, *Anatomía de la melancolía*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947 (Hay versión reciente de Alianza Editorial). Obra pionera en el tema y referencia ineludible para rastrear ese proceso orgánico-espiritual de la condición del hombre.

El humor es un mecanismo de precisión que, en general sonriente, con frecuencia chirriante y a veces de manera siniestra, destruye la visión convencional del mundo (J.H. Éreque).³

El humor se transforma en un despliegue de posibilidades para retomar y dar otro sentido a la realidad. El humor es un disfraz que permite expresar una realidad con toda su crudeza o su potencial expresividad, trastocando valores y dándole un sentido irreverente a la existencia del hombre y a sus situaciones.

Por lo tanto, el humor como palabra y cosa, expresión y situación que emana los innumerables cambios e interpretaciones que puede tener una situación o la misma historia. El humor se convierte en un mecanismo para transgredir los valores morales de una sociedad o de la misma historia.⁴

El humor en la literatura se expresa en el eterno acompañamiento que lucha contra la seriedad y la formalidad de la escritura. El humor trastoca la solemnidad en un arcón de posibilidades y formas de expresar lo único en la multiplicidad.

En el caso de la novela histórica de Jorge Ibarguengoitia, *Los relámpagos de agosto*, el humor se convierte en el ingrediente imprescindible de una cocina sobre la historia llena de infinidad de especies que sazonan el hecho histórico y le dan sus distintos sabores.

La aparición del humor como parte del alma humana alcanza una materialidad en la expresión de sus manifestaciones corporales, gestuales, y del mismo acompañamiento del hombre en sociedad. Su relación con los demás marca otra forma de integración y exclusión con los otros.

En su clásico ensayo sobre el humorismo de 1908, el escritor italiano Luigi Pirandello, había establecido una dife-

³ Pérez Millán, Julio (comp.) *Humor y Terror*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. I

⁴ Tal vez el caso más memorable en la creación estética y el análisis literario sea la obra clásica de Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

renciación sustancial sobre el humor como un alfiler que pincha a la realidad:

...el subjetivismo del poeta especulativo-sentimental, representante del arte moderno, en contraposición con el objetivismo del poeta instintivo o ingenuo, representante del arte antiguo; el constaste entre lo ideal y lo real.⁵

El campo entre lo ideal y lo real, establece por sí, las intenciones de la historia y su explicación. Aquí emerge con fuerza la retórica, como un ropaje de la realidad.

Lo que se cree o se quiere frente a lo que sucedió, supone el campo de acción del humor sobre la escena teatral, sobre la condición histórica del género humano. Y por lo tanto, la vida es como un teatro permanente de la condición humana y sus múltiples manifestaciones.

Como lo establece en su ensayo filosófico sobre lo cómico el autor Marcos Victoria en esa relación ineludible, inseparable, entre el humor y lo cómico:

Una tensión rigurosa y prolongada está en la base de estas brucas conmociones afectivas, aún sin que pueda denunciarse todavía en ellas la presencia de lo cómico.⁶

El humor como espacio de expresión y lo cómico como manifestación del otro. Dos componentes esenciales para dar cuerpo a un discurso alterno, para mirar las cosas desde otro punto de vista, enmarcado y alejado de la seriedad, de la solemnidad del hecho histórico o del personaje, sino todo lo contrario, lo cómico establece lo repentino, la festividad de la risa, de ver lo que no se quería mirar, de expresar lo inexpresado, en fin,

⁵ Pirandello, Luigi, *Ensayos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968. p. 32.

⁶ Victoria, Marcos, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1945, p. 21.

en encontrar las caras ocultas de lo que sucedió, de eso que Gilbert K. Chesterton establecía:

... la conversación quedará interrumpida y exhibirá solamente la clase de ingenio que se identifica con la brevedad.⁷

Por lo tanto, el humor y la literatura han mantenido un largo parentesco en la creación literaria. Como lo establece el crítico Santiago Vilas, el humor es un elemento constitutivo del ser humano y su historia:

El humor existe en todo. Es parte de la vida misma. Está en el hombre. Pero lo hallamos, en principio, en estado primario, en bruto, en potencia; por eso la calidad del humor depende de cómo lo tratemos: de la sensibilidad y de la intencionalidad de la persona y por esto, también, en su evolución, el humor ha ofrecido tan dispares y hasta contradictorios matices.⁸

III Las Batallas

La literatura de Jorge Ibarguengoitia se distingue por su ironía mordaz y por su profundo sentido crítico de la realidad mexicana. Una prueba fehaciente de ello son sus novelas que recuperan un paisaje histórico como lo son: *Los pasos de López* (1982) y *Los relámpagos de agosto* (1964).

La primera es un recuento de las andanzas de los héroes de la independencia, con sus peripecias y sus escaramuzas; y la segunda, una revisión a la retórica revolucionaria y a sus grandes caudillos militares.

⁷ Chesterton, Gilbert K., *El hombre común y otros ensayos sobre la modernidad*, Buenos Aires, Ediciones Lohlé-Lumen, 1996, p. 131.

⁸ Vilas, Santiago, *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968, p. 44.

Los hitos históricos –los movimientos de independencia y de la revolución mexicana (etapa posrevolucionaria)– son tratados por Ibarguengoitia con una maestría pocas veces alcanzada por un escritor mexicano, tal vez, *La sombra del caudillo* (1928) de Martín Luis Guzmán, se pueda comparar con *Los relámpagos de agosto*, pero Ibarguengoitia como explica Ana Rosa Domenella:

En *Los relámpagos de agosto* se ofrece una visión distinta, atípica, del origen corrupto del Estado mexicano y de quienes detentan el poder.⁹

En la disección que realiza Ibarguengoitia sobre la misma revolución mexicana y sus grandes protagonistas –los militares– en la época posrevolucionaria, a finales de la década del veinte, nos encontramos con las contradicciones de un país que quiere nacer y los mecanismos del poder que son usados para establecer las nuevas condiciones políticas emanadas de la lucha armada.

Humor que es descrito por Gabriel Zaid con los siguientes términos corrosivos:

Extraño humor, que no se vale de chistes, gags, juegos de palabras, ironías fáciles, ni mecanismo alguno para hacer cosquillas. Humor casi nietzscheano, que nos hace reír frente al abismo. Humor por diafanidad, que llega al origen de la tragedia de ser humanos demasiado humanos, y en vez de lamentarlo, se ríe. Humor de revelación “ontológica”: ser humano es ser cómico...Humor irreverente, despiadado, que desviste a los santos, desarma los iconos, deja en cueros la impostura, el deseo, la ilusión.¹⁰

⁹ Domenella, Ana Rosa, “Jorge Ibarguengoitia y la historia de México. Entre la fascinación y la farsa”, en *Signos Literarios*, no. 1, México, UAM-I, 2005, p. 23.

¹⁰ Zaid, Gabriel, “La mirada irónica”, en *Vuelta*, no. 100, vol. 9, México, Vuelta, 1985, p. 47.

Los relámpagos de agosto, son las memorias escritas del general de división José Guadalupe Arroyo, para dar fe de sus vicisitudes después de la lucha armada de 1910.

El general Arroyo como muchos militares de su época cree que debe ser compensado por el recién constituido poder pos-revolucionario, a lo que conoceremos irónicamente como “la revolución ya me hizo justicia”:

En realidad, lo que mayor satisfacción me daba es que por fin mis méritos iban a ser reconocidos de una manera oficial.¹¹

Así inician las peripecias de un general revolucionario que se ve inmerso en una infinidad de aventuras, escaramuzas políticas, alianzas y traiciones, de las cuales, Ibarguengoitia se vale para analizar con un fino humorismo la condición humana.

El arribismo, los golpes bajos, los madruguetes son los ingredientes caseros de la política mexicana que engrandece u obstaculiza la construcción de la historia mexicana y sus héroes.

La historia de bronce sufre con Ibarguengoitia una remirada para enjuiciar los altares de la patria. La corrupción, las asonadas y todos los medios para conquistar el poder son válidos en esta tragicomedia mexicana descrita magistralmente por la pluma del autor:

En ese momento ya había tomado la decisión de apuñalearnos por la espalda y convertir las Instituciones en el hazmerreír que son hasta la fecha.¹²

Es la ineludible alianza entre el Estado y los intelectuales, por construir el Estado nacional posrevolucionario, como lo establece el historiador Jean Meyer:

¹¹ Ibarguengoitia, Jorge, *Los relámpagos de agosto*, México, Joaquín Mortíz, 1978, p. 12

¹² Ibarguengoitia, Jorge, *op. cit.*, p. 28.

Hace tiempo que existe una historia operativa que “forja patria”, al servicio de la construcción del Estado-nación, o del “fomento o consolidación de la identidad nacional”. La nación es una construcción histórica y por lo mismo le solicita a la Historia ser su sirvienta.¹³

Dónde queda el tránsito de la época de los caudillos a las instituciones, si el poder seguía siendo una lucha sin cuartel. Donde la “familia revolucionaria” no eran más que una manda de ladrones y forajidos en busca de los honores y la lealtad, apoyados en las armas y los asesinatos:

Yo me escandalicé ante tanto descaro y le recordé los postulados sacrosantos de la Revolución. Él me contestó:

—¿Sabes a dónde nos conducirán 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.¹⁴

La Revolución lo era todo. Era una política de masas dirigida por una pequeña élite. El discurso integraba a todos, en la práctica, la política era un festín de unos cuantos.

Los señores de la guerra dirigían los principios revolucionarios a su conveniencia, bajo sus intereses y en la óptica del reparto de utilidades y puestos. Los principios de justicia social estaban lejos de cumplirse, la moral revolucionaria se manejaba como un velo de la hipocresía, la traición y la muerte.

Los militares seguían sentenciando a la misma Revolución. La Revolución significaba la toma del poder a costa de todo, de los mismos ideales y de los hombres íntegros —que aunque no se crea— existían en la política nacional.

¹³ Meyer, Jean, “La historia al servicio de...”, en *Istor*, año VIII, no. 29, México, Centro de Investigaciones y Docencias Económicas, 2007, p. 3.

¹⁴ Ibarguengoitia, Jorge, *op. cit.*, p. 37.

En el río revuelto de los planes y batallas se enlodaban los buenos ideales del principio de toda revolución. Al final, triunfaban los más astutos, corruptos y traidores a la patria.

IV Últimas balas

Más que las ideas, las balas determinaron el derrotero de la revolución y del mismo desenvolvimiento del México contemporáneo. La pistola del general Arroyo fue robada por el general Gálvez, no fue un regalo sino un hurto que determinó el destino del Arroyo en los vaivenes de una política nacional revuelta.

Las últimas balas dieron el significado de una historia desacralizada por el humor y la risa como ingredientes emblemáticos de otra historia, la contada por una pluma escéptica que ve en la historia la fragilidad y el constante cambio de la condición humana bajo los registros de una Memoria, que hacen de su enunciación, un acto de burla de lo que no fue y un acto de fe de que la vida es una larga sucesión de risas y llanto, de sueños y realidades, que se van construyendo en la casa de la Historia.

Historia de tejidos finos y burdos, de verdades y mentiras, en fin, de una historia que se teje con lo más sublime que tiene el hombre en sus manos: la imaginación y la creación, como armas de la construcción de nuestro presente y futuro.

Bibliografía

- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- BERGSON, Henri, *Introducción a la metafísica. La risa*, México, Porrúa, 1986, pp. 45-116.
- BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.

- CHESTERTON, Gilbert K., *El hombre común y otros ensayos sobre la modernidad*. Buenos Aires, Ediciones Lohlé-Lumen, 1996.
- , *Cuentos de humor inglés*, México, Editorial Tomo, 2000.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Planeta/Agostini, 1994, pp. 145-151.
- DOMENELLA, Ana Rosa, “Jorge Ibarguengoitia y la historia de México. Entre la fascinación y la farsa”, en *Signos Literarios*, no. 1 México, UAM-I, 2000, pp. 13-27.
- ESCARPIT, Rober, *El humor*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Gravedad e importancia del humorismo”, en *Revista de Occidente*, año VIII, no. LXXXIV, Madrid, Revista de Occidente, 1930, pp. 348-391.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge, *Los relámpagos de agosto*, México, Joaquín Mortíz, 1978.
- LAVILLE, Joy *et al.*, “Suplemento Jorge Ibarguengoitia”, en *Vuelta*, no. 100, vol. 9, México, 1985, pp. 43-51.
- LODGE, David, *El arte de la ficción*, Barcelona, Ediciones Península, 2002.
- MEYER, Jean, “La Historia al servicio de “en *Istor*, año VIII, no. 29, México, Centro de Investigación y Docencias Económicas, 2007, pp. 3-17.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- PÉREZ MILLAN, Julio (sel.), *Humor y Terror*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- PIRANDELLO, Luigi, “El humorismo”, en *Ensayos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968, pp. 19-153.
- VICTORIA, Marcos, *Ensayo preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- VILAS, Santiago, *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968.
- ZAVALA, Lauro, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-X, 1993.

UN POLEMISTA CON SENTIDO DEL HUMOR

EN LA SELVA LACANDONA:

ACERCAMIENTO A UNA POÉTICA DE LA REBELIÓN

Ezequiel Maldonado*

Introducción

En la primera parte de este ensayo se manejan elementos teóricos sobre el humor y la risa con sus diferentes gradaciones: la ironía, la sátira, la parodia. Estos términos inducen una adecuada visión de un concepto, la risa, insuficientemente valorado por una estética latinoamericana. Platón y Aristóteles colocaron los cimientos, después Freud, Bergson y Bajtin, en occidente, teorizan desde diversas disciplinas: el psicoanálisis, la filosofía, la cultura y la literatura. Adolfo Colombres, tucumano, teorizó con un enfoque estético más cercano a propuestas tercermundistas, y referencia fundamental en este ensayo. Ante la importancia del tema, ubicamos a la risa, al sentido del humor, en planos similares a la investigación histórica, la crítica y las figuras literarias. En el ensayo, se pretende demostrar que el Sub Marcos arriba al humor, la parodia y la ironía, al través de su habilidad como polemista consumado. Dicho oficio lo adquiere mediante una vasta cultura y erudición universales: lecturas de Cortazar y Brecht, Marx y Engels, Cervantes y el romancero popular español, la herencia maya del *Popol Vuh* y *Los libros de Chilam*

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

Balam son algunas de las claves que le permiten polemizar, parodiar y desdramatizar, frente a una variada gama de personalidades, de manera escrita y al través de sus discursos. Es muy vasta y profunda la obra del sub Marcos y en este trabajo sólo manejamos tres de sus ensayos, sin ser los más representativos, y apenas si nos aproximamos a un tema cuyo tratamiento requiere un equipo de investigadores.

