

01039

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
Facultad de Filosofía y Letras

El humor y lo cómico, un ejemplo: Jorge Ibarguengoitia
Tesis presentada para optar por la Maestría en Letras

Juan Carlos Fuentes Hernández

México, D.F. enero de 2003

M. 319015

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

RECONOCIMIENTOS

Pasaron casi seis años desde que me embarqué en este proyecto. En aquel entonces no sabía a ciencia cierta si lograría concluirlo con éxito. Solo nunca estuve. Mi padre, Jorge Alfonso Fuentes Méndez, fue mi primer y más importante apoyo. Sin él, no habría pensado comenzar esta aventura.

En el mismo nivel están mis maestros, con su paciencia infinita para conmigo por mi cabezota dura y mis constantes cuestionamientos. Nombrarlos a todos me llevaría más espacio del que puedo disponer. Sin embargo, no quiero dejar de mencionar a dos mujeres espléndidas que han sido guía y ejemplo profesional: María de Lourdes López Alcaraz y María Rosa Palazón Mayoral.

Tampoco puedo dejar de citar a dos instituciones fundamentales para llevar a buen fin esta empresa: mi alma mater, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de Bilkent, en Ankara, Turquía. Esta última me dio un apoyo gigantesco al dejarme entrar sin limitación alguna a sus centros de documentación. Quiero mencionar en especial a tres personas: la Directora de la Biblioteca, bayan Phyllis Erdoğan, y las bibliotecarias Banu Ozdemir y Zuhul Aksoy, cuya paciencia fue invaluable para ayudarme a conocer y acceder a los materiales que me permitieron completar mi trabajo.

Otras personas en Turquía determinantes en la consecución de mi objetivo fueron el Embajador Alfredo Witchi Cestari, Representante de la Organización de las Naciones Unidas en Turquía; la doctora Mikkader Yaiciyoğlu, profesora de la Universidad de Ankara, cuya amistad y consejo fueron definitivos para dar comienzo a la redacción de este documento, y a todo el personal tanto mexicano como turco de la Embajada de México en Turquía, en especial, al Embajador Enrique Buj Flores, a Bertha Villalobos, a Banu Temel, a Orhun Başer y a Nurettin Altundağ.

El respaldo y las porras de mi familia fueron definitivos, pero la ayuda decisiva en la mecanografía de mis manuscritos la recibí de mi sobrina Brenda, jovencita dedicada, empeñosa y de voluntad inquebrantable, quien no escatimó tiempo ni fuerzas para que este trabajo viera la luz.

A todos, mi más sincero agradecimiento

***El humorismo es el realismo llevado
a sus últimas consecuencias...***

***Augusto Monterroso,
Movimiento perpetuo.***

INDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. LA RISA	17
1.1 LO CÓMICO.....	24
1.2 EL HUMOR Y SUS MECANISMOS.....	28
2. JORGE IBARGÜENGOITIA Y LA IRONÍA	41
2.1 DEFINICIONES Y USO EN <i>LOS RELÁMPAGOS DE AGOSTO</i>	41
2.2 LA IRONÍA COMO ESTRATEGIA.....	71
2.3 <i>LOS RELÁMPAGOS DE AGOSTO</i> COMO PROCESO COMUNICATIVO IRÓNICO.....	75
3. LA PARODIA, RECURSO ESTILÍSTICO Y CREATIVO EN <i>LOS RELÁMPAGOS DE AGOSTO</i>	87
3.1 DEFINICIONES.....	87
3.2 FORMAS DE INTERTEXTUALIDAD RELACIONADAS CON LA PARODIA.....	93
3.3 FUNCIONES.....	98
3.4 LA PARODIA COMO CONTRASTE.....	105
3.5 BAJTÍN Y LA TRASCENDENCIA DE LA PARODIA.....	109
4. REVITALIZACIÓN SATÍRICA DE MIGUEL HIDALGO EN <i>LOS PASOS DE LÓPEZ</i>	135
4.1 DEFINICIONES.....	135
4.2 NUEVAS POSTURAS: SATIRA «GENERATIVA» Y «DEGENERATIVA»: EJEMPLOS EN <i>LOS PASOS DE LÓPEZ</i>	160
4.3 LA CONCEPCIÓN BAJTÍNIANA.....	183
5. <i>MATEN AL LEÓN</i>, EJEMPLO DE SÁTIRA MENIPEA	195
5.1 UN GÉNERO DESCUIDADO.....	195
5.2 ORIGENES.....	204
5.3 EL CARNAVAL: CARACTERÍSTICA FUNDAMENTAL DE <i>MATEN AL LEÓN</i> COMO MENIPEA.....	218
5.4 RASGOS ESENCIALES DE LA MENIPEA: ALGUNAS MUESTRAS EN <i>MATEN AL LEÓN</i>	226
CONCLUSIONES	241
BIBLIOGRAFÍA	253

Introducción

Los aspectos que atañen a este estudio son diversos. Es necesario desglosarlos en distintos niveles para dar más claridad a los factores que motivan esta investigación. Las novelas de Jorge Ibargüengoitia abordan distintos momentos, personajes, aspectos sociales y formas de ser de los mexicanos. También se le considera un escritor humorista sin hacer distinciones claras entre esta categoría y lo cómico, ambos elementos esenciales de la risa. La mayoría de los críticos e investigadores tratan a Ibargüengoitia de chistoso o, si acaso, de cómico.

Por las razones arriba expuestas, considero esencial abordar sus novelas para ejemplificar con ellas la aplicación de tres de las estrategias más importantes del humor, y definiré algunos parámetros básicos que expliquen la naturaleza de sus obras. Sin embargo, dada la escasa incursión al humor en México, este trabajo se aboca básicamente a las ideas, generalmente dispersas, sobre este tópico, insinuando su aplicación a la producción de este escritor mexicano: Ibargüengoitia es un ejemplo, un motivo que amerita ser estudiado con mayor detenimiento desde las categorías propias de lo humorístico.

El interés particular de este trabajo es revisar los recursos que este autor emplea en su novelística. Sin embargo, la riqueza conceptual sobre la risa, lo cómico y el humor, así como sus mecanismos, me hicieron poner mayor atención en los aspectos de teoría y crítica literaria al no contar con un marco teórico más o menos estable sobre los temas tratados. También retomo aspectos socio-históricos, pues las categorías revisadas presentan una evolución que aún en nuestros días impacta a los humoristas y su producción. Este aspecto muestra, además, cómo en nuestra época se han revitalizado muchos conceptos provenientes del clasicismo grecorromano. En ciertos momentos, la discusión deriva hacia lo filosófico; esto obedece a que en numerosas ocasiones los temas tratados no pueden despegarse de la filosofía, misma que en incontables ocasiones es el principal abrevadero del humor, como lo demostraré en los capítulos dedicados a la sátira y a la menipea.

En primer lugar, abordo la risa. Es un fenómeno eminentemente humano y varía entre culturas. En Occidente se le relaciona con el chiste (la forma más sencilla y directa de causarla mediante bromas, juegos de palabras y caricaturizaciones), lo cómico (ya comienzan a aparecer intentos de sistematización de un proceso estético, como la incongruencia, el descubrimiento de contradicciones, la ruptura de expectativas) que ahonda a

partir de la superficialidad del chiste, y el humor, proceso desencadenante de la risa más complejo, cuyo estudio ha ido de una disciplina a otra. Se han ocupado de él desde filósofos como Kant; psicoanalistas como Freud y Grothjan; literatos de la talla de Mark Twain, Pío Baroja y Dostoievski, por citar sólo a algunos.

El humor conjunta aspectos propios con los del chiste y sus derivados, así como con otros de lo cómico. En él podemos encontrar una doble cara: libera represiones e inhibiciones y muestra rupturas de expectativas. Se encuentra en todos los niveles sociales, devalúa y revaloriza. Va de la risa al llanto y viceversa, juega con nosotros y con la realidad. Aun cuando es serio, no es solemne, pero sí sumamente incisivo.

En el capítulo uno reviso con algún detenimiento esta enumeración tan sucinta de elementos, en sí resbaladizos. Me centro en la risa, lo cómico y el humor. Dejo de lado lo chistoso por sus características pragmáticas, efímeras y restringidas a situaciones muy específicas.

También hago algunas consideraciones sobre las formas en que se aborda la risa, tanto como supuesto instrumento de control, cuanto fuerza liberadora. Desde mi punto de vista, la segunda concepción es más acertada. Baste observar cómo los regímenes totalitarios se han esforzado en reprimirla o acabarla. Sustentar la idea de su fuerza liberadora es mi punto de partida en el presente trabajo.

Ibargüengoitia desarrolló un estilo propio considerado como *chistoso*, particularmente por la forma en que aborda a los personajes y las situaciones. Así, la mayoría de los estudiosos despojan su humor de su carácter crítico y cuestionador. Al calificarlo de chistoso, confunden chiste, comicidad y humor, pues sólo le atribuyen a su obra el uso de chistes y otros recursos más primarios de la vida cotidiana que carecen de elaboración estética o intelectual. Cuando lo tachan de cómico, ya como una gran concesión, le confieren una mayor capacidad creativa al darle la posibilidad de iniciar un cierto proceso de estetización más allá de lo esperado conscientemente; pero dejan de lado la característica esencial de su humor. Consiste en retomar los aspectos *graciosos* de la vida cotidiana y reelaborarlos mediante la ironía, la sátira y la parodia, con la finalidad de despertar y activar la reflexión del lector.

Muchos son los mecanismos que las tres categorías comparten. Entre ellos existe una zona pantanosa donde suelen confundirse; pero debo resaltar que el rasgo esencial que los diferencia es el proceso estético, indispensable en el humor, encaminado siempre

a desencadenar la reflexión y la crítica de usos, costumbres y tradiciones de una colectividad o país.

Siempre se ha dicho que Jorge Ibargüengoitia es un escritor cómico en busca de la risa fácil, pero su humor va más allá. Se distingue por la agudeza de ingenio de una mente adulta que no trata de ahorrar en gasto psíquico ni recurre a expresiones efímeras. Sus manifestaciones tienen el poder de la deflagración al poner el dedo en la llaga y obligar al receptor a reflexionar sobre un asunto en especial.

Su segunda característica fundamental radica en que su humorismo mueve a una sonrisa —muchas veces amarga— antes que a la carcajada, como algo no planeado. Esa sonrisa obedece a ideas preconscientes en el entendimiento de Ibargüengoitia.

Como ya mencioné líneas arriba, y de acuerdo con Freud, el humor es liberador, sublime y elevado. Coincide con lo cómico en la primera característica. Sin embargo, en las otras dos es único, pues le son propias y distintivas. Así, lo sublime busca el triunfo del narcisismo y hace invulnerable al yo. Éste se afirma victorioso y rehúsa dejarse atacar o imponer el sufrimiento de las realidades externas. No admite que los traumatismos del mundo exterior puedan afectarle; actúa postulando que éstos pueden convertirse en una fuente de placer.

La novelística de Jorge Ibargüengoitia constituye un caso especial en la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Esta particularidad me llevó a establecer como objetivos de este trabajo el análisis de su obra a partir de algunos ejemplos y como material que permite:

- Comprobar —a través de las conceptualizaciones de la ironía, la parodia y la sátira como base de los géneros cómico-serios— cómo la novelística de Jorge Ibargüengoitia desnuda usos, costumbres, aspectos socio-históricos y patrones éticos y morales de la sociedad mexicana.
- Demostrar la profunda crítica realizada por Ibargüengoitia a diversos prototipos sociales y nacionales.

La multiplicidad de planos que aparecen en la obra de este autor también permiten establecer algunos objetivos particulares:

- Describir y explicar los substratos socio-culturales que aparecen en los trabajos de Jorge Ibargüengoitia
- Contrastar los contenidos histórico-sociales con los discursos y mensajes literarios

ofrecidos en las novelas

- Establecer rasgos psicológicos de los personajes abordados para compararlos con sus referentes reales
- Describir las incongruencias y los absurdos generados por los patrones ético-morales imperantes en la historia oficialista mexicana

Como hipótesis central de trabajo, establezco que la novelística de Iburgüengoitia presenta una cosmovisión de la sociedad mexicana que puede ser interpretada a través de las concepciones de la ironía, parodia y sátira como base de los géneros cómico-serios propuestos por Bajtín.

Esta investigación parte de la lectura de la novelística de Iburgüengoitia, las afirmaciones de la crítica sobre la obra del guanajuatense y algunos estudios y entrevistas para conocer su personalidad y motivaciones, lo que sugiere que se puede definir y caracterizar su estilo mediante el humor y sus tres mecanismos básicos —ironía, parodia y sátira— y los géneros cómico-serios.

La ironía ocupa el capítulo dos de mi tesis. Al igual que lo cómico y el humor, es muy resbaladiza. Ha sido estudiada desde la antigüedad y es objeto de análisis hasta nuestros días desde diferentes perspectivas, como la filosófica y la literaria. Sus analistas parten de la retórica y la califican como una práctica oratoria, donde se dice lo contrario de lo que se pretende significar. Algunos teóricos la considera falsa, cruel, inhumana, indigna de confianza.

Otros puntos de vista la analizan como proceso de clarificación de ideas, a partir de la reflexión socrática. Algunos pensadores creen que antes que figura del habla, es una figura de pensamiento y un acto del discurso.

El concepto fue totalmente rechazado por el cristianismo y la posterior iglesia católica, en especial durante el Medioevo. Su recuperación se da con mayor énfasis a partir del Romanticismo y cobra fuerza en los siglos XIX y XX. En este capítulo, me detengo más en las ideas sobre la ironía del crítico barcelonés Pere Ballart, quien la inserta y analiza en todo el proceso comunicativo literario. *Los relámpagos de agosto* me sirve para ejemplificar esta primera categoría en Iburgüengoitia.

Sobre la parodia, los estudios muestran un mayor acuerdo sobre formas y características, pero no en funciones. Las escasas diferencias en cuanto a estructura y recursos se centrarán en las formas relacionadas con la parodia como el travesti, plagio, burlesque

y pastiche. Abordo algunos de éstos para clarificar el concepto que trato en el capítulo tres.

Las funciones de la parodia cobran mayor interés en este apartado, pues al ser la fuente de diferencias entre críticos y teóricos, se le niegan, por exclusión, todas las que en realidad desempeña. Hablo concretamente de la parodia como género. Se trata de una imitación humorística, creativa, crítica, método para el desarrollo de los nuevos escritores. Ninguna es única. A partir de trabajos previos, se entrelazan y unen para permitir el surgimiento de obras novedosas y llenas de significados. Propongo también que no aparece sola, sino que se mezcla con otros mecanismos —la ironía— y apoya a otros géneros, como la sátira y la menipea.

Aun cuando trato de abarcar las más posibles de las discusiones sobre el concepto, en esta parte del trabajo doy mayor importancia a las aportaciones de Hutcheon y Bajtín, pues son los teóricos que, a mi juicio, mejor comprenden y analizan el tema. Como material para ejemplificar, retomo *Los relámpagos...*, aunque también me refiero a la parodia en la revisión de las otras dos novelas que forman el corpus del presente trabajo.

El capítulo cuatro analiza la sátira. La situación de este concepto es más difícil de definir. Los conceptos sobre ella son muy inestables. Tampoco se le ha llegado a reconocer como género y algunos estudiosos la consideran apenas un semigénero. En origen, se pretende que es una creación romana. Se analiza desde esta perspectiva a partir de la idea de multiplicidad culinaria, término del que filológicamente proviene. Surgen aquí tres términos-origen: la «satura», el «farcimen» y el «farrago», para luego evolucionar hacia el concepto jurídico de compendio de diversas leyes: la nueva «satura».

El concepto ha sido revisado como un instrumento de presión para imponer normas morales, como mecanismo moralizante y retórico, amén de fuerza negativa relacionada con lo diabólico.

La sátira carece, efectivamente, de cánones estables para mantener su naturaleza artística. En estudios más recientes, ha sido identificada como mecanismo de poder. Los aparatos ideológicos posteriores a la época clásica, en especial en los siglos XVII y XVIII, la canonizaron a partir de sus funciones moralizantes. Esta situación cambia en el siglo XX, cuando se observan dos líneas básicas a partir de la posmodernidad: la «generativa», dedicada a rescatar la función atribuida por las esferas de poder. Se encarga de señalar el «buen camino», utilizando la ridiculización del vicio y las desviaciones.

La otra postura, la «degenerativa», va contra toda norma e imposición de dominio. Propone el cuestionamiento de todo y por todos. No existe nadie que tenga la verdad y se dirige en especial contra las formas de poder. Dicha concepción es la más adecuada desde mi punto de vista, y es, junto con las ideas de Bajtín sobre la segunda línea de la literatura europea, la que utilizo predominantemente en este trabajo. Para ejemplificar este capítulo, recurro a *Los pasos de López*, obra póstuma de Jorge Ibarguengoitia.

Respecto a los géneros «cómico-serios» (diálogo socrático, diatriba, soliloquio y simposio), sostengo que algunos fueron definidos por Sócrates. Sin embargo, Bajtín amplía tal concepción y los ubica dentro de una nueva teoría de géneros junto con la epopeya, tragedia e historia, pero les añade en su definición la carnavalización. Ésta consiste básicamente en la dialogización de la obra literaria; la puesta a prueba del héroe; crear situaciones excepcionales que liberan a la palabra de todo automatismo; se instaaura como fenómeno social, es sincrética y ritual; establece nuevas relaciones sociales y de poder; mezcla y une disparidades absolutas; es profanatoria; cuestiona el poder; presenta un fuego depurador y renovador; se ubica en lugares públicos y evita todo sitio cerrado.

En mi trabajo defino, someramente, los géneros «cómico-serios» clásicos y, como se encuentran fuera de uso, me concentro en la menipea. Bajtín la describe como género y establece sus líneas esenciales, mismas que ejemplifico con *Maten al león*, obra que incluyo en esta categoría. No me quedo únicamente con el concepto bajtiniano: recupero otras ideas sobre la menipea, incluso como instrumento filosófico a partir de los trabajos de Frye, Kaplan, Lanterns y Kristeva entre otros.

A partir de la premisa de que las novelas de Ibarguengoitia son humorísticas, pretendo ejemplificar algunos de los diversos mecanismos que utiliza. Con este fin, reviso ciertas aproximaciones. Una insiste en considerarlo un cómico en busca de la risa fácil; la otra pretende explicar la visión del mundo de Ibarguengoitia. En la primera destaca Liane Reinshaguen con *Evelyn Waugh y Jorge Ibarguengoitia, puntos de contacto y diferencias en recursos humorísticos*; en la segunda, el estudio de Ana Rosa Domenella, *Transgresión por la ironía. La narrativa de Jorge Ibarguengoitia*.

Asimismo, es interesante notar que en diversas entrevistas, declaraciones y artículos periodísticos, el escritor hace hincapié en que sus libros reflejan su visión del mundo y su finalidad no es hacer reír. En este tenor, también cabe citar una de sus declaraciones:

[...] En primer lugar, el país no es solemne, sino cínico, los solemnes son los personajes públicos que lo adornan. En segundo lugar, que sea benéfico que la gente se ría, se

puede lograr el mismo efecto con sólo hacerse cosquillas unos a otros sin que yo tenga que molestarme escribiendo[...] la labor del humorista —eso soy yo, según parece— me dicen, es como la de la avispa —siendo el público la vaca— y consiste en aguijonear al público y provocarle una indignación, hasta que se vea obligado a salir de la pasividad en que vive y exigir sus derechos.

La perspectiva de escribir cosas venenosas que sirvan de aguijón para lograr cambios sociales es halagadora, pero presenta serias dificultades. En primer lugar, una cosa es tener ganas de provocar indignación o cuando menos una polémica, y otra muy distinta lograrlo. En muchos casos el que quiere provocar indignación, que está él mismo indignado, causa risa[...] hay quien afirma y yo estoy de acuerdo que el sentido del humor es una concha, una defensa que nos permite percibir ciertas cosas horribles que no podemos remediar, sin necesidad de deformarlas, ni morirnos de rabia impotente[...] Por eso creo que si no voy a conmover a las masas ni a obrar maravillas, cuando menos puedo demostrar que no todo aquí es drama...*

En esta declaración se hace patente la confusión o, acaso, una negación —en una actitud francamente retadora— de que le fuera comprobado el calificativo de humorista. Pero también puede considerarse como una postura de humildad que Ibargüengoitia asume ante la responsabilidad que el concepto de humorista conlleva.

En la novelística de Ibargüengoitia, el humor priva y se permea para constituir una cosmovisión. La declaración citada y otras muchas comprueban, aunque él se negaba una y otra vez a aceptar *la pinche etiquetita*, que no se trata de un escritor cómico, sino de un humorista, cuya obra encierra una profunda crítica social.

En este contexto, al revisar la crítica sobre los trabajos de este escritor, en especial cuando salieron a la luz, se nota un desconocimiento sumamente preocupante sobre sus formas, fuentes y motivaciones. Se le tacha de humorista, confundiendo el término con *chistoso*. Además, mediante comentarios superficiales, se le condena como escritor de escasos recursos y temas, amén de poco imaginativo.

Cabe subrayar que tanto el escritor que me ocupa como la crítica se equivocan al confundir al humorista con el autor cómico, acepción que se atribuye a los textos del guanajuatense por contener algunos elementos cómicos y la facilidad con que se relacionan al humor.

Sostengo que a Ibargüengoitia no se le puede tachar de escritor *fácil*. Sus obras encierran una intensa intertextualidad, como él mismo señala en su artículo "En primera persona. Recuento de libros", aparecido en el número de 29 de *Vuelta*, donde expone de manera breve y concisa algunas de las complejas líneas narrativas y temáticas de varias de sus novelas, así como sus fuentes.

* Jorge Ibargüengoitia, «Humorista, agítese antes de usarse», en *Excelsior*, 9 de noviembre de 1971, pp. 8 y 23.

El núcleo central de este trabajo abordará, entonces, los mecanismos de la ironía, parodia y sátira como categorías artísticas para analizar las novelas de Ibarguengoitia. Es necesario, además, replantear la obra de este autor como una recreación irónica, paródica y satírica de algunos aspectos de la sociedad e historia mexicanas, a partir de las perspectivas de los géneros cómico-serios en la novelística de Ibarguengoitia. Como material retomaré algunos ejemplos de las tres novelas ya mencionadas: *Los relámpagos de agosto*, *Maten al león* y *Los pasos de López*.

Otros de los aspectos que abordo en este trabajo es describir la complicitad del lector y descubrir los mecanismos a que recurre Ibarguengoitia para convertirlo en un participante capaz de comprender la mordacidad y solidarizarse con la crítica que este literato hace a la cultura nacional.

Abordaré la metaficción en forma un tanto marginal, sobre todo en la parodia, pues la naturaleza de las novelas de Ibarguengoitia conlleva el análisis de este fenómeno. Esto me facilitará comprender cómo parodia y obscurece sus fuentes, obligado por las circunstancias en que escribió sus obras.

En las conclusiones haré un recuento de mis principales observaciones de mi análisis, de las coincidencias que tengo con algunos de los teóricos y propondré ciertas líneas que considero importantes para continuar con la revisión del resto de la obra de este escritor guanajuatense.

1. La risa

Cuando reímos somos más humanos. La risa hace que el hombre tenga una visión más cabal y completa de su propia naturaleza; la risa se remonta a los más antiguos estadios de la historia, nos acompaña desde nuestra aparición en la Tierra y echa mano de todos y cada uno de los aspectos de la vida: lo cotidiano, la historia, la sociedad, las costumbres, las tradiciones, la religión tienen una estrecha relación con la risa, ya sea como sujeto o como objeto.

Muchas veces, el simple acto de reír ha sido más importante que cualquier broma, caricatura, juego, broma, chiste, humorismo... La risa permite participar en una cultura particular y comunicarse dentro de un núcleo humano sobre ciertos temas. En este sentido, la risa y sus diversas manifestaciones e instrumentos, como el humor y la ironía, ayudan a dar forma a un espacio público, a un campo o arena donde todas las ideas pueden ser analizadas o debatidas. La risa popular permite establecer un sentido de comunidad y al mismo tiempo define con claridad las diferencias al interior de una sociedad. La risa, ya sea trivial, subversiva o algo en medio de ambos extremos, forma parte de la expresión de un debate público.¹

Este fenómeno tiene dos maneras de abordarse desde el punto de vista del poder. Por una parte, se considera que la risa es utilizada como una válvula de escape que permite mantener las condiciones necesarias para reproducir el sistema social y su ideología correspondiente. Se convierte así en otro medio de subyugación y se hace reaccionaria, Asimismo, al favorecer un estallido individual y privado de las insatisfacciones, inconformidades y temores de cada individuo, impide que la sociedad se organice para transformar su realidad y acabar con la dominación de un sistema injusto de reglamentaciones sociales, religiosas, legales, ideológicas, de división del trabajo...

La otra línea de análisis sobre la risa es opuesta a la primera. Para los fines de mi estudio, esta segunda postura es más enriquecedora, pues permite una mejor compren-

¹ Cfr. Mary Lee Townsend, «Humor and the Public Sphere in Nineteenth-Century Germany», en Jan Bremner and Herman Roodenburgh (eds.), *A Cultural History of Humor*, London, Polity Press, 1992, pp 201-202. En esta misma recopilación, Henk Driessen, «Humor, Laughter and Field: Reflections from Anthropology», coincide con estas ideas y va más lejos al establecer un paralelo entre humor y antropología al señalar: «Anthropology shares with humor the basic strategy of defamiliarization: common sense is disrupted, the unexpected is evoked, familiar subjects are situated in unfamiliar, or even shocking, contexts in order to make the audience or readership conscious of their own cultural assumptions, prejudices and differences.» p. 227.

sión de la literatura humorística. Esta corriente afirma que la risa permite liberarse de lo desagradable o doloroso mediante un elemento de juego presente en ella. Dicha actitud lúdica separa el arte de la barbarie y surge de una ruptura de la norma que produce una descarga afectiva en el marco del contexto socio-económico del espectador. Además, éste debe ser conocido y respetado por el autor que cultive las formas literarias de la risa; de lo contrario, despierta incomprensión u hostilidad en el público.

Desde la segunda perspectiva, la risa es, ante todo, una reacción placentera ante hechos que rompen la linealidad de la vida y es visible en todos los tiempos, aunque de maneras completamente diferentes. Los griegos, especialmente Aristóteles, la calificaban como don exclusivo del ser humano; Para los romanos era una fuerza creadora, y los cristianos primitivos veían en ella una emanación diabólica o una fuerza destructiva. Durante la Edad Media, se le daba un valor liberador ante un aparato religioso sumamente opresivo. En el siglo XVIII, Goethe la suponía una forma de definir al hombre.

Este punto de vista guiará mi estudio. Así, trazo una historia de la risa y sus manifestaciones de acuerdo con Bajtin², para quien la risa tiene hondas raíces populares. Es posible encontrarla como expresión cultural de un mundo infinito de manifestaciones en Occidente desde Grecia y Roma, en oposición al mundo serio de la cultura oficial. Esta característica se acentuará en la Edad Media y el Renacimiento.

En este último periodo comienza a separarse lo popular (fiestas públicas, carnavales, ritos y cultos cómicos, bufones, bobos, gigantes, payasos de diversos estilos y categorías) de la solemnidad típica de las fiestas religiosas. Estas buscaban crear temor a lo sacro y hacer que el hombre fuera consciente de su temporalidad y vulnerabilidad. Así, lo oficial religioso consagraba, sancionaba y fortificaba el statu quo.

Al apropiarse de las fiestas populares, la jerarquía religiosa les quita su carácter renovador y liberador, en aras de consagrar la estabilidad, inmutabilidad y prolongación de las formas jurídicas, morales y religiosas imperantes.

Las fiestas populares rompían provisionalmente el funcionamiento de la jerarquiza-

² Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 1988. Ver también Pio Baroja. *La caverna del humorismo*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, vol. 5, pp. 400-401. En estas páginas, el filósofo español hace una apretada síntesis del origen del humor. Éste aparece casi con la humanidad, pero se consolida con la aparición de las religiones. En este sentido, es interesante ver las similitudes con la concepción marxista del humor, donde éste es concebido como sujeto a cambios históricos y definido sólo de esa manera. Se encuentra en estrecha relación de clase, no puede ser separado de los hechos socioeconómicos y grupales ni ser universal. Lo cómico en el arte y la literatura constituye una reflexión sobre fenómenos objetivos. Para un análisis más detallado, remito al artículo de Pavel Petr «Marxist Theories of the Comic», en Pavel Petr, David Roberts y Philip Thompson, *Comic Relations. Studies in the Comic, Satire and Parody*, New York, Verlag Peter Lang, 1985.

ción y limitaciones oficiales y religiosas. En esos momentos, la gente disfrutaba de una gran libertad. Mediante la risa se daba una ruptura del autoritarismo, oficialismo, violencia, prohibiciones y restricciones de la seriedad; se supera el miedo y se rompe el terror místico. La risa llevaba a eliminar el miedo al poder terrenal y espiritual y a sus fuerzas opresoras.

Lo cómico popular imperante en estas etapas tiene tres grandes categorías: las formas y rituales del espectáculo, las obras cómicas verbales y las diversas formas del vocabulario familiar y grosero. Todas ellas ofrecían, y continúan haciéndolo, una visión del mundo y de las relaciones humanas totalmente diferente a la concepción oficial, exterior a las formas de dominación clasistas que en esos momentos y en la actualidad imperan en la sociedad. Aparece con ellas un mundo paralelo al oficial, al cual cuestionan y ponen en tela de juicio.

Con el paso del tiempo, las formas cómicas se ven seriamente afectadas con la aparición de nuevas clases sociales y la presencia y desarrollo del Estado. Durante mucho tiempo y con posterioridad a la Edad Media y el Renacimiento, es posible observar que adoptan un carácter no oficial que modificará su sentido. Las hará más complicadas y las convertirá en formas fundamentales de una cosmovisión visible sólo en la cultura popular. Sin embargo, durante su desarrollo, las formas cómicas no perderán su carácter esencial de juego y las encontraremos con más frecuencia en formas artísticas de tipo representativo. En especial se encontrarán en el teatro y la novela; ambos géneros constituyen dos de las fronteras entre el arte y la vida, a la que representan mediante elementos característicos del juego. También conservarán ciertos rasgos utópicos y libertarios en periodos posteriores a los hasta aquí mencionados.

Durante el Renacimiento, lo cómico iba más allá de las fiestas y el Carnaval. Se trata del humor festivo, donde

La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: sólo la risa, en efecto puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo.³

Con el paso del tiempo, la risa comienza a perder sus características festivas y populares para llegar a la risa contemporánea puramente satírica. Se convierte en un humor

³ Bajtín, *La cultura...*, p. 65.

negativo que deja fuera al objeto aludido, destruye la integridad del aspecto cómico del mundo, hace a un lado la colectividad de la risa festiva y para convertirse en un fenómeno particular⁴.

La actitud del siglo XVII en adelante con respecto a la risa puede definirse de la manera siguiente: la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, sólo puede abarcar ciertos aspectos *parciales y parcialmente típicos* de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo lo serio es de rigor[...]⁵

En otra de sus aproximaciones, Bajtín se refiere a lo grotesco como otro elemento para comprender lo cómico. Inicia la discusión de este punto con el descubrimiento en el siglo XV de las Termas de Tito; ahí, los investigadores encontraron una pintura ornamental desconocida hasta ese momento donde se daba un juego insólito, fantástico y libre de formas vegetales, animales y humanas sin que fuera posible distinguir las divisiones entre los tres mundos. En el grotesco —término que se relacionará con *grotta*— se rompe con el estatismo tradicional del arte realista, se percibe un movimiento sin formas acabadas y se expresa la mutación entre las distintas formas naturales como se aprecia en la realidad.

Este vocablo se amplió con el paso del tiempo. Durante los siglos XVI y XVII permaneció ligado a la cultura cómica popular y se reducía a lo cómico de baja estofa por el empobrecimiento de la cultura cómica popular y la estatización de la vida festiva, que se convierte en una vida de gala para quedar finalmente reducida al ámbito de lo privado e individual.

En el siglo XVIII surgió una concepción más extensa del término a través de la discusión amplia y profunda —especialmente en Alemania— de los personajes que otrora fueran representantes de lo cómico popular, como los bufones y los arlequines. Mediante este debate, se descubre que tales figuras pertenecen a un mundo particular dominado por lo quimérico, la tendencia a reunir lo heterogéneo, violar las proporciones naturales y la presencia de lo caricaturesco como parte de la necesidad de gozo en el hombre⁶. Du-

⁴ Cfr. Bajtín. *Ibidem*, p. 17.

⁵ Bajtín. *La cultura...*, p. 65.

⁶ Es necesario citar que en el siglo XX. «La aparición del grotesco en la narrativa es expresión de una certeza: el reconocimiento de la distancia. Personajes casi bufonescos que enmarcan la acción en un clima de parodia son la encarnación de ese abismo infranqueable, de esa distancia incommensurable que nos separa de lo divino.

«Lo pequeño, lo deforme, lo monstruoso, todas formas de lo grotesco desfilan desafiantes como otros tanto modos de resistencia, rebelión muda que no actúa pero dice de sí por su presencia.» Mónica Virasoro, *De ironías y silencios*, Barcelona Gedisa, 1997. p. 105.

rante el pre-romanticismo y en especial en el romanticismo, resurge lo grotesco. Ahora expresará una visión individual y subjetiva del mundo, alejada de la visión popular que lo caracterizaron hasta el Renacimiento. En Alemania se desarrolla con mayor amplitud como lo demuestra la obra de Hippel, Jean Paul y Hoffmann. El grotesco se convierte en un grotesco de cámara, transporta la visión carnavalesca al pensamiento filosófico idealista y deja de ser parte de la vida. La risa, al mismo tiempo, sufre un cambio radical: es atenuada y se convierte en humor, ironía y sarcasmo al perder su carácter regenerador y positivo. Se relaciona a la risa con la maldad y se aparece a los hombres con la máscara de la alegría; más tarde, la risa comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira. Pero la cosa es distinta: al ser todo controlado por la razón, la sociedad se enfrentará a otro juego donde nada es real si no está en la razón y la razón aparecerá en todas partes. La sociedad entonces se enfrentará a una gran máscara: la de la razón.⁷

Durante el siglo XVII, se rompe el vínculo de la risa con la cosmovisión liberadora y comunitaria: las nuevas formas de poder y sus respectivas ideologías —constituidas en verdades eternas e irrefutables— la identificarán con la degradación, la limitan a lo típico y particular y eliminan todo el color histórico. La risa queda marginada y subyacerá en los géneros canónicos inferiores (comedia, sátira, fábula) y los no canónicos (novela, diálogo, géneros burlescos) que mantendrán un carácter opositor que permite la infiltración de lo cómico popular, alterado posteriormente al no ser posible manifestarse en el ámbito público.

Toda esta concepción bajtiniana pierde de vista que a partir del siglo XVII y en especial en el XVIII, comenzará a realizarse un reprocesamiento estético que mantendrá vivas estas manifestaciones. El humor dará cabida a lo cómico, pero cambiará radicalmente al recurrir a claves encaminadas a impedir que las nuevas formas ideológicas y de control terminen por destruirlas. El procesamiento estético recurrirá de nuevo a las viejas parodias, ironías y sátiras para que mediante el lenguaje escrito, permanezcan en la literatura y puedan ser conocidas por cuanta gente sea posible, sin miedo a que los aparatos represores del Estado se den cuenta a ciencia cierta de que está pasando. Si se observan las obras que se dan en esta época y las subsecuentes, se verá que existen profundas críticas a las costumbres y tradiciones surgidas con la nueva división del trabajo justificada por

⁷ Eugenio Trias, *Filosofía y carnaval y otros textos añadidos*, Barcelona, Anagrama, 1984, p. 65.

el Iluminismo, pero se ocultarán mediante la transformación de la realidad a través de los recursos del lenguaje, la lógica, la historia y los guiños con el lector.

El Iluminismo obliga a transformar la ideología al requerir de la generalización, abstracción y tipificación para estructurar un nuevo modelo del universo donde lo individual y popular no racionalizables pierden toda influencia en la vida cotidiana al ser situaciones excepcionales incontestables y perentorias. Al respecto, en su análisis de la risa, Bajtín hace referencia a las opiniones de los iluministas con respecto a la obra de Rabelais, que este teórico toma como representante por excelencia de lo cómico popular:

Los escritores del Iluminismo, con su falta de sentido histórico, su utopismo abstracto y racional, su concepción mecanicista de la materia, su tendencia a la generalización y tipificación abstracta por un lado y documentales por la otra, no estaban capacitados para comprender ni estimar su obra[...]⁸

La risa feliz es un concepto peyorativo y el espíritu de la fiesta popular pierde todo sentido y valor para dar paso al utopismo abstracto y racionalista. La influencia de sus formas, temas y símbolos se convierte en procedimientos literarios con fines diversos, aunque distintos a los de reír. La sátira cobrará gran importancia y seguirá vigente. Su esencia crítica será utilizada tanto en el ámbito oficial, como por escritores, filósofos y artistas contestatarios. Mientras los primeros la usan con un fin amargo basado en la agudeza y radicalismo de la negación, los últimos echan mano de ella para cuestionar y poner en tela de juicio los nuevos valores burgueses y desnudar sus vicios, abusos, fallas y extrema violencia tanto física como psicológica.

El irracionalismo, que a finales del XVIII se opone a la razón, será utilizado para incluir un conjunto aparentemente disperso de sistemas filosóficos, donde se dará alojamiento a escritores, pensadores, experiencias y expresiones de lo más disímulo; entre todos ellos destacará la risa festiva y popular⁹, pero no quedará del todo encerrada en este concepto, pues como ya mencioné, mediante diversas estrategias la risa seguirá vigente en la sociedad, que será capaz de adoptar una máscara racional para dar salida a otras formas consideradas irracionales por la modernidad instaurada en el XVIII. Así,

El irracionalismo no es otra cosa que un *fantasma*: esa presencia esquivada mediante la cual, al conjurarla, evocarla y rechazarla, el racionalismo basa su seguridad y su esplendor[...] (existe) un reverso en negro que condenan y expulsan. El verdadero y alar-

⁸ Bajtín, *La cultura...* p. 107.

⁹ Cfr. Trias, *op. cit.*, p 71. Es posible destacar que más adelante Trias subraya que en la cultura occidental posterior al XVIII, el mundo se enfrentará a dos formas filosóficas, una expresada mediante el discurso escogido y afirmado y otra a través de un discurso excluido y negado. En este último, desde mi punto de vista, van a quedar marginadas todas las formas de la risa popular, que buscarán un lugar en la primera forma de discernimiento.

mante problema es éste: el de las buenas conciencias.¹⁰

En el siglo XIX se acentúa esta tendencia y surgen con mayor claridad los que Bajtín llama formas restringidas de la risa (humor, ironía, sarcasmo, burla) que evolucionarán como componentes estilísticos de los géneros serios, la novela en especial. Sin embargo, es necesario destacar que esta tendencia dominante en el realismo y naturalismo de la segunda mitad del XIX, no correspondía a la visión de la primera mitad de esa centuria. En este primer momento hubo un renacimiento —limitado, pero renacimiento al fin— de lo cómico popular mediante la concepción ampliada de la realidad efectuada por los románticos, cuya primera característica es la comprensión del tiempo y el devenir histórico. Esta postura tuvo su lado positivo centrado en especial en su capacidad de entender la evolución y la historicidad social y literaria con la consecuente percepción de la libertad, la superación del determinismo y los mecanismos estrechos y abstractos heredados del XVIII, el alejamiento de la elementalidad realista, la estadística inmediata el documentalismo y la tipificación superficial.

La cara negativa está relacionada con el idealismo, la comprensión errónea del rol y las fronteras de una conciencia subjetiva que degeneraron en lo fantasioso, el falso misticismo, la separación de la libertad humana y la necesidad, para llegar a ser una fuerza supramaterial.

En este contexto, Bajtín señala como el ejemplo más claro de lo cómico popular visto a través de Rabelais, a Víctor Hugo. Según Bajtín, este autor fue capaz de entender la importancia de lo «inferior material», lo corporal absoluto y la función del vientre. Estos elementos matan y dan vida. Hugo da una interpretación abstracta y moral correcta desde el punto de vista rabelésiano, porque el intestino y el vientre «tientan, traicionan y castigan». Ambos conceptos se convierten en el principio de la corrupción y degeneración humana.

Aun cuando capta perfectamente la actitud fundamental de la risa popular ante la muerte y la lucha entre la vida y la muerte en sus aspectos históricos y comprende los vínculos entre comida, absorción, risa y muerte, Hugo comienza a perder de vista la riqueza de lo cómico popular, cuando en el esfuerzo por darle un carácter moral y filosófico, hace de lado la fuerza regeneradora de lo «inferior material».

Esta concepción planteada a través de uno de los grandes literatos del XIX no sólo

¹⁰ Trias, *op. cit.*, p. 72, 73.

francés, sino universal, hace evidente como pese a la relativa comprensión de lo cómico popular a principios y mediados del XIX, la tendencia moralizante y castrante se afianzará y se infiltrará en buena parte de la cosmovisión e ideología del siglo XX, aunque sin dejar de convivir con lo cómico, que también sufrirá cambios sustanciales.

En el siglo XX —en especial, en la segunda mitad— resurge lo grotesco con un perfil doble: el modernista, que retoma las principales categorías del romanticismo; y el realista, que recupera la tradición de lo cómico popular y llega a reflejar algunas formas carnavalescas.

Es factible transpolar esas concepciones medievales y renacentistas planteadas por Bajtín a la época actual. La gran diferencia radica en que en el presente, infiltran todos los campos de la vida en forma marginal, pues los métodos de represión no se han desarrollado en vano y deben buscar resquicios, como el arte y la literatura, en esferas privadas de la vida cotidiana.

A través de esta mirada a vuelo de pájaro de la risa y su relación con lo cómico y el humor, es preciso que haga algunas precisiones sobre estas categorías.

1.1 Lo cómico

Lo cómico, la comicidad o lo burlesco —términos que utilizaré para esta categoría en forma indistinta— es la reacción inmediata ante un hecho que rompe mediante una incongruencia con el devenir cotidiano. Algunos filósofos han tratado de definir este resbaloso concepto de distintas maneras. Así, Hobbes decía que se trata de un sentimiento brusco de nuestra superioridad al reconocer la inferioridad de otro. Hegel lo reconocía como una satisfacción infinita ante la seguridad de sentirse elevado por encima de las propias contradicciones y no estar en situación cruel o desgraciada. Gross señalaba, en coincidencia con Hobbes, el sentimiento de superioridad ante algo anormal que no suscita compasión ni temor y para Volket es un sentimiento de superioridad juguetona, desinteresada, por encima de lo material.

La primer característica de lo cómico que surge de estas definiciones es su naturaleza contradictoria. En la entraña del concepto, Kant veía «la reducción repentina a la nada de una intensa expectativa», lo que da lugar a que el efecto cómico surja de algo que

se espera intensamente y se resuelve en una nimiedad¹¹; se trata de una expectativa defraudada por la brusca irrupción de lo inesperado o de una contraposición entre un gran evento presupuesto y lo ínfimo que en realidad surge. Otra posibilidad se da en la esencia o contenido de un fenómeno y su manera de manifestarse.

Otro de los aspectos de lo contradictorio se da entre la incompatibilidad de los fines y los medios que se utilizan, pues surge de descontextualizar un fenómeno o situación mediante una inadecuación o desproporción; convirtiéndolo en algo insólito; también aparece como el intento de lo nuevo de imponerse a lo viejo o a lo ya aceptado o la contradicción entre lo vivo y lo mecánico y entre lo formal y lo espontáneamente vital.

El segundo aspecto de lo cómico, siguiendo a Sánchez Vázquez, se refiere a las aspiraciones perseguidas. Lo cómico —en contraposición a lo trágico, que busca fines elevados y nobles— trata de fines no esenciales ni vitales que no se pueden tomar en serio y al presentarse como tales, dan lugar a alguna de las contradicciones arriba señaladas.

Lo cómico desvaloriza una realidad al poner de manifiesto su inconsistencia o nulidad y da lugar a la contradicción entre los valores real y ficticio que trata de imponer a una situación, persona u objeto. Tal pretensión no se toma en serio y al contrastarse con la realidad es devuelta a sus justos límites mediante la risa que desencadena.

La desvalorización que entraña lo cómico no significa, pues, otra cosa que la reducción de la apariencia a la realidad, o poner en su verdadero lugar la aparente profundidad, nobleza, plenitud o elevación. En suma, lo que funda la comicidad es la pretensión de valor, y no el valor real. La comicidad, por tanto, pone de manifiesto la inconsistencia interna, la vacuidad o nulidad de un fenómeno, y con todo ello, su infundada pretensión de ser más importante de lo que en realidad es, o de valer más de lo que vale efectivamente.¹²

Por lo anterior, la comicidad es un fenómeno social. Además, sus manifestaciones son condicionadas socialmente y tiene lugar a la luz de una ideología específica que refleja una posición histórica específica desde la que el fenómeno es concebido; aunque con el cambio de perspectiva ideológica: algo que para una sociedad o clase es cómico, para otra clase o grupo pierde su valor risible.

Lo cómico depende de un criterio valorativo e ideológico que sirve para juzgar la realidad. Generalmente la comicidad se da en las clases bajas y llega a convertirse en patrimonio de las masas, especialmente en las sociedades autoritarias, cerradas y represivas.

¹¹ Cfr. Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992.

¹² Sánchez Vázquez, *Invitación a...* p. 230.

vas, pues servirá entre otras cosas para aligerar estas cargas. Es una forma de crítica social que rompe con lo establecido cobijado por la seriedad y solemnidad mismas que legitiman un sistema de cosas. Al minar el status quo, la comicidad se convierte en enemiga del despotismo, la cerrazón y el autoritarismo. Por su incompatibilidad con el dogmatismo, el fanatismo y el autoritarismo, la comicidad y la risa que suscita son un acto libertario ajeno a toda dimensión ética.

La comicidad aparecerá en una realidad humana concreta y material, fuera de la cual no existe. Tampoco surge en la naturaleza en sí, es algo humano o humanizado. Cuanto más natural y explosiva, la risa cómica neutraliza la contemplación estética y produce un goce peculiar, pero efímero. No se da una prolongación característica de la contemplación artística. Se basa en situaciones, acciones o conductas; es en general inintencionada y muchas veces recurre a la imitación.

Al transportarse al campo del arte y la literatura hay ciertos rasgos estéticos en la comicidad manifestados especialmente como una creación, ya sea de ambientes, personajes, actos o situaciones siempre asentados en una realidad concreta y palpable. En este caso, vemos una comicidad realista, aunque no copia fiel, pues al trasladarse al arte o la literatura, recurre a deformaciones encaminadas a crear efectos específicos. Lo cómico no puede aparecer en un arte ideal o abstracto, pues en caso de hacerlo, desaparece debido a su naturaleza ya descrita.

La segunda característica de lo cómico en el arte se refiere a que su enorme grado de invención, imaginación o creación no produce una risa espontánea ni explosiva; la reacción es más sosegada y no puede relacionarse con el efecto intenso de lo cómico en la vida cotidiana.

En tercer lugar, el efecto estético de lo cómico en el arte y la literatura produce un placer peculiar derivado de la contemplación de una realidad o fenómeno dado. De acuerdo con lo anterior, es posible percibir diferencias sustanciales entre las diversas manifestaciones de lo cómico. La que más me interesa —en primera instancia— para el presente trabajo es el humor¹³

Además, lo cómico siempre se identificará en los estratos más bajos de la sociedad, de ahí su carácter eminentemente popular. Aparece en el loco, el borracho y el bufón. Dice

¹³ Adolfo Sánchez Vázquez menciona otras categorías, como la sátira y la ironía —que trataré en forma separada, aunque no independiente en capítulos posteriores— que desde mi punto de vista superan lo cómico y se insertan con mayor fuerza en el humor.

en voz alta lo que está en el alma de todo el mundo y nadie se atreve a expresar. Divierte a muchedumbres y es socialmente útil al demostrar que las grandezas no siempre lo son, pues desde los más destacados gobernantes y dignatarios de cualesquier institución, en el fondo son tan humanos como el más sencillo de los hombres. Lo cómico no respeta estamento alguno —aquí coinciden Baroja y Bajtín— ni prestigios ni noblezas ni aristocracias, pues estas últimas se basan en la mentira y la simulación, ambos enemigos acérrimos de lo cómico. Salta a la vista que este concepto —al igual que el humorismo, como se verá más adelante— no acepta la mentira y siempre busca sacar a la luz las verdades del alma humana.

En lo cómico, objeto y sujeto se identifican; no sólo los personajes aparecen risibles hacia el exterior, sino que se ríen de sí y de sus debilidades para superar de esta manera sus aspectos negativos y situarse más allá de sus contradicciones.

Lipps propone una teoría según la cual en lo cómico actúa una relación de sentido y absurdo, entre el "significado" y la insensatez de las palabras, relación que primero produce asombro y extrañeza por la asociación verbal de ideas lejanas y hasta opuestas entre sí, seguida por una "iluminación" que se da de repente acerca del valor de dicha asociación.¹⁴

El lenguaje —instrumento por el cual estas categorías aparecen y pueden ser percibidas y tomadas en cuenta— juega un papel decisivo en lo cómico y también lo hará en lo humorístico, pues la radical ambivalencia del lenguaje genera un juego esencial en la operación de lo cómico y en la explicación de su elusividad y complejidad. El juego lingüístico trasciende deliberadamente su localización específica y el orden en la superficie del primer nivel de significación.

La ambivalencia centrada en el lenguaje se convierte en la fuerza de vida de lo cómico y es además la mayor garantía de que será recibido por el lector, quien desempeña un papel esencial en la comprensión de lo cómico, pues se puede argumentar que todo texto reconoce implícitamente al receptor gracias a que muchas obras ponen en primer término el rol del lector en su comentario metatextual.

Lo cómico es gregario y siempre negociador, un acto de comunicación entre la posibilidad de un texto y su lector, pues gracias a la escritura todos los términos son multívocos y móviles; sus significados no serán siempre los mismos y tratará de escapar de cual-

¹⁴ María Grazia Profeti, "Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII", en *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de Oro, Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol*, Paris, Editions du CNRS 1980, p. 13.

quier intento de conceptualización.

Un rasgo adicional y muy importante de lo cómico lo ofrece la estética de la recepción, en especial Hans Robert Jauss, cuando hace una diferenciación entre lo ridículo y lo cómico. Dice que el primer término se daría en la esfera de lo risible que aparece en la vida cotidiana, mientras que el concepto que me ocupa tendría como marco y escenario la obra artística, de manera que la propiedad estético-afectiva de lo cómico sería algo así como un filtro capaz de convertir la simple negatividad y la insuficiencia ética en algo positivo.

Esta definición de Jauss me satisface y la adopto como mía en lo que trato a continuación.

1.2 El humor y sus mecanismos

Por su estrecha relación con la comicidad, el concepto de humor es sumamente resbaladizo. Desde la antigüedad se ha tratado de definir y siempre se sale de los cánones. Adolfo Sánchez Vázquez menciona en su *Invitación a la estética* la afirmación de Schopenhauer: «el humor es la seriedad oculta dentro de la broma»; la de Jankelevich: «el humor es un poco la intrusión de lo maravilloso en el razonamiento, o en el mecanismo normal de la vida humana»; Mark Twain: «debajo del humorismo hay siempre un gran dolor»; Dovstoyevski: «el humor es la sutileza de un profundo sentimiento», y Freud: «el humor es la manifestación más alta de los mecanismos de adaptación del individuo».

Para el padre del psicoanálisis, el humor es una defensa natural y transforma la angustia y culpa en risa. Produce un placer a pesar de los sentimientos penosos que se interponen y ocupa el lugar de un afecto por desplazamiento.

El placer del humor nace, pues[...] a expensas de ese desprendimiento de afecto interceptado: surge de un gasto de afecto ahorrado[...] Puedo reservarme el gozo del placer humorístico nacido en mí, sin sentirme forzado a comunicarlo. No es fácil enunciar lo que sucede en esa persona única a raíz de la producción del placer humorístico; sin embargo, se obtiene cierta intelección indagando los casos de humor comunicado o sentido por simpatía en que yo, al entender a la persona humorista llego al mismo placer que ella.¹⁵

La psicología de la risa es una «agresión juguetona», un ataque que asume una

¹⁵ Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconciente*. Argentina. Amorrortu editores, 1989. Obras completas, vol. 8., p. 216.

superioridad implícita sobre el sujeto que la provoca. La risa y lo cómico tiene entonces dos aspectos, uno que es amigable y simpático y otro que ataca y hiere, es entonces la burla y el escarnio.

[...] la risa nace cuando un monto de energía psíquica antes empleado en la investidura de cierto camino psíquico ha devenido inaplicable de suerte que puede experimentar una libre descarga[...] en la risa están dadas las condiciones para que experimente libre descarga una suma de energía psíquica hasta ese momento empleada como investidura; ahora bien, es cierto que no toda risa es indicio de placer, pero sí lo es la risa del chiste; esto nos inclinará a referir ese placer a la cancelación de la investidura mantenida hasta ese momento.¹⁶

Grotjahn coincide con esta postura pero puntualiza el riesgo de la risa y del humor, por su doble cara. Ambos pueden pasar de lo agradable a lo desagradable y entonces caer en el sarcasmo, cuya principal característica es la liberación violenta de las represiones e inhibiciones y su consecuente crudeza y agresividad.¹⁷

También es pertinente rescatar lo dicho por Lauro Zavala sobre la ruptura de las expectativas genéricas en el humor en todos los niveles lingüísticos como el habla cotidiana, los chistes, los cantos paródicos, los consejos para los jóvenes e incluso otros géneros que se encuentran en los umbrales de las convenciones literarias.¹⁸

Antes de intentar una conceptualización mía, retomo varias aclaraciones de Pío Baroja: dice que el humorismo y el buen gusto difícilmente están bien armonizados; además, el humor no es distinguido ni tiene predilección por las flores extrañas, pues se da en todos los niveles, especialmente en los populares, de ahí otra de sus relaciones con lo cómico.

Para este filósofo español, existen tantas formas de humor como humoristas hay, pero todos ellos tienen rasgos en común, que me permitirán establecer parámetros que se encuentran en la mayoría de los escritores que cultivan el género.¹⁹

Hecha la aclaración previa, retomo algunos de los puntos de Sánchez Vázquez en mi definición del humor. Al igual que lo cómico, el humor contiene una desvalorización de lo real, también se instituye en crítica social y ataca a su objeto, pero a diferencia de la comicidad, rescata una parte de él y lo salva para compartir y convivir en la naturaleza del objeto cuestionado. El humorista adopta una actitud ambivalente y doble: invita a desvalorizar y a valorar, a criticar y a tolerar, a distanciar y compadecer. No desnuda al objeto pa-

¹⁶ *Ibidem.*, pp. 140-141.