Apuntes sobre la risa y el humor

La risa, en sentido estricto, es la manifestación de alegría y regocijo y, en esa línea, todo mundo tiene la capacidad de reír; la ironía, por otro lado, es una expresión *refinada* y consiste en modificar o alterar el valor de las palabras: sutileza que plantea lo contrario de lo que se dice y, por ello, reduce la esfera de los que poseen el don de ironizar. El hábil manejo de la ironía, el tono burlón, desencadena una risa desprejuiciada que serena nuestro ánimo y nos permite ver con un enfoque diferente la vida. Aristóteles reivindica dicha manifestación, pues confiere a los chistes y juegos de palabras, su uso metafórico, un instrumento para descubrir la verdad que permanecía oculta. En la naciente Roma imperial se le consideraba un don divino a esta fuerza, creadora/destructora, de la risa. Sin embargo, “el cristianismo invirtió esta mirada, adjudicándole un origen diabólico y alertando sobre su carácter destructivo. Este profundo recelo ante la risa marcaría la ideología dominante durante la Edad Media, pero el pueblo la hizo suya para ridiculizar a los sectores *serios* que la oprimían”¹.

¹ Adolfo Colombres. “Las formas de la risa” en *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones del Sol, 2005, pp. 254-255. Vale la pena resaltar la caracterización que realiza el poeta Alexandr Blok sobre el concepto ironía: como enfermedad, padecimiento o achaque espiritual. “Sus manifestaciones son accesos de risa agotadora, que se inicia con una sonrisa

El hecho marca, en cierta manera esquematiza, la capacidad de los desheredados de reírse de opresores que, por contraste, guardan compostura y formalidad. Hoy se habla *del arte de la resistencia*² creado por los ofendidos, sistemáticas respuestas de grupos opositores a la dominación y los agravios que conlleva; motiva resistencias que rebasan el nivel individual y se convierten en productos culturales colectivos, expresión evidente de las relaciones de poder. La burla, los chistes, los rumores, la ridiculización de los dominadores son parte integral de estas formas, presentes en elementos de la cultura popular, y asumidas en creaciones colectivas. Se trata de una rebelión ideológica que, en niveles de mayor conciencia, se asume como crítica al poder.

La risa se considera un atributo humano por excelencia, pues los animales no poseen ese don. Es un producto cultural con un carácter de clase, los grupos en el poder ven este fenómeno con desconfianza y continuamente lo reprimen al verificar su enorme poder. La risa es un acto de libertad, una victoria contra el miedo, a través de ésta el débil capta las debilidades del fuerte. Se expresa como una contracultura que “toma la vida como algo siempre abierto, inacabado, a lo que ningún discurso, ninguna institución puede fijar”³. Tal vez por ello, ocupa un lugar excepcional en la literatura revolucionaria. En las obras de Marx y Engels es constante la referencia a un fenómeno que se le vincula con lo decrepito, lo vetusto al través del conocido aforismo *la humanidad se despide riendo de su pasado*, similar expresión a la imagen

provocadora y diabólicamente burlona, y termina con el escándalo y la profanación”, en *Palabra del solitario* (trad. Jorge Bustamante G.) México, Verdehalago, 1988, pp. 17.

² Vid James C. Scout. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México, ERA, 2000.

³ Adolfo Colombres. “La poética de la risa” en *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones del Sol, 1997, pp. 313.

literaria, *La sátira acompaña al reino de las tinieblas a todo lo caduco*.⁴ Un sistema, un régimen social, en plena decadencia: no sólo incapaz de resolver necesidades humanas sino hoy convertido en freno del desarrollo social.

La risa no descansa ni frente a la muerte y las desgracias. “El muerto a la sepultura y los vivos a las diabluras” o dejar el duelo y seguir la vida, dice este refrán paremiológico similar al español *el muerto al hoyo y el vivo al bollo*. En el propio velorio brindis y agasajos expresan la alegría de vivir; los dominicos españoles bebían a la salud de sus muertos y pronunciaban “el voto ambivalente: *Viva el muerto... festejos que se asociaban con la imagen de la muerte y el nacimiento (renovación de la vida) en la unidad compleja de lo inferior material y corporal ambivalente (a la vez devorador y procreador)*”⁵. Todo ello, vinculado al habla popular a ingeniosas expresiones y florituras verbales.

La risa es un elemento central de las culturas populares, construye antiepopéyas y antihéroes, es crítica de un heroísmo acartonado, de una solemnidad falsa. Presidentes, reyes, papas, santos varones: su personalidad es enaltecida/degradada con sutiles ironías. Se recurre a situaciones cómicas para desnudar la realidad trágica, aunque lo cómico y lo trágico se expresan en forma simultánea, si bien el espíritu de uno domine sobre otro en distintos momentos. Así se produce lo que Colombres llama un llanto alegre y una risa dolorosa⁶. La risa no

⁴ P.N. Fedoséiev et al. “Lenguaje y estilo de la polémica” en *El arte de la polémica*. México, Cartago, 1982. Pp. 196.

⁵ Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. México, Alianza Editorial Mexicana, 1990, pp. 77.

⁶ Vid Adolfo Colombres, “La poética de la risa” *op. cit.*, p. 317. El célebre artista Charles Chaplin, en sus recuerdos de niño, describe el paso de ovejas rumbo al matadero, la escapatoria de una de ellas, y la risa que provoca los intentos por atraparla. “La escena parecía tan cómica. Pero cuando la cogieron y se la llevaron al matadero me di cuenta de la realidad de la tragedia, y me metí corriendo en casa llorando: —¡Van a matarla! ¡Van

excluye nunca lo serio, logra evidenciar la hipocresía y muestra un rostro más pleno de lo real. Es certero Bajtin⁷ cuando señala la dualidad, la ambivalencia, entre la seriedad y la risa, entre la vida material y corporal.

La cultura popular utiliza todas las formas que conducen a la risa: la farsa, la ironía, la burla, la ridiculización del opresor así como sus acciones y el lenguaje que utiliza: el tono engolado y ritual de su voz, su falsa modestia, su aparente tolerancia y, en fin, su triste condición humana. Utiliza reiteradamente el tono ceremonioso y reflexivo que le permite develar las grandes verdades de la vida. Es en la caricatura donde plasma acertadamente la personalidad del tirano, del opresor: sus gestos, la deformidad de la nariz, su voluminosa panza, su descomunal estatura, su incontinencia verbal, su incultura y frivolidad, rasgos que permiten ridiculizar la supuesta estampa de un varón cabal.

Se puede hablar de excentricismo en la literatura popular en la que vive la risa verdadera, porque se expresa en la exageración de los contrastes, en el vínculo de lo inverosímil con situaciones normales y sirve para mostrar las contradicciones y lo ilógico de la realidad.

Los grupos dominantes atizan la risa para intentar deslumbrar, pero la convierten en acto corrosivo y frívolo, con esto buscan desacreditar lo que se opone a sus prácticas y valores. A través de la televisión comercial se abusa de supuestos programas cómicos plagados de infantilismo y chochez, mirada morbosa de lo sexual con una doble moral y un racismo galopante. La chabacanería y el pastelazo, lo grosero y lo obsceno son *leit motiv* de una aparente comicidad. En esta realidad esquizofrénica, plena tragicomedia, los

a matarla! (...) Me pregunto si aquel episodio no estableció los cimientos de mis futuras películas: la combinación de lo trágico y lo cómico..." Ch. Chaplin, *Historia de mi vida*. La Habana, Cuba, Ediciones ICAIC, 1967, pp. 38.

⁷ Vid Mijail Bajtin, *op. cit.*, pp. 75-76.

mayores bufones involuntarios son el Presidente, los secretarios de Estado, los diputados y senadores, personajes del ámbito público. Son objeto de un humor desenfadado que deriva en la ridiculización de su comportamiento. “El ridículo mata, provocar la risa sobre alguien equivale al asesinato simbólico. Por medio de la risa el pueblo aprende a pensar, a ejercer la libertad de conciencia y osar la réplica”⁸

El blanco de la risa son los sujetos que detentan el poder, si bien a veces recae sobre el idiota del pueblo; esto funciona como un espejo para desdramatizar y criticar el orden dominante. En los sectores populares la risa es un arma de justicia, conciente o inconciente. La risa es una fuerza en la que se participa, no es un acto individual. A. Colombres encuentra en la risa las siguientes funciones:

- Asesinato simbólico
- Corrección del imaginario social, inversión del orden.
- Válvula de escape
- Autocrítica y sana crítica
- Liberación de las tensiones del temor
- Transgresión del orden cultural⁹

La parodia es otra forma ligada a la risa, es una reescritura deconstructiva del modelo literario. Lo parodiado es siempre algo o alguien rígido, unívoco que posee a veces el aura de lo épico, de lo consagrado. Es un recurso importante en la carnavalización, rebajar/exaltar una representación, un objeto; su intención es crítica y su método el dialéctico. Puede ser una deformación cómica de lo serio que se parodia, pero lo que se pone el acento es la escasa seriedad o las contradicciones que encierra lo parodiado.

La parodia es utilizada asimismo con notable éxito en la guerra de imaginarios articulada por los sectores contestatarios contra las distin-

⁸ A. Colombres. “Poética de la risa”, *op. cit.*, pp. 317.

⁹ *Ibid.*, pp. 319.

tas formas de dominación política y cultural. Así, el Movimiento Zapatista de Liberación la ha incorporado a la defensa que hace de su causa a través de las redes electrónicas y otros medios de comunicación.¹⁰

A. Colombres considera que una expresión por excelencia de la risa popular se localiza en la literatura. Señala, por ejemplo, la novela picaresca, aunque el pícaro no se identifica con el pueblo, aspira más bien a ser semejante al poderoso. Se recurre igualmente a la alegoría, la caricaturización a través de una escritura que pasa por ingenua para mejor atacar al poderoso. En la risa popular se expresa un orden ético que se opone a un sistema corrupto y opresor, la risa al develar estos antivalores busca alcanzar la justicia. El circo, como la plaza pública de Bajtin, son espacios de expresión de risa popular

En el uso del epigrama y de los refranes, así como en el cancionero popular, aparece también la risa, se busca desacralizar el poder, reflexionar sobre las costumbres, las estructuras sociales o la misma condición humana. Un campo muy propicio para la picaresca popular son los ciclos de cuentos de animales con forma humana. La humanización de los animales es un fenómeno universal ligado a una concepción animista de la naturaleza y al totemismo.

El estilo polémico y el recurso de la risa en el Sub Marcos

En el texto “La (imposible) ¿Geometría? del poder en México” el sub Marcos realiza un diagnóstico de la llamada clase política mexicana y, desde el inicio, hace juegos de palabras con los términos *geografía*, *geología*, *geometría* hasta que recapacita y se dirige a sus interlocutores, siempre hay interlocutores en sus discursos, “Mmh... ya me estoy haciendo

¹⁰ A. Colombres “Las formas de la risa”, *op. cit.*, p. 260.

el chistosito. Quizá por que a muchos no les va a gustar lo que vamos a decir...”. Y a esta confesión le sigue otro juego más cuando ubica a los tres partidos políticos mayoritarios –PRI, PAN, PRD– en sus supuestas diferencias: izquierda moderada, izquierda radical, centro izquierda, centro-derecha para finalizar en un auténtica sátira “centro-centro, defensa central y centro delantero”¹¹. Efectivamente, a muchos sectores no les gustó un discurso que develaba la corrupción y acelerada descomposición de un partido que apenas ayer era una real oposición al poder establecido.

En efecto, éste y posteriores discursos acarrearán *impopularidad* a Marcos y al zapatismo pues, en esta etapa, dejó de ser la guerrilla buena o legal y ahora dirige sus baterías hacia los pilares del decadente sistema político mexicano. Este discurso de junio de 2005 amén de su certero análisis, muestra a los zapatistas gravitando en una atmósfera política acelerada por las ambiciones de Marta Sahagún y una “guerra neoliberal (que) ha desfigurado la política tradicional y la hace marchar a ritmo de spot publicitario”¹². Los partidos, al ceder su logo, se *desvanecen* y, por el contrario, la imagen de sus candidatos se proyecta en escenarios, tramoyas y diversas escenografías que la tele y las encuestas magnifican.

En el texto, desenmascara la supuesta diferencia política de estos partidos, “constelación de mediocres”, nombra, a quienes apuestan por ser reconocidos en la esfera del centro-centro de la pasarela política. En su caracterización, ubica al PAN como el partido de la añoranza por un pasado ya remoto pero que tiende a renovarse, ahora que está en el poder, y en él pervive “La nostalgia por el OPUS DEI, el MURO, la ACJM

¹¹ Subcomandante Insurgente Marcos. *La (¿imposible?) Geometría del poder en México*. Revista *Rebeldía*, Junio de 2005. En el debate, la búsqueda del centro político limaría las filosas aristas de los extremos, siempre odiosos; y, en los hechos, derivaría al reaccionario *slogan* el “fin de las ideologías”.

¹² *Ibid.*, p. 2.

y Canoa. La nostalgia por la guerra de los cristeros, la sábana santa y el Cerro del Cubilete. La nostalgia por las buenas conciencias, las buenas costumbres, la gente bien... La nostalgia por la patria, mi buen, es la historia recluida en un convento”¹³. Una añoranza inducida desde el altar mayor presidencial: crucifijos, besos al Papa y a curas, postración ante imágenes y reparto de bendiciones al mayoreo.

Al PRI lo describe en plena descomposición, cual cadáver putrefacto pero cuyo olor impregna a los otros partidos: “El del crimen organizado en partido político. El de la-Patria-mi-buen-es-una-puta-que-regentea-el-más-picudo-o-sea-yo... El PRI no tiene ligas con el crimen organizado, él forma parte de la dirección de los cárteles del narcotráfico, del secuestro, de la prostitución... En la mejor tradición priísta, la candidatura se resolverá en las cloacas del poder político (o sea que Elba Esther decidirá)”¹⁴. Un remate final señala que los perdedores a la candidatura no se irán a la cárcel sino al PRD, como gobernadores, senadores o diputados. A este último partido lo caracteriza como el de los “errores tácticos”, artimaña que pretende ocultar cuestiones de principios.

“El error táctico de la contrarreforma indígena y los paramilitares de Zinacantán... El error táctico de hacer equipo con los salinistas. El error táctico de la importada tolerancia cero...” López Obrador se describe a sí mismo al confiar tanto en encuestas, cuando era el puntero, como en el manipulado *rating* televisivo. “El que convirtió la movilización ciudadana

¹³ *Ibid.*, p. 3. La crítica que se realiza a los partidos es en torno a lo que los zapatistas llaman La Otra Campaña, otra forma de hacer política: “...se basa siempre en criterios profundamente éticos, midiendo en cada momento las implicaciones morales de sus distintas acciones, y decidiendo y escogiendo los caminos a seguir, a partir de ser fiel a sus compromisos, coherente con sus principios, y respetuoso de su propia memoria, de su pasado, de sus muertos y de su otra historia...” Carlos Aguirre R. “Ir a contracorriente: el sentido de La Otra Campaña” en *Contrahistorias, la otra mirada de Clio*. Marzo-agosto de 2006, no. 6, p. 23.