¹⁷ Cfr. Martín Grotjahn, *Psicología del humorismo*, Madrid, Ediciones Morata, 1961, pp. 26-27.

¹⁸ Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1993.

¹⁹ Baroja, *op. cit.*, p. 405.

ra dejarlo a la merced de las masas, como hace la comicidad, ni lo anula en su totalidad y, por ende, no busca la risa explosiva y contagiosa; antes bien es una sonrisa, una risa contenida por la compasión que, en lugar de destruir, ayuda a comprender.

La forma de criticar del humor es compasiva y comprensiva. Al tiempo de hundir lo que se supone sumamente excelso, lo rescata para que el hundimiento no sea total y al hacerlo, manifiesta una simpatía y/o complicidad que nos lleva a la sonrisa o a una risa contenida por la compasión y la ternura. Estos sentimientos hacen que la crítica sea limitada, sin que esto signifique que se olvide la inconsistencia o pretensión de valor.

El humor se mueve entre la risa y el llanto, sin llegar nunca a ninguno de los extremos. Sin embargo, ante una situación conflictiva, el humor puede perder estos atributos y convertirse en sarcasmo, burla o sátira y la sonrisa se apaga para llevar a la amargura en lugar de la comprensión y la ternura²⁰.

Otro elemento esencial del humor que lo cómico no tiene es el juego. Éste determina en grado superlativo los instrumentos literarios y la creatividad necesaria para hacer más gozosa la obra y permite que quienes cultivan el género se muevan más allá de las fronteras impuestas por las convenciones y a veces hasta del buen gusto. El humor permite sublimar y re canalizar la energía de una forma de satisfacción a otra, es entonces una fuente de placer contra lo absurdo de la vida. Permite, asimismo, generar otras clases de conducta creativa y ampliar las potencialidades inventivas del ser humano. El humor es además una alegría triunfante y representa la victoria del principio del placer.²¹

En este punto, Sánchez Vázquez coincide con Celestino Fernández de la Vega, que en *O Segredo do humor*, señala:

Hasta tal punto el humor no es lo cómico, que la presencia de lo cómico cancela el humorismo, que consiste, precisamente, en un esfuerzo por evitar lo cómico[...] Lo cómico es incompatible con el sentimiento: el humor, en cambio, va vinculado esencialmente con la simpatía, la ternura y la compasión [...] lo cómico desemboca siempre en la risa; el humorismo hace, a la vez, llorar y reír. El humor se mueve siempre entre dos situaciones límite: Lo verdaderamente trágico y lo verdaderamente cómico.²²

El humor es entonces serio, pero no solemne, y obliga a todos los que lo cultivan a defender este rasgo. Según Jardiel Poncela, uno de los más destacados humoristas españoles del siglo XX, el humorismo es el padre de todo al ser la esencia de todo y por permi-

²⁰ Cfr. Sánchez Vázquez, *Invitación...*, pp 238-239.

²¹ Grotjahn, *op. cit.*, p. 30.

²² Apud. José Monleón. «Jardiel Poncela o el teatro de ninguna parte». en Cristóbal Cuevas García (editor) y Enrique Bahena (coordinador), *Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea en la Universidad de Málaga. 10 al 13 de noviembre de 1992*, Barcelona. Anthropos. 1994, p. 66.

tir que quien lo hace, piense, observe, sepa y sienta con mayor intensidad.²³ Esto obliga al humorista a adoptar una posición ante la vida —guiada por una cosmovisión más amplia y general y una inclinación analítica del alma que permite resolver la risa en análisis— que lo distingue del escritor jocosos, quien utiliza lo cómico sólo para hacer reír a la gente sin buscar nada más que la risa instantánea, fácil, sencilla y explosiva. Poniendo énfasis en Jardiel Poncela como humorista, Roberto Pérez dice de él:

[...] desde la atalaya del humor pasa revista a la sociedad de su tiempo, censurando hábitos, poniendo en entredicho costumbres y haciendo crisis de los tópicos y conductas de su época.²⁴

El humorista busca ser entendido por mentes incisivas, capaces de ir más allá de la simple apariencia, pues la profunda crítica que ejerce está vedada para el ignorante o la mente obtusa. Requiere un mayor grado de cultura, comprensión, experiencia, sensibilidad e inteligencia. Considero necesario destacar estas características tomadas del texto de Roberto Pérez, quien a su vez cita al propio Jardiel para subrayar la convergencia con las ideas de Sánchez Vázquez y sustentar con mayor detalle mi idea del trabajo estético que transforma la comicidad en humor: las características mencionadas son necesarias para extraer los rasgos, datos y detalles más generales y universales, que harán duradero y apto un tema para plasmarlo en una obra literaria capaz de permanecer en el tiempo.

Esta posición es respaldada y reforzada por Grotjahn, quien señala:

El humorista es un héroe, y es también humano. Reconoce la realidad generalmente como mala; pero se conduce como si no le afectara, como si no le importara.²⁵

Este proceso queda clarificado por Jauss, quien en el nivel estético señala para lo cómico tres características que yo considero propias del humor: el espacio entre broma y seriedad, el contrasentido de lo humorístico y la receptividad del espectador.

Además, el humor contiene una serie de claves que el autor establece con su lector. No es cualquier lector al que va destinado el mensaje, sino a aquél que es capaz de descifrarlo y captar el guiño del escritor, de ahí que la obra humorística demande un lector informado e inteligente. El humor requiere lo que Eco llama un «lector ideal»²⁶, además ayuda a luchar contra la censura y estimula la experimentación, pues:

²³ Cfr. Pérez Roberto. «Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela», en Cristóbal Cuevas García. *op. cit.*, p. 34.

²⁴ *Ibidem*, p. 35.

²⁵ Grotjahn, *op. cit.*, p. 50.

²⁶ Para un completo y más detallada análisis de este concepto, remito a ECO Umberto. *Lector in fábula*, Barcelona. Lumen, 1987. No me detengo a analizar el tema por falta de espacio y porque el concepto requiere un estudio particular que no es tema del presente trabajo.

[...] as authors and artists sought ways to evade the ever-watchful eye of the state. One of the most successful tactics they found was the use of humor, which allowed them to veil their hidden meanings under the guise of 'innocent' entertainment.²⁷

Si bien hay una serie de requerimientos que rayan en la exigencia, el humorismo, de acuerdo con Gómez de la Serna:

No se propone[...] corregir o enseñar, pues tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil[...] El humorismo es el sentimiento del contrario, un Hermes bifronte, una de cuyas caras ríe de las lágrimas que vierte la otra.²⁸

Es posible ver un nuevo rasgo del humor: su nihilismo y su pesimismo: es el hijo civilizado de este último y la forma suprema de convivir con él sin ser su víctima. Sin embargo, como dice Pío Baroja, no da cabida al rencor al hacer objeto de su acción a un ente. Su objeto puede ser un hombre, una institución, uso, tradición, costumbre... Tal juego estético es característico de autores como Jardiel Poncela, punto de partida del ensayo de Roberto Pérez.

Aun cuando el autor del ensayo señala que Jardiel es más bien un humorista «acre, violento, de ataque y descarnado», esto se debe a que en muchas ocasiones echa mano del sarcasmo en contraposición al humor inglés,²⁹ más acorde a las líneas que dirigen mi trabajo. Sin embargo, considero pertinente destacar las palabras de Baroja respecto al humorismo. Estas coinciden en mucho con lo expuesto anteriormente, pues el humorismo tiene seriedad y comicidad, sentimentalismo y frialdad, excentricidad y vulgaridad. Todos ellos lo vuelven un arte de contrastes violentos y sumamente subversivo de los valores establecidos.

Si el lector está desprevenido, el constante movimiento de escritor entre los polos opuestos del humor, llega a confundir. El humorista es capaz de tomar una posición intermedia entre lo trágico y lo cómico sin guardar respeto completo a las cosas que la sociedad ha planteado como trascendentes, sublimes o excelsas. Tampoco ríe de cuanta cosa cómica, chiste o jocosidad se le presenta en la vida sin someterla a un análisis exhaustivo y descubrir todo lo que de risible tiene, al tiempo de criticar, identificarse con y sentir com-

²⁷ Townnsend, *op. cit.*, p. 204.

²⁸ Apud. en Roberto Pérez, *op. cit.*, pp. 39-40.

²⁹ Aun cuando es posible hablar de ciertos rasgos del humor relacionados con la nacionalidad, vale la pena destacar lo que dice Pío Baroja en este tenor: «[...] el humorismo no es privativo de ninguna raza: es más bien una característica individual que se da entre gentes de sensibilidad aguzada y en medios de cultura avanzados [...] El humorismo, individualmente, es universal aunque tiene su manifestación más acabada y más completa en Inglaterra; quizás se podría decir que es principalmente atlántico, por lo fácilmente que ha brotado en la América inglesa, aunque con un carácter más torpe que en Europa.», *op. cit.*, p. 456.

pasión con las pequeñas cosas humanas que lo humorístico encierra.

El humorista está en condición de desnudar mediante la veracidad, pues si bien crea una ficción, no deja que ésta pierda el nexo con la realidad de donde proviene, aun cuando la inverosimilitud obligada por diversas condicionantes políticas, religiosas, sociales o culturales traten de ocultar el referente que le da origen y es su razón de ser.

Otro de los factores que hace posible conceptualizar el humor son los personajes. Estos son caracteres totalmente verosímiles, matizados en el trabajo estético por un rasgo muy peculiar que los hace humorísticos; asimismo, el sentido de superioridad del receptor respecto a estos seres obsesionados con un ritual ejecutado cotidiana e invariablemente los convierte en una fuente de risa.

La verosimilitud depende esencialmente de dos cosas: el humano es un ser ritual y pervive en cada uno de nosotros una tendencia perversa a vivir de acuerdo con una caricatura que elaboramos para nosotros mismos.³⁰

Por otra parte, aun cuando cada personaje humorístico es identificado especialmente como el avaro, el parásito, el pedante, nunca son creados como forma individual, pues absorben la mayor parte del interés que ofrece la caracterización y los héroes y heroínas están raramente individualizados al compartir diversos rasgos de la sociedad a la que pertenecen.

Los personajes, entonces, serán parte de un esquema donde existe un grado de violencia que los obliga a parecer estáticos y, de acuerdo con Frye:

[...] podemos contemplar a una nueva luz la acción de primer plano de los personajes humorísticos. Estos son, por así decir, subproductos petrificados de aquel tipo de energía que el melodrama expresa más directamente. Incluso los personajes de este tipo más despreciables, como el avaro Fledgeby, o el hipócrita Help, lo son de modo más exuberante; sus vicios expresan una energía que los posee porque ellos no la poseen. El mundo en el que operan, en la medida en que es un mundo pacífico y que está dentro de la ley, es un mundo en el que la violencia ha sido suprimida de modo muy imperfecto.³¹

No estoy de acuerdo con esta posición, pues si bien el estudio del autor citado se centra en torno a la literatura de Dickens, la Comedia Nueva y el melodrama, en una obra humorística, los personajes son mucho más verosímiles y poseen un carácter más humano y menos acartonado del que presenta este crítico. Los mecanismos a los que posteriormente aludiré —la parodia, la ironía y la sátira— permitirán al humorista imprimir una

³⁰ Cfr. Frye Northrop. *La estructura inflexible de la obra literaria. Ensayos sobre crítica y sociedad*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 298-298.

³¹ *Ibidem.*, p. 313.

mayor riqueza tanto física como psicológica a los seres que crea en sus relatos.

La separación que Frye hace sobre «personajes humorísticos y héroes y heroínas de una sociedad antagónica», no cuadran en otras obras literarias ajenas al universo que el crítico estudia, pues un verdadero personaje humorístico es capaz de perdurar y cumplir con ello la sentencia de Frye de que «los héroes y heroínas escapan a la muerte y renovarse para obtener una renovada vida y energía». Los personajes humorísticos, como señala Pío Baroja, se definen por la novedad que son capaces de imprimir a sus acciones y los hace inolvidables, sin recurrir en los simbolismos propuestos por Frye.

Otros de los rasgos conceptualizadores del humorismo, son los mencionados por Jardiel Poncela, como la sorpresa, manejada por este humorista español mediante la broma, la deformación, el recargamiento y la inverosimilitud. Sin embargo, en algunos escritores, estas herramientas son meramente marginales, aunque no por ello dejan de aparecer, en especial veremos la deformación. Ésta surgirá sobre todo en la parodia. La deformación y el exageramiento, en la sátira y la inverosimilitud en la ironía.

La ridiculización de temas, personajes, costumbres o acontecimientos propuesta por Jardiel será primordial cuando analice *Los pasos de López*, pues en la obra de Ibar-güengoitia se encierra una dura crítica contra algunos héroes de la historia de México. No obstante mostraré que estos rasgos también nacen como parte del trabajo estético y se manejan en las tres categorías básicas de este trabajo, aunados a los géneros cómico-serios bajtinianos y a la conceptualización del cronotopo de la novela histórica, sólo que invertido y transfigurado por el trabajo literario a partir del tercer recurso jardieliano también observable en Ibar-güengoitia: las metáforas, imágenes y comparaciones, muchas veces manifestaciones sorprendentes de ingenio, que perduran por el trabajo estético en la creación de personajes y situaciones.

Así, el humor también puede desencadenarse a partir de reducir una situación al absurdo mediante una apreciación o comentario; mediante la ruptura de un tópico o sistema lógico de diálogo, situación, caracteres; a través de un chiste.

Es posible ver que el humor recurre a diversos mecanismos de lenguaje (alusión, definición, ampulosidad, exageración, gracejo, insulto, infantilismo, ironía, malentendido, retruécanos, juegos de palabras, revires), la lógica (absurdo, accidente, analogía, catálogo, coincidencia, desacuerdo, ignorancia, errores, repetición, rigidez, tema y variaciones), la identidad (antes/después, burlesque, caricatura, excentricidad, avergonzamiento, expo-

sición, grotesco, imitación, impostación, parodia, estereotipo, desenmascaramiento), y la acción (persecución, pastelazo, velocidad y cambios de tiempo). Aun cuando todos pueden interactuar independientemente, la generalidad de las veces se encuentran mezclados en la obra y no se dan químicamente puros.³²

No siempre es fácil distinguir el humorismo de otras categorías afines como lo cómico, satírico, bufonesco y la payasada. Éstos pueden ser sus herramientas, instrumentos que le permiten enriquecerse y realizar de mejor manera muchas otras de sus características.

Además, el humorismo busca hacer reflexionar y no es agresivo; hace razonable a quien lo cultiva. El humorista es un ser razonable que duda de la razón y a veces un vesánico que dice cosas razonables. Tampoco tiene la risa amarga o rencorosa de muchos cómicos o satiristas y —como dice Sánchez Vázquez— tiende a encontrar lo bueno y lo malo, revuelto en todos los hombres y los países por la propia dualidad del humor; el humorista tiende más a lo subjetivo o ideal y la rebeldía a una técnica establecida. Sin embargo, es posible ver que cada escritor de este género tiene procedimientos y recursos donde la heterogeneidad, el uso alternativo de los más diversos tonos son los más destacado: la presencia de contrastes produce la risa.

El humor viene de la desarmonía y la inadaptación, pues la estupidez satisfecha es naturalmente, antihumorista. Busca valores nuevos y en ello emplea todo recurso al alcance de la mano y pese a tener una raíz en el rencor, éste se diluye por la benevolencia, la simpatía y la humanidad básicas en él.

De la contemplación de la inarmonía de la Naturaleza y de la sociedad nace el humorismo. También nace el descontento, un descontento intelectual más que real, porque hay que reconocer que todos los argumentos que se emplean para deprimir al hombre, o todos los que usan para ensalzarlo, no influyen en la vida individual la milésima parte de un dolor de muelas.³³

A lo anterior, debo agregar como otros motivos de lo humorístico la imaginación; la melancolía, lo febril, el espíritu infantil y juguetón, antes que la madurez, y el desdoblamiento psicológico, que en un momento hace ver algo como trascendente e inmediatamente después lo desposee de toda trascendencia e importancia.

Es posible separar el humor de otras formas afines³⁴. La primera es el ingenio. Am-

³² Cfr. Arthur Asa Berger, *An Anatomy of Humor*, New Brunswick, Transaction publishers, 1992, pp. 15-17.

³³ Pio Baroja, *op. cit.*, p. 447.

³⁴ Cfr. Santiago Vilas, *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968.

bas categorías se diferencian en que el segundo tiene un alto grado de amargura. Aquí vale recordar la ternura que Sánchez Vázquez atribuye a nuestro concepto y que nunca aparece en el ingenio. Asimismo, éste es independiente y representa malabarismos mentales; es una gimnasia intelectual sin categoría, es mal intencionado, es frío y sin contacto con las cosas.

La humoricidad es otro concepto distinto del humor pero relacionado con él. Mientras éste es bondadoso, aquélla no lo es: ataca y trata de herir tras una máscara humorística y una falsa actitud de enseñanza; carece, además, de inquietudes filosófico-estéticas. Es la expresión vulgar, práctica y realista del humor y se identifica plenamente con lo jocoso, chistoso, festivo, bromista, burlón y zumbón sin altura.

El humor, a diferencia de la comicidad, no ridiculiza, no es malicioso, tampoco busca público aunque si trata de comprender todo lo que nos rodea desde una perspectiva demandada por el objeto, el cual es subjetivizado para hacer de él un objeto de reflexión. Usa el disparate y se mofa por degradación.

La comicidad implica un gozo satírico cercano a la crueldad y el humorista parece seguir el principio bíblico de "ama a tu prójimo como a ti mismo" [...] la comicidad es objetiva y la actitud hacia la vida imperante en el humor la tiene completamente sin cuidado.³⁵

En la socarronería no se encuentra la sutilidad del humor; la primera se basa en el ingenio, resume desconfianza, echa mano de gestos y expresiones corporales, no es directa y siempre recurre al disimulo.

El sarcasmo es una actitud disfrazada de humor, pero dominada por la mordacidad, la causticidad, el morbo, el sadismo y la crueldad. Es el símil más amargo del humor.

La crítica del humorismo quedaría planteada dentro de un profundo sentido de protesta inscrito en la obra de arte como una expresión del imaginario humano frente a un mundo preestablecido y consolidado donde cada sujeto se desarrolla. Si esta expresión imaginaria se queda en utopía o es una posibilidad viable radica en que el escritor y el lector logren atravesar las fronteras de la simple evasión y la huida mediante la ficción que ofrece la obra.

[...] Inunda la vida contemporánea, nos ofrece algunas de sus esenciales características, como la de su poder de subversión, su valor poético, su capacidad de mostrar el doble de toda cosa. En definitiva, el humor es ver por dónde cojea todo, por dónde es efímero y convencional, de qué manera cae en la nada antes de caer, de qué modo

³⁵ *Ibidem*, p. 72, 92.

está ligado con lo absurdo...³⁶

La crítica del humorismo tiene lugar en especial en las sociedades más cerradas, se convierte en un arma contra los regímenes represivos —aquí otra semejanza con lo cómico— y pone en evidencia los vicios imperantes en dichas sociedades totalitarias, al más puro estilo de las sociedades fascistas o las del Bloque Oriental durante la Guerra Fría; ambas, dos ejemplos concretos de las funciones del humorismo en el siglo XX.

El humor servirá para impulsar a los ciudadanos a disipar la furia y frustración que de otra manera se canalizaría hacia el orden establecido. Aun cuando el humor es conservador en este caso, permite a la gente percibir y buscar soluciones encaminadas a terminar con tales regímenes. Así, es válida la afirmación de Mary Lee Townsend:

However, humor was more than just 'politics by other means'. At a time of enormous social change, as a traditional society based on states gave way to confusing new world marked by industrialization, urbanization and social mobility, popular humor filled a variety of needs. It provides simple entertainment, it encouraged people to vent their spleen, and it allowed them to explore and negotiate the shifting boundaries of a brave new world around them.³⁷

El humor no es —como dice Lauro Zavala— didáctico, aunque sí catártico. No se circunscribe sólo al sexo ni se utiliza para reforzar las normas establecidas socialmente.³⁸

Pese a todos los rasgos positivos planteados sobre el humor, existe otra modalidad más incisiva que se encuentran con mucha más frecuencia en nuestra literatura: el negro. Este, a su vez, tiene dos variantes, el absurdo y el grotesco³⁹. Todos echan mano de la incongruencia, como he planteado en mi concepto de humor, pero en esta variante y sus derivados con mucha más frecuencia recurre a aspectos cómicos basados en la repetición, inversión, interferencia de series de comedias, mecanización, aceleración, presencia de personajes dobles, inversión de papeles, contraste, sorpresa, abuso de la parodia, exageración grotesca, caricatura y yuxtaposición.

El humor negro se encuentra muy presente en el pensamiento y expresión latinoamericanos, pues de acuerdo con Antonin J. Obdrlik:

[...] "existe un tipo de ego colectivo que se vale del humor (manifestado en sátiras, sar-

³⁶ Ramón Gómez de la Serna. «Gravedad e importancia del humorismo», en *Revista de Occidente*, Febrero de 1928, pp 348-360. Apud. María José Conde Gueri, «La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela», en Cristóbal Cuevas García, *op. cit.*, p. 106.

³⁷ Mary Lee Townsend, *op. cit.*, p. 200.

³⁸ Lauro Zavala, *op. cit.*. Aunque este estudio se refiere a las literaturas precolombinas, creo que el punto de vista de este crítico es demasiado limitado y se circunscribe a tratar de comprobar la hipótesis planteada en un ensayo.

³⁹ Esta parte se basa sobre todo en la obra de Carmen L. Torres, *La cuentística de Virgilio Piñeira*, Madrid, Pliegos, 1989.

cosmos, ridiculización) como escape psicológico a las dictaduras o cualquier otra forma de opresión[...] Este humor surge ante una situación precaria o trágica y en él, el grupo oprimido intenta reirse del adversario...⁴⁰

Además, de acuerdo con Evaristo Acevedo, como el concepto «humor» nació en el siglo XIX bajo la dominación del Romanticismo, quedó impregnado de las ideas de ese movimiento artístico fue caracterizado por el sentimentalismo y la idealización, para quedar en forma positiva. Además, la tradición anglosajona le dio las características benignas de tolerancia, comprensión e identificación que manejo en mi trabajo. Según el crítico español, este humor es burgués, melodramático; mezcla las lágrimas con la sonrisa; busca excitar la compasión y ternura del lector y deja de lado mucha de la obra hispanoamericana.

Las ideas de Acevedo coinciden en mucho con las de Breton en cuanto al humor negro; el francés afirma en su *Anthologie de l'humour noire* que éste es un medio de defensa del ser humano contra todo tipo de restricciones físicas, psicológicas o sociales impuestas por el entorno y permite al ser humano trascender la realidad trivial que le aprisiona mediante la lógica, la razón y la emoción subjetiva. Para ambos teóricos, lo importante, desde mi punto de vista, son las coincidencias críticas y liberadoras de su concepto de humor con las características que enuncié líneas arriba y con las expresiones populares expuestas por Bajtin.

No considero cierto que el humor deje de lado la ironía, la sátira ni la parodia. antes bien, creo que estas categorías son parte integral de cualesquier tipo de humor. La diferencia del humor negro con el concepto «anglosajón», radica en que Breton y los surrealistas, junto con Acevedo, resaltan los aspectos nihilistas e incisivos y agregan una gran componente de crueldad, además de hacer más visible el proceso estético que el humor «anglosajón» propone, pues los tópicos, la crítica y el procesamiento de los hechos reales a través del arte en general y la literatura en particular se presentan como más descarnados, contundentes y penetrantes.

Otra de las diferencias radicales entre los dos conceptos desde mi punto de vista, es la subjetivación que se da en el «humor blanco» y la objetivación del «humor negro» Mientras el primero trata de ver las razones e ideas más profundas del género, el segundo intenta desprenderse de todo sentimiento y ver las cosas en su dimensión precisa e inme-

⁴⁰ Antonin J. Obrdlik. «Gallows Humor. A Sociological Phenomenon». *The American Journal of Sociology*. 47. 1942 pp. 709-716. Apud en Carmen L. Torres. *op. cit.*, p. 31.

diata, quedándose así en la mayoría de las ocasiones, en el aspecto meramente cómico.

Además, el llamado humor blanco o anglosajón no trata de enseñar ni de emitir juicios lapidarios, cosa que aparece constantemente en el humor negro, que pretende ser didáctico y hacer que la gente tome posiciones concretas mediante la imposición. El humor negro hace que el lector adopte la ideología del escritor y no busca que se forme una opinión propia y personal de la situación que da lugar al nacimiento de lo humorístico.

En líneas muy generales concluiré con esta variante exponiendo en forma muy breve algunas de las características del humor absurdo y el grotesco. El primero se basa en la expresión del sinsentido entendido como carencia de armonía, falta de lógica e irracionalidad. Para Camus, el absurdo es el divorcio entre el hombre y su vida y se debe al constante mantenimiento de un estado de tensión y confrontación entre el ente subjetivo y la realidad objetiva. El absurdo se da cuando el hombre capta la disparidad entre lo que anhela y lo que realmente encuentra en su mundo imperfecto.

El absurdo hace que el hombre ponga en tela de juicio los principios racionales, científicos, de progreso y materiales de la sociedad en que vive con sus propios valores internos, pues vive un vacío existencial y conceptual por los efectos negativos de la tecnología y el despojo que enfrenta de toda fe, ya sea religiosa, filosófica o metafísica.

Temática y técnicamente, la literatura absurdista hace hincapié en aquellos aspectos de la sociedad burguesa que pone de manifiesto su carácter absurdo, tales como la tecnología moderna y sus efectos deshumanizante (patentes en la pérdida de los valores individuales), la trivialización de la existencia y la desvalorización del lenguaje.⁴¹

El humor grotesco, por su parte, viola los principios de estética, simetría y proporción imperantes en la concepción occidental, en especial sobre la figura humana. Es obsesivamente deformador y mutilante del cuerpo humano, pone énfasis en la imperfección eterna de la existencia, muestra un mundo sin fronteras naturales entre las formas orgánicas, que aparecen en movimiento y metamorfosis continua. Se relaciona con lo desproporcionado y lo incongruente en grado máximo, así como lo fantástico, extraño, extravagante, ridículo y risible e incluye elementos groseros y crudos de la vida humana.

El humor utiliza diversos mecanismos para realizar el proceso estético mencionado en el capítulo 1. Aunque existe un gran número de estrategias humorísticas (que también son propias de lo cómico), en el presente estudio analizaré solamente aquellas que desta-

⁴¹ Carmen L. Torres, *op. cit.*, p. 43.

can por el trabajo de teorización y reelaboración necesario para convertir lo cómico en humorístico.

En los siguientes capítulos, intentaré conceptualizar tres categorías básicas desde mi punto de vista en el estudio de la obra novelística de Jorge Ibarguengoitia: la ironía, la parodia y la sátira y mostraré que éstas —como figuras de pensamiento, recursos y géneros literarios— son lo suficientemente poderosas para que por sí mismas o integradas a los géneros cómico-serios de Bajtin —en especial, la sátira menipea— me permitan explicar el trabajo objeto de esta tesis.

En este análisis abordaré los tres conceptos en el orden citado. Intentaré aplicar el modelo comunicativo para revisar cada una de las partes del proceso; luego haré un bosquejo histórico en Occidente⁴²; veré si existen figuras, géneros o formas relacionadas y finalmente proporcionaré una definición propia a partir de los autores consultados.

⁴² En la literatura asiática también aparecen lo cómico, el humor y sus mecanismos y estrategias. Como una primera aproximación tenemos *Las mil y una noches*, la literatura china y japonesa de todas las épocas, y muchos de los cuentos y relatos prehispánicos americanos.

2. Jorge Iburgüengoitia y la ironía

2.1 Definiciones y uso en *Los relámpagos de agosto*

Al igual que todo lo relacionado con lo cómico y el humor, la ironía es resbaladiza: no se deja aprehender con facilidad; se niega rotundamente al análisis, so pena de destruir sus encantos y sus virtudes, pues va más allá de la definición tradicional de «decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender».

Al parecer estaríamos ante una mentira, cosa absolutamente falsa, pues la ironía surge en contextos específicos y requiere amplios conocimientos para elaborarla, proyectarla, recibirla y comprenderla. Aquí, el principal problema radica en que el receptor nunca sabe si debe decodificarla como una intención, parte de su proceso de recepción, o se encuentra sólo en el mensaje. Aquí comienza la elusividad¹ de la ironía: puede aparecer en cualesquiera de los elementos del proceso comunicativo. Esto obliga a revisar uno de ellos para comprender dónde y cómo se da la ironía.

Iburgüengoitia es un autor en cuyas obras se observan estos rasgos. A partir de lo anterior, estoy de acuerdo con Ana Rosa Domenella en que Iburgüengoitia descollaba entre los escritores más antiolemnes de México. Su obra en general y sus novelas en particular muestran una gran libertad al abordar aspectos establecidos por la esfera de poder en el país como intocables y mitificados de tal manera que se condenaba al ostracismo (si no es que hasta a purgar penas corporales) a quienes no respetaran a los sacrosantos héroes nacionales (en este caso, los generales revolucionarios y sus descendientes) y violaran el discurso oficial histórico siempre serio, monolítico e inamovible. Así:

[...] la obra de Iburgüengoitia responde a una peculiar visión crítica del mundo. Visión que elige un "tono menor", antitragico y mordaz, que sirve para desenmascarar las solemnes mentiras históricas y falsos patetismos sentimentales... Jorge Iburgüengoitia, más que la fugacidad del chiste o la risueña simpatía del humor, elige el camino reticente,

¹ La situación es mucho más compleja, pues desde la antigüedad se le considera desde un rasgo de ingenio hasta una técnica de persuasión, se le relaciona desde Sócrates con la filosofía e incluso se le identifica como una forma especial de la dialéctica. Como esta posición va más allá del presente estudio, remito a Madou Jean-Pol. «Ironie socratique, ironie romanesque, ironie poétique», en University of South Carolina. *Irony and Satire in French Literature*. Columbia, South Carolina, University of South Carolina, 1987. French literary series, v. XIV, pp. 62-73.

intelectual y cómplice de la ironía.²

Para algunos críticos como Denis J. Enright, la ironía llega a ser inhumana cuando al echar mano de recursos históricos, sociales y estilísticos de la más amplia gama, llega a ser tan intelectual que sólo se da y aparece mediante un complicado juego sujeto a reglas muy estrictas y un número virtualmente infinito de técnicas y procedimientos.³

Por su parte, Jerome Schwartz⁴, dice que la ironía es interdiscursiva y establece relaciones entre el texto y el mundo social, la obra por sí misma y otros textos, y con sus muy particulares estructuras internas. De aquí que, como se ve en *Los relámpagos de agosto*, (obra básica para este capítulo) la ironía se intercala con y apoya en la parodia para ampliar su potencial humorístico. Con la ironía, el lector no se enfrenta a una intención del autor, sino con una interacción continua entre forma y contenido y la ideología y la subversión del significado manipulado al nivel del significante.

Un primer intento de definición se basa en que lo irónico presenta una realidad comprensible sólo desde un punto de vista epistemológico al imponer a todo enunciado aquella máxima que dice que toda verdad es una mentira todavía no descubierta. Se puede añadir además que el lector enfrenta una modalidad de pensamiento y del arte nacida en tiempos de inseguridad —ya sea espiritual, moral, política o de cualquier otra índole— cuando todo intento de explicar la realidad en términos lógicos y racionales está destinado al fracaso más absoluto. La ironía, en este contexto, aparecerá más clara y constantemente en la literatura y enfatizará la pérdida del sentido unívoco de la realidad, pues

[...] la complejidad de nuestro mundo, las contradicciones, a menudo cruentas, entre las palabras y los hechos, abonan el que la literatura, por su excepcional capacidad mimética respecto a las demás artes, se haya hecho eco como ninguna otra de la alienación, la distorsión, el absurdo que asechan a diario al conjunto de hombres.⁵

Los relámpagos... fue escrita en un tiempo de contrastes. En 1963, la situación económica en México era bastante aceptable. El «milagro mexicano» se encontraba todavía en sus mejores momentos gracias a las medidas populares adoptadas por Adolfo López Mateos. Sin embargo, la cultura y sus manifestaciones debían plegarse a lo que se

² Ana Rosa Domenella. *Jorge Ibarquengoitia: la transgresión por la ironía*. México. Universidad Autónoma Metropolitana. 1989. Col. Cuadernos universitarios 45. p. 14.

³ Denis J. Enright. *The Alluring Problem. An Essay on Irony*. Oxford-New York. Oxford University Press, 1988.

⁴ Cfr., Jerome Schwartz. *Irony and Ideology in Rabelais. Structures of Subversion*. Cambridge. Cambridge University Press. 1989. p. 3. Este texto es de poca utilidad, pues nunca se detiene a definir este primer concepto y llega a confundirlo con la parodia e incluso la sátira.

⁵ Pere Ballart. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona. Quaderns Crema. 1994. pp. 23-24.

dictaba desde las altas esferas del poder. Así, todo artista o escritor se encontraba coartado por los lineamientos oficiales y burocráticos. Tal contraste generaba una situación difícil para autores como el aquí analizado. Por su irreverencia hacia los héroes nacionales, las autoridades le impedían escribir libremente sus obras. Debió recurrir a la ironía, en primer lugar, para retratar una situación contraria a la doctrina cultural del Estado mexicano.

La ironía siempre deja un regusto de relativismo y subversión del sentido sin llegar a romper con la razón. Busca promover una construcción de sentido en cada idea. Hace del arte una instancia lúcida y consciente que experimenta y juega y busca hacer del lector un cómplice activo y capaz de cuestionar su realidad y a sí mismo. Puede, por otra parte, hacer que quien la estudia y/o crea, sea identificado socialmente, pues su cultivador siempre partirá de una orientación metodológica que da la idea de que se trata de un fenómeno nacido únicamente de su ingenio, una determinada composición textual u operaciones de lectura.

En una segunda aproximación, Muecke propone que en lugar de comparar las obras de los ironistas, se debe preparar el terreno para hacer óptimas las explicaciones sobre la ironía a partir de una simplificación y generalización. Ambas permitirán buscar los universales y códigos comunes que se enlazan en una obra determinada.⁶

Ante la problemática planteada, me atenderé al libro de Pere Ballart.⁷ Este autor barcelonés parte de que la ironía obliga a tomar conciencia de la paradoja de la vida. Esta idea me parece sumamente productiva y capaz de proporcionar instrumentos de trabajo. Así, en este apartado hago mías las ideas de este crítico y las enriquezco con las de otros analistas.

La ironía no es nueva. Aparece con los clásicos griegos. Para nacer, necesita un sujeto ante un hecho incongruente; es producto de un cierto número de connotaciones estético-morales y de un modelo descriptivo y normativo de las conductas humanas. *Los relámpagos...* cumple con estas características al enfrentar al lector con las evidentes incongruencias entre la figura histórica oficialista de los generales revolucionarios con la na-

⁶ Cfr. Donald C. Muecke. *The Compass of Irony*. Londres. Methuen. 1969. p. 5.

⁷ En el libro de Lauro Zavala, aparece un brevisísimo esbozo definitorio y clasificatorio de la ironía, que resulta harto insuficiente para analizar cualquier texto, pues el autor mencionado lo utiliza para revisar algunas obras en concreto y desde un punto de vista más ensayístico que crítico o analítico. Para mayores detalles, ver en especial el capítulo «Para nombrar las formas de la ironía», pp. 33-59 y que en muchos puntos coincide con el estudio más amplio de Ballart. Otro texto con una conceptualización más o menos estricta es Katharina Barbe. *Irony in Context*. Amsterdam/Philadelphia. John Benjamin Publishing Company, 1995. col. Pragmatics & beyond. New series # 34. Sin embargo, para mi trabajo es de poca utilidad porque se centra en la discusión desde el punto de vista de la Pragmática sobre hechos y expresiones muy breves del habla cotidiana, inaplicables al análisis textual.

cida de una lectura más detallada de autores y especialistas no interesados en quedar bien con el sistema, además de las propias memorias de los caudillos revolucionarios.

Las obras memorialistas en que se basó Ibargüengoitia⁸ hacen evidentes las múltiples fallas y creencias de que adolecen estos personajes. Gracias a dichos textos, Ibargüengoitia rompe las consideraciones históricas en *Los relámpagos...*, al derrumbarlas y desvelar mediante la literatura toda la falsedad con que la historia oficial enmascaró a los caudillos.

Entre los estadios que debió pasar (y que todavía son distinguibles), la ironía se mostró como disposición ética e intelectual; luego fue una arma retórica y persuasiva; posteriormente, un conjuro de la sinrazón y una dialéctica artística para terminar como una modalidad para trascender la ficción a base de nombrarla.

El nacimiento de la ironía se puede fijar en el teatro griego. En la escena hay dos personajes característicos. Uno será fatuo y alardeará de sus cualidades; el otro, un ladino que aprovechará cuantas ocasiones en que el primero se ponga a su alcance para ridiculizarlo y así ganar la simpatía del público. Nos enfrentamos ante una pareja arquetípica que se prolongará en el tiempo mediante un juego entre un falso «sabio» y un falso «tonto» que siempre ganará la partida al primero. Entre los griegos, estos caracteres eran definidos como «alazon» y «eiron», de donde se derivan, posteriormente «alazoneia» y «eironia».

En *Los relámpagos...*, el «eiron» puede identificarse con el propio Ibargüengoitia, «quien es el responsable de la visión dominante de la novela, visión que se manifiesta mediante un distanciamiento hipercrítico y una actitud de superioridad frente a los hechos narrados»⁹. El «alazon» será el protagonista de la novela y estará manejado por su contraparte, quien a fin de cuentas lo presentará como ingenuo, pues manifestará la posición oficialista a través de un género poco cultivado que luego de la Revolución y su decantación como proceso social, quedó de nuevo en el olvido dentro de la literatura mexicana: las memorias. Estas aparecen como el relato de José Guadalupe Arroyo, el personaje principal, pero en realidad se da como un diálogo donde el «eiron» (Ibargüengoitia) queda escondido, aun cuando aparezca como personaje de la ficción literaria cuando el General

⁸ Según Ana Rosa Domenella, son los textos de Álvaro Obregón *Ocho mil kilómetros en campaña*, publicado en México por el Fondo de Cultura Económica en 1974, y de Juan Gualberto Amaya. *Los gobiernos de Obregón. Calles y los regímenes peleles derivados del callismo*, editado por el mismo autor en México y sin fecha de edición.

⁹ Domenella, *op. cit.*, p. 22.

lo identifica por nombre, profesión y nacionalidad en el «Prólogo» y que al final se encargará de la «Nota explicativa» de *Los relámpagos*...

Sócrates fue el que más echó mano de este recurso en su método razonador, o diálogo socrático, pues en sus debates con los sofistas, iniciaba con una ponderación al saber de su oponente y lo hacía participe de algunas dudas para que el segundo las resolviera. La postura socrática se caracterizaba por su humildad, rechazo a toda petulancia y relativismo, rasgos básicos del pensamiento irónico que se prolongan hasta la actualidad.

La actitud de Sócrates lo llevaba a buscar un equilibrio entre la confianza de la razón como instrumento abarcante de la realidad, con la conciencia de las limitaciones de la propia herramienta. Estas circunstancias determinarán la órbita de lo irónico y del ironista: en ellos dominarán el disimulo; la búsqueda de pruebas que altere la discusión en su conjunto; los contrastes entre aparente y real surgido en la figura del «alazon» burlado; la importancia de un tercero que capte el juego intelectual y la risa producto de la confusión del ironizado como la expresión de la amargura interior de que hay en el hombre más apariencia de saber que ciencia positiva. Este grupo de rasgos es rescatado por Ibarguengoitia en toda la novela. Sólo cito como ejemplos el comienzo del Capítulo V: Arroyo relata el inicio de la segunda etapa de su desventura, cuando descubre que «Melitón Anguiano había sido un fantoche y Pérez H. era otro fantoche, yo también era un fantoche. Todos manejados por supuesto, por el despótico marrullero Vidal Sánchez»¹⁰ y cuando gracias a la trampa tendida por el susodicho Vidal Sánchez, el propio Arroyo cometió errores tácticos que facilitaron la toma de su zona militar por los cristeros, situación que deja muy mal parado al protagonista ante los ricos y el pueblo del estado de Vieyra, Viey.¹¹

La visión socrática presentó desviaciones, en particular cuando se trató de hacer de ella una simple fórmula aplicable mecánicamente y sin su intención desmitificadora original.¹²

Por su parte, Aristóteles compara la ironía con el humor grosero, al afirmar que el ironista ironiza para su propio deleite y para divertir a otros. En el capítulo *Elocutio* en la *Retórica*, compara a la ironía con el ridículo. No obstante, le reconoce un carácter instru-

¹⁰ Ibarguengoitia, *Los relámpagos*..., p. 43.

¹¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 44-45.

¹² Mónica Virasoro, *De ironías y silencios*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 134. Más adelante, esta autora señala que Sócrates buscaba poner en evidencia el carácter contradictorio de la *doxa* y hacer visibles las autosatisfacciones del hombre que no sabe dialogar y se contenta con el sordo palabrerío de bagatelas verbales. Así, el ironista se instaura en mago que siempre esconde algo en una de sus manos para hacerla aparecer en la otra.

mental y una dimensión filosófica cuando la menciona en la *Poética*. En este filósofo, el desarrollo del concepto no va más allá y sólo lo deja bosquejado, sin darle mayor importancia.

Durante el dominio romano, la ironía tendrá otro de sus florecimientos en la oratoria pública. En este momento, sus dos líneas directrices más destacadas —una actitud ante la razón y ser considerada una estrategia verbal— confluyen en *Del orador*, de Marco Tulio Cicerón, para dar una nueva dimensión al concepto al afirmar que es de naturaleza dual, idea que se consolidará en *Las instituciones oratorias*, de Quintiliano.

Cicerón establecerá la mayoría de los parámetros que siguen vigentes hasta nuestros días: inspiración teórica aristotélica, aplicación práctica exclusiva a la oratoria, abundancia de ejemplos, y vaguedad del criterio en el análisis del ridículo.

Pese a tener poca sistematicidad en sus criterios de clasificación, cabe destacar que entre las características dadas por Cicerón al concepto, están las agudezas aplicadas a hechos y las basadas en palabras —que darán origen a lo que más adelante se definirá como ironía situacional e ironía verbal—, atribuirle una lectura seria y otra cómica en clave (que demanda la alianza del lector, la comunidad de indicios con el autor y la observancia del contexto; en éste se centrarán, junto con la intención del autor, los sentidos solapados), la falibilidad nuestra o del otro, la expectativa frustrada, la comicidad latente en las deformidades físicas, la inoportunidad de burlarse de alguien a quien antes se le mostró afecto, la disimulación propia, la concesión fingida del adversario y atribuir rasgos honorables a una realidad condenable.

Muchos de estos rasgos aparecen en *Los relámpagos...*, pues la simulación irónica constituye una función metalógica del discurso. La novela se plantea como la interrelación entre el autor y el protagonista y hace posible reconocer el conflicto entre valores de diferente naturaleza en la argumentación desplegada entre el «alazon» narrador de *Los Relámpagos...* y la del «eiron» autor —aun cuando se encuentra oculto— evidenciada básicamente por alusiones y guiños al lector.

Entre éstos destaca inicialmente el título. En el ámbito guanajuatense se dice «viene como los relámpagos de agosto: pendejeando por el sur», en una referencia clara a que cuando llueve en este estado de la República, las aguas llegan por el norte, mientras los relámpagos se hacen oír y sentir en el sur.¹³ Aquí aparecen las aclaraciones de Arroyo

¹³ Cfr. Domencella, *Jorge Ibarguengoitia...*, p. 24.

sobre las significaciones del *título*, que tacha de «soez» y se contrapone a su «pudor» y «formalidad».

Por otra parte, Cicerón hace referencia a que la ironía puede recurrir a otras formas auxiliares como doble sentido, paronomasia, alegoría, metáfora, antítesis, antífrasis, hipérbole, equívoco, cita proverbial y adopción de lo figurado como literal.

Aunado a lo anterior, están las consideraciones de Alba Claudia Romano, quien en su *Irony in Juvenal*, agrega que Cicerón hace visible en sus disertaciones cómo la ironía va más allá de una figura del habla para convertirse en un penetrante acto del discurso y amplía sus características al afirmar que no sólo dice lo contrario de lo que quiere significar, al exponer una nueva faceta de la realidad.¹⁴ Tal cosa sucede cuando *Los relámpagos...* pone ante el lector una faceta de los generales revolucionarios no divulgada por la historia oficialista, pero siempre difundida y transmitida ampliamente por las vías más insólitas de la cultura popular.

Posterior a Cicerón aparece Quintiliano. Éste resume acertadamente la duplicidad natural de la ironía e identifica el problema de la separación entre el concepto y el fenómeno al que se hace referencia. El planteamiento hasta ese momento sobre la ironía era restrictivo en exceso para alojar una serie de elementos diversos en un tratado retórico que no llegaba a revisar el nivel discursivo y sólo veía cambios de sentido aislados. Este filósofo consideró a la ironía dentro de los tropos retóricos como una de las variantes de la alegoría, aunque deja bien clara su conciencia de la indeterminación léxica del término, hace ver que no es suficiente atender sólo las palabras del orador, y se hacen necesarias acotaciones a un contexto para derivarlas en consecuencias pertinentes.

La obra de Quintiliano plasma, por una parte, que la ironía es otra cosa distinta a la expresada que suele utilizarse para censurar fingiendo una alabanza o hacer lo inverso, con un efecto sorprendente y con una finalidad cómica y, por otra, resaltará que aun cuando se coloca entre los tropos y figuras del pensamiento, al pertenecer a las segundas, la ironía atribuye al lenguaje una dimensión distinta, pero sin dejar de utilizar su propia palabra y manteniendo el orden natural de la gramática.

Ibargüengoitia aprovecha estos rasgos cuando destaca los diferentes puntos de vista a través de su «alazon» y de los generales revolucionarios donde patentiza ante el lec-

¹⁴ Cfr. Alba Claudia Romano. *Irony in Juvenal*. Hildesheim-New York. Georg Olms Verlag. 1979. *Altertunswissenschaftliche text und studien* band 7. p. 21.

tor la impreparación, incultura y la tendencia de los caudillos a satisfacer ante todo sus impulsos más primarios, como se desprende de la propia declaración de Arroyo cuando dice que no nació en un petate, ni su madre era prostituta y tampoco era un analfabeta, porque terminó «la Primaria hasta con elogios de los maestros»¹⁵.

La ironía destaca su carácter indirecto y soterrado; pondera su urbanidad y refuta las ideas previas que la igualaban con el sarcasmo; elimina el término de *dissimulatio* y mantiene el nombre original usado por los griegos. Además, establece dos categorías al hablar de la ironía: el tropo y el esquema. La primera se refiere a una breve figura retórica imbuida en la totalidad de un texto, mientras la segunda es todo un discurso presentado en un tono de voz que choca con la situación real.¹⁶ Ejemplos de estas características se verán posteriormente, en cada una de las diferentes muestras de la novela.

Tras la caída del Imperio Romano, el concepto perdió mucho de su valor: la ortodoxia cristiana no aceptaba con mucho agrado un modo de pensar indirecto y que no tratara de representar la realidad que a sus dignatarios interesaba. Además, al ser depositaria del saber antiguo, la Iglesia no permitió que esta forma de pensamiento avanzara en Occidente y abogó porque todas las disquisiciones sobre el tema se encaminaran a restituir a la palabra su sentido exacto. Las referencias a la ironía, como la de Santo Tomás de Aquino en su *Summa Theologica*, hablan de ella como la práctica perniciosa de una vanidad reprobable y pecar de jactancia.

En el Renacimiento, el avance en la conceptualización del recurso es también nulo, pues hasta las posiciones planteadas por Quintiliano son abandonadas. Los retóricos lo circunscriben al discurso encubierto que se lanza contra el oponente, como lo muestran las ideas de Julio César Escalígero en su *Poetices libri septem*, donde define a la ironía como «un término genérico que concierne al grupo de las figuras en las que la palabra es contraria al sentido. Ello es deducible no por la expresión en sí misma, sino por la naturaleza del acto de enunciación. Difiere de la alegoría en que ésta señala lo que las cosas tienen en común y las pone juntas, mientras la ironía pone juntas cosas que son contrarias, indicando la base de su separación», coincidiendo con el grueso de sus contemporáneos en que se trata sólo de un tropo, pese a reconocer sus anomalías como tal.¹⁷

La ironía de este periodo es una voz interna usada de manera crítica para exponer

¹⁵ Jorge Ibargüngoitia. *Los relámpagos de agosto*, México, Joaquín Mortiz, 1994. p. 11.

¹⁶ Cfr. Romano, *Irony...*, p. 21.

¹⁷ Cfr. Ballart, *op. cit.*, p. 59-65.

las incongruencias sociales. Funciona en dos vertientes: por un lado, permite nuevas aproximaciones mediante la interpretación y re-idealización y, al mismo tiempo, favorece un distanciamiento de los temas y motivos propios del momento. En *Los relámpagos...*, esta forma se distingue cuando Ibarquengoitia se oculta detrás del «alazon». Esto le permite distanciarse del propio protagonista, pues como autor queda fuera del relato y utiliza al personaje para expresar sus ideas mediante representaciones, como sucede en el «Epílogo» cuando narra el destino final de los participantes en la revuelta y cómo el sistema recicló o mandó al retiro a muchos de los caciques y caudillos revolucionarios.¹⁸

En el siglo XVIII hay algunos tanteos para retomar los estudios sobre el tema. El más destacado fue David Hume en Inglaterra. Su principal característica radica en su escepticismo religioso como dominante de su concepción irónica. Ésta se deja sentir a lo largo de su creación literaria como un método de expresar su idea del mundo. Este pensador, pese a haber sido preparado para seguir una discusión religiosa, nunca fue partidario de obedecer dogma alguno y siempre prefería tratar las cosas irónicamente.

Su intento más destacado de definir el concepto se encuentra en una carta enviada a su amigo Michael Ramsay el 4 de julio de 1727. Ahí afirma que la ironía es ante todo diferente de lo que se hace o dice superficialmente: es la proyección de una ambigüedad en forma retórica con dos niveles polarizados de significado, uno de ellos literal y el otro simbólico. Los recursos retóricos son utilizados por David Hume de dos maneras principales: lo que él llama «ironía cósmica» —donde se pide al lector que él mismo añada el tono irónico— y la «ligera», donde se dice lo contrario de lo que se trata de significar. Hume siempre aplica a sus escritos serios la primera de sus categorías y utilizaba la segunda como un instrumento literario.

El rasgo principal de la ironía de Hume es su estrecha relación con el escepticismo; ambos se brindan mutuos beneficios: al no aceptar la autoridad del dogma ni el privilegio de la tradición, el escepticismo puede cuestionar conceptos venerados en forma irónica mientras señala las falacias en el sistema lógico o racional de una cierta posición. Por su parte, la ironía puede expresar desaprobación, duda o insatisfacción con la implicación de un nivel superficial de significación.¹⁹ Esta faceta se hace visible cuando en *Los relámpa-*

¹⁸ Cfr., Ibarquengoitia, *Los relámpagos...*, p. 129.

¹⁹ Cfr. John Valdimir Price, *The Ironic Hume*, Bristol, Thoemmes press, 1990, p. 7. A lo largo de este análisis, se continuará aplicando esta sucinta definición, que considero suficiente por el momento para los fines de mi trabajo, pues seguir esta línea filosófica requiere otra investigación especial que puede ser abordada en otro momento.

gos..., Ibarguengoitia, por boca de Arroyo, emite juicios sobre Vidal Sánchez, al que el propio escritor identificó con Calles en diversas ocasiones.

La ironía para Hume presenta asimismo una crítica oblicua a la injusticia y algunas veces al tratamiento inhumano que se da a ciertos sectores de la sociedad. En *Los relámpagos...*, se observa este rasgo, pues se plasman declaraciones de sectores marginados y amordazados por el sistema político mexicano. Valga citar como ejemplo el fusilamiento de Macario Aguilar —ordenado por Vidal Sánchez mediante un juicio sumario donde el sentenciado fue acusado de alta traición— cuando fue vencido por los rebeldes del 29:

Este fue otro de los innumerables crímenes de Vidal Sánchez, porque Macario no fue traidor. Lo vencimos, porque nos batimos con gran bravura y tuvimos mucha suerte, eso es todo.²⁰

En el siglo XIX habrá un verdadero renacimiento del concepto al ser retomado por los románticos, quienes vuelven sus miradas a su estatuto filosófico; además de hacer de lado toda preceptiva, la ironía se colocará en el centro de la relación entre el creador y la obra en un movimiento dual que tratará de establecer ciertos límites, al tiempo que pretende eliminarlos. Una idea más exacta de esta aparente ambivalencia la aclara perfectamente el siguiente texto:

Com o momento em que na literatura o autor não só é capaz de se apresentar dentro da obra [...]mas toma consciência (e assume esa consciência no seu modo de fazer literatura) de que é não só o autor, mas o criador de um «organismo», e não apenas o veiculador de um código mimético que a poética impusera de maneira mais ou menos sistemática. A autonomia formal da ironia processase quando mal se começa a adivinhar a inevitabilidade de a literatura ser linguagem, quando se começa a perceber que a obra literária não é só, ou sobretudo, uma interpretação/representação (mimese) do universo (real ou poético), mas, mais do isso, um modo peculiar de a linguagem form[ul]ar um universo; a própria linguagem é o mundo...²¹

La vena paradójica y relativista retoma su lugar principal desde el momento en que el artista percibe las contradicciones propias de la creación. En este instante, la ironía pasa de ser una creación inconsciente a una conciencia creativa e inicia una compleja dinámica se va a los extremos: lo finito y lo infinito, la objetividad y la subjetividad, el absoluto y lo parcial... La obra se pretende madura y a salvo de toda ingenuidad para activar los mecanismos propios destinados a que nadie pretenda condenar sus contenidos como afirmaciones definitivas sobre el mundo.

²⁰ Ibarguengoitia, *Los relámpagos...*, p. 89.

²¹ Maria de Lourdes A. Ferraz, *A ironia romântica. Estudo de um processo comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, Estudos Gerais-Série Universitária, p. 19.