¹⁴ *Loc cit.*

contra el autoritarismo del desafuero, en un acto de promoción personal y de destape electoral. . . Si Carlos Salinas fue el gobernante ejemplar de operador de la destrucción neoliberal en México, López Obrador quiere ser el paradigma del operador del reordenamiento neoliberal. Ese es su proyecto. Aunque falta que lo dejen o que pueda”¹⁵

Con este ensayo y otros de la misma época y con diversas variantes, el sub Marcos y los zapatistas definían una línea política sin concesiones, basada en principios, que motivó airadas réplicas desde una *izquierda* que, en análisis mecánicos, vinculó a los zapatistas con la derecha por el sencillo motivo de criticar al PRD y a López Obrador. “Son quienes dicen que toda crítica a la clase política es promover el abstencionismo y, con una lógica tomista, que con eso se favorece a la derecha”¹⁶. Son los mismos que venden la consigna *si no sale AMLO el desastre y el hundimiento del país, todo por culpa de Marcos y los zapatistas*. El todo o nada de los radicales se impuso y, al no ganar AMLO con las trampas del sistema, desechó una prueba para avanzar por una línea más genuina, con los millones que votaron por él, que tampoco se cumplió.

Pues bien, lo que la clase política y el sistema en su conjunto no reconoce u oculta de forma deliberada, que una importante fracción de mexicanos, cual cuña, no sólo manifestó rechazo a la manipulación electoral sino que abrió una opción distinta, la Otra campaña. Marcos, convertido de nueva cuenta

¹⁵ *Loc cit.*

¹⁶ Subcomandante Insurgente Marcos “¿Otra teoría?”, en *Contra-historias. La otra mirada de Clío, op. cit.*, p. 54. Toda una campaña se instrumentó: se estaba a favor o en contra de López Obrador. Como él representaba a la *izquierda* la oposición, por lo mismo, era de derecha. Un caricaturista de *La Jornada* sintetizó ese pensamiento al colocar en su cartón a los enemigos de AMLO: Azcárraga, Fox, Martha Sabagún y Marcos. Es paradójico, viniendo de sectores intelectuales, la desmesura influencia que se le atribuye a Marcos en los pasados comicios cuando se le considera muerto políticamente y, de ahí, se le vincule a la manipulación de oscuros y poderosos intereses. Con ello, atrás quedaron la maquinaria del Estado, la sofisticada manipulación del IFE, las manos de la siniestra Elba Esther.

en vocero, ejercerá dotes y habilidades novedosas en el arte de la polémica en un ámbito que la niega o la evade; su vocación es descalificar al oponente, relegar el arte político, ante la lotería de las encuestas. Nos referimos al viejo adagio cantar las verdades, poner al desnudo a oponentes astutos, pérfidos y, esos sí, enmascarados. Marcos desenvaina una pluma aguda y combativa con un lenguaje claro y cautivante, no el lenguaje oficinesco y burocrático de políticos tradicionales. Bien lo decían los viejos marxistas “Una polémica inhábil, incompetente, además de ser un disparo al vacío, es una ganga para el adversario”¹⁷. No se puede dar ese lujo este joven-viejo polemista pues: “Decir otra cosa sería mentir y tratar de engañar a quienes nunca hemos engañado: en primer lugar a nosotros mismos, pero también a la gente en general.”¹⁸.

En otras palabras, que las armas de la polémica se enfilen contra enemigos abiertos y embozados y no contra sectores indecisos, vacilantes o los propios compañeros, como las utilizó Marcos en una etapa de crispación que confrontó a vastos sectores de la población con la clase en el poder. “La maestría del polemista no es una suma de procedimientos formales. Es erudición. Es conocimiento exhaustivo del problema. Es el libre manejo del método dialéctico para el análisis de los fenómenos. Es estar dotado de todas las riquezas del lenguaje expresivo”¹⁹. Es así como el rigor polémico es sinónimo de precisión, de claridad ideológica, de integridad de ideas y convicciones.

El arribo a esta fase ha implicado el riesgoso tránsito por variadas fases tanto del movimiento zapatista como del sistema capitalista mexicano y el proyecto neoliberal. Con su aparición pública, los zapatistas lograron acelerar la aburrida y pusilánime política tradicional. Podemos afirmar que un antes

¹⁷ P.N. Fedoséiev et al. “Lenguaje y estilo de la polémica” en *El arte de la polémica*. México, Cartago, 1982, p. 188.

¹⁸ S.I. Marcos. La (¿imposible?) Geometría del poder en México, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹ P.N. Fedoséiev et al. *op. cit.*, p. 189.

y un después se proyecta en la cultura política mexicana: al combate inicial de 1994 le siguió una intensa polémica que derivó en una guerra de ideas. La coyuntura electoral de 2006 fue la arena que detonó audacia en sus declaraciones, temeridad en sus apariciones públicas y un fuego y temperamento fuera de serie en ámbitos apáticos e intolerantes.

En una época en que la clase en el poder, acorde a la política neoliberal, habla de tolerancia y de utilizar formas diplomáticas, maneras suaves y *refinadas*, se descalifica la práctica política zapatista pues no se ajusta a los buenos modales de una izquierda legal y políticamente correcta. Se le tacha de agresiva y ruda; los zapatistas han defendido su derecho a la agresividad y lo que se ha llamado *tono intransigente de la polémica*. Los actuales manifiestos son muy claros al respecto: “Nos produce rabia e indignación ver lo que vemos, y lucharemos para impedir que esos sinvergüenzas se salgan con la suya. Porque es la hora de empezar a luchar para que, todos esos que allá arriba desprecian la historia y nos desprecian, rindan cuentas, para que paguen”²⁰. El discurso zapatista puede ser rudo e intransigente pero no improvisado o sin fundamentos al referirse al caos hecho política de Estado: al inicio analizan la esencia del asunto, valoran la posición y el perfil políticos del adversario en turno, puntos débiles y puntos fuertes. Bajo el resguardo de esos principios, es posible aplicar el rigor y la franqueza en la caracterización de antagonista ideológico. Esta habilidad de hacer política descontrola y confunde a una clase política en su conjunto que opta por la indiferencia, se escuda en la mordacidad, en clamores demagógicos y recurre, casi siempre, a la calumnia malintencionada con el afán de ocultar su impotencia y ausencia de principios²¹.

²⁰ Vid Sub Marcos La (¿imposible)..., *op. cit.*, p. 5.

²¹ Jorge Castañeda ya había propalado al inicio del foxismo mantener un bajo perfil del movimiento zapatista: ignorar, descalificar, golpear, sonconsignas que se siguen al pie de la letra. Hoy, con la complicidad de la

En esta etapa de políticos livianos, agradables y risueños, con fecha de caducidad y, sobre todo, desechables y cuya moneda corriente es la carencia de principios, inquieta la pasión y emoción que despliega el sub Marcos. Sorprende su intelecto, el conocimiento de la cultura universal y del México profundo, una pluma y capacidades oratorias, o viceversa, dirigidas a la razón y al corazón de hombres y mujeres. Contrasta notablemente con el *estilo* actual de hacer política, basado en triquiñuelas, manipulación, componendas, tranzas, y en el tedio y cinismo de quien ya es parte de un poder mafioso.

A Lenin le resultaron inorgánicamente extraños en la polémica el objetivismo desapasionado y tedioso, el razonamiento frío, *profesoral*... Afirmó que toda persona convencida de sus opiniones que piensa que aporta algo nuevo, escribe *con brio*. Sólo quienes están acostumbrados a nadar entre dos aguas carecen de todo *brio*²².

Este arsenal de medios expresivos, manifestado en la polémica, es clave para comprender medianamente la presencia de un humor corrosivo, un humor desenfadado: en espacios donde reina la seriedad o impregnados de formalidad surge el recurso de la risa al *degradar* lo solemne o ubicarlo en su adecuada dimensión. Así, la risa serena los ánimos, torna apacible el espacio y propicia un clima fraterno y de camaradería. Esta risa hoy es “atributo de los que están llenos de ánimo y de alegría de vivir, de los que están seguros de su razón y de su superioridad”²³. Esta risa es orgánicamente inherente al pro-

férrea dictadura de los medios masivos, la clase en el poder reprime, asesina, encarcela a los *jodidos*, de Atenco y de Oaxaca. “Al poder no le gusta ver su propia violencia y procura que la sociedad sea ciega a ella. Que mejor velo que la violencia de los otros, de la plebe, del peladaje”. Ya en el siglo XIX A. Manzini señaló: “Las injurias tienen una gran ventaja sobre los razonamientos: la de ser admitidas sin pruebas por una multitud de lectores” Y de televidentes y radioescuchas, en el siglo XXI.

²² P.N. Fedoséiev. *El arte de la polémica*, op. cit., p. 193.

²³ *Ibid.*, p. 196.

yecto zapatista, su concepción de lucha, su visión de la vida. Es un humor que desacraliza y devela la falsa solemnidad del poder. Este humor estalla al pescar a los adversarios en sus propias contradicciones y hallar el talón de Aquiles en sus opiniones, psicología y conducta públicas y; de ahí, evidenciar la comicidad presente²⁴.

En algunos de los textos del sub Marcos convergen en planos similares tanto la mención a un Julio Cortázar, celebridad literaria, frente a Elías Contreras, en la clandestinidad del EZLN; por igual el análisis de la Geometría del poder lo contrapone con el relato de la Magdalena, un travesti; coexisten conceptos teóricos frente a términos cotidianos. En otras palabras, no existe una delimitación clara, cual estanco, entre el magno hecho histórico con la vida real. La corriente de pensamiento inicia con el hecho histórico, *trascendente*, a la anécdota amorosa, *intrascendente*, y finaliza con el recurso del humor: apodar *croquetas* al croquetas. El orden de los factores puede cambiar. Ese modelo discursivo, auténtica mixtura que no atiende a los cánones de una izquierda anclada en el limbo, recrea una tradición antigua pero revalorada por el pensamiento marxista: ubicar en planos similares el análisis político o el discurso histórico con la sátira y el humor. En el discurso interactúan y se dirigen hacia un mismo blanco la investigación científica, el recurso literario y el arma de la risa²⁵. Hablamos de la risa como concepción del mundo popular no-oficial, no comprometida con el poder. PN Fedoséiev

²⁴ Quienes más han aprovechado la estulticia y vulnerabilidad de de estos personajes son los caricaturistas mexicanos, Naranjo y El Fisgón, Ahumada y Hernández. Mientras el sub ironiza al través del discurso los cartoneros, mediante magistrales caricaturas, develan la grandilocuencia y estupidez de estos personajes: un obeso como Agustín Cartens no cabe en el cuadro; la aparición de Felipe Calderón portando un holgado uniforme castrense da pie a dibujos satíricos que degradan altanería y soberbia de quien lo porta.

²⁵ Vid P.N. Fedoséiev, *op. cit.*, p 197.

cita y recrea al joven Marx cuando escribe el dieciocho Brumario de Luis Bonaparte:

La literatura francesa, con las armas de la investigación histórica, de la crítica, de la sátira y el humor, ha dado el golpe de gracia a la leyenda napoleónica. Es significativo que Marx coloque aquí en el mismo plano de la investigación histórica a la crítica, la sátira y el humor. Al caracterizar la obra de Luciano, el destacado autor griego... Marx escribió que los dioses de Grecia, gravemente heridos en las tragedias de Esquilo, mueren en las sátiras denunciadoras de los *Diálogos* de Luciano

Podemos parafrasear a Bajtin y afirmar que gracias a que el movimiento zapatista no fue cooptado por el Estado mexicano, a que ha permanecido en las esferas no-oficiales, en el bajo perfil impuesto por el poder, en la semi clandestinidad con los indios y los sin partido, los marginales, en etapas de silencio y ensimismamiento. Gracias a esa existencia no-oficial es por lo que el zapatismo se ha distinguido “por su radicalismo y su libertad excepcionales, por su despiadada lucidez”²⁶ El férreo control de los medios no sólo ha impedido mayor difusión de sus planteamientos sino desprestigia, pretende degradar y desenmascarar al sub Marcos. Recuérdese la traición de Ernesto Zedillo en 1996, cuando mantenía pláticas de alto nivel, y su *develamiento* como Rafael Sebastián Guillén. Aún el bajo perfil, el ignorar o manifestar sorna o burla descarada, que es a lo que más arriban los intelectuales del poder, ha propiciado mayor fidelidad a principios y resistir embates de la mercadotecnia y del gran capital. El zapatismo ha tenido la rara habilidad de entrar y salir del sistema, aprovechando espacios públicos y privados²⁷.

²⁶ Mijail Bajtin, *op. cit.*, p. 69.

²⁷ Recordemos la “Marcha del Color de la Tierra”, por territorio mexicano, la presencia de la comandanta Esther en la tribuna legislativa así como la entrevista a Marcos en el 2006 en Televisa: reprobado por derecha e izquierda: ya se vendió al sistema, ya chafeó, se cree un galán. En estas

Después de un sexenio, el de Fox y Marta Sahagún, donde reinó la chabacanería y la frivolidad, la estulticia y la bufonada, la autoparodia y el mocherío, el nuevo inquilino de los Pinos pretende tomar distancia y revertir los estragos de esa amarga medicina con el *¿aval?* del Ejército Nacional Mexicano: ha montado escenografías castrenses portando uniforme, cuál metáfora, que no es de su talla y, en ceremonia nacional, disfrazó a dos de sus infantes con vestimenta y grados militares. Lo último: se autoimpuso el oneroso y pesado fardo de ostentar el “Monopolio del poder” o, lo que es lo mismo, el monopolio de la violencia. El mensaje no deja dudas: infundir temor, imponer respeto y, por ende, propiciar más autoritarismo con ese verduoso estilo que anuncia más violencia, más restricciones, mayor orden. ¿Dónde hemos escuchado que los grandes hechos y los personajes de la historia aparecen dos veces: una vez, como tragedia y, la otra, como farsa? Por la ley de los contrarios, ese miedo que se pretende imponer nos alerta sobre debilidades, indefensión, desconfianza, carencia de autoestima y un enorme pavor frente a sus subordinados, todo un pueblo.

Por fortuna, los zapatistas están curados de espanto. Con el arma de la risa han enfrentado amenazas, conjurado miedos actuales y terrores antiguos. Con el poder mortífero de la ridiculización, caricaturas y retratos hablados, han desenmascarado a una variada gama de funcionarios e intelectuales arribistas. “Poner en ridículo al adversario significa prevalecer en la discusión, desendiosar la ideología enemiga, desprestigiarla en la conciencia de las amplias masas, paralizar su perniciosa influencia”²⁸. En 1996, a la alusión de Ernesto

campañas, la Revista Siempre, 8-II-2006, con el título, “Marcos, un seudorrevolucionario en crisis” *defiende* a la “izquierda auténtica” frente al “anarquista que va contra todo y contra todos... un invento del salinismo... su crisis no es la de un adolescente sino la de un mercenario...”.
¿Frente a estos *amigos* de la izquierda quién quiere enemigos?

²⁸ P.N. Fedoséiev, *op. cit.*, p. 198.

Zedillo “Se combatirá a grupos terroristas con toda la fuerza del Estado” y también a *Respuesta a la Respuesta de la Respuesta* de la Secretaría de Gobernación los zapatistas en un extremado laconismo respondieron “Primero y único: ¡JA!” Otra amenaza similar, septiembre de 1996, fue “si los zapatistas salen de la *zona de conflicto* se reactivarán órdenes de aprehensión”. La respuesta del EZLN fue “Primero y único: ¡¡UUY!!” Un tercer ejemplo, después de uno de los prolongados *silencios* zapatistas, y que los maledicentes medios aprovecharon para la difusión de rumores sobre la estancia de Marcos en Guatemala, de su reclusión hospitalaria, “incluso se dijo que probablemente estaba muerto o de parranda en el Mundial de Francia 98... Zedillo dijo a la prensa extranjera que *su único problema era una piedra en el zapato*”. Marcos con el alias El sub Speedy González respondió: “¡YEPA, YEPA, YEPA! ¡ÁNDELE, ÁNDELE! ¡ARRIBA, ARRIBA! ¡YEPA, YEPA!”²⁹. Matar con la risa, fue la consigna zapatista, en esa etapa, para desenmascarar y prevalecer sobre enemigos astutos y pérfidos.

En gran parte de su obra, el sub Marcos es admirador-deudor-continuador del célebre novelista Miguel de Cervantes. El sub conoce de principio a fin *El Quijote* y, supongo, las *Novelas ejemplares*. Múltiples y variadas referencias, especialmente del Quijote nos guñan y nos alertan respecto de una plena asimilación de las eficaces fórmulas literarias de Cervantes: los famosos títulos narrativos que nos indican determinados episodios, unos funcionales y otros secundarios, y la novela por entregas. La genial creación de un escarabajo andante, Durito, nos ubica en la predestinación caballeriza o una genuina vocación de un desfacedor de entuertos, el Quijote-Durito; la sublimación de la realidad de quienes necesitan recorrer el mundo, La Mancha-La Lacandona, en busca

²⁹ Subcomandante Marcos. *Desde las montañas del sureste mexicano*. México, Plaza & Janés, 1999, pp. 131, 147, 359.

de aventuras y hazañas portentosas; la autoafirmación del Quijote-Durito del salir victorioso en cada una de sus aventuras y siempre dedicadas a una dama. En este marco humorístico, prevalece la parodia como imitación burlesca: en los recursos de situaciones anacrónicas así como el anatópismo, procedimiento consistente en situar algo fuera de su lugar. Marcos describe la razón de ser de un personaje, celebrado por O. Paz, que desacraliza y desdramatiza a él y a los zapatistas, se burla de un pasado esquemático y de pretender poseer la verdad:

(Durito) Satiriza o ridiculiza el esquematismo del Marcos urbano, universitario. Cómo se vino a romper y cómo vino a enfrentarse con una realidad que era completamente nueva y fue derrotado. En un determinado momento, Durito tiene la función de sanear el zapatismo, bajarlo de la nube de fotografías, de los reflectores, del *sex appeal*, etcétera... De volverlo otra vez a la realidad... Cuando Dorito platica que me caigo, que me canso subiendo a la loma, o la burla del viejo Antonio sobre el movimiento que hacíamos en la montaña. La burla muestra también que no somos tan heroicos ni tan superhombres. Todo eso, pues, es el trabajo de Durito, impedir que los zapatistas se vean a sí mismos como la gente les dice que son. Porque hay gente que nos ve como modelos, como grandes héroes y siempre hay que estar recordando que somos seres comunes y corrientes, que estamos aquí por accidente, pero no tenemos nada en especial.³⁰

A diferencia de esa izquierda tradicional que excluía la risa o que podría considerarla contrarrevolucionaria, los zapatistas han logrado remontar esa falsa ritualidad y no sólo se ríen de sus enemigos sino de sí mismos. Ese es un cambio fundamental, una concepción de la vida enlazada con la esencia comunitaria zapatista: un humor que desmonta la vanidad de las pretensiones, como dice Colombres. De similar manera,

³⁰ Yvon Le Bot. *Subcomandante Marcos. El sueño zapatista*. Barcelona, España, Plaza & Janés, 1997, pp. 356-257.

no consideran a la risa, el humor, como un fin en sí. Emplean todo el arsenal paródico, jocoso, irónico, con un profundo criterio principista. La risa es un medio en el plano ideológico alejada de la broma descarada, del chiste sin sentido, de los señores que lanzan carcajadas estentóreas desde el poder. Decía Písariev: "Cuando la risa, la jocosidad y el humor son un medio, todo anda bien. Cuando se convierte en un fin comienza el libertinaje mental. Para el escritor, para el científico, para el publicista, para el articulista satírico... existe una regla común e importante: la idea ante todo"³¹. En ocasiones, el vocero zapatista permanece en el filo de la navaja del chiste grueso, de la broma descarada, pero su agudeza e ingenio lo salvan: remonta esos desafíos y vuelve al cauce de los principios que rigen el movimiento indio.

A modo de conclusión

En una época de crecientes amenazas, y bajo el imperio de la vestimenta verde olivo en México, el sentido del humor es una alternativa a la falsa seriedad y a una solemnidad rampante. La literatura y el teatro, el cine y las diversas manifestaciones artísticas podrían ser canales jocosos y reflexivos que develen el ominoso clima de intimidación, recuperando ese estado de serenidad mediante una risa que permita el descubrir las grandes verdades de la vida. Recordemos que la risa representa un triunfo sobre el miedo y, en ese sentido, una afirmación sobre el derecho a la libertad o la ruta para llegar a ella. En los planos político-ideológico y cultural, con varios años de experiencia en la arena política y con una milenaria tradición en la resistencia, los zapatistas contribuyen en esta novedosa guerra de las ideas, con un arsenal de medios, y la certidumbre de los que están seguros de su razón y de su

³¹ D.I. Písariev. *Obras*. Citado en P.N. Fedoséiev. *El arte de la polémica*, op. cit., p. 199.

superioridad, de que su alegría refundirá en el reino de las tinieblas a todo lo caduco de un sistema. También, no es gratuito que los mejores *editorialistas*, exactos en seguir el pulso de la tragicomedia mexicana, sean los caricaturistas. Ante la relativa carencia de analistas profundos, los Helguera y los Hernández, los Naranjo y los Fisgonos muestren la estulticia y frivolidad de quienes se dicen gobernantes: retratos satíricos, caricaturas que traducen conceptos, problemas y hechos políticos, al idioma de las imágenes. Ellos igualmente develan la extinción de una tragicomedia en franca descomposición.

Bibliografía

- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (trad. de Julio Forcat y César Conroy) México, Alianza Editorial Mexicana, 1990.
- COLOMBRES, Adolfo. *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*, Buenos Aires, Argentina, Ediciones del Sol, 1997.
- , *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones del Sol, 2005.
- FEDOSÉIEV, P.N. *et al. El arte de la polémica* (trad. Nora Wugman) México, Editorial Cartago, 1982.
- LARA RAMOS, Luis Fernando (Director) *Diccionario del español usual en México*. México, El Colegio de México, 1996.
- PAZ, Octavio et al. *Magia de la risa*. México, SepSetentas, 1971.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón. *Refranero mexicano*. México, FCE, 2004.
- REIFLER BRICKER, Victoria. *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas* (trad. de Judith Sabines R.) México, FCE, 1986.

- SUB MARCOS. "Ponencia a 7 voces 7. Las políticas y las bolsas (las nuestras y las de ellos) (31 de julio de 1996) en *EZLN. Documentos y comunicados 3*. México, ERA, 1997.
- , "¿Otra teoría?" (marzo de 2006) en *Contrahistorias. La otra mirada de Clio*. núm. 6 marzo-agosto de 2006.
- , "La (imposible) ¿Geometría? Del poder en México", en Revista *Rebeldía*. EZLN, núm. 15, junio de 2005.

FÁBULA DEL ESCRITOR, LA LENGUA Y EL GÉNERO

Nel Diago*

Había una vez un niño valenciano llamado Vicente, hijo de una familia catalanohablante, razón por la cual no aprendió castellano hasta que comenzó a ir a la escuela, ya con seis años, cosa que le acarreó algún que otro problema y que le hizo ver que los seres humanos no eran del todo iguales. Aunque eso, en realidad, lo averiguó mucho antes, cuando nació su hermanita y vio, un día en que la madre le cambiaba los pañales a la criatura, que entre la niña y él había una pequeña diferencia. Claro que... por entonces ignoraba para qué servía exactamente ese diminuto colgajo de carne que él poseía y su hermana no. Aunque, eso sí, no dejaba de preguntarse, inquieto, cómo haría su hermanita para orinar. Ese fue el primer gran misterio de su existencia. Con el tiempo hubo otros.

Huérfano de padre a edad temprana, Vicente se crió rodeado de mujeres: su madre, su hermana, su abuela, la perrita Laika, la gatita Mimí y dos tortugas, hembras, por supuesto. Quizá por ello al bueno de Vicente le costaba entender por qué su madre y su hermana se ponían pantalones cuando les daba gana y él no podía llevar faldas; o por qué ellas se echaban a la cara todo tipo de polvos y coloretes, “que parecían indios en pie de guerra”, y él tenía que lavársela con agua y

* Universitat de València, España.

jabón; o por qué ellas tenían perforados los lóbulos de las orejas y se colgaban de allí toda clase de pendientes y, en cambio, él no podía lucir adorno alguno (bueno, eso se solucionó con el tiempo gracias al ejemplo de un ilustre futbolista: “¡gracias, Maradona!”). Tampoco entendió, ya adolescente, por qué a él se le llenó el cuerpo de pelos por todas partes mientras que su hermana seguía con la piel tan tersa y limpia como cuando era un bebé. Aunque esto último no era enteramente cierto, a su hermana también le crecían pelos en las piernas; lo descubrió una noche en que ella estaba arrancándose los minuciosamente con unas pinzas: “me estoy depilando”, dijo ella; él, estupefacto, no dijo nada, pero a partir de entonces, disimuladamente, sometió sus piernas, brazos y axilas a todo tipo de cuchillas, ceras y cremas depilatorias.

Pero todos estos misterios familiares fueron *peccata minuta* comparados con los que le deparó la escuela y, sobre todo, el aprendizaje de la lengua. Teóricamente el castellano, el español para algunos, no era muy diferente a su lengua natal, el catalán. Existían el género masculino y el género femenino; los nombres masculinos acababan en “o” y los femeninos en “a”: perro, perra; granjero, granjera; abogado, abogada. Todo muy simple, todo muy claro. Por ello, cuando la maestra les pidió a los alumnos que hicieran una redacción contando qué querían ser de mayores, Vicente escribió lo siguiente:

Yo de mayor quiero ser **artista** o algo que tenga que ver con las artes. Como **poeta**, **novelista**, **cuentista**, o bien **pianista**, **violinista**, **trompetista**. No sé. Lo que sí tengo claro es que no me gustaría ser **dentista**, ni **taxista**, ni **taxidermista**, que son profesiones feas. **Lingüista** sí me gusta, porque tiene que ver con la lengua, y yo amo la lengua.

Cuando Vicente comenzó a consultar diccionarios, descubrió que lo de la “o” y la “a” no era tan sencillo como él se pensaba, porque, por ejemplo: **político** es la “persona que interviene en la política”, pero **política**, es “el arte y actividad de gobernar un país”; **músico** es “el que toca un instrumento o compone

una partitura”, y **música**, “una sucesión de sonidos compuesta con ciertas reglas”; **crítico** es un “escritor que escribe juicios de valor”, y **crítica**, “la expresión de un juicio sobre una obra artística”; **cartero** es la “persona que reparte cartas”, y **cartera** es un “maletín donde se llevan cartas u otros documentos”; un **ejecutivo** es una “persona que ostenta un cargo dirigente en una empresa”, pero, curiosamente, una **ejecutiva** es un “conjunto de ejecutivos”. Y más raro todavía: **sargento** es un “cargo de la milicia”, pero **sargenta** no es más que la “mujer del sargento”; **pulpo** es un “animal cefalópodo”, y **pulpa**, la “carne de la fruta”; y el término **diablo** equivale a “demonio”, pero, incomprensiblemente, **diabla** se aplica a la “batería de luces que cuelga del peine entre bambalinas en los escenarios de los teatros”.

Desde luego, se dijo Vicente, el idioma español es disparatado. Habría que hacer algo para corregirlo. De todos modos, las dificultades escolares de nuestro amigo no se reducían a la lengua. No le fue mejor en otras disciplinas. Cuando el cura, en clase de Religión, decía: “Dios creó al hombre a su imagen y semejanza”, Vicente preguntaba preocupado: “Dómine, y a la mujer, ¿a imagen de quién la creó?”. Y cuando en Filosofía el profesor afirmaba: “el hombre es la medida de todas las cosas”, o “el hombre es un animal de costumbres”, Vicente enseguida inquiría con sobresalto: “¿y la mujer, qué es?”. Ni siquiera en Ciencias Naturales le fue mejor la cosa, pues en cuanto la profesora dijo aquello de “el hombre es un animal racional”, Vicente no tardó en preguntar atónito: “y la mujer, ¿no es racional?”.

No se sabe cómo, pero Vicente consiguió acabar el Bachillerato y entró en la Universidad. Se matriculó en Letras, en parte porque le gustaba, y en parte, también, porque con su expediente difícilmente podría inscribirse en Arquitectura o Ingeniería. En la Facultad se sintió como en su casa: rodeado de mujeres. De los ochenta estudiantes de su curso, setenta y nueve pertenecían al sexo femenino. Por eso no le extrañaba que el profesorado, cuando se dirigía al alumnado, lo hiciera

con fórmulas del tipo: “estimadas alumnas...”. Es lógico, pensaba Vicente, son mayoría. Como lo eran también, mayoría, las profesoras -veinte-, frente a los profesores: uno solo. Pero ese solo se bastó para confundir al bueno de Vicente, porque el profesor, cuando explicaba el género, en sentido literario, se refería a novela, cuento, teatro y ensayo, o a tragedia, drama, comedia y tragicomedia; y cuando lo hacía desde una vertiente lingüística, hablaba del género gramatical: femenino, masculino, neutro, epiceno. Y comentaba que a veces, en español, el género se violentaba, como cuando decimos “el agua”, “el águila”, que son palabras femeninas pero llevan artículo masculino. Por ello, cuando en otra clase una profesora hablaba de “violencia de género”, Vicente afirmaba convencido que daba igual que las víctimas fueran mujeres o varones, porque si la violencia la ejercía la policía estaba claro que era una violencia femenina, porque “policía” es una palabra genéricamente femenina.