Friedrich Schlegel es considerado el verdadero introductor del concepto en la teoría literaria de los últimos siglos. La reacuñó y le dio un giro sustancial al considerarla una belleza lógica del pensamiento con una bufonería trascendental que todo lo penetra y lo eleva muy por encima de lo condicionado —incluidos el arte, la virtud o el genio— y en una visión externa es la realización mímica de un buen bufo italiano.

Schlegel intenta enfrentar distintos momentos del propio pensar de manera que el «yo trascendental» se burle de sí mismo sin consentir la fatuidad ni la suficiencia y desgaste las convicciones y creaciones. Se trata de acabar con toda autocomplacencia, por su elevado costo incluso para el creador.

Romano amplía esta concepción al apuntar por su parte, que para Schlegel y sus seguidores la literatura sólo puede existir cuando el espíritu del autor ha sido liberado por la ironía. La autora señala un nuevo giro en el pensamiento de este teórico al atribuir la ironía a una actitud interna en la mente del escritor. El espíritu del creador se eleva por sobre su obra, fluye en una libertad ilimitada —desde donde la ironía romántica lo provee de una aprehensión multifacética de la realidad— y adquiere un control casi divino sobre la creación artística y una conciencia total de sí mismo como creador.²²

Otro estudioso de la ironía en este momento es Jean Paul Richter. Este elude el término «ironía» —por considerarla frívola, cínica y esteticista— para dar paso a los de «humor» y «cómico» y alude a actitudes cercanas a las de Sócrates. Caracteriza al «humor» como lo «sublime invertido», lo hace inseparable de la filosofía idealista, consuma la fusión de «lo romántico» y «lo cómico», contrasta la infinidad de las ideas y la finitud de lo material y atribuye al concepto una negatividad infinita.

Por su parte, Karl Solger caracteriza la ironía como rayana en lo religioso y la aleja de los dominios literarios para llevarla a terrenos metafísicos. Para él, la ironía es el único principio artístico admisible y todo debe ser tomado en serio. Dice que la ironía es hija del misticismo y la convierte en el rasgo que diferencia lo moderno de lo antiguo, pues deviene de una yuxtaposición de objetos dispares a una conciencia plena de la naturaleza capaz de modificar el devenir de las cosas para que obedezca a una predeterminación.

Entre lo más importante de las aportaciones del Romanticismo al concepto, destacan las ideas de totalidad, omnipresencia y energía destructiva y socavadora de todo cuanto haya en su camino; sin embargo, no obstante los avances,

²² Cfr. Romano, *Irony...*, p. 27.

[...] las características de la ironía durante este periodo nunca pierden el difuso halo, cuasi-místico, de la abstracción filosófica, que no siempre facilita criterios para el trato material con los textos de la literatura.²³

La respuesta a la posición liberadora del Romanticismo se hizo sentir con Hegel, quien condenó la fuerza destructiva y la carencia de seriedad con que la ironía se burlaba de todo por el simple placer de hacerlo. Este filósofo decía que la ironía impide a su cultivador —al estar formada de negaciones y nostalgias— actuar su papel como hombre en el mundo, además de ser autoindulgente en la bienaventuranza de la autocomplacencia unida a la aniquilación de todo cuanto es grande y noble. En pocas palabras, el ironista se convierte en la antítesis del héroe y enfrenta la realidad sin conservar una línea de pensamiento ni ser congruente consigo mismo.²⁴

En la segunda mitad del XIX, la ironía es retomada, revisada y reformulada por cuatro de los mayores pensadores del siglo: Schopenhauer, Kierkegaard, Bergson y Baudelaire. Mientras Kierkegaard se referirá a su génesis e historia, los otros tres la relacionarán —junto con lo cómico, la risa y las causas de la propia ironía— con los procesos de la razón.

Schopenhauer señala que la causa de lo risible está en el uso de la paradoja inesperada en un concepto, sin que exista una relación lógica ni real. Al percibir tal anomalía se genera la risa, pues se hace palpable la diferencia entre los términos o circunstancias relacionados paradójicamente. El segundo factor incluido por el alemán es la frustración de una expectativa aparente. Jorge Ibarguengoitia cultiva no sólo paradojas sino otras formas retóricas que corresponden a diversos niveles de *Los relámpagos...* como lótopos, elipsis e hipérbolos, entre otros, como mencionaré en su momento.

Por su parte, Schopenhauer admite que la incongruencia ajena genera risa contra otra persona, pero cuando el error es propio, puede desencadenar, si se tiene sentido de la ironía, una sorpresa a menudo agradable y hasta divertida, pues al ser humano le gusta observar como algunas veces la intuición destruye y desmiente las racionalizaciones del pensamiento que —al tratar de abarcar todos y cada uno de los aspectos de la realidad— se estrella con todo y sus prejuicios en la materialidad de las cosas. *Los relámpagos...* echa mano de estos recursos, cabe recordar cuando Arroyo menciona su entrevista en Pacotas con el embajador de EU, Mister Robertson, y la advertencia de que su país declararí la guerra a México en caso de que una sola bala cayera a territorio gringo. La res-

²³ Ballart, *op. cit.*, p. 82.

²⁴ Cfr. Enright, *op. cit.*, p. 8.

puesta hace evidente la incongruencia ajena:

—Siempre ha sido un país muy egoísta —le dije yo, que estaba enardecido
—Ya estamos cansados de sus revoluciones —me contestó él.²⁵

Arroyo no comprende la postura del diplomático y al mencionar «la lucha por la Justicia Social» hace más evidentes sus propias contradicciones, pues la gente bien sabe que los revolucionarios lucharon más por sus propios intereses —como Cenón Hurtado, quien se declaró de lado de «los poderes legítimos» y la tan mentada justicia social fue sólo un panfleto.²⁶ También se inscribe en este contexto el pasaje de la estancia del General en la Hacienda de Santa Ana. Aquí, Arroyo desmiente las afirmaciones de Trenza de que el protagonista sólo buscaba pasar unos días con Helen Goo, (considerada por el segundo como amante de Arroyo) «ya que con ella me liga hasta la fecha una amistad entrañable».²⁷

Siguiendo la línea teórica, apunto que el filósofo alemán proyecta la risa y la broma sobre un fondo de seriedad, entendida ésta como una conciencia con la conformidad entre pensamiento y realidad. Es el primero en percibir que la ironía estará matizada por un sentimiento de jovialidad que busca establecer el contacto entre emisor y receptor; puede buscar la carcajada hiriente y destructora para demoler al contrario o llegar al destello iluminador que puede llevarnos a la inquietud existencial más desestabilizante.²⁸

Lo afirmado líneas arriba se palpa en *Los relámpagos...*, cuando Arroyo narra los resultados de la aventura del «Zirahuén» que cobra entre sus víctimas —además de municiones, artillería y trenes— la vida de su inventor, el general Benítez, «que tan valiosos servicios había prestado y que tan brillante futuro hubiera tenido de no estar de nuestra parte.»²⁹

Un segundo autor de suma importancia es Kierkegaard. Su concepto se deriva de la mayéutica socrática. Ésta lo atribuirá, en primer lugar, los rasgos de artificio persuasivo y sistema de razonamiento. Tampoco evita revisar su elusividad tradicional y propone distinguir una «ironía ejecutiva», generada en un ámbito reducido y finito que la hará momentánea y la «contemplativa» surgida en un medio más filosófico y como un componente puro destinado a impregnar del todo la cosmovisión de quien la ejerce.

²⁵ Ibarguengoitia, *Los relámpagos...*, p. 108.

²⁶ Cfr., *Ibidem*.

²⁷ *Ibid.*, p. 112.

²⁸ Cfr. Arthur Schopenhauer, «Teoría de la risa», en *El mundo como voluntad y representación*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1928, vol. I, cap. VIII, pp 173-174. Apud en Ballart, *Ironía...*, p. 94.

²⁹ Ibarguengoitia, *Los relámpagos...*, p. 121.

Kierkegaard trae a escena lo que se conoce como las grandes invariantes de la ironía: la visión privilegiada y superior del ironista, el relativismo disolvente y el castigo a la ingenuidad basada en el entendimiento humano. Además, el filósofo danés afirma que la visión privilegiada obliga al distanciamiento entre el autor y su creación, pues el ironista siempre debe tener presente que la conciencia es insuficiente e incapaz de apurar y comprender toda la realidad, dando así al creador una dimensión además de estética, ética.³⁰

La ironía se plantea entonces como un recurso que por su negatividad, relatividad y libertad infinitas puede disolverlo todo. Kierkegaard resuelve la contradicción al reunir y conciliar dos posturas donde el concepto es libre tanto de preocupaciones como de gozos y bendiciones y si no hay nada superior a ella, quizás no reciba ninguna bendición de nadie y en ello radica su libertad. Asimismo, dice que el sujeto, llegado el momento, debe sobreponerse a su ironía y domarla para que la realidad pueda reconstituirse y se genere una nueva normalidad, renovada y creadora.

Domar la ironía significa, por tanto, armonizar su vértigo negativo con unos ideales de la fe en la trascendencia, de manera que el potencial con que la ironía nos muestra la incapacidad y finitud de las cosas humana trueque su signo en un valor positivo y permita al hombre encontrar a Dios en el reconocimiento de sus propias flaquezas[...]. Sin duda este paso de la teoría del danés está literalmente sobre la cuerda floja; su descrédito de la razón casa muy bien con la esencia de la ironía, pero si ese descrédito lleva al individuo a una rendición ante la ceguera de la fe, la ironía y sus estrategias pierden todo sentido, y se diría que para ese viaje no hacían falta alforjas.³¹

Ballart no se conforma con esta idea al decir que circunscribir el concepto a un sistema cerrado atenta contra su propia naturaleza, pero la tensión generada con este acto no es algo aislado en Kierkegaard. Al profundizar en lo que el idealismo atribuyó a la ironía lo hace proponer un principio limitante al aspecto negativo y demoleedor que este concepto desencadena. Asimismo, da plenos poderes a la ironía, pero la enmarca en el plano de la obra artística y hace que sea el receptor el único responsable de hacer fluir lo irónico en favor de una cierta ideología, al tiempo de permitir al ironista gozar una libertad casi infinita al generar cuantos contrapuntos irónicos desee, con la única limitante de poder sujetar en un momento dado a la ironía al domarla. Así, el lector habrá de relacionarse con la obra de tal manera que al captar su sentido, integre a su esquema de valores las opiniones planteadas por el autor. La demarcación hecha en *Los relámpagos...* sobre el momento históri-

³⁰ Cfr. Ballart, *op. cit.*, p. 104.

³¹ Ballart, *op. cit.*, pp. 106-10.

co, permite que la mayor parte de las posturas kierkegaardianas se cumplan.³²

Por su parte, Virasoro señala que para Kierkegaard, la ironía es una pausa o un momento a ser superado, donde el escritor analiza, mensura y establece una componente de negatividad. Respecto al ironista, señala que éste siempre está de viaje; su reclamo es disponer en todo momento de la oportunidad o libertad de recomenzar y busca ser negativamente libre al poseer un entusiasmo analítico capaz de aniquilar la realidad a través de su propio contexto o experiencia vital.

Pero en Kierkegaard la ironía es mucho más que un concepto, es una forma de estar en el mundo, una forma de comunicación, una tarea que requiere una actitud atenta, diarios ejercicios de escalas, trabajo de años puesto al servicio de la idea, una misión divina.³³

Según Virasoro, Kierkegaard señalaba que la ironía es producida individualmente para un cierto receptor, pues no se puede ser irónico masivo, ya que la ironía es esencialmente antisocial. El ironista se encuentra solo y siempre se comunicará desde atrás y engañosamente, pues no está familiarizado con el mundo; no obstante esta incomodidad, siempre seguirá sin ceder en sus posiciones, aunque quede en el camino o, por el contrario, se eleve por encima de lo demás para llegar a su máximo logro: la sonrisa.³⁴ En la mayor parte de *Los relámpagos...*, Ibarquengoitia alcanza la premisa del danés, pues antes que carcajadas, el lector sonríe cómplice, gozosa y hasta burlescamente, de la abierta ingenuidad de Arroyo, quien encarnando a los generales revolucionarios, pretende convencernos de sus cualidades, bondad y acción social cuando en realidad se trata de uno más de los muchos oportunistas que se aprovecharon del movimiento.

Por su parte, Enright destaca otra característica dada por Kierkegaard a la ironía: la presentación como acertijo y su solución al mismo tiempo y a semejanza de un relámpago son poderosas y momentáneas y la exégesis no puede cumplir sus promesas con ella de ninguna manera. También señala que según Kierkegaard, la ironía es una excelente cirugía capaz de curar los padecimientos morales en cuanto limita, vuelve finito, define y por lo tanto produce verdad, actualidad y contenido, y lo que es más sanciona y castiga y al hacerlo imparte estabilidad, carácter y consistencia. como sucede en dos niveles de *Los relámpagos...*: denunciar el oportunismo de los caudillos y evidenciar las estrategias del

³² Cfr., Ibarquengoitia, *Los relámpagos...* p. 29.

³³ Virasoro, *op. Cit.*, p. 158.

³⁴ Una explicación muy interesante sobre el concepto metafísico y religioso de este filósofo aparece en Richard A. Watson, «The Seducer and the Seduced», en *The Philosopher's Joke*, Buffalo, New York, Prometheus books, 1990, pp. 69-88, que complementa de mejor manera la conceptualización casi metafísica que Kierkegaard da a la ironía.

Maximato.

En tercer lugar y por orden cronológico aparece Charles Baudelaire. Para este escritor y artista francés, el Sabio ríe temblando, pues la risa tiene algo del pecado original al ligarse con el accidente de la antigua caída hacia una degradación física y moral; en el paraíso no se admite la risa, porque la alegría absoluta no admite espasmos deformadores y la risa es hija de la pena, signo de miseria moral y de escasa entereza. Lo cómico y sus adláteres tienen elementos diabólicos y condenables totalmente ajenos a un espíritu bueno e inmaculado dominado sólo por el temor y estupefacción.

En su análisis de lo cómico y la risa³⁵, Baudelaire considera que la ironía (sin nombrarla como tal), permite la eliminación de una situación espiritualmente tensa y nos redime mediante lo «cómico absoluto» lleno de una relatividad típica de lo irónico, pues conduce al espectador a un estado donde todas las certezas son puestas en duda y se promueve un torbellino disolvente como proceso sin fin que lleva a una «absoluta negatividad infinita».

La ironía está destinada a separar la comicidad de lo puramente anecdótico y permite, mediante una distancia estética, convocar el mayor número de efectos artísticos, disparar la risa al infinito de las ideas y avanzar por el camino de una lucidez creciente que nunca nos llevará a la certidumbre ni al absoluto. Jorge Ibargüengoitia rescata el último aspecto en *Los relámpagos...*, pues al distanciarse estéticamente de la «Revolución Escobarista o del 29», lo hace también de las figuras heroicas revolucionarias. Calles, (que como ya dije, se encarna en Vidal Sánchez) el gran reformador y creador del sistema político mexicano contemporáneo, queda al desnudo y es tratado como un dictadorzuelo más. Se encargará primero que nada de quitar del camino a todos sus oponentes de la manera más conveniente para él. Con base en lo dicho por Dulles³⁶ más adelante mostraré como a través de la parodia de textos históricos es más destacable este rasgo. Toda certidumbre creada por la historia oficial queda descartada e Ibargüengoitia demuestra que en la imagen de los generales revolucionarios, todo queda reducido a valores absolutos totalmente falsos.

Casi al terminar el XIX y a comienzo del XX aparece en Francia otro teórico cuya obra fue determinante en la comprensión de la risa, desde donde también se puede anali-

³⁵ Charles Baudelaire, «De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas», en *Obras*, Madrid, Aguilar, 1963.

³⁶ John W.F. Dulles, *Ayer en México. Una crónica de la revolución 1919-1936*, México, FCE, 1977.

zar la ironía sin que la llame de esa manera: Henri Bergson³⁷. Hace referencia, como todos los demás, a la humanidad de la risa y la refiere a patrones de conducta propios del ser humano. Atribuye a la risa un factor de insensibilidad y la dirige hacia la inteligencia pura, le confiere un deseo de ser compartida y de ocultar —al mismo tiempo— una segunda intención de complicidad y acuerdo, con lo que surge una nueva dimensión de la risa: su ser social.

Bergson dice que la risa es generada por la rigidez en lo físico o lo moral desconocida por quien lo sufre y que lo hace aparecer risible a los ojos de los demás. La risa y por ende la ironía, tratarán de lograr un perfeccionamiento general al amonestar sobre la inelasticidad en la gente mediante un elemento estético. Así, la ironía puede ser caracterizada desde este punto de vista como una alusión a la inocencia de la víctima, a la superioridad de quien la observa a distancia, a la «alazoneia» que los hechos dan un justo castigo.³⁸

En este contexto, valga como ejemplo el pasaje donde Arroyo narra al final del Capítulo XIII y principios del XIV «uno de los episodios más vergonzosos de la historia del Ejército mexicano»: luego de haber tomado Cuévano en medio de una acción caracterizada por la falta de coordinación (los «reivindicadores revolucionarios» llegaron a bombardearse y atacarse entre sí), Arroyo y Trenza son comisionados por el Comando Supremo a tomar Pacotas y abrir un paso de emergencia hacia Estados Unidos. El movimiento les pareció fácil, pues luego regresarían a Cuévano junto con Artajo y sus siete mil hombres para acabar con las fuerzas federales encabezadas por Macedonio Gálvez. Las cosas no salieron como ellos querían. Mientras estaban fuera de Cuévano, la creciente falta de orden y organización hicieron mayores estragos entre los insurrectos. Además, la falta de liderazgo y la amenaza de una avanzada del general Gálvez desde Irapuato contra las «fuerzas reivindicadoras» desencadenaron una gran desertión de elementos. Ésta es atribuida a la incompetencia de Juan Valdivia, quien había quedado al frente de la tropa en Cuévano:

[...] las desertiones nunca empiezan porque las noticias sean inconclusas y el peligro inminente si estas circunstancias no son acompañadas del convencimiento intuitivo o demostrado de que el ejército en cuestión está en manos de un incompetente. El hecho de que Juan Valdivia era un incompetente, está más que demostrado y lo extraño no es que la tropa haya descubierto su incompetencia durante esos días, sino que nosotros no la hubiéramos descubierto cuando lo nombramos Comandante en jefe

³⁷ Henri Bergson, *La risa. Ensayo de significación de lo cómico*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973. Colección Austral 1534.

³⁸ Véase además Enright, *op. cit.*, p. 4.

del Ejército de Oriente.³⁹

Como una agravante más, a Valdivia se le ocurrió organizar una partida de cartas. Con eso hace más evidente ante el lector su incompetencia, cobardía y soberbia, pues cuando su batallón fue acometido, optó por la huida más expedita posible.⁴⁰

Bergson hace otra referencia a la ironía cuando dice que en la repetición cómica de frases se contrasta un sentimiento reprimido activado mediante algún mecanismo basado en la repetición, inflexibilidad, rigidez, deformidades, etcétera, y surge una idea que juega y se divierte al tratar de reprimir de nuevo al sentimiento liberado. En el concepto de risa del francés intervienen tres elementos clave que coinciden con las características de la ironía: las coincidencias repetitivas, la inversión de papeles y la interferencia entre lo real y lo posible. Conjuntados, permiten dar a nuestra idea de ironía una fuerza sustentada en lo inesperado, el pronóstico erróneo, el equívoco y la lucidez del receptor. A lo largo de los ejemplos citados y otros que aparecen más adelante se observa esto como rasgo típico de *Los relámpagos*...

La llegada del siglo XX trae consigo una gran dispersión de teorías. Por un lado aparecen los teóricos del New Criticism y otras escuelas anglosajonas. Por otro, la postura «mítica» de Northrop Frye. Después, las posiciones clasificatorias encabezadas por Wayne C. Booth y más tarde, quienes intentan establecer un modelo general, como Donald C. Muecke. El marxismo también tiene su intento de explicación en boca de distintos críticos. También están el deconstruccionismo, el posestructuralismo, la estética de la recepción, la retórica, la pragmática y el análisis del proceso de lectura (Culler). Tocaré los aspectos más generales de cada una de estas teorías.

De acuerdo con Ballart, el siglo XX se caracteriza porque la realidad deja de ser unívoca, estable y compartida; las influencias de los grandes filósofos como Marx, Nietzsche, Freud y Einstein demostraban que las cosas llegaban a su fin y otras muy distintas surgidas del desengaño de cualquier autoridad que diera sentido a las cosas, llevaba al sistema imperante a un futuro incierto y dominado por la desconfianza. El artista del XX se enfrenta a la pérdida de la fe en la eternidad del mundo físico y la pérdida de la fe en la importancia y la realidad de lo sensorial.

El convencimiento de que no se puede conocer ni siquiera una apariencia verdade-

³⁹ Ibargüengoitia. *Los relámpagos*... p. 107.

⁴⁰ *Ibidem*.

ra del universo; la relativización de la mimesis al no existir una realidad imitable; la percepción de una transformación acelerada más allá de lo imaginable; la conversión del mundo en una aldea colectiva y el acceso a otras formas de expresión y conocimiento, muestran que los conceptos de la cultura occidental ya no son suficientes para explicar al ser humano.

Por otra parte, al tener contacto con otras cosmovisiones, la idea de tradición se rompe y naufraga en un maremagnum de posibilidades creativas; obliga al artista a ir más allá y echar mano de cuantas alternativas le ofrecen la acumulación durante siglos y las más diversas formas de cultura. También desaparece el mundo público, la unidad artista-hombre se individualiza y separa para conservar la intimidad y hace que el arte algo deje de ser de grandes gestas para volverse privado, anónimo y hasta insignificante.

En este contexto, la ironía ofrece una opción para no caer en la locura y la desesperación. Su ausencia vuelve insoportables la angustia, alineación e incertidumbre que el siglo XX trajo aparejadas y han afectado el espíritu humano. La ironía aparecerá en mayor o menor grado en la literatura del XX para hacer presentes las limitaciones humanas y de la propia literatura, donde desempeña un papel definitivo e indispensable.

La variedad y desigualdad de los enfoques son sumamente amplias a partir de los diferentes puntos de vista estéticos aplicados. Así, se puede hablar de dos grandes grupos opuestos el uno al otro: el primero considera que la ironía escapa a todo rigor heurístico, expresa una negatividad infinita y llega a ser una modalidad recusable. Por el otro, aparecen quienes dicen que el concepto puede caracterizarse objetivamente y llegar incluso a favorecer nuevas lecturas racionales y compartibles que ayuden a una mejor comprensión del hecho literario en su conjunto.

En la visión panorámica arriba propuesta, abordaré en primer lugar lo que se conoce como el New Criticism y la crítica angloamericana en general. La primera definición es la de Ezra Pound, quien califica a la ironía —sin ir más allá— como «la ciudadela del inteligente». Más adelante aparecen los extensos y profundos estudios de los «New critics», cuyas ideas básicas se centran en la poesía y afirman que lo medular del poema consiste en la presentación y organización sofisticadas de una serie de experiencias concretas en forma verbal, más allá de un conjunto de afirmaciones referenciales verificables sobre el mundo real representado en la obra; distinguen entre imaginación y fantasía y conciben a la primera como principio ordenador capaz de integrar orgánicamente la unión entre idea y

sentimiento.

Destacan que lo esencial de la poesía es su capacidad de resolver las tensiones y superar las nociones de conflicto y discordia inherentes a la obra literaria, pues al tener una visión del poema como una totalidad destinada a alojar un complejo entramado de oposiciones, abogan porque el acercamiento crítico a la obra sea presidido por la máxima objetividad posible que obliga a pensar en el texto una y otra vez como un ente autónomo. Esta idea es más visible en T.S. Eliot, quien afirmaba

The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning.⁴¹

Estas concepciones prepararon el terreno al establecer un concepto aproximado de la ironía para esta escuela. Para ellos, es la resolución de las tensiones poéticas. En tal solución se sintetiza la heterogeneidad de impulsos distinguibles y se sostiene que la contemplación irónica gracias a una «inter animación de palabras» y «una transacción entre contextos»

En síntesis, el New Criticism dice que los rasgos más notorios de la crítica son la voluntad objetiva, la meticulosidad del análisis, el rechazo a la dualidad forma/contenido y a todo criterio extrínseco a las simples «palabras sobre el papel», para posteriormente dar lugar a los llamados «operadores temáticos» típicos de la ironía como ambivalencia, ambigüedad, paradoja y tensión. También recuperan la idea de contexto para reforzar la idea de conexión entre las partes y hacer que hasta lo más pequeño se mida respecto a la totalidad en una intratextualidad abarcante y aglutinante. Con ello se ejerce una presión del contexto hacia una determinada instancia de sentido, encaminada a reunir todos los juegos de connotaciones al interior de un poema.

Esta primera aproximación basada en los textos de Cleanth Brooks, busca caracterizar a la ironía como la calificación que da el contexto al sentido individual de una palabra o de un juicio que en virtud de una relación de reciprocidad, revierten en el sentido global. La idea queda más clara en la obra de Brooks de 1947 titulada *The Web Wrought Urn* donde dice:

Ironía es el término más general que tenemos para el tipo de calificación que los diversos elementos que hay en un contexto reciben del mismo[...] Además, ironía es el término más general de que disponemos para indicar el reconocimiento de las incongruencias[...] que, una vez más, impregna toda la poesía hasta un grado que va más allá de

⁴¹ T.S. Eliot, «The Metaphysical Poet», en David Lodge (ed), *20th Century Literary Criticism, A Reader*, Londres y Nueva York, Longman, 1972, p.70. Apud en Ballart, *op. cit.*, p. 146.

lo que la crítica convencional ha querido admitir hasta el momento.⁴²

Otro autor de esta corriente que añade algo nuevo a estas ideas es Kenneth Burke. Trata de definir la ironía a partir de su condición de tropo y la equipara en una dimensión muy abstracta con la comedia, la peripecia y la dialéctica, de las que sería principio rector.

Por otra parte, aparecen los críticos conocidos como el Grupo de Chicago. Rechazaban en mucho lo planteado por el New Criticism, se alineaban a la *Poética* aristotélica haciendo de lado los significados verbales para enfatizar los principios constructivos y estructurales. Entre ellos destacan R.S. Crane, Wayne C. Booth y Douglas C. Muecke. Los tres coinciden en que las ideas de Brooks no discriminan ninguna de las variantes de la ironía y lo único que hacen es devaluar más este concepto.

Más adelante surge otro crítico de las ideas del New Criticism: Northrop Frye. Los acusa de estar sumamente ensimismados en lo puramente retórico y estructural y echaba de menos un principio coordinador que viese los fenómenos con que la crítica se relacionaba como parte de un conjunto. Así, a partir de lo que podría llamarse un principio macroestructural, Frye pretendía establecer una crítica eminentemente deductiva que haría que la literatura tuviera un lugar en un marco de valores míticos y arquetípicos.

Sin embargo, Frye no delimita del todo un concepto de ironía; se refiere a ella como modo de invención de los mitos y la une de manera sobresaliente a la sátira. La ironía se encuentra en el nivel más bajo de su categorización basada en principios aristotélicos de superioridad e inferioridad con respecto al héroe —donde estaría en primer lugar el mito; en segundo, el romance; en tercer plano, la tragedia o alto mimético y en último lugar, lo bajo-mimético, donde el personaje queda igualado a sus semejantes y las circunstancias— pues el balance de las posiciones del lector se desequilibra negativamente para el personaje y lo pone en una escena de servidumbre, frustración o absurdo.⁴³

El dato más destacable de esta idea es la conciencia que el lector tiene ante la ceguera de los personajes —que desconocen su situación— e incide en las discrepancias entre apariencia y realidad. Éstas se conciben como un fracaso o absurdo que va más allá del ánimo del lector y entroncan con la imagen genérica del desplazamiento como un movimiento descendente. Asimismo, es de suma importancia resaltar que el ironista no pretende moralizar, sino poner ante los ojos del lector la vida tal cual a partir de todo un pro-

⁴² Apud. en Ballart, *op. cit.*, p. 155.