¿Me creerán si les digo que Vicente no acabó la carrera? En efecto, no la acabó. Decidió hacerse escritor, más concretamente: dramaturgo, pues sentía desde niño una gran afición por el teatro. Mejor dicho, lo que sentía era una gran atracción por los disfraces; por disfrazarse... de mujer. Como es natural, ser escritor, de teatro o de lo que sea, no es nada fácil, y mucho menos cuando uno comienza y no tiene un medio de subsistencia. Si Vicente pudo hacerlo, es decir, si pudo vivir sin un sueldo, fue gracias a que se casó con una maravillosa mujer, Amparo, una antigua compañera de estudios, que sí se licenció y trabajaba por entonces de maestra. Eso sí, a Vicente siempre le pareció absurdo el nombre de su esposa, por muy común que fuera entre las mujeres valencianas, por eso cuando la presentaba a algún conocido decía sistemáticamente: “esta es **Ampara**, mi **marida**”.

Tuvieron dos hijos, mellizos, una parejita. Los bautizó con los nombres de Carmen (al chico, pues, por mucho que su mujer aludiera a la Virgen del Carmen y a la *Carmen* de Mérimée, el diccionario decía que “carmen” era un sustantivo

masculino) y Trinidad (a la chica, pues aunque su mujer le hiciera ver que la Santísima Trinidad estaba compuesta por tres hombres: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, el diccionario decía claramente “la” trinidad, en femenino).

Durante un tiempo la cosa funcionó bien. Mientras Amparo trabajaba, Vicente se ocupaba de la casa y de los niños. Pero él no vivía tranquilo. Temblaba de sólo pensar en que podía enfermarse o que su mujer pudiera sufrir algún percance fatal. Y es que en aquel país y en aquella época, si el marido trabajaba, su mujer y sus hijos estaban cubiertos por la Seguridad Social, pero si era la mujer la que trabajaba, la ley no contemplaba que el esposo pudiera figurar en la cartilla (sí los hijos) y mucho menos cobrar una pensión de viudedad. ¡Qué difícil es ser varón en esta sociedad!, pensaba Vicente.

Felizmente no hubo ningún contratiempo y nuestro amigo acabó su drama, *María y Mariola*. Título quizá no muy llamativo, pero que dejaba bien claro que sus protagonistas eran dos mujeres a las que Vicente describía así en la acotación inicial:

María es una **estudiante**, **inteligenta** y **audaza**, que sueña con ser **jueza** o **dirigenta** de alguna gran empresa. Mariola es **cantanta** de un cabaret y sueña con ser **amanta** de un jeque árabe. María es **veloza** de mente, pero **insoportable** de carácter. En cambio, Mariola es **nobla**, **alegra**, **amable** y **adorable**.

Nuestro hombre hizo llegar el manuscrito a un buen número de directoras teatrales y a varias editoriales. De todas recibió la misma respuesta: el silencio. Tan sólo una, piadosa, le contestó: “mejor dedíquese a otra cosa, lo suyo no es la literatura”.

Vicente renunció de momento a la escritura, pero no a la vida intelectual. Tanto es así que cuando supo que el Seminario Permanente de Género, Sexualidad y Performance y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México se aprestaban a celebrar un Encuentro Internacional

sobre Género y Teatro, nuestro hombre se apresuró a inscribirse: “a ver si en México, que es un país más razonable, me hacen algún caso”, se dijo. En la sesión inaugural Vicente escuchó a una prestigiosa académica que decía que, en Japón, las mujeres habían logrado un gran avance en la igualdad sexual, porque se acababa de aprobar una ley según la cual los varones de ese país también podrían pedir una licencia en el trabajo para cuidar de sus familiares enfermos. Como es natural, Vicente no entendía por qué la ponente (o la **ponenta**, como diría él) afirmaba que eso era un gran avance para la mujer, cuando era obvio que el que estaba discriminado era el varón: si el japonés se enfermaba, su esposa podía cuidarlo; si era al revés, no. Ni a la esposa, ni a los hijos, ni a los padres. Como si los varones japoneses no tuvieran sentimientos. “¡Qué difícil es ser varón, incluso en el Japón!” pensaba Vicente. “¡Cuánta injusticia hay en el mundo!”

Y para combatir esa injusticia, precisamente, decidió meterse en política. Se afilió al Partido Feminista. No era un gran partido, apenas contaba con doscientos militantes, o doscientas **militantas**, que diría Vicente, pues sus miembros (o **miembras**, según él) eran exclusivamente mujeres. Lo recibieron con los abrazos abiertos: “ahora ya no podrán decir que éste es un partido de marimachos o que aquí discriminamos a los hombres”. Desde luego no lo era, es decir, no era un partido de lesbianas, como se le tachaba desde algunos medios. Aunque Vicente sí advirtió que algunas de sus camaradas vestían de traje y corbata, fumaban puros, no gastaban afeites ni joyas y, lo que le resultaba más asombroso, al contrario que él, no se depilaban. Fue justamente con este sector con el que Vicente tuvo los mayores enfrentamientos dialécticos, pues él pensaba que la impostergable igualdad de los sexos no pasaba, como decían ellas, porque las mujeres fueran iguales a los hombres, sino porque los hombres fueran iguales a las mujeres. Sin embargo, no fue esta discrepancia ideológica la que motivó su expulsión del partido, sino su primer discurso, que empezaba así:

Estimadas y estimados colegas y **colegos**: las compañeras y los compañeros que han sido elegidas y elegidos como candidatas y candidatos para diputadas y diputados, para senadoras y **senadores** y para **concejalas** y **concejalos**...

El fracaso en la política no desanimó al bueno de Vicente. Probó fortuna en la lucha sindical. Pensó en afiliarse a la Unión General de Trabajadores, pero optó finalmente por Comisiones Obreras. Por lo de “obreras”, claro. “Desde aquí”, se dijo, “continuaré mi cruzada por la igualdad de los sexos y por la precisión del lenguaje”. Una semana después Vicente había hallado la fórmula exacta que le permitía expresarse en un lenguaje no sexista, sin necesidad de caer en esas largas parrafadas de otros tiempos. Loco de contento por el hallazgo, comenzó a enviar a todos los afiliados del sindicato mensajes por Internet que decían así:

Querid@s compañer@s: ¡@s candidat@s que han sido elegid@s...

Media hora después lo echaban del sindicato.

Lo último que escribió en su vida fue esta nota:

No se culpe a nadie de mi muerte. Lo que pasa es que nací con el sexo equivocado o en una época que no me tocaba.”

Momentos antes de suicidarse, quién sabe por qué, Vicente recordó aquella horrible mañana de su infancia en que un médico sanguinario, que estaba tratando de arrancarle las amígdalas sin ningún miramiento ni anestesia, ante sus gritos y llantos, le decía: “¡No llores, que los hombres no lloran, carajo!”. Y Vicentico, que así le llamaba su madre, le respondía, sin dejar de llorar: “¡Y a mí que me importa ser hombre o mujer si igual me duele!”

Descanse en paz.

Según algunos diccionarios, la palabra greguería significa estrictamente: ‘vocerío, gritería confusa de la gente’. Antiguamente las greguerías eran todos aquellos ruidos incomprensibles que llegaban como eco de la plática entre varios: *el murmullo es el humo de la conversación*, escribirá años más tarde Gómez de la Serna en forma de greguería. Aunque de igual modo la palabra greguería se puede aplicar al ruido que hacen los lechones cuando buscan las tetas de su madre. Pero después de que Ramón bautizó cierto tipo de frases suyas, un poco humorísticas, un poco poéticas, dicho término ha variado radicalmente en su concepto.

La fonética del griego, en cierto sentido era greguerística, pues los puntos de articulación del griego antiguo, se supone, eran muy cerrados y poco claros. De allí que este vocablo pronto cayera en desuso y no sería hasta principios del siglo XX, cuando Gómez de la Serna rescataría de las penumbras este arcaísmo hasta casi convertirlo en un neologismo. La palabra en sí misma resulta irónica, pues su redescubridor refiere que un día tropezó con ella en el diccionario y en ese mismo momento decidió que sus glosas humorales llevarían dicha denominación. De ese modo, decidió llamar greguerías a todas aquellas fulgurantes frases producto de la alquimia

* Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX, UAM-A.

poética y el humor. Sin embargo, no sólo era darles un nombre a esas líneas breves y humorísticas, se trataba en definitiva de su descubrimiento más importante.

La crítica literaria, por su parte, en un vano afán por destruir a su autor y a ellas de paso, se le ocurrió decir al respecto que eran poesía en obleas, nada más acertado para éstas pues en la oblea hostial se sintetiza el devenir humano. También dijeron que son filosofía bailable, microidea, naderías, etcétera, pero lejos de ahuyentar a los curiosos lectores los atrajeron y hasta el poeta Valéry Larbaud se enamoró de ellas cuando en un periódico aparecieron reproducidas las primeras; los comentarios iban con la intención de sepultarlas para siempre pero ocurrió exactamente lo contrario y no sólo no murieron sino que poblaron la obra de Ramón convirtiéndola en un enorme hormiguero de greguerías.

¿Porqué entonces Gómez de la Serna eligió este vocablo, si en ellas hay un marcado matiz que rechaza esos significados literales, ya que ni son algazara o tremolina y mucho menos alboroto? A juicio de su hermano Julio: “las greguerías no son gritería, ni algarabía. Pocas veces utiliza Ramón en ellas los signos de admiración para subir el tono. Yo las considero más bien en un sentido de mezcolanza, de observaciones hechas sin levantar la voz. Me parecen como una aleación de cosas impares.”¹ Siendo Ramón un mirador nato dirá de sí mismo: *porque yo no soy más que una rendija por la que atisbo y veo.*

Ramón observa, examina las cosas para luego realizar una correlación entre ellas y descubrir lo que hay detrás, adelante o a sus costados, dándoles nuevos significados, aspectos y resultantes singulares, humorísticos en casi todos los casos.

La lectura atenta y aguda de éstas dará la impresión de que atacan tópicos, prejuicios, opiniones impersonales, deliberadamente negativas. Pero lo harán sin crudeza, sin encono,

¹ Julio Gómez de la Serna. *Greguerías de Ramón G. de la Serna*, Navarra, Salvat, 1972, pag.10.

mirando la realidad, las cosas, con ternura, buscando sus aspectos insospechados, procurando que no resulten ampulosas, que tengan sencillez, y que no ofrezcan conclusiones ni afirmaciones lapidarias. Pero que sea Ramón mismo quien relate el día del nacimiento de éstas:

Y aquél día de escepticismo y cansancio cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitado, depuración y disolución radicales, la Greguería.²

Como un tributo a la abundante obra del españolísimo Ramón Gómez de la Serna, me tomo el atrevimiento de ofrecer a su buen juicio, lector, estos intentos míos de hacer greguerías al más puro estilo ramoniano:

· ¡Qué elegante el compás del elefante, pareciera que siempre está en un banquete de longevos, bailando el vals del tiempo!

· ¿Los centavitos de hoy serán los pesos del mañana?

· La muerte es el único remedio contra la enfermedad crónica de la vida.

· La recámara de la pistola está deshecha: desarreglada su cama, revuelto el armario, y allá, en la antesala, el gatillo maullando de hambre, a punto de arrojar al cañón de la muerte.

· La unidad mínima del pensamiento poético es la greguería.

· La Z se santigua devotamente siempre que se encuentra ante una T.

· Las alforjas del tiempo van repletas de minutos atrasados.

· Las greguerías son cortos circuitos en el cableado literario.

· Las máquinas de escribir mudan de teclas a los doce poemas.

· Las metáforas de la paz vuelan fracasadas sobre las ruinas de la ciudad bombardeada.

² Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías*. Sel. y Pról. de Julio G. de la Serna, Navarra, Salvat, 1972 (Biblioteca General Salvat, 84), pp. 12-13.

- Las nubes son los pensamientos de una mente azul.
- Las Ojalá...terias son talleres en donde se reparan a diario cientos de ilusiones abolladas y esperanzas oxidadas.
- Las plumas con que se firman los tratados de paz vuelan y nadie las vuelve a ver.
- *Le Monde* es el periódico que Dios abre todas las mañanas.
- Le quedaba tan grande el traje de poeta que por fin decidió mandarlo arreglar a la Academia y ahora sólo es un simple escritor.
- Llegó la orden del Altísimo y fue entonces cuando miles de soldaditos armados de sus flechas acuáticas bajaron a sofocar la rebelión del polvo.
- Lo mejor que le puede ocurrir a un muerto es pasarse de vivo.
- Los ajos no tienen ojos. –Murmuran risueñas, las pimientas.
- Los ancianos se bañan con la pátina del tiempo.
- Los asteriscos son estrellitas en el ocaso de mis textos.
- Los escritores disciplinados no pierden ocasión para crear. Aún a la hora de comer pedirán calamares en su tinta, por si se termina la que lleva su estilográfica.
- Los espejos estrellados conservan las telarañas del golpe.
- Los falsos aristócratas al estornudar dejan escapar un: “..¡¡Snob!! “ muy sincero y espontáneo.
- Los grandes tahúres nacen jugando a los dados, soltando de su vaso de limonada cubitos de hielo sobre la mesa.
- Los higos son ratoncillos mojados con el rocío del verano, murciélagos arracimados en la higuera del alba.
- Los músicos de la Orquesta se levantan para agradecer con interminables reverencias al término del concierto, como pingüinos que corren a mojar sus alas en esa engañosa marea de aplausos.
- Los psicólogos: entrometidos con licencia.
- Mantarraya: papalote marino.
- Más vale que zozobre y no que fafalte, dijo el tartamudo, cuando se hizo a la mar...
- Matrimonio: “ Declaro la guerra en contra de...” y todos echamos a correr en furiosa estampida.