⁴³ Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 54.

ceso intelectual para no caer en lo panfletario y evidente. *Los relámpagos...* logra este efecto: nunca hay un pronunciamiento propio de Ibarra, hace que otros hablen por él. Como ejemplo cito cuando Arroyo destaca las cualidades de los insurrectos. Él y sus compañeros de aventura se niegan a ver sus limitaciones y son incapaces de comprender los mecanismos del sistema caudillista sonoreño, tanto para consolidarse en el poder como para bloquear las ansias de poder de los «insurrectos».

Ironía y sátira son para Frye, mito de invierno. En ellas imperan el caos, la oscuridad, la disolución y la derrota del héroe. A partir de la idea de la existencia no idealizada, Frye habla de un conflicto entre formas míticas idealistas y un contenido realista; hace referencia también a la frustración de expectativas elevadas ante la materialidad de la existencia cotidiana, que siempre ha sido idónea para este género.⁴⁴

Otro pensador de la tradición anglosajona es Wayne C. Booth. Sus principales líneas de pensamiento se centran en la interpretación del concepto a partir de los rasgos de estabilidad o inestabilidad. Para él, la ironía no ha perdido su status retórico y persuasivo; el narrador no interviene directamente en ella; la presenta sin mediaciones ostensibles para resaltar que así se priva de otras alternativas que el propio género le ofrece.

Booth considera ingenuo desligar las cuestiones técnicas del relato en la investigación acerca de sus efectos, pues al buscar un efecto específico, se cae en el riesgo de que sea apropiado para un punto de vista y para otros no. Además, considera la ironía como una modalidad tan compleja que puede hallarse indistintamente en relatos con acceso mediato o inmediato del lector y queda en posibilidad de servir tanto a un narrador omnisciente como a uno testigo o personaje.

Algunos de los puntos más importantes de Booth son rechazar el nihilismo que otros pensadores atribuyen al género y reconocer que la distancia entre narrador y autor implícito es el indicador de la fiabilidad del dador de la historia. Aparecen dos tipos de narrador: el confiable, que da sus versiones como terminadas; y el no fiable, que las presenta como dudosas al poseer un conocimiento limitado de los hechos o porque tiene opiniones diferentes a las del autor implícito.

Si la comunicación es entre el narrador y el narratario a expensas de un personaje, se puede hablar de un narrador irónico. Si la comunicación es entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, podemos decir que el autor implícito es irónico

⁴⁴ Cfr. Frye, *Anatomía...*, p. 300.

y el narrador no fidedigno.⁴⁵

Arroyo se instituye como un narrador no fiable; sus graves errores demuestran su desconocimiento del entramado político del momento, como se ve en el vergonzante episodio donde echa a Pérez H. a una tumba vacía en el Panteón de Dolores al término del sepelio del general González. Después sabrá que el agredido es el Presidente interino.⁴⁶ Otro ejemplo surge cuando Arroyo no percibe que su nombramiento de Comandante de la Zona Militar de Vieyra⁴⁷ tiene como fin eliminarlo del mapa político; También en este nivel aparecen la jugada de Vidal Sánchez (ya mencionada) contra Arroyo para que los cristeros tomen la plaza y el «acuerdo secreto» entre los más disímolos partidos para formar el PRIP y expresar el apoyo consensuado en favor de Juan Valdivia.⁴⁸

Al intentar una definición de la ironía, Booth afirma que la ésta puede ser la representación de una cualidad o don del hablante para un cierto aspecto del mensaje u obra destinado a impactar al lector y subraya que darle una lectura alternativa diferente a la que pretende sugerir es en realidad una malinterpretación.

En su estudio, Booth hace referencia a lo que él llama ironía verbal y la caracteriza por tener una intencionalidad; de ahí se deriva otra clasificación que Romano señala como intencionada e intencional. La primera tiene un autor que pretende convencer. En la segunda, la intención es incompleta y se puede decir solamente que es observable, tiene un grado de ocultación de significado, una estabilidad y una finitud. También es conveniente destacar que entiende como estabilidad la idea de que una vez reconstruido el significado, el lector no es invitado a demolerlo mediante nuevas interpretaciones y reconstrucciones y no pone en duda un sistema de valores, pues sólo acota un universo del discurso donde se puede decir con cierta seguridad que las cosas se quebrantan sólo mediante la expresión del discurso.

Por otra parte, Booth dice que las inferencias que hacen visible la ironía surgirían como respuesta a que el autor advierte claramente su tendencia irónica mediante indicios directos, cuando el texto proclama como verdad un error a todas vistas identificado como tal. si al interior del texto existen conflictos entre los hechos al presentarlos primero como ciertos y después como falsos o viceversa, la presencia de contrastes bruscos de estilo

⁴⁵ Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1986. p. 353.

⁴⁶ Cfr. Ibarguengoitia, *Los relámpagos...* p. 29.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 59.

para aislar segmentos de la obra por su naturaleza discordante y por un choque de la obra con las creencias del lector y que aparentemente tampoco acepta el autor.

Al concluir su estudio sobre la llamada ironía estable, Booth afirma que existen ciertos aspectos que pueden evitar el surgimiento o apreciación de la ironía, entre los que resaltan la ignorancia del lector, sus prejuicios y la falta de práctica para captar este género tan resbaladizo.

Asimismo, para la ironía inestable, Booth señala:

[...] el autor se niega a declararse, por muy matizadamente que sea, a favor de cualquier proposición estable, aunque se trata de lo opuesto a una proposición rotundamente negada por su ironía. La única afirmación segura es la negación con que comienza una obra irónica: «esta afirmación es insostenible» dejando la posibilidad, y en infinitas ironías la clara implicación, de que, dado que el universo (o al menos el universo del discurso) es intrínsecamente absurdo, todas las afirmaciones pueden quedar minadas por la ironía.⁴⁹

Booth no se percató que al reintroducir la negatividad infinita, la ironía inestable se dispara, puede socavar todo juicio y es incapaz de discernir su ocultamiento o su franqueza, para finalizar dejando toda la responsabilidad al lector, quien de acuerdo a su visión del mundo estará en condiciones de poner cierto límite a este proceso.

Pese a las contradicciones en las dicotomías mencionadas —en especial la de la inestabilidad— los aspectos más positivos de este crítico son su esfuerzo por tener un rigor crítico; la claridad con que identifica las pistas irónicas; su interés por presentar en forma analítica la interpretación del género y su agudeza en la lectura de textos concretos.

En un esfuerzo por llegar a un modelo más general de la ironía, el australiano Donald C. Muecke escribió varias obras sobre el tema.⁵⁰ Lo más destacable de este autor se centra en su reconocimiento de que la ironía es un fenómeno multiforme y complejo, las diferentes facetas del género; la serie discreta de regularidades identificadas y el énfasis que pone en esta categoría.

Entre las fuentes de la ironía moderna, Muecke reconoce las ideas del Romanticismo y elimina en gran medida lo satírico en su definición; también dice que es más subjetiva, menos retórica, más «atmosférica», menos mordaz y más defensiva que la sátira:

⁴⁹ Booth, *Retórica...*, p. 304.

⁵⁰ Entre las más importantes destacan *The Compass of Irony*, Londres, Methuen, 1969; *Irony*, Londres, Methuen, 1970, Critical idiom series 13; «The Communication of Verbal Irony», en *Journal of Literary Semantics* 2, 1973; «Analyses de l'ironie», en *Poétique* 36, 1978; «Irony Markers», en *Poetics Today* 7, 4, 1978; *Irony and the Ironic*, Londres, Methuen, 1982, Critical idiom series 13, 1983; «Images of Irony», en *Poetics Today* 4, 3, 1983.

The art of irony is the art of saying something without really saying it.⁵¹

En su trabajo de esclarecimiento, este crítico afirma que la ironía tiene ciertas características estéticas y subjetivas. En primer lugar, el lector enfrenta una estructura doble, donde un estrato inferior representa la situación percibida por el «alazon» (quien puede ser sólo una víctima o en realidad estar en una situación que lo hace blanco del recurso) y el superior corresponde al punto de vista del ironista sobre las cosas: en una segunda aproximación, aparece la oposición entre ambos niveles y una falsa inocencia identificada con la clásica *disimulatio*.

Muecke hace una clasificación del fenómeno a partir de lo verbal o las situaciones. La primera implica un ironista que consciente e intencionalmente la emplea; la segunda no cuenta con un dador y se considera exactamente como un aspecto de los hechos o resultado de los eventos que dan la sensación y la idea de ser irónicos. Otra de sus divisiones se refiere al nivel de disimulo que los significados tienen en el texto y la relación entre el ironista y la ironía, que corresponden a:

[...] ways of speaking, writing, acting, behaving, painting, etc., in which the real or intended meaning presented or evoked intentionally quite other than, and incompatible with, the ostensible or pretended meaning. The «real meaning» may be contrary of the pretended meaning or it may be more than a hinting at a mental reservation.⁵²

Al hablar de la relación del ironista con su obra, Muecke señala que existe la ironía impersonal: cuando el escritor se esconde tras una máscara impenetrable que impide verlo o percibirlo; ésta muestra un gran distanciamiento del escritor con su producción (ya lo mencioné en el ejemplo del «Prólogo»). En segundo lugar aparece la del menosprecio; en ella, el autor se esconde bajo un personaje pretendidamente inocente, incrédulo o muy entusiasta que se hace poco digno de confianza al tratar de subestimarse; también está la del ingenuo, cuyas características principales son una mayor ficcionalización o dramatización, pues el ironista pone en su lugar a un personaje ingenuo e independiente, que con su inocencia revela la hipocresía, las convenciones y los prejuicios de los demás. La ironía dramatizada⁵³ aparece en cuarto lugar. En ésta, el ironista está totalmente ausente y no hay ninguna constancia de él en el texto, pues solamente se encarga de ordenar los per-

⁵¹ Donald C. Muecke. *The Compass*, . . p. ii.

⁵² *Ibidem*, p. 53.

⁵³ Romano también la menciona, pero dice que el observador ya sabe que la víctima aún no es localizada. Para ella, esta clasificación corresponde al teatro o la vida, entendida como un espectáculo en el que el ser humano no interfiere, pero sobre la cual ejerce su control del conocimiento. A esta tipología añade además las ironías de auto-descubrimiento y la cósmica o general.

sonajes, situaciones, diálogos y demás componentes de la obra mediante un predicamento irónico dirigido al lector. Es sólo el encargado de dirigir, sin hacerse presente de ninguna manera. Pese a su gran labor de clasificación y destacar la idea de complicación, Muecke no logra poner orden y plantear en concreto la ironía.

Posteriormente, en *Irony*, Muecke logra definir la necesidad de buscar un denominador común que permita utilizar la ironía en la práctica y expone líneas básicas para tratar ser operativo. En primer lugar, plantea la inocencia o inconciencia confiada ya vistas en otros estudiosos. En segundo, menciona el contraste apariencia-realidad aplicados al ironista y a su «alazon»; reconoce que ambas nociones no pueden tener un valor absoluto —añadiendo así la idea de relatividad— y hace ver que en algunas ocasiones la ironía trata de «corregir» una situación, mientras en otras sólo expone una paradoja entre dos realidades sin favorecer a ninguna. Así, al aumentar el contraste real-aparente, la ironía se hace más efectiva.

Muecke adiciona el carácter cómico en el sentido planteado en el primer capítulo de este trabajo, esencial —según el crítico australiano— para divertir y satisfacer al auditorio. Además, al igual que otros estudiosos, éste dice que debe haber un distanciamiento del ironista, muchas veces parte de sus actitudes fingidas, aunque en otras es parte de su actitud real. Tal postura del ironista le permite tener una «iluminación» especial que lo hace capaz de percibir la terrible seriedad de la vida.

Otros de los logros de Muecke estriban en atribuir una dimensión estética a la ironía y dotarla de una eficacia acorde a la economía, equilibrio y precisión de la obra de arte.

En sus trabajos correspondientes a los 70 y 80, Muecke rescata el interés de la semiótica por desentrañar la descodificación de la ironía y la correlación entre aptitudes y conocimientos del emisor y receptor para establecer ser cómplices, pone especial atención en la comunicabilidad de los textos irónicos a través de la utilización de marcas específicas y concluye su línea de pensamiento al proponer el uso de imágenes arquetípicas sobre la superioridad del acto irónico, el uso de la especularidad y reconocer la inestabilidad de algunas ironías que pueden llegar al infinito.

Otra de las corrientes que intentan explicar la categoría que me ocupa es el marxismo, cuyos aspectos más importantes radican en que la ironía ayuda a poner en evidencia las falsedades de la sociedad y las injusticias de un mundo jerarquizado e inequitativo. Siempre se han referido a ella tangencialmente al estudiar el realismo de la obra y la

forma en que un autor reproduce un conflicto. Asimismo, condenan su uso acusándola de falseadora y de desnaturalizar la mimesis literaria.

Entre los pensadores de esta corriente destaca Georg Lukács. En su *Teoría de la novela*, retoma muchas de las ideas de Schlegel, hace un uso frecuente de los conceptos de «Dios», «infinito» y «trascendencia» y le da el papel de principio estructurador de la novela. En trabajos posteriores, afirma que la novela debe ser reflexiva y reflectiva, pues el escritor no puede reproducir una situación y sus personajes sin tomar en cuenta el modo de narración utilizado; asimismo, señala que la ironía se convierte en un instrumento concientizador capaz de encaminar al lector a una objetividad, hace suya la realidad gracias a su voluntad de copiar y al mismo tiempo remite directamente al proceso en que el trabajo literario ha tenido lugar, para finalizar diciendo que en última instancia, la ironía es ética. Jorge Iburgüengoitia adopta una posición ética muy específica: nunca acepta a pie juntillas lo que dice la historia oficial.

La ironía permite al creador contemplar un mundo unificado en los elementos de la realidad relativos y ajenos entre sí, que el hombre común consideraría diferentes y sin sentido. Gracias a la ironía, según Lukács, el escritor cuenta con una forma creativa para dar forma artística al mundo sin disolver la naturaleza antagónica entre la psicología de los personajes y el devenir del mundo para reconocerla como una condición necesaria.

En un intento de definición, es posible decir que para Lukács la ironía es un mecanismo de pensamiento permanentemente inconcluso, inestable y con una función ética determinante, cuyos rasgos principales son representar una mentalidad normativa de la novela, encargada de corregir excesos en la estructuración de la experiencia, ser el requisito que avala la objetividad novelística e implicar el grado más alto de libertad que puede alcanzar un creador en un mundo sin Dios.

Otras de las escuelas del siglo XX que se encargaron de la ironía fueron el deconstruccionismo, el posestructuralismo y la estética de la recepción. Todas ellas la consideran un dispositivo semántico capaz de ser activado sólo por la competencia del lector. Entre los autores más destacados abordaré a un representante de cada corriente: Paul de Man, Jonathan Culler y Hans Robert Jauss, respectivamente.

Pese a las grandes diferencias derivadas de sus respectivas posiciones teóricas, los tres coinciden en que el significado de la lectura irónica no es monolítico e inmutable; se encuentra sujeto a diversas contingencias en la interpretación y reconstitución realiza-

das por el receptor e incluso por la escasa fiabilidad del propio lenguaje.

La postura «deconstructiva» del belga De Man se basa en que la ironía nos enfrenta a un principio generador de sentido que niega lo aparente, pero sin llegar nunca —por la perpetua negatividad— a una interpretación estable. Asimismo, dice que las traiciones reiteradas del lenguaje constituyen una preocupación central entre los posestructuralistas y los deconstruccionistas.⁵⁴

En trabajos posteriores, De Man afirma que la ironía es una conciencia lúcida e interpretada a distancia que separa las experiencias reales de su comprensión posterior, de ahí que en especial en la novela se utilice un lenguaje irónico capaz de mediar entre la experiencia y el deseo y cuyo objetivo será sumar lo real y lo ideal en la compleja paradoja de la forma. La cuestión no queda aquí: años más tarde, De Man estudia el símbolo y la alegoría y afirma que la ironía apunta más hacia la segunda y establece como sus principales semejanzas que la ironía establece una discontinuidad entre el signo y su significado y que el signo que maneja un sentido diferente del denotativo busca en realidad tematizar las diferencias que implica.

De Man afirma que la actitud irónica surge del desdoblamiento del yo; tiende a verlo en su relación con la naturaleza en su conjunto y se convierte en un estatuto de distanciamiento de nuestra posición afectiva respecto al mundo a través del propio lenguaje. Asimismo, apunta que una vez iniciada la ironía no puede concluir.

En este proceso deconstructivo, el pensador belga llega a atribuir a la ironía rasgos verdaderamente sombríos al decir que la ironía absoluta es la conciencia de la locura y el fin en sí misma de toda conciencia al ser una conciencia de la no-conciencia y un reflejo de la locura desde su propio interior. Sin embargo, la reflexión tiene lugar sólo por la doble estructura de la ironía, pues quien la cultiva inventa una forma de sí mismo que lo muestra como loco pero que no reconoce como propia, sino que la proyecta objetivada.⁵⁵ El término cobra así una significación muy parecida a la que Derrida dio a la palabra *différance*, pues la naturaleza de la ironía consistirá en un eterno diferir del sentido plausible en un entreacto indefinido que, al hacer visible la contemplación desengañada del mundo, hace imposible dar marcha atrás.

Por su parte, Culler afirma que la naturalización semántica propia de todo texto ar-

⁵⁴ Cfr. Paul de Man, «The Resistance to Theory», en David Lodge (ed), *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Londres y Nueva York, Longman, 1988, pp.362-364.

⁵⁵ Cfr. De Man, *Blindnes...*, p. 216

tístico, hace que el lector perciba, con base en las convenciones establecidas, las incongruencias propias de la obra irónica. Este pensador parte de la idea central de que el texto genera diversas incertidumbres convertidas a su vez en desafíos para el receptor, quien pretende dotar de un sentido plausible y lógico a la obra. En este contexto, la ironía representa el reto extremo que reclama al receptor un *surplus* interpretativo, pues debe completar, reordenar y reintroducir los signos en el dominio de su experiencia. De ese modo, expone todos los rasgos desafortunados y todas las incertidumbres de una representación e invita al lector a participar en la producción del significado para superarlos o por lo menos reconocerlos. Ibargüengoitia invita al lector a completar cada uno de los cuadros en *Los relámpagos...*. No lo deja a la deriva, pues le proporciona claves de donde y cómo buscar. La mayoría de pistas se encuentra en el «Prólogo» y el Capítulo I de *Los relámpagos...*. Para entender la novela indica qué fue la Revolución del 29. Habla del caudillaje del Grupo Sonora (se refiere a Obregón como el general Marcos González y a Calles como el multitudinario Vidal Sánchez); además, el estilo lleva al lector hacia los libros autobiográficos escritos por los caudillos revolucionarios, a los cuales parodia, como mostraré más adelante.

La ironía para Culler carece de término fijo. Presenta una estructura dual donde contrasta dos órdenes de conflicto entre apariencia y realidad, genera las ya mencionadas ironías verbales y situacionales y apela siempre al lector pues no hay un enunciado irónico por sí mismo.

The perception of irony thus depends upon a set of expectations which enable the reader to sense the incongruity or *inraisemblance* of literal or apparent meanings and to construct an alternative ironic meaning which accord with the *vraisemblance* which he has established for the text.⁵⁶

En un intento sintetizador, Culler afirma que la ironía se determina primero por la referencialidad del texto que permite reconocer en un ambiente ya ubicado las incongruencias a partir de acuerdos enmarcados en un contexto, entendido como los modelos de conducta del lector que generan juicios sobre lo que la obra presenta; las expectativas que ésta puede generar a partir del mundo que construye; los significados aparentes que por su incongruencia se perciben como irónicos y las ideas propias del receptor sobre los procedimientos manipulados en el texto para reforzar la lectura irónica. El papel del interpretante es crucial para este crítico, pues no puede quedarse en la lectura literal y debe echar

⁵⁶ Jonathan Culler, *Flaubert. The Uses of Uncertainty*. Ithaca y Londres, Cornell University press, 1985, p. 186. Apud en Ballart, *op. cit.*, p. 245.

mano de los hechos y modos de dicción que por su distanciamiento de lo usual confirman que la lectura no debe quedarse en la superficie. En segundo lugar, la ironía requiere procedimientos estrictamente verbales para lograr la yuxtaposición de elementos incongruentes y de una variedad de tipos de discurso que por su tipificación se consideran verdaderos códigos que ocultan los puntos de vista del autor y su posicionamiento ideológico.

Asimismo, el receptor enfrentará al texto irónico a través de una *vraisemblance* generada por su propia experiencia cultural y de lectura que le permitirá integrar los diversos contenidos incongruentes. Esta *vraisemblance* tiene cinco niveles. El primero coincide con la dimensión social e intersubjetiva del texto que pide del lector su reconocimiento de lo real. En segundo plano, es lo cultural y alude a generalizaciones y juicios que son corrientes y llegan a estereotipar la realidad mediante la simplificación. El tercero exige la orientación del receptor mediante sus propias expectativas sobre el comportamiento de una convención o género; éstas condicionarán actitudes y tono de personajes y situaciones. El cuarto grado comienza con el paso hacia lo irónico, pues ya el texto da muestras de conciencia en forma más o menos clara de ir más allá de las convenciones, al tiempo de prevenir las posibles objeciones respecto a lo artificioso del trabajo, sin lograr conjurar del todo este rasgo. En quinto lugar, se acentúa y destaca la puesta en tela de juicio de la propia obra iniciada en el nivel anterior, que en general se presenta como una variante local y especializada.

Por su parte, Jauss señala que la ironía se basa en la experiencia estética en su conjunto, donde ocupa un sitio privilegiado del proceso estético y del placer perceptivo. El receptor realiza un intento por comprender la inteligibilidad cambiante de la obra literaria al identificar los códigos y supuestos interpretativos que la componen y dan sentido para las audiencias de distintas épocas y lugares. Estas ideas aparecen en *Los relámpagos...* a través de recursos retóricos y estilísticos que se convierten en pistas dadas por Iburgüengoitia al lector.

Al centrarse en la ironía, Jauss la coloca dentro de los modelos interactivos de identificación con el héroe y explica su relación estética con el receptor en cinco escalas. La primera es la asociativa; el receptor desempeña un papel activo en un juego y la obra adquiere una dimensión social. La admirativa corresponde a la segunda escala: resulta de la evidencia estética de lo perfecto que históricamente se traduce en cambios en el gusto literario y en la imitación conciente de determinadas conductas. Al llegar a la simpatética,

el receptor se identifica emocionalmente con el héroe y se solidariza con él; en la catártica, el lector se vincula con el héroe en una experiencia más plena y profunda para buscar la liberación a través de la identificación irónica.⁵⁷

Lo más destacado de esta línea de pensamiento, además de la insistencia en el aspecto estético, puede resumirse en cuatro aspectos esenciales y constantes ya vistos en otras teorías: la frustración a las expectativas abiertas; la oscilación entre niveles contrapuestos de apariencia y realidad; el distanciamiento del receptor; así como el cuestionamiento de las concepciones literarias, sociales, ideológicas y hasta filosóficas por cuenta del lector.

En un esfuerzo por dar una utilidad social a la ironía, R. Schaerer señala que tiene un valor instructivo y es una manera de romper las limitaciones del ser y de influir en otros.

L'ironie résulte d'un malentendu social. Nous prouvons tous, avec plus ou moins de force, le sentiment d'être incompris et de nous faire mal comprendre... D'ou les ruses que nous employons pour corriger et redresser d'avance l'image que nous désirons donner de nous-mêmes, en fonction de celle que nous faisons d'autrui. L'ironie est une de ces ruses, la plus efficace peut-être... Elle apparaît partout où Deux moi s'épient et s'affrontent. Si ces moi pourraient communiquer entre eux de façon parfaite l'ironie n'aurait aucune raison d'être.⁵⁸

2.2 La ironía como estrategia

Una vez planteados con amplitud los principales intentos de definición de la ironía, es necesario tratar de explicar el fenómeno. Ballart expone dos líneas a través de las que pretende llegar a comprenderlo, mismas que califica como estrategias. La primera es eminentemente retórica y formal, mientras la segunda se centra en la pragmática.

La retórica considera a la ironía como tropo y figura de pensamiento. En este nivel se presenta una nueva dicotomía: por un lado están quienes la consideran tropo y otros que ven en la ironía un fenómeno polimorfo que debe ser incluido en el segundo grupo. En el primer conjunto de pensadores se encuentra Catherine Kerbrat-Orecchioni, quien la restringe a su ámbito meramente verbal y la define como un tropo de invención sin determinación léxica, operante esencialmente *in absentia* y como una suerte de tropo semántico-

⁵⁷ Cfr. Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986, p. 283. Apud en Ballart, *Íronieia...*, p. 257.

⁵⁸ Schaerer R. Apud en Romano, *Irony...*, p.22-23.

pragmático.⁵⁹

En esta concepción, el significado literal, o de valor positivo, es actualizado de acuerdo con la competencia del receptor; sin embargo, si ciertos hechos variables hacen inconsistente la literalidad, la interpretación se encamina hacia un significado elaborado a partir de otro previo mediante una regla de transformación antinómica compatible con el cotexto y el contexto. Además, al recurrir a la noción de intencionalidad, esta autora concluye que existe un choque entre lo que dice el texto y lo que se *supone* quiere decir. Es claro el uso de la antífrasis para demostrar que la relación entre el sentido literario y el derivado es antinómica o de oposición semántica. Luego señala que la ironía tiene un fin eminentemente descalificador que tiende a burlarse de las personas o las cosas mediante una secuencia donde un contenido patente positivo remite a uno latente negativo y, en forma pragmática, a una censura en forma de elogio.

En esta línea coincide Henri Morier en su *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* donde la avala a la ironía como procedimiento semántico de inversión, mecanismo anti-frástico o anticatástico. En esta corriente, Ballart refiere *El funcionamiento de la ironía*, de Gonzalo Díaz Migoyo, quien afirma que la ironía debe estar basada en tres principios: su tenor literal debe ser semánticamente verosímil, pues la hace aceptable a la primera; pragmáticamente contradictorio, al hacer notoria una contradicción y que ésta sea rechazada, y deseable en el contexto de la enunciación, pues conecta los otros dos factores y la hace intencionalmente significativa.

La segunda corriente ve a la ironía más como una figura de pensamiento. Tiene como principales representantes a María de Lourdes Ferraz, quien en *A ironía romántica. Estudio de um processo comunicativo* dice que este concepto no siempre se muestra como una frase o párrafo; necesita todo un texto, donde aparece diseminada y difícilmente se puede hablar de una manifestación explícita de contradicción y a veces no se reconoce más que como una actitud.