- Me da terror sólo de pensar la forma tan impúdica en que será vivido el siglo XXX.
- Me extravié en el hirsuto bosque de su pubis.
- Me pone furioso saber que no fui yo el cartógrafo de esos mapas en tu espalda.
- Mientras la muerte ríe a carcaja-ja-ja-jadas, el pobre moribundo en el suelo se dasangra-a-a-a-a...
- Mis deudas son lo único que me queda y no pienso deshacerme de ellas. Dijo el pobre.
- Murciélagos: el sol de la mañana seca los calcetines húmedos de una noche muy caminada.
- No hay abismo más aterrador que la boca de un Tirano.
- No sólo olvidaba cerrar la puerta de su casa, también dejaba abiertos algunos paréntesis.
- Nuestra lengua es un ofidio que mes con mes cambia de piel.
- Nuestro corazón es un viejo y gastado palimpsesto en el cual hemos escrito una y otra vez la misma historia de amor.
- Oruga boca arriba: tren descarrilado entre la hojarasca.
- Para quienes tienen urgencia por morir se les recomienda escribir su testamento en taquigrafía.
- Para sentirse redimido, Aquiles se casó con una mujer que vivía del talón.
- Por el agujero del calcetín huye un pie libertino.
- Proverbio bíblico: “Escribe, que Yo no te ayudaré”.
- Quien se extravía camino al cementerio no tiene más que seguir el rastro que van dejando esas miles de lagrimillas enlutadas, peregrinas y contritas.
- Salí a pescar un resfriado pero olvidé mi carnada de estornudos.
- Tenía tan buena estrella aquel paciente que sanó a pesar de la intervención de los galenos.
- Tenía tan mala suerte el poeta que una vez le llegó a su casa una multa por circular en sentido figurado.
- *zzzzzz...zzzzzzzz...zzzzzz....* duerme el abecedario.

SHAKESPIERE ESCUCHÓ AL TÍO RAMÓN

Gustavo Viñas*

Recuerdo cuando niño las sobremesas del domingo y escuchar de pronto: el tío Ramón tiene muy buen humor; al escuchar esas palabras la primera imagen que tenía era al tío riendo, con los ojos muy cerrados, las mejillas contraídas y los dientes al descubierto, mientras de ellos salía el sonido fuerte y entrecortado que es la carcajada, ja, ja, ja, jo, jo, jo.

El humor se reducía a escuchar chistes, a reír de lo que contaban amigos y compañeros sobre defectos de profesores, situaciones familiares absurdas, lo ridículo y contradictorio de la actividad política y nacional; en la televisión, ver actores que payaseaban exagerando formas de hablar y de vestir para ridiculizar la falta de astucia y gallardía de hombres y mujeres, que expresaban a veces sutilmente y muchas otras muy evidentes, discursos en doble sentido cargados de sexualidad.

En resumen el humor era reír de lo cotidianamente típico que todos sabíamos sucedía y no era precisamente ejemplar.

Pero ahora hay que dejar hablar a los expertos (filósofos la mayoría y otros literatos) quienes han plasmado sus reflexiones para refrescar nuestra idea del humor, aunque este es tan antiguo como nuestra misma humanidad, su mirada nos ayudará a profundizar, mejor dicho, nos permitirá mojar los pies en ese mar complejo y amplio que es el humor.

* Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX, UAM-A.

Demos la Bienvenida al filósofo Francés Henri Bergson quien se ha tomado su tiempo para analizar lo cómico; dice que nos reímos de los que parece falible, imperfecto para tratar de corregirlo: *la comicidad muestra cierta imperfección individual o colectiva que se corrige con la risa, al querer humillar al sujeto cómico con la intención de modificar su conducta.*¹

Por tanto la risa es un castigo, una descarga agresiva, el mismo autor explica:

La sátira y la parodia buscan ridiculizar al objeto al imitar los rasgos punitivamente, éstas se basan en la degradación valorativa de un objeto y que es en la incongruencia de esos valores donde se origina la risa".²

Bajo éste concepto la burla hacia políticos, profesores y personas con defectos de los que tanto la risa ha hecho sus delicias cobra sentido, se juzga con dureza el error ajeno. Parodiamos: imitamos los rasgos extraños; satirizamos, hacemos escarnio de las maneras de otros para evidenciar su valor disminuido.

Así que vemos la culpa ajena como combustible de nuestras risas; Ahora dejemos que otro teórico entrenado en los complejos culpables del espíritu de su opinión, continuación el doctor Freud:

la comicidad es el resultado de observar manifestaciones de otra persona en nosotros o sea comparamos, eso nos descarga del peso emocional de nuestra propia idealización, vemos lo que sabemos somos y ocultamos".³

¹ Bergson, H., *La risa*, CALPE, 1913, p. 29.

² *Ibid.*

³ Freud, S, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Buenos Aires, Amorroutu, 1905, p. 1162-64.

Entonces la risa es una culpa personal vista en otro ósea una *disculpa*, una culpa alterna, compartida, experimentada similarmente, un puente, es una complicidad oculta, nuestra actitud jocosa es ver la emoción trágica propia en los zapatos ajenos, nos reconocemos y nos evidenciamos con aquel que hace nuestro reflejo espiritual indigno. Nos corregimos en quien nos reímos.

El humor nos comparte nos hace vernos mirando lo que está fuera de nosotros, nos brinda la posibilidad de empatarnos. Ahora debemos permitir el comentario de un teórico más amble: Evaristo Acevedo (1966), opina:

el humor crea reflexión, genera sonrisa, no la risa crítica o cruel que lo cómico o lo ridículo brindan, el humor no juzga, comprende, es el fruto de quien se divierte con lo que lo entristece, en cambio la risa producto del ridículo castiga, da evidencia para reprender en la carcajada.⁴

Acevedo afirma que el lector de un documento humorístico disiente y tolera lo expuesto, por que él no es ridiculizado, sino que lo que ve lo percibe externo, ajeno a sí mismo y aunque se identifica no se sitúa en la posición de quien es juzgado.

Los comentarios hasta ahora han sido de filósofos, doctores y demás teóricos pero ¿y los escritores qué tienen qué decir?, Jorge Ibaranguoitia reveló en una entrevista:

Mi interés nunca ha sido hacer reír a la gente, en lo mas mínimo. No creo que la risa sea sana, ni interesante, ni que tenga una función literaria. Lo que a mí me interesa es presentar una visión de la realidad como yo la veo.⁵

A pesar del desplante y la aparente modestia Ibaranguoitia menciona algo interesante: presenta la realidad como la ve.

⁴ Acevedo, E., *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid, Editora Nacional, 1966.

⁵ *El acordeón*, México, Universidad Pedagógica, p. 55.

La realidad es contradictoria, cómica por naturaleza, chistosa, culpable, llena de errores, nos educan a todos a cumplir, a ejercitar, a alcanzar la óptima ejecución de las cosas y en el intento siempre surgen fallas; ¿donde se habrá iniciado el primer error?, quizá desde que Dios tomó un puñado de barro y creó al hombre a imagen y semejanza.

El escritor checoslovaco Milan Kundera observa en *El libro de la risa y el olvido* que la creación de Dios está regida por el respeto a su forma, a su estructura, al orden en que fue dispuesta, y que quienes están en contra de ese funcional acomodo y disposición de las cosas son rebeldes, detractores; los di-
vide en ángeles a los primeros y demonios a los segundos.

Kundera explica así al humor, los ángeles son partidarios de la seriedad, del respeto total a la creación de dios, y los demonios son quienes ríen del capricho y lo absurdo que representa esa obra dispuesta a voluntad de un solo creador⁶. ¿Qué es el humor?, la risa franca ante la contradictoria disposición de las cosas, ante la arbitraria y particular tragedia de aceptar que el mundo es como es, contradictorio, finito, ordinario como ideal, discordante tanto como armónico, a veces cruel a veces justo, y ese es su gracioso equilibrio.

El orden del humor es el desorden, nuestra reacción a lo que no es, ni cumple con su supuesta condición, es nuestra risa frente a lo idealizado y derrotado, ante el defecto de lo perfecto, al ver la vida tal y como es: inesperada, sorpresivamente absurda, gratuitamente incierta. Lauro Zavala expresa: “el humor carece de una intencionalidad específica, por lo que tiene más proximidad con lo absurdo, lo gratuito y lo inesperado, así es el humor: sorpresivo, ocurrente”.⁷

⁶ Kundera, Milan, *El libro de la risa y el olvido*, Barcelona, Seix barral, 1989, pp. 96-97.

⁷ Zavala, Lauro, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, México, Nueva Imagen, 2004, p. 77.

El humor ha sido objeto de reflexiones que llenan cientos de páginas, la intención de este escrito, es aclarar, retomar parte de ese hilo (negro), con algunos comentarios ya valorados. Se puede concluir un par de ideas al respecto: Primero, el humor crea la risa ante la miseria de la propia condición vista a través de los otros, nos comparte en el dolor de soportarnos a nosotros mismos, pero sin sentir el castigo del ridículo, claro como lectores o espectadores. Segundo, los sucesos cotidianos o lo que llamamos vida, está plagada de pretensiones y exigencias que no siempre se realizan, por tanto si alguien se toma el tiempo de plasmarlo en algún discurso escrito o hablado, es muy probable que termine siendo un humorista por que la vida se equilibra entre cumplir con seriedad las cosas, pero sin tomarlas tan en serio para soportar su peso aplastador.

Shopenhauer ya había vislumbrado esto: *el humorismo es siempre la expresión poética o artística de un echo cómico o grotesco cuando lo que se oculta, dejándolo entrever solamente, es un pensamiento grave.*⁸

Ahora pienso que el tío Ramón era un demonio que disfrutaba hablando de lo que vivía en la vida, contaba sus aventuras y desatinos personales; era un narrador que compartía su historia desafortunada.

Shakespeare escribió en *Macbeth* con mucho acierto, quizá en lo general, quizá sobre sí mismo, tal vez sobre cualquiera: “¿qué es la vida sino una sombra, un histrión que pasa por el teatro, y que se olvida después, una comedia contada por un idiota.”⁹ El tío Ramón reiría y estaría de acuerdo con la sentencia final.

⁸ Schopenhauer, A., *7u*, Buenos Aires, Ed. Aguilar, 1960, p. 174.

⁹ Shakespeare, W., *Macbeth*, México, Porrúa, 1986, p. 36.

CUÉNTAMETUVIDA¹

Miguel Sánchez León*

*¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?*

Jorge Luis Borges

I

Me celebro y me canto a mí mismo
como alguien que renace cada día,
muda su piel añeja
con la flexión morosa y sin remordimientos de una boa,
desollando su cuerpo tantas veces
y dejando indelebles sus manchas más siniestras
del color natural.

Alguien que entiende las razones defensivas
del mimetismo
en las orugas o los escarabajos.
Mas jamás contendrá una violenta repulsión

¹ En Cuba se llamó así popularmente de forma burlona a las autobiografías exigidas para el ingreso en las organizaciones laborales y políticas.

* Centro Nacional de Investigación de las Artes Escénicas de Cuba.

por los camaleones
trocando un verde espléndido
ante cualquier revuelo entre las hojas.

Su impavidez de oficio
se enrolla en el silencio.

Y lo que diga de él, lo digo así de mí,
porque lo que yo tenga, también lo tiene él,
y cada átomo de mi cuerpo y de mi sombra
respira en sus moléculas
la identidad de un aire de siameses.

Su figura intratable
y el magno desamparo que despide,
esconden
una absurda modestia sin posible soborno.

Es de sana apariencia su reserva de hombre,
inaccesible y pétrea como un acantilado.
Pero conmueve si abre
su áspero hermetismo y acerca su calor
y su semblante,
desarmando aquel rictus pavoroso,
allana suavemente una sobria acogida
y descubres al fin que es buena gente.

II

Ha sido la ternura su íntimo escondrijo,
un diploma de grado, una tara congénita,
una flor diminuta cosida a la coraza.

Pero no se equivoquen:
sus entrañas son mezcla
de turbios elementos materiales.

Es porción de sustancia
que no levita en éxtasis, ni su mente
establece contactos estelares
con la Unidad del Mundo vía satélite.

Sus humores recorren
audaces, vigorosos, diluidos
todos los laberintos de caños más terrestres.

No es asceta abstraído en la sola tarea
de la contemplación umbilical del infinito,
ni presume de ángel evangélico o de piadoso
mendicante, cuyas manos seráficas
reduzcan a obediencia a hienas y leones,
o permitan vivir a las mismas alimañas
que lo devorarán.

No ama los aplausos,
y entre los ademanes más esdrújulos
aborrece los pasos superiores
de la misericordia o la lisonja
con que sacar provecho.

Basta que diga en suma
que no es varón devoto
de las adoraciones.
Pero tampoco es lobo.

III

Por simple refracción educativa
ya en su primera infancia asimiló la moraleja
de una cándida estampa
de arcangélicas tropas en escala jerárquica
hasta el trono de Dios en las Alturas.
Perspectiva de ángeles informes,
cada uno muy tieso en su peldaño
en la inquebrantable alineación de alas
centelleantes, loando eternamente
—y sin cansarse— esa Gloria perfecta
del Padre que se encarnó en el Hijo
mediante un raudo vuelo de espíritu santo,
quizás por ceremonia de formal intercambio
de los roles o purísimo tedio celestial.

Puso en tela de juicio
los fragmentos de oscura pinotea,
reliquia carcomida del Calvario,
y sobre todo, la multiplicación
de panes y de peces
en los agostos más calamitosos del país.

Su razón matemática perforaba leyendas
demoliendo los brazos gigantescos
de semejante cruz,
como pinchaba globos
con la manía agresiva junto a
las cuatro esfinges del parque vespertino.

Y era muy sospechoso
que Cristo hubiera osado,
descalzo y harapiento como andaba, poner
las plantas de sus divinos pies
en la quemante arena del desierto

o hacer tantos milagros como un mago de feria.
Y clausurar más tarde el espectáculo
con el truco supremo de andar sobre las aguas,
precursor de Esther Williams (sin esquíes)
bajo la mansa luz de un set en Galilea.
Luego, clasificó aquella estratagema
fascinante en el lago, de mero ilusionismo
—muy efectivo para el reclutamiento de las masas—
como ejemplo apostólico del uso del teatro
para ganar adeptos
con una bien tramada campaña electoral
de una vida feliz en Otro Mundo.

IV

Lo más creíble
entre los mitos religiosos del pasado
resultaba el INFIERNO.

Activo aunque temible,
lleno de sufrimientos y tridentes,
mortificaciones y herviduras en pailas renegridas
que su mente pintaba como una Gran Cocina
de rojo bermellón entre llamas perpetuas.

Lugar terrible y atrayente
porque en la vastedad de aquel recinto
se agitaban los diablos en un ir-y-venir
de una caldera a otra donde
chillaban multitudes de almas e insignes pecadores
desfilaban en una procesión interminable
desde las puertas de todas las épocas.

Habría todos los males y castigos
que la lengua idiota y evangélica del cura

nos hubiera inculcado.
Pero seguramente allí se disfrutaba
de una ausencia absoluta de bostezos.

[...]

VI

Como no padeció –como era de esperarse–
la crisis metafísica de una febril adolescencia,
ahora es socio histórico, una carne animada
en calma y tempestad, sujeto y objetivo
sensual e intelectual, contén y desmesura
que no acepta otro programa que la sed,
ni otro lema que el de su afable y llana voluntad.

Hay ariscos momentos en que colman las copas
de su jovial paciencia, y el detalle más mínimo
le subleva y hace cambiar su curso:
tomar otro camino sin elevar informe,
sabiendo que se arriesga al posible escarmiento
o al encuentro de una falaz encrucijada.