Por su parte, en apoyo a esta postura están Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, quienes en su *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, afirman que la ironía es un tipo especial de argumentación indirecta; subrayan su carácter eminentemente defensivo y su gran flexibilidad, pues al ridiculizar a quienes rechazan sin razón una premisa, la ironía

⁵⁹ Catherine Kerbrat Orecchioni, «La ironía como tropo», en *Poétique*, 41, 1980, p. 110. Aunque existe una traducción al español en Universidad Autónoma Metropolitana-I, *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM-I, 1992, continuaré refiriéndome a la edición en francés por ser más comprensible, pues la española resulta sumamente densa y poco clara.

sanciona la obcecación y da origen a su uso como figura del pensamiento.

También en esta corriente se encuentra el Grupo M. Ubica a la ironía entre los metalogismos, metáboles que actúan sobre la lógica del discurso, concepto muy próximo a la idea clásica de las figuras de pensamiento.⁶⁰

La segunda estrategia planteada por Ballart es la Pragmática. Su objetivo principal radica en definir al objeto literario desde el punto de vista comunicativo. En primer lugar, aparece H.P. Grice, quien en su trabajo *Logic and conversation*, resalta la proposición contradictoria de la ironía. Le sigue John Reich, quien en *Making sense of literature* distingue los actos ilocutivos reales y sinceros; reales insinceros y actos fingidos para dar un lugar a la ironía en los últimos.

Con mayor detalle, John R. Searle enfoca a la ironía en su *Expression and meaning* donde pone en contacto los modos de la metáfora y la ironía con los actos indirectos del lenguaje caracterizados por la diferencia existente entre el sentido de la frase y el de la enunciación.

[...] the mechanism by which irony works is that the utterance, if taken literally, is obviously inappropriate to the situation. Since it is grossly inappropriate, the hearer is compelled to reinterpret it in such a way as to render it appropriate, and the most natural way to interpret is a meaning the opposite of its literal meaning.⁶¹

Dos estudiosos cambiaron en 1978 el panorama sobre la ironía en el mundo de habla francesa: Dan Sperber y Deirdre Wilson, al propugnar por la integración en una única teoría los aspectos semánticos, pragmáticos y retóricos del concepto, pues todos los estudios que circunscriben el fenómeno a una simple inversión de significado, ocultan una gran gama de posibles enunciados positivamente irónicos, que rebasan en mucho las fronteras de la antifrasis.

El principio esencial en que basaban sus afirmaciones parte de la distinción en Pragmática entre empleo y mención. Si el usuario utiliza una expresión, designa lo que esa expresión refiere y cuando menciona una expresión, solamente la designa a ella tomándola en su estricto valor metalingüístico. Así, la ironía es siempre una mención, un enunciado que el ironista genera como eco de otro enunciado sea cual sea su naturaleza o cercanía, que considera ridículo.

⁶⁰ Por la complejidad y al no ser este el fin último de mi trabajo, remito a la obra Grupo M. (Dubois, et al.) *Retórica general*. Barcelona, Paidós, 1987 para un análisis más amplio de estos conceptos.

⁶¹ John S. Searle. *Expression and Meaning*. Cambridge. Cambridge University Press, 1979. p. 113. Apud en Ballart. *op. cit.*, p. 278.

Al mencionar un enunciado irónico no se habla de la realidad estrictamente, sino del enunciado utilizado que al mismo tiempo marca la distancia del hablante para hacer evidente la inconveniencia de expresar las mismas palabras con una enunciación seria. Aparece así el *asteísmo* —elogio simulado bajo el disfraz de una *diatriba*— posible gracias a que el eco puede recordar algún temor de que la realidad ironizada, que ahora se ha mostrado positiva, llegue a concretarse en la realidad.

Otro autor que apoya estas ideas es Alain Berrendoner, quien en 1981 reformuló el concepto *antifrástico* dado a la ironía a partir del valor argumentativo de los enunciados. Berrendoner presenta a la ironía como un hecho metacomunicativo a partir de la idea de doble nivel elaborada por Sperber y Wilson y propone afinar la teoría de las menciones mediante una clasificación de las mismas en cinco planos:

- Explícitas o directas
- Evocadas o indirectas. Están latentes en todo enunciado negativo por oposición a una expresión positiva
- Autoevocadoras, introducidas por un adverbio de enunciación
- Enunciaciones-eco indirectas, relacionadas con proverbios o frases hechas
- Ecos directos. El enunciado previo se adopta sin cambios
- La ironía, donde la mención cuestiona de forma mimética a la propia enunciación, al ir más allá de los meros actos de habla

En una tercera aproximación, Berrendoner hace que la ironía cuestione su propia función, pues si se trata de un mecanismo argumentativamente paradójico, entonces debe servir para criticar o para reconocer aciertos, por lo que su función queda como neutra. Además, al entender la ironía como un tropo y transferir un sentido falso a otro verdadero, obliga a obviar que si el ironista busca solamente degradar un cierto valor, antes lo hará directamente sin tantas complicaciones, por lo que acerca a la ironía más a la paradoja que a la antífrasis porque una paradoja es justamente una polisemia perfectamente circular, donde la jerarquía de los sentidos se encadena, o, lo que quiere decir lo mismo, se mueve en abismo.

Así, la ironía tiene una función esencialmente defensiva, constituyendo un escudo del hablante ante un conjunto de normas institucionales que imponen claridad y coherencia a los enunciados y que le piden cuentas si falta a ellos. Al conformarse como argumentativa, esta paradoja exime al ironista de toda responsabilidad sobre la carga significativa,

quedando a salvo de toda sanción y haciendo posible utilizarla en un revire ofensivo al criticar gentes o costumbres o instituciones, que de otra manera, sería inaceptable.

2.3 Los relámpagos de agosto como proceso comunicativo irónico

Planteadas las posibles estrategias para analizar la ironía, surge el momento de hacer una clasificación del concepto. La primera es la retórica clásica compilada por Heinrich Lausberg que la considera una figura por empequeñecimiento. Entre las variantes recolectadas por este autor se encuentran:

- La antífrasis, designación por el contrario
- Asteísmo o urbanidad, reprensión que esconde elogio
- Carientismo, emplea tono y expresión sin burla aparente
- Clenasma, atribuye al contrario las cualidades que el ironista quisiera para sí
- Diasirmo, busca humillar la vanidad del adversario al cuestionar sus conductas previas
- Sarcasmo, burla próxima al insulto, dirigida contra un débil
- Mimesis, ridiculiza por imitación de gestos y conductas del adversario

Estas categorías son cuestionables porque se basan en criterios indiferenciados, no hay una delimitación precisa de cada una de ellas y por ser intercambiables en un análisis literario específico.

Otro intento de clasificación es el de Eleanor Hutchens, quien en un estudio sobre la ironía verbal en *Tom Jones*, de Fielding, hace de lado los criterios clásicos y afirma que toda ironía verbal procede de la elección y ordenamiento de las palabras que se encaminan a las verdaderas intenciones significativas del ironista mediante la sugerencia del reverso. Su taxonomía se basa en la denotación, connotación, variaciones de tono y referencias implícitas para quedar de la siguiente manera:

- Denotativa. La menos sutil, donde se usa una palabra de significado contrario al que se da a entender
- Connotativa. Se conserva literalidad, pero se desencadenan connotaciones que chocan con la verdad
- Tonal. Depende de la forma en que se estructura la secuencia de frases y oraciones en un párrafo

- De referencia, usa las palabras de manera que compara o remite implícitamente un tema o aspecto total y cómicamente disímil de tratado.⁶²

Por su parte, Muecke también intenta una clasificación pragmática en *Irony and ironic*, basada en lo verbal y la situación. A la primera le llama instrumental y la segunda, la observable.

Desde mi punto de vista, con Muecke quedan establecidas las líneas que llevarán hacia una conceptualización más exacta y al mismo tiempo operativa de la ironía. Desde este punto, seguiré aún más de cerca la línea expositiva de Ballart, pues al revisar los textos bajtinianos, me percaté de que en ellos no hay una definición, ni en germen siquiera, sobre el concepto, sino sólo algunas alusiones referidas siempre a la parodia y a la sátira, por lo que me atenderé a lo que este autor barcelonés plantea como su conceptualización mínima de la ironía.

A partir de esta postura —con la cual coincido— ante herramientas más afinadas y exactas, la ironía debe satisfacer seis rasgos esenciales: dominio o campo de observación, contraste de valores argumentativos, grado de disimulación, estructura comunicativa específica, coloración afectiva y significación estética.

Sobre el dominio o campo de observación considero pertinente destacar que es un factor previo inherente a la configuración textual de la ironía, pero sólo después de creado puede ser percibido y valorado por el analista. En este contexto, toda ironía se basa en la palabra y se mantiene la validez de la clasificación verbal/situacional para precisar el ámbito en que se moverá el concepto en una obra literaria, pues permite conocer con bastante exactitud si el contrasentido específico de un discurso es producto de un empleo determinado o reside en la conjunción de hechos acciones y situaciones. Decir y presentar se convierten entonces en verbos clave que definen el proceder distinto de la ironía, permiten percibir el relieve de las enunciaciones intencionales del ironista, su mediación es menos obvia.

Al referirse a la ironía verbal, Ballart dice que reclama un trato eminentemente estilístico y retórico que no excedan el marco del sintagma, mientras la situacional es de índole más filosófica y se encuentra a lo largo de todo el texto.

Respecto al contraste de valores argumentativos, cabe destacar que se comparte con otras figuras retóricas lógicas como la paradoja o la litote y es el que usualmente se

⁶² Eleanor N. Hutchins. «Verbal Irony in *Tom Jones*», PMLA 77, 1962, p. 46. Apud en Ballart, *op. cit.*, p. 301

refiere a la diferencia entre contraste y realidad. *Los relámpagos...* recurre a estos mecanismos para destacar la diferencia entre ficción y realidad. Una paradoja inicial en las declaraciones del ya citado «Prólogo», donde Arroyo se dice «vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo», situación que se destaca en la «Nota explicativa», cuando Ibargüengoitia enfatiza el nivel de profesionalización y mayor número de elementos del ejército porfirista con respecto al revolucionario e incluso el actual; la capacitación mediante instructores extranjeros de los altos oficiales e incluso de las tropas de Díaz.⁶³

También descuellan las paradojas en las declaraciones del Gordo Artajo cuando dice que ganaron «una gran victoria» en la toma de Cuévano.⁶⁴ Como otra muestra, vale la pena revisar el capítulo IX respecto a la campaña política de Juan Valdivia, donde las paradojas pueden identificarse como situacionales a partir de las referencias noveladas.⁶⁵

Es pertinente destacar como otro ejemplo, las lágrimas de doña Cesarita Maguncia al tratar de salvar a su esposo —cuando los rebeldes lo toman como rehén para obtener fondos destinados a sus movimiento— y los verdaderos intereses de la mujer de no ser ella y su marido los únicos que paguen el rescate y hasta aprovecharse de los otros secuestrados para hacer negocios muy redituables.⁶⁶

Como litotes, pueden marcarse muchos de los puntos suspensivos, como en la parte donde Arroyo deja incompleta la cita de la carta donde lo llama el general Marcos González,⁶⁷ cuando el «alazon» relata cómo descubrió que Macedonio Gálvez —un antiguo compañero de armas durante la Revolución— le «robó su pistola de cache de nácar»,⁶⁸ el resumen de las palabras de la viuda de González cuando ésta le dice que el reloj que el difunto le dejó en herencia a Arroyo fue robado,⁶⁹ la narración de el comportamiento de Eulalio Pérez H. ante el castigo que el protagonista le infligió por el supuesto hurto...⁷⁰

A la vista de las infinitas posibilidades de la ironía en su relación con la mimesis, Ballart cita la definición de Nuria Perpinyà que dice que cuando un escritor carga de ironía sus discursos se llega a los grados máximos de entrelazamiento y complejidad simulatorios posibles, pues las funciones de simulación literaria e irónica se separan de las señales

⁶³ Ibargüengoitia, *Los relámpagos...*, p. 9.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 89-91.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 59-60.

⁶⁶ *Id.*, pp. 75-76.

⁶⁷ Ibargüengoitia, *Los relámpagos...*, p. 11.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁰ *Id.*, p. 29.

animales para encarar un cuarto nivel que se parece a la función metalógica del discurso, siempre presente cuando se realiza la lectura.

En este contexto, es posible reconocer que en la ironía, el conflicto entre valores de diferente naturaleza se da precisamente al invocar una argumentación que se refiere a la propia ironía.

Una vez planteadas las dos premisas básicas que aparecen en casi todos los analistas de la ironía, es necesario referirnos a la que desde la antigüedad se conoce como disimulación. Ballart señala que el ironista (Ibargüengoitia, en este caso) es siempre un fingidor que se cuida de dar a conocer sus verdaderas intenciones y juicios, así, el propósito irónico implica siempre un ocultamiento, pues el ironista genera una dualidad dando carácter de afirmación a algo que en realidad no lo es. La incertidumbre creada expresa la imposibilidad de enfrentar un valor de verdad, de absoluto o de hechos únicos que permiten al ironista poner de manifiesto la existencia de una crisis, además de ocultar su propia presencia como instancia interesada en el texto.

Ante este panorama, es necesario que el analista busque los dispositivos con que el ironista oculta su actuación para identificar los marcadores destinados a evidenciar el contraste de los sentidos. En *Los relámpagos...*, Ibargüengoitia es ese fingidor que no da a conocer sus intenciones y juicios y recurre al ocultamiento dando carácter de afirmación a algo que en realidad no lo es. Así, crea una incertidumbre expresada mediante la imposibilidad de enfrentar un valor de verdad, de absoluto o de hechos únicos. Lo anterior permite al «eiron» poner de manifiesto la existencia de una crisis y ocultar su propia presencia como instancia interesada en el texto. En *Los relámpagos...* es factible observar esta característica en la escritura en primera persona realizada por el «alazon». Ibargüengoitia queda enmascarado y nunca sabemos a ciencia cierta si es él quien sostiene una idea o en realidad surge de parodiar alguna de las obras en las que se basa su reconstrucción histórica.

El autor también se cubre de diversas maneras en algunos otros de los personajes, quienes aparentemente concuerdan con el Jefe de la rebelión narrada; pero a la hora de la verdad, se perciben como poco solidarios y más preocupados en defender sus propios intereses. cosa que se da en el propio general Arroyo, quien incluso en el velorio de su gran amigo y protector, Marcos González, da el bandazo para integrarse al equipo de Vidal Sánchez, quien después será su enemigo acérrimo:

Mientras caminaba por los pasillos, de regreso a los salones, cavilando, topé de manos a boca con Vidal Sánchez, que me agarró del brazo y me dijo:

—Date una vuelta por Palacio. Lupe, que tengo que hablar contigo. —Textual. Luego se fue, y antes de que yo tuviera tiempo de contestarle vi, con horror, que el Presidente de la República (Vidal Sánchez, que aunque era un torvo asesino, no por eso dejaba de tener la dignidad que le otorgaba la Constitución) se dirigía al lugar donde estaba el ratero de Pérez H. que acababa de despojarme del último recuerdo de mi querido jefe: conferenciaba con él y después, ambos, iban con Jefferson, el Embajador de los Estados Unidos. Estoy seguro que vi a este último hacer un signo afirmativo.⁷¹

El primer elemento novedoso detallado por el autor que he seguido es la estructura comunicativa. Aquí, Ballart dice que el marco comunicativo en que se insertan las figuras irónicas hace que su curso se mueva en dos direcciones; la primera se enfoca a los destinatarios que acepten ingenuamente los argumentos literales y hacia aquéllos que decidan ir más allá y buscar una lectura irónica. De esta manera no es difícil comprobar que en su forma más sencilla, la ironía se presenta una vez separada y otras complementada dependiendo de los dos posibles grupos de lectores. En tal caso, aparentemente una de las audiencias es el verdadero receptor, mientras la otra se integra al mensaje y aparece como victimizada. La segunda línea muestra que es el emisor quien aparece segmentado en dos instancias, donde una funciona como transmisor irónico capaz de ser percibida por el lector. En resumen la ironía como fenómeno eminentemente comunicativo, plantea de modo abierto u oculto una interrelación necesaria entre los elementos constitutivos de una estructura que se muestra las más de las veces densamente complejizada, cuyas líneas más constantes son la posibilidad de dividir al emisor y al destinatario de acuerdo con el enfoque del mensaje.

Los relámpagos... presenta la doble estructura comunicativa descrita líneas arriba. En ella se insertan figuraciones irónicas orientadas tanto a los destinatarios que aceptan ingenuamente los argumentos literales, como a aquéllos que deciden ir más allá y buscar una segunda lectura con su significación implícita. Así, Ibarguengoitia aparece como el «eiron» o transmisor irónico capaz de ser percibido por el lector y se establece una interrelación necesaria entre él y su público para hacer visible el mensaje que desacraliza la imagen de quienes hicieron la Revolución. Estos elementos se captan esencialmente en los comentarios entre paréntesis,⁷² las citas textuales hechas por el propio Arroyo⁷³ y al-

⁷¹ Ibarguengoitia, *Los relámpagos...*, p. 21.

⁷² *Ibidem*, pp. 11, 12, 15, 21, 28, 31, 47, 61, 79, 107 y 108.

⁷³ *Ibid.*, pp. 24, 40, 44, 47-48, 60, 74, 75, 111, 124.

gunos de los diálogos entre los personajes.

Más allá de lo meramente lógico, en la ironía aparece un matiz que apela a las emociones del lector. Alguna veces busca el efecto cómico; el receptor se encuentra ante ironías sumamente visibles y hasta burdas, pero las más de las ocasiones, la ironía buscará una sonrisa complacida de quien sabe que logró desentrañar un sentido más profundo y analítico mediante la inteligencia. En otras ocasiones, la ironía apenas simula que en realidad pretende la reprobación del receptor hacia algún aspecto de la realidad o, en un esfuerzo por mantener la ecuanimidad, hacer que el lector reflexione sobre su mundo; e incluso puede hacer que quien lee se enfrente a las incertidumbres y a la flagrante realidad de sus limitaciones.

Jorge Ibarguengoitia subraya lo anterior en *Los relámpagos...* con sus observaciones sobre la «refinada educación», «honradez», «inteligencia despierta» y «simpatía personal» que de sí mismo hace el «alazon» en distintas formas lingüísticas y hasta declaraciones abiertas, mismas que finalmente quedarán desmentidas por los propios hechos narrados o por las afirmaciones directas de otros personajes coludidos con el general Arroyo⁷⁴, como se puede ver cuando el protagonista refiere que al ser detenido luego de que su movimiento fue derrotado y hallándose en su calabozo del Cuartel de San Pedro, al leer los periódicos que como último deseo se le concedería, descubrió que

[...] el grandísimo tal por cual del Gordo Artajo, ni siquiera se había movido de su ciudad natal y que "... su actitud patriótica", decían los periódicos, "ha sido uno de los principales factores en la pacificación del país". Artajo había sido el comodín, en nuestro caso, como lo fue Eugenio Martínez en el del malogrado general Serrano. El conspirador que desaparece el día del levantamiento con un cuerpo del ejército. Comprendí entonces, con mucha tristeza, que habíamos sido un juguete de Vidal Sánchez. Los revolucionarios éramos pocos, como él decía, pero él quería todavía menos.⁷⁵

En muchas oportunidades, la ironía apenas simula en *Los relámpagos...*, que en realidad busca que el receptor cuestione ciertos aspectos de la Historia patria para desnudarlos, y hacerlo reflexionar sobre su concepción de la Revolución para que se enfrente a las incertidumbres y la flagrante falsedad de los regímenes derivados del movimiento. Esto puede observarse globalmente en la obra como un ciclo de subidas y bajadas, triunfos y derrotas, errores y correcciones, así como malos entendidos y aclaraciones, entre el general Arroyo y sus allegados luego de sufrir graves reveses; o entre aquél y personas con quien sostiene nexos de alguna índole. Aquí cabe destacar la irracionalidad de los genera-

⁷⁴ Cfr. Domenella, *Jorge Ibarguengoitia...*, p. 29.

⁷⁵ Ibarguengoitia, *Los relámpagos...*, p. 126.

les revolucionarios que no dudan en creer todo lo que sus afectos les dicen sin ponerse a reflexionar en los costos políticos o militares que sus reacciones puedan tener, como la intención del «alazon» de apalear a Eulalio Pérez H. y el posterior castigo aplicado contra éste en el panteón de Dolores al arrojarlo en plena lluvia a una tumba abierta y vacía por el supuesto robo del reloj; y la carta de Soledad E. de González, la viuda del protector del protagonista, que lo hace darse cuenta de su terrible error:

«Estimado Don Lupe:

Aquí le mando el reloj del Finado. Lo encontré en uno de los cajones de la cómoda grande. No sé por qué lo metí allí. Salude a Matilde de mi parte.

Soledad E. De González.»

CAPITULO V

Como es fácil de comprender, esa noche no pude dormir, a pesar de la botella de Martell que me tomé para apaciguarme un poco. En mi insomnio llegué al extremo de considerar la posibilidad de disculparme con Pérez H., y hasta preparé una explicación del triste suceso que dejara a salvo mi honor y hasta cierto punto el de la señora González... pero los planes que hice durante la noche se disiparon en la mañana, cuando se presentó en mi cuarto el capitán Pantoja, Ayudante de la Presidencia, con una cita de Vidal Sánchez para las doce del día, en el Castillo de Chapultepec. Contesté que asistiría gustoso, y mientras desayunaba en la Flor de México, llegué a la conclusión de que aunque Pérez H. no hubiera robado el reloj de marras, no por eso dejaba de merecer el castigo que yo le había impuesto ya que toda su vida se distinguió por su conducta in-moral.⁷⁶

En la cita previa de la novela se observará también el cumplimiento de que ante el peso de las condicionantes sociales, la ironía se yergue como una posibilidad de hacer de lado toda imposición racional a través de una dimensión estética. Tal liberación a partir de un contexto literario debe responder a un principio de necesidad integrante de un proceso artístico, pues además de la componente afectiva, toda ironía posee datos adicionales marginales a la anécdota central del texto que permiten observar en forma integral el proyecto de la obra; exponer mensajes lúdicos, metafísicos, liberadores, sobre la falibilidad humana o la celebración de las rupturas con las imposiciones y obligan a analizar al concepto en una valoración global del trabajo literario, a aquilatar su grado de excelencia y a revisar su integración armónica en el plan general de la obra. A lo largo de *Los Relámpagos...* los datos extras a las anécdotas relatadas se dan principalmente por signos tipográficos como paréntesis, la mezcla de lugares creados por el escritor con reales —tal es el caso de los nombres de su estado natal y la referencia directa a la Ciudad de México—, la

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 36-37.

extratextualidad temporal cuando el tiempo histórico se contrapone al de la narración, pues de acuerdo con Domenella:

La iniciación de los hechos que constituyen el material de las memorias es en 1928... Intertextualmente, el referente histórico es el asesinato del General Alvaro Obregón — Marcos González en la ficción — que acontece el 17 de julio de 1928. Ambos núcleos narrativos culminan —temporalmente— en agosto de 1929...⁷⁷

Pese a la existencia de los presupuestos antes esbozados, aún es muy amplia la variedad de posibilidades irónicas. Ante esta dificultad, Ballart echa mano de lo que llama el contraste de los valores argumentativos, rasgo esencial que permitirá desentrañar cada una de las instancias en choque observadas en la contradicción irónica, como mecanismos de figuración capaces de integrar en diversos niveles una oposición de dos entidades simultáneamente contiguas y disonantes.

Los relámpagos... se encamina directamente a la elaboración del mensaje. Así, al otorgar identidad irónica a esta novela se debe prestar atención a los contraste y la definición de los niveles textuales que suscita el conflicto en la percepción del lector. Esto se observa en los cambios de papeles que se dan entre José Guadalupe Arroyo y Macedonio Gálvez en las partes inicial y final de la novela. En el primer encuentro identificado por Domenella como «el robo de la pistola», el primero aparecerá optimista, lleno de confianza y relajado. Se muestra como un ganador convencido de su ascenso político, mientras el segundo es un perdedor en declive, situación que se refuerza mediante el discurso del «alazon», quien ubica a Gálvez, mediante un *flash back*, como un militar entero y triunfador que en plena Revolución hizo correr como liebre al general González (de lo que después anduvo vanagloriándose). Por su parte, gracias a su lealtad, el propio Arroyo se presenta en ese momento como un perdedor que aceptó haber sido derrotado en una batalla y sin reconocer la culpa de su jefe y protector. Gracias a ello, en el momento del «robo de la pistola», el protagonista se hallaba en camino a la cúspide de sus ambiciones.

Al final de la novela, la situación estará totalmente invertida: Arroyo hasta la vida le deberá a Gálvez, pues cuando éste debe pasarlo por las armas no lo hace e incluso pone el cadáver de otro hombre y lo presenta en los periódicos como el verdadero fusilado.

Arroyo ni siquiera desmentirá la afirmación de Gálvez de haberle regalado su pistola de cache de nácar para que el segundo la empeñara y así sobrevivir, no porque «no estaba yo con alientos para contradecirlo», sino por no atreverse a reconocer su terror a morir

⁷⁷ Domenella, *Jorge Ibarquengottia...*, p. 44.

y acepta la mentira proferida por su salvador, quien afirma que en agradecimiento a la «ayuda» de Arroyo, no lo ejecutará, como lo había ordenado el poder central.

Por su parte, siguiendo su línea argumentativa, Ballart ofrece una subclasificación que se atiene al modelo hjelmsleviano de *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, donde define las ironías por contraste entre la forma de la expresión y la sustancia del contenido. En este caso, el catalán se refiere a textos históricos donde la ironía está en el propio texto y se construye mediante palabras. Tal ironía no puede entenderse fuera de los significados o sustancia del contenido y se hace visible cuando el lector, al naturalizar la realidad textual integrándola a la suya propia, percibe que no es verdadera a través de juicios o señales derivadas de una cierta manipulación expresiva.

En virtud de lo anterior, el dador del mensaje se convierte en un «eiron» clásico y el desfase entre su palabra y lo que el lector entiende como adecuado, obliga al segundo a desechar una simple lectura literal. Los mecanismos retóricos favorecidos en esta subcategoría son la antífrasis, la litote, al reducción al absurdo y la hipérbole. Lo anterior se capta básicamente en los significados y se hace visible cuando el lector, al integrar la realidad de *Los relámpagos...* a la suya propia, percibe —a través de juicios o señales derivadas de la manipulación expresiva— que la primera no es la verdadera y se ve obligado a realizar una lectura profunda mediante a mecanismos retóricos arriba citados, además de la reducción al absurdo y a la hipérbole.