Sólo le salva siempre el horizonte,
la realidad con su destreza
de hacer transformaciones indecibles.

VII

Como cámara oculta es buen observador,
algo severo e intrincado en lo que araña
su primera persona de destino plural y singular,
aguda inteligencia, roma expresión,
genuinas intenciones con su cuota sutil

de narcisismo y timidez también
como la de una carpa en un acuario.
Revoluciona en veras y maneras,
ama la construcción en buena letra
y el encarnado color de la justicia.
Mas no soporta las consignas.
Su constancia secreta insiste silenciosa
labrando lentamente el arrecife como el mar.

Resiste menos la subordinación a secta alguna
con sus obligaciones y mordazas de perros
amaestrados, cegueras de avestruces,
sus horarios, sus ritos, sus detentes.

Pues su puño violento puede romper tabiques
y sus hábiles dedos malogran cualquier nudo,
renegando de la Divinidad con plena furia
en todas sus facetas, vestimentas, posturas
y políticas.

Esa grey de los dogmas e imposibles
no contará con este feligrés
para el redil en sus festividades y campañas.

Muestra con ello límites, vicisitudes, deformaciones,
vicios y virtudes de una sumaria e interrumpida
formación de clase acomodada a medias,
sin las complejidades de la culpa.

Por lo que no se escuda tras la capa lustral
de un incienso rapaz y oportunista,
las mortificaciones del cerebro y la carne
en las penalidades del exorcismo o el cilicio.

Todo es causa y efecto de su espíritu crítico
y su cabeza propia, impenetrables ambos

bajo el telón de amianto que hace caer
con un fragor de máquina de guerra,
guardando así como un pobre tesoro
su terca identidad en el bolsillo.
Como otros, la pistola.

VIII

Su cólera dormita hasta momentos álgidos
en que el ozono de la vida se adelgaza,
invaden los gases opresivos,
o circunvolucionan los siete velos de la trastienda
en una danza fantasmal.

Aguza entonces como nadie su estocada,
su implacable desdén como mejor tributo
a la conservación de los más sólidos cimientos
de la supervivencia de la vida.

Se transpira en su aire un melifluo respeto
a los principios. Pero quiere a sus formas.
Sufre las consecuencias y los fines.
Jamás coloca en ellos ni una sola excrescencia
de una abundante digestión
a cambio de la holgura, las venias
y las demás unciones confortables.

Hombre agresivo, concreto y liberal
execra –por supuesto– los gestos y los verbos
de cualquier execrable catequista.
Aunque una vez se descubrió
con los brazos abiertos, en rostro y ademán
de iluminado que lo irritó sobremanera.

Y no durmió en dos noches como duro flagelo
y penitencia en lo que más le duele,
en su talón de Aquiles:
su sueño impostergable.

IX

Análisis marxista. Ubicación social:
pequeña burguesía y tráfuga
en la práctica de clases.
En realidad estima no caber en ninguna
de las pulcras casillas preparadas
para su examen, registro, catalogación y archivo.

Tales dispositivos de pronóstico
engañan muchas veces a la hora del cuajo,
y fallan otras tantas ante las sorpresivas
radiaciones de la conducta individual
bajo los tórridos temporales de la Historia.

Como humilde y falible ser humano
también él se equivoca, se prejuicia y trampea.

Es su modo de obrar tirar a cada rato
toda la realidad de golpe contra el cristal
de sus ideas, probar y hacerlo añicos.
Este es su antídoto contra la miopización,
el reumatismo y la esclerosis.

No obstante no sobra quien le achaque
innobles proceder y le tilde de tonto,
calculador, ladino, irresponsable y burgués,
incluso de inmoral y otras lindezas.
Su madre –siempre aclara– está blindada.

Su cerebro retiene en su adusta membrana
de atarraya, circunstancias, epítetos
y estrictas procedencias
sólo como ingredientes lavativos
para las discontinuas evaluaciones
de su entorno.
Luego, todo va resbalando de su ánimo
desafinadamente
usando la encerada canal de su epidermis.

[...]

XI

No presuman por un tal manifiesto fatales consecuencias
de manera inmediata para tales criaturas e instrumentos.
No es hombre poderoso,
según el más común de los sentidos.
Y defiende su paso a pierna suelta con aferrado y pleno
anonimato.

Responde de lo bueno y lo malo de su vida,
mas le parece inconcebible que le endilguen otros daños
y acciones que los suyos.

Su principal motivación
es un ego rebelde o una incapacidad para los símbolos.

Nunca logra (ni gusta) pasar
-por alto o por abajo- la más somera imposición
de gatos aliebrados o de liebres gatunas.
Cualquier disfraz más o menos sutil
de humildes despotismos, monásticas orgías
o pudibundas advertencias aplicadas
bajo los travestismos de la demagogia.

Desprecia el subterfugio en los juegos de azar,
y como le aburre muy soberanamente el ajedrez,
si acaso le disgusta una jugada, no posee el tino
necesario
del silencio.

Entonces, no vacila en desgarrar
el manto sacrosanto al jesuitismo
de algún cardenalicio publicista que predica sus credos
no creídos
desde los agujeros de la ética
sobre los SACRIFICIOS Y DEBERES y otras
mayúsculas.

Claro que aconsejadas para otros,
de dientes-para-fuera,
de cuerpo-para-fuera,
de puertas-para-fuera,
de autos-para-fuera,
de grupo-para-fuera,
de clase-para-fuera,
hasta que un día rompe el Apocalipsis de los truenos y
truenos
con que la opinión pública llega a veces
a hacer las conclusiones.

XII

Asume con denuedo todas las consecuencias
en su tiempo y su aliento
de este concepto práctico de la Verdad, de la Belleza,
la Conciencia y la Moral,
y lo defiende seria y flexiblemente
con rigidez perpetua,
hundiendo si es preciso, ensimismado y parco

como un guerrero antiguo
su estilete de sílex en quien lo ataque.

La comisión de actos tan sangrientos
es lo menos frecuente en su persona.
Pero ha ocurrido en memorables ocasiones en que
su flema estalla y erupciona una ira
arrasadora, calcinante,
tras la cual no rebrota ni la ortiga, ni el cardo.

Su cuerpo en movimiento y aparente reposo
no transige en los frenos enemigos.
No soporta los vagos camuflajes, anteponer
arreas a la vida,
ni correr sobre ruedas de la mutilación.

¿Habrà que recordarlo?
Tiene *sus* convicciones como estrellas polares.
Mantiene su criterio en las tensiones
de debates al pelo o cerrados silencios
demasiado elocuentes,
con toda ofuscación y claridad.
Su terquedad es invicta.

Si algo le salva en campos de batalla
es que su rotunda y maciza prepotencia
no persigue el poder de quebrar o domar
ajenas voluntades,
sino sólo atrapar el límpido (y un tanto
vanidoso) placer de lanzar en lo oscuro
las bengalas de la verdad, la inasible medusa,
la serpiente voraz mordiéndose la cola
eternamente.

XIII

Nunca tendrá el talento (ni el talante)
para el astuto juego de las cortes.

No sabe hacer fachadas a desgano,
ni sonrisas sociales o conversaciones “ad hoc”.
Ni alargar relaciones convenientes
que a él no le interesan, pobrecito.

Como un niño se burla con su aire campestre,
despojado de giros y artificios,
de las impostaciones ampulosas
de timbres wagnerianos,
de las adulaciones y la insidia
maligna de los correveidiles bajo los cortinajes
con su tono a la moda
y los protocolares inflables palaciegos.

Nunca resiste la etiqueta:
ni en los ficheros, ni en las solemnidades.

Aunque por extracción debería amar
la vida muelle, estéreo y technicolor
y los equipos accesorios y atuendos
de ostentosa factura ultramarina.

Si a veces de palabra no la objeta,
ten la certeza (si ocurriera) que lo hace
por firme intransigencia ante otro dogma
de austeridad y moral de wash-and-wear,
o mérito en el voto de fealdad y pobreza,
u otra triste cruzada puritana.

La banalidad y el conciliábulo que generan
tales círculos no es ambiente propicio
a sus neuronas voluntariosas y a su sentido
abierto al universo.

Se iría pudriendo allí, aburrido-aburriente,
vendado, sordo y mudo como un monito plástico.
Y perdería la risa turbulenta,
que es su fruto mejor, y en el clímax
—como también carece de tacto necesario—
siempre sería él quien grite,
cuando suban al techo los vapores de la coronación,
que el rey anda desnudo.

[...]

XV

Rige el signo de Tauro en su aspecto sereno e irascible.
A solas se contenta, piensa y fluye no sabiendo hasta
cuándo.
Pero el cambio alimenta sus pasiones, su lucidez más
próxima.
Y habla de ese drástico vuelco en los cimientos que
renueva
de fondo a superficie.

Hay que dejar inscrito el paradigma de ese empeño
ilimitado en calidad de ser mejor desde sus límites,
sus solipsismos, sus rabietas.

Es grosero y risueño, pese a todos,
con quién y cuando quiere.

Bajo un árbol te extiende su confianza.
Pero si lo traicionas, te alcanzará su lava
fría y corrosiva.

Es individualista en el neto sentido
de que toda persona es resultado y suma
de sus actos hincados entre esas dos fechas
que grabarán después sobre su lápida.

Y en ese margen siempre se vuelve responsable.
Si el hombre no sujeta las cosas a su arbitrio sino en
pequeñas
dosis y raciones fugaces, piensa que hay que aprender
a elegir por uno mismo cada instante.

Ama esa libertad, como otros a un amor imposible
cuyo recuerdo los trastorna.

Entonces sobreviene la catástrofe:
resurge
un sentimiento atroz,
esa quimera que lo envuelve en su cola de dragón
y le domina, sólo queriendo quedarse en paz
consigo un rato a solas si es posible.

Vade retro Satán, Behemot o Belcebú.
Semejante deseo le vuelve incomprendible,
indigno residente del futuro,
ácida y muy difícil compañía.
Tan cruel como la verdad.

LOS CALZONES DE MI TÍA LOLA

Urbano Rural*

A mí me causaban risa las rabietas que mi tía Lola hacía cada vez que nos encontraba en el patio jugando y según ella le ensuciábamos su ropa recién lavada y tendida al sol. Y qué decir cuando le escondíamos su cepillo de dientes o sus anillos de pacotilla y aparecían en la caja de galletas marías o en el bote del azúcar. Me encantaba provocar su histeria de cuarentona soltera. Aunque sus pellizcos y manazos que me llegaba a dar no me hacían particularmente gracia alguna.

Mi tía Lola se ponía absolutamente fuera de sí, cuando nos encontraba en su habitación o cuando descubría huellas delatoras de nuestra presencia. Era una recámara oscura a la que le podía entrar luz y ventilación pues tenía una buena ventana que nunca abría y las cortinas gruesas siempre permanecían cerradas, pues ella argumentaba que la luz era la causa de sus jaquecas y malestares. De manera que ese cuarto estaba siempre rodeado de misterio y provocaba en todos nosotros; en especial en mí, un espíritu de aventura y un deseo irrefrenable de trascender las fronteras de lo prohibido, de aventurarme en el templo de mi tía Lola sin ningún otro interés que el de percibir la vida y el pasado de mi tía ogro, a

* Coordinador del área de reportaje periodístico, DCSH, UAM-A.

través del olor que despedían sus perfumes y cosméticos y sus ropas colgadas en el armario.

No había mucho de interés entre esas cuatro paredes; poca cosa, ni siquiera una vieja caja de música o alguna ramplona pieza decorativa de porcelana. Estaba su cama cubierta con una colcha de florecitas, una silla en la que solía colocar sus pantaletas, sostenes y sus medias cuando aún estaban húmedas, una cómoda donde guardaba su ropa y su tocador con cremas, afeites de poca monta... De la pared colgaba un Santo Cristo y una imagen de la virgen elevándose a los cielos. Esa vez me encontré una vieja moneda de veinte centavos debajo de su tocador y desde luego me la guardé. Todavía la conservo y es mi mejor amuleto contra las mujeres histéricas. Se los aseguro.

Nunca fue cierto que intentáramos hacerle daño o estropearle algo a mi tía. Bueno, en una ocasión que jugábamos a las guerritas de lodo, dejamos unas sábanas blancas limpiísimas, suyas, todas puercas y embarradas, pero fue sólo una vez y las prendas personales de mi tía no sufrieron daño alguno de consideración, salvo uno de sus portabustos al que se le había acumulado suficiente lodo en su interior denotando la medida que debían tener sus pechos de señorita entrada en años. El caso es que todavía recuerdo la cara de mi tía Lola rezongando, con su cara de solterona empedernida y sus lentes de mariposita y me salen las ganas de imitarla con su voz chillona: “Ay, en el nombre de Jesús sacramentado, estos niños ya están en el patio jugando y van a enmugrar mi ropa. Dios Santo, Dios Santo ¿qué no entienden?” “¡No soy millonaria para comprarme ropa nueva todos los días!”. Exclamaba frenética.

En algo tenía razón mi tía Lola, cuando se quejaba de que ensuciábamos su ropa, sobre todo porque ella era una mujer adulta que trabajaba como recepcionista en una fábrica y requería de una presentación decorosa para realizar sus labores. Y también es cierto que debía cuidar su vestimenta y

mantenerla presentable, pues se trataba en cualquier forma de su herramienta de trabajo.

Pero siempre, invariablemente, semana a semana aparecía mi tía Lola vociferando y lloriqueando por la casa pues el destino le había jugado una mala pasada y sin saber cómo ni en qué momento alguna prenda había sufrido un desperfecto: Un botón descosido, una rotura en el dobladillo de su traje sastre, la cremallera de su falda desvencijada, una decoloración en alguna de sus blusas por causa de algún derrame accidental de cloro en el momento de lavarla.

El colmo vino con los calores.

Un verano, pocos días después de que iniciaran las vacaciones escolares, asoló a la región una plaga de saltamontes muy dispuestos a acabar con cuanto material digerible hubiera a su paso. Supongo que hicieron destrozos en casas y jardines aledaños y que en el campo se atascaron con parte de las cosechas; pero lo que fue en nuestra casa ni siquiera se comieron las hojas del naranjo del patio ni las de la pequeña hortaliza que cultivaba mi mamá, dízque para no olvidar que la tierra nos daba de comer.

Pero ya debieron haberlo imaginado, a los saltamontes les encantaron las prendas íntimas de mi tía Lola. Especialmente unas pantaletas, de color rosita con holanes que más parecían de quinceañera que los propios de una señora cuarentona.

Pues algo olieron en esos trapos los insectos que los dejaron agujereados y sin remedio alguno. ¡Claro! Los primeros culpables fuimos nosotros.

Gritos regaños chillidos, hubo de todo, hasta una taza de porcelana bastante fea sufrió los embates de la ira justiciera de mi tía Lola. Hasta que mi madre sacó la casta del sentido común y se cuestionó sobre la manera en que habían quedado los agujeros en las bragas de mi casta, pulcra y trabajadora tía Lola, su cuñada mayor. Mi madre aducía que antes que castigarnos habría que comprobar que la fechoría había sido hecha por humanos o por alguien más.

Mi tía Lola, vociferaba entonces: “Ni modo que hayan sido marcianos los que mordisquearon mi ropa...”. Mi madre le replicó entonces: “Pues, cuñada, yo no conozco a tus pretendientes, ni sé de tus gustos...”. Carcajada general.

Finalmente el chismorreo vecinal, afianzó la teoría de que habían sido los saltamontes en su paso por la ciudad. Y ahí se acabó la discusión. Pero no la actitud agria de mi tía Lola con los sobrinos e invitados de la familia. Aunque esa fue la herencia que nos dejó, en las vivencias y en los dichos familiares: Cada vez que había algún desperfecto en la casa o que algo se rompía o se averiaba, nos decíamos entre risas burlescas: “¡Esto ya se quedó como los calzones de la tía Lola!”. Y así seguimos diciendo hasta la fecha.

Mi tía no era una anciana y tampoco lo parecía. Creo, incluso, que no era de mal ver; digamos que no era ni fea ni bonita, sino pasaderita.

En alguna extraña foto de familia, sale incluso sonriendo y con un clavel en la oreja izquierda, y no se le observa un cuerpo o unas facciones que hubiesen ahuyentado, por esas razones, a cualquier varón necesitado que la pretendiese. Así que muy probablemente su pésimo carácter era el causante de su condición de señorita entrada en años.

Me gustaría saber qué fue de ella. La verdad es que la extraño y sería muy feliz si pudiera recordar mi infancia con la ayuda de sus recuerdos, por más amargos o agrios que fueran. Pero a mi tía Lola le perdimos la pista. Se fugó con el carnicero.

Dejó su cama y sus muebles y se llevó sus prendas, que fue sacando lentamente de la casa sin que sospecháramos sus intenciones. La noche de su partida recorrió las cortinas y a la mañana siguiente la habitación se llenó de luz. Señal inequívoca de que ya no estaba ella y que no estaría un día más entre nosotros. Y así fue.

Bien cariño, escucha, no sé qué sucedió. ¿Recuerdas que ayer pasé la tarde y parte de la noche contigo? Ya. Entonces bebimos y hablamos; no sé, cerveza y vino. Y ya con media estocada dentro, cuando la felicidad palidece y se torna una sombra depresiva, me reclamaste de cosas de las que ahora no recuerdo ni pito. Seguimos empinando el codo y pinchándonos la vida. Lloraste, el rimel que escurría por tus mejillas a cuenta de las lágrimas, desdibujaba tus lindos ojos oscuros, infligiéndoles un dramatismo hermoso. Traté de calmarte pero mis esfuerzos resultaron inútiles; habíamos abierto una puerta malsana, estábamos ebrios. El alcohol suele abrir fétidas cloacas de nuestras almas enfermas; entonces nos desbordamos tirándonos mierda los unos a los otros. —¡Soy una idiota por estar aquí contigo!— gritaste haciendo un gesto agrio. Y tornando la cabeza hacia atrás, la clavaste gravemente en uno de tus hombros y lloraste desconsolada. Después de un instante, cesó el lagrimeo, te limpiaste las mejillas, me miraste con rabia y masticaste una maldición entre los dientes. Te acercaste hasta mí silla, ¿cierto? —Agárrame las tetas— soplaste suavemente suplicante. Te prendí de la cintura y clavé mi cara entre tus pechos y pase mi boca suavemente por encima de tu blusa; los botones se irguieron de inmediato. Aun gimoteando desabrochaste tu blusa y el brasier, y las tetas desnudas, con su botón salvajemente turgente, se mecieron en el aire. Me las

ofreciste como se ofrecen los frutos en el mercado; los pezones eran un par de oscuras y dulces uvas maduras, y como la tarde me había puesto hambriento, comí de ellas. Las acaricié entre mis manos como se acarician los panes recién hechos, y perdido en ese placer, mordí groseramente una de ellas. —¡Ah maldito!— chillaste. Me prendiste de los cabellos enfurecida y me llevaste tambaleándome hasta el sillón donde me echaste. Caí boca abajo. —Voltéate cabrón— ordenaste con un obscuro resoplido. ¡Zá! Tu mano hurgándome los huevox. Bajaste rápida y torpemente el cierre de mí bragueta y de un bocado me comiste la verga. —¡Por la puta virgen!— Pensé que me la arrancarías de una maldita mordida cariño. Pero no, sólo fue placer, sólo bendito placer. Me lamiste la cabeza por momentos, con tu lengua suave y borracha; después te la tragabas toda, despacio, hasta rozar tu garganta, y ya toda dentro, movías la boca como un pez agonizante. Y estaba tan dentro, que cuando movías tus labios suavemente, el inferior acariciaba la epidermis de mis huevox. —¡Dios santo, eternízame en el suplicio!— Pero después creció y se puso más dura y más gorda, entonces ya no pudiste repetir esa dosis de agonía —¡coño de madre!— Te levantaste y con cierto gesto animal te pusiste a cuatro patas sobre la piel sintética de borrego que tienes en tu sala. —Métemela por atrás cariño— dijiste suavemente. Levanté tu falda hasta la cintura, te jugué las carnosas nalgas —¡ah dulce delirio!—, las apreté, las besé y les di pequeños mordiscos, después las flagelé. —¡Vamos malditas!— susurré ahogadamente detrás de tu culo, y solté un delirante discurso. Lo hurgué con la punta de la lengua. Soltaste un gemido, tus nalgas se elevaron prodigiosamente, alertas y rojas, dejando ver tu coño abierto y mojado. Tomé una nalga por mano, las abrí, y te la fui metiendo despacio hasta la mitad del tronco; me mecía un poco y después embesecía con fuerza hasta dentro. —Así cabrón, así— rezabas con piadoso temblor. Y a pesar de que la luz era tenue, menuda, alcanzaba a advertir mientras empujaba, el nudo obscuro entre tus nalgas y te lo jugué un poco. Entonces por instinto

venéreo saqué mi verga de tu coño y enterré otra vez mi lengua en ese nudo, como un hambriento oso hormiguero. —¡Nooooo!— suplicaste mientras retorcías la cintura, moviendo tu manzana para todos lados; y por momentos apretabas el culo para resguardarlo y otras lo abrías arbitrariamente para que mi lengua entrara en lo más profundo. Hubo entonces un momento de calma y empecé a lamer tu coño que se ofrecía abierto y te la metí otra vez. Humecté uno de mis dedos y te lo metí en el botón obscuro. ¿Te acuerdas, no? Entonces lo movía ahí dentro y seguía empujando, hasta que vertí toda mi leche por tu paloma. Te desplomaste después de la última gota, yo caí a tu lado y cuando aún estaba en la sobremesa del placer, importándote un pedazo de mierda, te diste vuelta y masticaste violentamente —ven aquí cabroncito—. Me tomaste rabiosa y caliente del pelo de la nuca, abriste las piernas, y con los dedos de la otra mano corriste los labios del coño, como se corren las cortinas para que entre la luz, mostrándome el clítoris enhiesto y metiste mi cabeza ahí para que te lo comiera. Sacudías violentamente mi cabeza contra tu protuberancia, mientras te movías como serpiente. Enloquecido, te mordí el clítoris y chillaste, me sacaste de entre tus piernas y me diste una bofetada —¡maldito puerco!— y nuevamente abriste las carnes de tu coño y clavaste mi cara. Entonces pasé la lengua suavemente, tu temblabas y gemías —¡no mames, noooo mames!— hasta que tu cadera se contorsionó como un loco sometido a una serie de electro shocks; —¡me estoy viniendo, no mames, virgen santa!—. Me soltaste poco a poco del pelo, yo me quedé un poco más entre tus piernas. Nos quedamos tumbados un rato más sobre la piel sintética de borrego; bebimos otras cuantas casi sin hablar, sólo nos mirábamos a los ojos y nos acariciábamos amorosamente tristes.

Me vestí. Creo que eran las dos o de tres la mañana. Te besé y salí. Las piernas me temblaban terriblemente al bajar la escalera y estuve a punto de caer. El taxi que abordé venía de reversa —por supuesto que de eso no recuerdas nada ni tienes noticia—. Bien. Quedó frente a mí, el conductor abrió

la puerta y dijo —adelante, señor—. Subí y arrancó. No recuerdo haberle indicado hacia dónde iba. Estaba cansado, tenía sueño y los párpados me pesaban terriblemente, pero traté de mantener los ojos abiertos. Después de unos minutos se detuvo y me dijo mirando por el retrovisor —servido, señor—. ¡Y sí, maldita sea, estaba justo enfrente del portal donde vivía! Pagué al conductor del cual no recuerdo en lo más mínimo su rostro y enseguida retomó su marcha. Aunque ahora, a cierta distancia temporal, tampoco recuerdo si lo hizo en reversa o en forma habitual. Yo me tambalee sobre la banqueta como una vulnerable hoja invernal movida por el viento. Encendí un cigarro y di una buena calada. Estaba hasta el puto culo de alcohol; hasta las malditas orejas. Busqué mis llaves. Pasaron unos borrachos junto a mí y al parecer dijeron algo. Yo tiré un escupitajo contra el piso y con desprecio. Crucé la calle a tumbos; a paso marino como suele decirse. Abrí la puerta, y extrañamente, el patio parecía más largo que de costumbre; infinitamente largo. Caminé buscando mi cuarto con las piernas ateridas y sin fuerza; la cabeza intrincada de alcohol y algo pesada, colgaba entre mis hombros. Caminé un trecho y otro, ¡coño! eso parecía interminable y el patio en realidad no era tan largo, medía no más de cuarenta metros. Y puedo corroborar que es cierto lo que digo respecto a la distancia, ya que la administradora, una mujer flaca, agria y quisquillosa, había puesto un letrero en el portón que rezaba: “MANTENGAMOS LIMPIO, SÓLO CUARENTA METROS DE PATIO, NI UN CENTIMETRO MÁS NI UN CENTIMETRO MENOS”. Yo vivía en él número seis, que estaba a la altura de medio patio y no daba con él. Eso me desesperó un poco y un vacío crecía lento en la oquedad de mi cráneo, así que algo asustado llamé a una puerta vecina, a ver si alguien me podría decir qué coños estaba pasando. Abrió un viejo que no había visto nunca antes. Estaba en calzoncillos y su cara estaba más pálida que un culo muerto. —No sé nada— farfulló enfadado, antes de que yo le preguntara y azotó la puerta contra mi nariz enrojecida. Otra vez me encontré solo,

ante la desolación de ese inmenso espacio con una puerta cerrada frente a mis narices enrojecidas. Y me dije, para no desesperar, que yo era el número seis, ¡sí el seis! Y para ser el número seis ya había caminado demasiado, lo juro. Así que di vuelta hacia el portón que ahora estaba lejano, eternamente lejano... aunque a decir verdad, no sé por qué te estoy contando todo esto.

Te besé y salí. Las piernas me temblaban terriblemente al bajar la escalera y estuve a punto de caer.

**Simposio
Aculturación y transculturación
Las diversas voces de América**

Margarita Alegria de la Colina
Coordinadora



SERIE MEMORIAS
BIBLIOTECA DE
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
CASA DE LA CULTURA
AM
Azcapotzalco

Silvia Pappe
Estridentópolis:
urbanización y montaje



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Capacidad al tiempo



c o l e c c i ó n e n s a y o s

Indios, mestizos y españoles

Interculturalidad e historiografía en la Nueva España

Danna Levin / Federico Navarrete (coordinadores)



SERIE ESTUDIOS
BIBLIOTECA DE
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

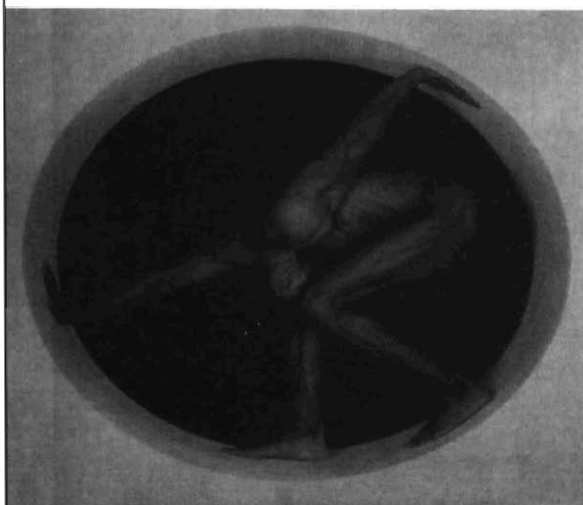
UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DE MEXICO
www.uam.mx



Arxapatzalio

Pensar el cuerpo

Elsa Muñiz, Mauricio List
Coordinadores

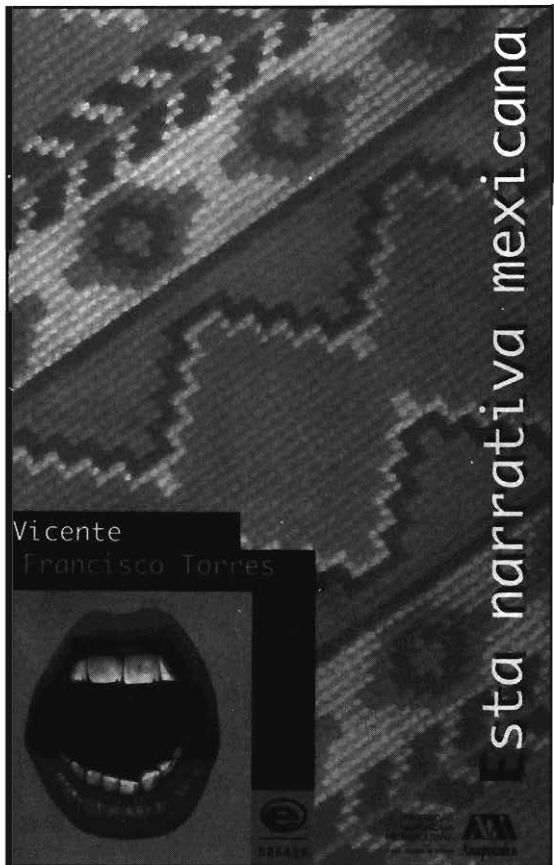


SERIE MEMORIAS
BIBLIOTECA DE
CIENCIAS SOCIALES
Y HUMANIDADES

UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Ciudad de México Azcapotzalco



Vicente
Francisco Torres



Esta narrativa mexicana





ISSN 1405995-9



9 771405 995000