Es posible observar como una reducción al absurdo el reparto de cargos a los amigos de Arroyo antes de la rebelión. A éste se le ofrece la Comandancia de la zona militar de Vieyra, su estado natal, porque Cenón Hurtado, quien en ese momento ocupaba el cargo, no era de las confianzas de Vidal Sánchez. Éste acusaba a Hurtado de estar en combinación con los cristeros, cuando el propio Arroyo reconoce que en tal estado no había un solo simpatizante del movimiento religioso más sangriento de la vida de México:

[...] Poco después me enteré de que mis antiguos compañeros y ahora enemigos, que tenían mando de tropas, es decir, Germán Trenza, Artajo, Canalejo y el Camaleón habían sido destituidos o trasladados al otro extremo del país: Artajo a Chiapas, en donde no había tropas, Trenza a Quintana Roo, en donde no había ni gente, Canalejo a Puruándiro, en donde no conocía a nadie y el Camaleón a Pochutla en donde los habitantes mataban a montones. Sólo quedaron en sus puestos Anastasio y Juan Valdivia. ¿Y de que sirven un diputado y un Ministro de Gobernación sin tropas?⁷⁸

Dos de las hipérbolas más notables son cuando, también durante el velorio de Gon-

⁷⁸ Ibargüengoitía. *Los relámpagos...*, p. 39.

zález, los futuros insurrectos se ponen de acuerdo en los pasos a seguir para evitar que les arrebaten sus prebendas mediante la nominación de un Presidente interino. Arroyo describe aquí cómo va creciendo la cordialidad entre ellos, los múltiples brindis que tienen lugar, los abrazos y la desbordada alegría. La segunda es la vuelta a la realidad cuando «el Cortejo Fúnebre estaba a punto de ponerse en marcha, para depositar en su Última Morada al que fuera Jefe de Hombres».⁷⁹

Como segunda subclasificación, aparece lo que Ballart designa como ironía por contrastes en la forma de la expresión, caracterizada al mostrar en el nivel del discurso conflictos entre connotaciones atribuibles al uso de dos o más tonos, registros o expresiones disonantes entre sí, en contextos restringidos. Se pueden identificar por un choque estilístico entre dos segmentos o partes del texto. Es posible añadir, desde mi punto de vista, que este tipo de ironías reside sobre todo en la intercalación de expresiones sobre lo que se considera excelso y datos reales que van desde lo prosaico hasta lo escatológico. Las características aquí descritas se observan cuando Arroyo —todavía en estado de shock al enterarse de la muerte del general González cuando lee los periódicos en el tren— llega con la cara enjabonada a la plataforma del ferrocarril para desde ahí ver que «[...] al pie de una barda estaba una hilera de hombres haciendo sus necesidades fisiológicas.»

El contraste se da porque al momento de recibir la noticia de la muerte del hombre más importante del país, se contraponen dos extremos en el relato. Por una parte, la descripción de un ser casi místico desde el punto de vista de Arroyo —Marcos González— con dos aspectos esenciales de la vida cotidiana: rasurarse y defecar. También cabe la idea de Domenella al explicar esta contraposición a través del plano semántico, uniendo otros dos hechos narrados hasta ese momento: el robo de la pistola (símbolo de la pérdida de la masculinidad y el poder) y quedarse sin el cargo de Secretario Particular del Presidente, con la consecuente privación de un mayor prestigio y poder. Aquí, con el texto elidido y representado mediante otra serie sintagmática, el «alazon» hace evidente que «lo cagaron» o que «todo se ha ido a la mierda».⁸⁰

En tercer lugar, se encuentran las ironías por contraste en la forma del contenido, que ponen de manifiesto la contradicción entre dos acciones o acontecimientos que sea

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 25 y 26. Otros ejemplos de este recurso se encuentran en las páginas 17, 18, 41-42, 87, 118 y 126

⁸⁰ Domenella, *Jorge Ibarquengoita...*, p. 32.

cual sea su lugar en el relato son imposibles de conciliar; aquí también se encuentran los personajes que interpretan la realidad equivocadamente, dando cabida a lo que se ha llamado ironía dramática y de acontecimientos.

Domenella pone mucho énfasis en este aspecto cuando afirma que la pedertería con que Arroyo reitera una y otra vez su honorabilidad e integridad evidencia las contradicciones irreconciliables entre la verdadera naturaleza de los generales emanados de la Revolución y sus características reales basadas en prácticas poco confiables como las complicidades, los sobornos, y las maquinaciones en aras de lograr objetivos no siempre legítimos o legales. Además, el personaje malinterpreta la realidad. Otro caso es cuando en plena conspiración, el mismo Arroyo señala las cualidades del Gordo Aratajo y la contradicción de éste con la constitucionalidad, cuando comienza a urdirse la rebelión:

Así siguió por un rato, hasta que acabó cediéndole la palabra al Gordo Aratajo, que de todos los allí presentes era el más importante, quizá por ser el más pesado, quizá también, por tener a sus órdenes siete mil hombres, con cuatro regimientos de artillería. (Tenía un ejemplar de la Constitución en la mano.)⁸¹

Otra contradicción aparece en el pasaje de *Los relámpagos...* donde Arroyo desmiente las acusaciones de Artajo, cuando supuestamente el primero habría propuesto:

"Nosotros rodearemos la Cámara con nuestras tropas y obligaremos a los diputados a declarar en receso la Constitución, por impropcedente."⁸²

Según sus propias palabras, el general Arroyo sólo había ofrecido que su grupo, desde las galerías de la Cámara de Diputados, respaldaría al diputado Anastasio Rodríguez en su gestión donde promovería la anulación de un inciso constitucional que impedía al grupo de inconformes hacerse del poder presidencial. Para dar mayor sostén a estas afirmaciones, Arroyo explica que en ese momento él no podría haber dicho ni hecho eso, pues sus fuerzas se encontraban en Vieyra, Viey, y siempre había afirmado que la Carta Magna «era una de las más altas glorias nacionales y por consiguiente, no debe ser declarada en receso»⁸³.

Respecto a la ironía, en primer lugar, entre el mundo textual y el entorno comunicativo por referencias sobre el proceso literario y elementos del contexto para evidenciar la separación entre ficción y realidad al invocar al autor real o al nombrar al propio trabajo como objeto de existencia efectiva, se da en *Los relámpagos...* cuando José Guadalupe

⁸¹ Ibarzüengortia. *Los relámpagos...*, p. 22.

⁸² *Ibidem*, p. 24.

⁸³ *Ibid.*

Arroyo identifica a Jorge Ibarguengoitia como el responsable del título al atribuirle un carácter de vileza y baja estofa. La autoreflexividad de este plano se disgrega por toda la novela y obliga al lector a, por una parte, tratar de desentrañar las verdaderas raíces del relato al poner en duda los valores de verdad sobre la Historia de México, en especial la de los años 20, cuando el sistema político mexicano se decanta y, por otra, a efectuar complejas reflexiones sobre el proceso creativo o cuestionar el mecanismo fabulador.

En segundo lugar, referentes del mundo textual y el entorno comunicativo permiten incluir referencias que manifiestan la elaboración literaria. También integran en el discurso textual elementos reales al contexto, dejan al descubierto la separación entre ficción y realidad al nombrarla en la obra a través de invocar al autor real o al nombrar al propio trabajo como objeto de existencia efectiva. Puede decirse que este plano es autorreflexivo, pues se refiere al trabajo literario en general, realiza complejas reflexiones sobre el proceso creativo y llega a cuestionar el mecanismo fabulador. En *Los relámpagos...* se hace palpable cuando, por lo fragmentario y la parquedad de la novela, el lector sabe que el escritor trata de decir algo más de la simple grandilocuencia del general Arroyo, pues detrás de ésta se esconden las verdaderas claves, que llegan al extremo de ridiculizar en general a los altos mandos castrenses revolucionarios y a poner ante nuestros ojos la bajeza de todos los militares y caudillos surgidos del proceso que dio lugar al México contemporáneo. Una amplia muestra de esta última afirmación se puede ver en extenso en la manera en que Vidal Sánchez manipula las organizaciones partidistas para dar origen a lo que en la realidad es el Partido Nacional Revolucionario, que dará lugar al actual Partido Revolucionario Institucional, relatado en el capítulo VIII de la novela.

Para concluir, creo pertinente agregar un nuevo tipo: la ironía estructural. En ésta, la declaración irónica se opone a otro contexto y se puede identificar por la aparición de contrastes, reveses y paralelos entre personajes y episodios que en la mayor parte de las ocasiones van más allá de los límites establecidos entre la ironía y la parodia.⁸⁴

Puedo afirmar que *Los relámpagos...* satisface los rasgos esenciales sugeridos por Ballart y que, hasta este momento, se constituyen como una de las concepciones más adecuadas para abordar esta modalidad escrituraria y género literario.

⁸⁴Cfr. Eduardo Urbina. *Principios y fines del Quijote*. Maryland. Scripta humanistica. 1990. p. 73.

3. La parodia, recurso estilístico y creativo en *Los relámpagos de agosto*

3.1 Definiciones

Desde la antigüedad ha sido difícil definirla. Se le ha circunscrito siempre sólo a algunos de sus usos. Los estudiosos han tratado de definirla desde diversos puntos de vista como el etimológico, su aspecto humorístico, la actitud del escritor hacia el trabajo parodiado, la recepción del lector, los textos en que la parodia no es una técnica específicamente, pero es el «modo general» del trabajo y su relación con otras formas humorísticas.

Desde el punto de vista etimológico, los griegos le equiparaban con una cita, imitación o transformación humorística debido al uso de términos diferentes referidos a los sustantivos «parodos», concebido como «poeta imitador», o «poesía imitativa» y «parode» que se relaciona con la idea de un «poema elaborado en imitación de otro».

Entre los romanos, dice Margaret Rose, Quintiliano la describía de esta manera.

[...] about the meaning of the term 'parodia' for the Greeks when applied to such works suggest that the 'parodia' could imitate both the form and subject-matter of the heroic epics, and create humor by then rewriting the plot or characters that there was some comic contrast with the most 'serious' epic form of the work, and/or create comedy by mixing references to the more serious aspects and characters of the epic with comical lowly and inappropriate figures from the every day or animal world.¹

Kristeva señala que la parodia es un principio dinámico que aborda todo texto como una asimilación y mutación de otros materiales; en otras palabras, se trata de la trasposición de un sistema de signos en otro que se realiza mediante una nueva jerarquización significativa en una nueva obra.

Asimismo, de la obra de Domenella se desprende que:

[...] todo texto literario se funda como un "tejido de diferencias" con y respecto a otros textos precedentes, coetáneos, del mismo o de diversos géneros, en una especie de diálogo cara a cara que incluye, transforma y transgrede a los otros. Este peculiar trabajo transformador se realiza no sólo con textos ajenos y más o menos lejanos, sino también con la propia producción del autor...²

La parte final de la cita es del todo cierta, porque como mostraré más adelante, al

¹ Margaret Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p.15.

² Domenella, *Jorge Ibarguengoitia...*, p. 18. El entrecomillado es del original.

menos dos de las novelas de Iburgüengoitia pasan por el proceso de ser autoparodias: *Maten al león* y *Los pasos de López*.

A partir de *Los relámpagos de agosto*, ejemplificaré cómo Iburgüengoitia recurre a la parodia en la construcción de sus novelas. Desde este punto de vista, es factible comprender mejor la visión del escritor guanajuatense acerca de la Historia patria. Asimismo, aplicaré —junto con la idea de intertextualidad de Domenella, que yo comparto— las concepciones revisadas en la parte teórica de este trabajo y que la autora citada no menciona.

La faceta humorística se refiere a que la parodia echa mano de las citas y «préstamos» de otras obras de tal forma que crea y causa risa. Esta concepción se extiende hasta nuestro días, añade esta conceptualización a otras formas y llega a convertirse en un tipo de homenaje.

Sin embargo, como un mecanismo del humor, considero necesario subrayar la idea de Margaret Rose de incluir a la incongruencia humorística o discrepancia como rasgo fundamental de la parodia. Esta característica facilita, por un lado, explotar una intencionalidad humorística y entender que actúa buscando producir un efecto de esa naturaleza, aun cuando este aspecto no sea captado por el receptor. Por otra parte, la incongruencia permite distinguir a la parodia de otras formas afines, como la falsificación y el plagio y establecer un contraste entre el texto original y el resultante como una comparación entre lo serio y lo absurdo, lo «elevado» y lo «bajo», lo viejo y lo nuevo, lo santo y lo pecaminoso. Así, las expectativas del lector de la parodia pueden ser reconstruidas y dar la oportunidad de hacer comentarios directos o indirectos sobre el lector y su horizonte, pues en más de una ocasión, la parodia estará sujeta a tales variables.

En el estudio de la novela que me ocupa, me percaté de que el humor desencadenado por la parodia llega a rayar en lo que en su momento describí como «humor negro»: pero en general, coincide más con mi conceptualización expuesta en el primer capítulo de este trabajo.

La parodia, como mecanismo, es ambivalente. Tiene dos aspectos esenciales que se entrecruzan y llegan a contraponerse: por un lado, es un instrumento crítico con una gran variedad de funciones y por otro, todo un género que en Occidente tiene sus principios en la antigüedad greco-romana. En su aspecto crítico, se trata de ciertos textos y formas de lectura. En su clasificación genérica, aborda algunos trabajos que corresponden a un canon.

Como una primera definición, es posible afirmar que la parodia es una referencia de un texto literario dentro de otro, donde el segundo generalmente implica una crítica al texto fuente. De acuerdo con Paul Lehman:

I understand here under parody only such literary products that formally imitate in toto or in part a known text. Or secondary appearances, manners and customs, events and persons. This imitation is seemingly accurate, but in fact distorted, with conscious and recognizable humor.³

Este crítico, al igual que muchos otros, considera sólo el aspecto crítico y/o humorístico de la parodia. Algunos, como Joseph A. Dane, señalan que la parodia carece de universalidad; es sólo un paso en la educación del poeta; una forma temprana de literatura y un género marginal que junto con otros, depende de objetivos y situaciones efímeras.⁴

En otra línea, además de lo ya expresado, intento demostrar cómo se aplican en *Los relámpagos...* las características bajtinianas sobre la parodia como relaciones dialógicas dadas en la «palabra» entendida como discurso bivocal; la obra paródica como reconocimiento a otras producciones y la función humorística del género. En muchas oportunidades, me veré obligado a mezclar estos aspectos, pues *Los relámpagos...* así lo exige.

Según Dane, la parodia necesita de la sátira para expresarse y como primera característica la califica de parasitaria. Raramente goza de un cierto grado de autonomía como otros géneros y llega a convertirse en variante de otras formas literarias.

Al citar a Donald C. Muecke dice que la palabra «parodia» en inglés se refiere a un estilo exagerado de imitación destinado a satirizar o ridiculizar estilos manieristas o formas amaneradas de pensamiento o ambos a la vez. Asimismo, intenta diferenciarla de otras formas literarias —como el grotesco, la caricatura y la sátira— por las características del lenguaje utilizado, aunque señala que tiene relaciones con otras formas y subgéneros como el burlesque, el travestismo y el pastiche. A lo largo de *Los relámpagos...*, se observa el cumplimiento de esta afirmación, pues es posible notar como la parodia se entrelaza con la ironía. Esto se logra con el conflicto valores-espacio cultural de la obra; además, la interrelación establecida por la ironía estructural y la declaración irónica de *Los relámpagos...* con otros trabajos, se puede identificar por contrastes, paralelos, similitudes y oposiciones entre personajes y episodios provenientes de los más diversos géneros (incluidos los científicos) que generalmente trascienden los límites de la ironía y dan lugar a la paro-

³ Joseph A. Dane, *Parody. Critical Concepts Versus Literary Practices. Aristophanes to Sterne*. Oklahoma. University of Oklahoma Press. 1988.

⁴ Cfr. Dane. *Parody...* p. 4.

dia.

Esta interrelación permite demostrar la parodia mediante la recuperación y reelaboración textual de las memorias de los generales revolucionarios que hace Ibargüengoitia. En este caso, retomo las ideas de Ana Rosa Domenella, y reviso las obras que desde su punto de vista constituyen el modelo a parodiar en *Los Relámpagos...* Se trata de las memorias de Álvaro Obregón, *Ocho mil kilómetros en campaña*, y en el trabajo de Juan Gualberto Amaya —quien fuera gobernador de Durango y participante directo de la llamada Revolución Escobarista o Revolución del 29—, *Los gobiernos de Obregón, Calles y los regímenes peleles derivados del callismo*. Por mi parte, añado el libro *Ayer en México*, citado anteriormente.

Dane afirma que la posibilidad cuestionadora de la parodia reside en amenazar a las comunidades poéticas y de estudiosos y asume que como forma literaria, los textos paródicos son fragmentos destinados a atacar un objetivo para criticarlo. Esta característica es más notoria cuando el lector se enfrenta a las llamadas parodias históricas y se explica con más claridad desde el siglo XVII cuando el lenguaje paródico moderno se desarrolla y se consolida en la literatura.

La historia de la parodia es, por lo tanto, discontinua y sólo a partir del siglo XVII se puede hablar de una parodia «autoconciente». Desde el punto de vista de Martha Bayless, este concepto es particularmente evasivo y existen pocos acuerdos sobre su definición precisa. Según ella, proviene de la raíz griega «paros», que significa «adjunto», «subsidiario» o «burla» y «oda» que sería «canción» o «poema» y se utilizaba para describir imitaciones humorísticas desde el siglo IV antes de Cristo.

Con estas ideas, Bayless⁵ ofrece una definición de parodia a partir de la imitación y la satirización, negándole su independencia como género e insistiendo en su carácter parasitario, idea en la que coincide con Dane:

I define parody as an intentionally humorous literary (written) text that achieves its effect by (1) imitating and distorting the distinguishing characteristics of literary genres, styles, authors or specific texts (*textual parody*); or (2) imitating, with or without distortion literary genres, styles, authors, or texts while in addition satirizing or focusing on non literary cus-

⁵ Linda Hutcheon retoma este análisis en *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century art Forms*. London. Methuen, 1985, casi en los mismos términos y agrega «[...] parody is a sophisticated genre in the demands it makes on its practitioners and interpreters. The encoder, then the decoder, must effect a structural superimposition of texts that incorporates the old into the new. Parody is a bitextual synthesis, unlike more monotextual forms like pastiche that stress similarity rather than difference. In some ways, parody may be said to resemble metaphor.», p. 33

toms, events, or persons (social parody).⁶

En el análisis de *Los relámpagos...* nos encontramos con la «parodia social». El objeto de la imitación y ridiculización realizadas por Iburgüengoitia van dirigidas contra Plutarco Elías Calles encarnado en Vidal Sánchez. Como ejemplo basta recordar el discurso donde el novelista se refiere al ataque de Sánchez contra los caudillos, basándose en un discurso de Calles pronunciado el 1 de septiembre de 1929.⁷

Es posible detectar la parodia como forma literaria a partir de Aristófanes en la Comedia Antigua; en este momento es una función textual y un producto de una institución, aunque en las obras de este dramaturgo griego, es factible encontrarla como un género «marcado» o «negativo», pues depende de otro: la tragedia, y se le aplica el término especial de «paratragedia». En este punto, resulta viable afirmar que la parodia de la literatura griega permanece y se filtra en los subgéneros paródicos contemporáneos.

Desde el punto de vista de Dane, la función atribuida a la parodia desde la antigüedad griega varía de diversas maneras: puede tener una función literaria, ser una función comunitaria —de donde resultarían juegos, especialmente de palabras— o intenta constituir una comunidad elitista integrada sólo por quienes están en condiciones de identificarla; incluso, el texto paródico puede escapar de sus fronteras naturales para servir como evidencia en otras reconstrucciones.

La función humorística original dada por los atenienses al género no coincide del todo con los estudiosos posteriores, aun los contemporáneos, pues se convierte en rastros de un estadio convencional previo para hacer de ella un método de crítica social. En la actualidad, la parodia se ha convertido en un instrumento renovador (como veremos más adelante con Bajtín) que transforma a la literatura y permite la creación de nuevos géneros. Ahí radica su esencia básica.

Es posible decir que en la antigüedad, la parodia era ante todo una máquina que producía los motivos cómicos apropiados y sus objetos y era determinada sobre todo en el teatro y el escenario mediante aspectos no verbales como la vestimenta y las acciones. Era, pues, una construcción que negaba la estructura de la tragedia, el desarrollo consistente de los personajes y la promulgación de una tesis política o literaria específica.

Dane dice que por su naturaleza no canónica, la parodia es la irrupción de un len-

⁶ Martha Bayless, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1996, p. 3.

Iburgüengoitia, *Los relámpagos...*, p. 37.

guaje no oficial en uno oficial y aun cuando sus normas genéricas no están definidas, por su rebeldía la hace muy productiva. Ibargüengoitia aprovecha al máximo este rasgo al recurrir a los cánones instituidos en el género memorialista para dar origen a una novela humorística (género no consagrado y difícilmente clasificado en la literatura mexicana). Baste recordar los ejemplos de los nombres de los personajes. Mediante los originales usados en *Los gobiernos...* y *Ayer en México* crea juegos de palabras con que identifica a los personajes creados en *Los relámpagos...*

Durante la Edad Media, la parodia se determina por la naturaleza de los textos a los que imita, según Bayless, quien insiste en que la parodia de ese momento es social ante todo y sirve de vehículo a la sátira, pues disfraza la literatura más familiar como la Biblia, la liturgia, los sermones y los decretos, y ridiculiza actos ilícitos como bebida, apuestas, glotonería y corrupción (imperantes entre los clérigos de todos los rangos y niveles), o la vileza de los chistes. La parodia se pone entonces al servicio de cuestiones sociales. Una visión más completa de este principio se ve en Bajtín, quien habla de las inversiones paródicas de las formas dominantes de la iglesia, en especial cuando menciona los rasgos del realismo grotesco como la degradación que se refiere a la transferencia de lo más elevado, espiritual ideal y abstracto a un plano material y corporal:

[...] Es el caso, por ejemplo, de la *Coena Cipriani* (*La cena de Cipriano*) [...] y de otras parodias latinas de la Edad Media extraídas de la Biblia, de los Evangelios y de otros textos sagrados. En ciertos diálogos cómicos muy populares en la Edad Media, como, por ejemplo, los que sostienen Salomón y Marcoul, hay un contrapunto entre las máximas salomónicas, expresadas en un tono grave y elevado, y las máximas jocosas y pedestres del bufón Marcoul, referidas todas premeditadamente al mundo material (comer, beber, digestión, vida sexual).⁸

Es posible ver una coincidencia —yo digo influencia de Bajtín en Bayless— en la materialidad de la parodia; el teórico ruso le añade una nueva característica que detallaré más adelante: la capacidad generadora y creadora de nuevos textos. *Los relámpagos...* trae aparejada esta función al dar un nuevo aire y formas novedosas a la novela seria, pesimista e introspectiva de los 60.⁹ Esta se manifestará con más claridad en la novela y en la posibilidad que ofrece de renovar toda la tradición literaria occidental a partir de los cánones del siglo XIX y en especial del XX.

La parodia contemporánea comienza en el siglo XVII y XVIII con la codificación de

⁸ Bajtín, *La cultura popular...* p. 24.

⁹ Cfr. Christopher Dominguez Michel, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* v. 2 México: FCE, 1991, pp. 31-65.

un lenguaje propio en los diccionarios y como un primer intento de una poética «autoconciente». El lenguaje que se utiliza en nuestros días para describir la parodia es todavía en parte una reflexión sobre concepciones crítico-literarias características de las centurias mencionadas.

3.2 Formas de intertextualidad relacionadas con la parodia

En un entrecruzamiento de definiciones y concepciones con Bayless. Dane afirma que es factible realizar una clasificación de los distintos términos relacionados con la parodia como «travesti», «pasquín», «burlesco», «cento», «pastiche»... cada uno de ellos tiene sus propias características, historia y relación con determinadas obras. Por ejemplo, el «pastiche» proviene de la pintura. Los «centos» de la épica cómica y la no clásica; el «travesti» se convirtió en nombre luego de ser usado como adjetivo en los títulos de ciertas obras literarias basadas en *La eneida*.

Las técnicas y los limitantes de la aproximación lexicográfica pueden observarse si se consideran las palabras «parodia», «travesti» y «burlesque». La primera proviene del griego y no se usa con frecuencia en el latín; la segunda, del término francés *travestir* en su acepción de «disfraz» y la tercera del italiano «burlare».

Dane ofrece una larga disquisición filológica basada en las definiciones de Furetière y Richelet durante los siglos XVII y XVIII sobre los tres términos, de ellos sólo rescataré las que a mi parecer son más importantes:

Parodie

Furetière (1690): Poetic pleasantry which consist of turning some serious works into burlesque, while trying to observe as much as possible the same rimes, words and cadences. There are parodies of *Le Cid*, of the opera, and of many songs.
Richelet (1680): Type of poem, where to mock someone, one turns with spirit and a railing and humorous sense the verses of some grand poet. Parody was invented by the Greeks. We have two equally famous parodies in our language, that of Bertelet against Matherbe, and another which is entitled Chapelain décoiffé.

Travestire

Furetière (1690): [...] in active it signifies, to disguise an author, to translate him into another style...

Richelet (1680): To disguise someone. To place a person in a unrecognizable state by giving him clothes that he is not accustomed to have. To mask, dress in mask...

Burlesque

Furetière (1690): Pleasant, licentious, tending towards the ridiculous. This word is modern.

and came to us from Italy, where there are a number of burlesque poets[...] One speaks also of a burlesque style in prose when one uses words which are spoken in pure pleasantry, and which would hardly be suffered in serious speech.¹⁰

Rose profundiza en la diferenciación de estos recursos y dice que el burlesque proviene del italianismo «burla» y que a diferencia de la parodia, significa broma o travesura, no requiere una forma literaria, se usa para describir una gran variedad de entretenimientos cómicos e incluso no cómicos. Al llegar a Francia, la palabra adquirió la acepción de algo que toma diversos significados a veces de matices peyorativos. El burlesque se acerca más a la burla y el escarnio y presenta a los individuos peor de lo que en realidad son, además de buscar la risa fácil y más aproximada a la comicidad.

Otra de las formas de imitación es el «travesti», que consiste en disfrazar o cambiar de apariencia. Aun cuando la parodia recurre a la imitación, se diferencia del «travesti» en que éste siempre carece de una referencia específica, es cercana a la sátira, degrada al texto origen de manera agresiva y familiar, sin mantener la distancia crítica que la parodia exige. El «travesti», a diferencia de la parodia, modifica el contenido y sólo imita la forma aunque en muchas ocasiones la cambia para utilizarla sólo como referencia para crear incongruencias cómicas.

Otras de las variedades estilísticas confundidas con la parodia analizadas por Rose son el «persiflage», término francés que significa «chanza» o «burla ligera» comparable a una plática frívola, de donde se deriva «manera frívola de abordar un tema serio». También se usa para describir una sátira ligera de otro texto y aun cuando incluye cierta imitación, no se refiere a la cita y transformación textual ejercida por la parodia.

En este grupo también se incluye el «pekoral». Éste aborda un trabajo imitativo de un escritor de poco talento que casi por accidente imita una obra fuente mediante un «podría ser». Asimismo, tenemos el «plagio» cuyo rasgo principal es asemejarse mediante el robo o apropiación a la cita o imitación casi exacta y se utiliza con la finalidad de destruir y descalificar al trabajo original sin hacer evidente su finalidad.

Por su parte, el «hoax» es una simulación irónica de otro trabajo cuya finalidad es engañar al posible lector y hacerlo creer que lo que lee es algo diferente a lo que en realidad es. Vale la pena citar a Rose sobre este término, que es bastante ambiguo y poner el ejemplo que esta autora cita para aclarar más:

[...] *The Letters of Obscure Men of 1516*, by Ulrich von Hutten and others, may, however

¹⁰ Danc. *op. cit.*, pp 126-129.

be taken as example of a collection of fictional letters which imitates the style of those it is attacking in the manner of both the literary hoax and of the preliminary stages of the parody and which uses parody proper to make an added attack on its target and to signal its differences from the latter to its initiated audience.¹¹

Dentro de otro grupo que Rose analiza en su trabajo está el «pastiche». Este es un tipo de falsificación literaria que no siempre tiene la intención de engañar y no requiere la asociación con el texto fuente. Toma muchos elementos de trabajos originales y los combina de tal manera que da la impresión de ser una obra nueva. Difiere de la parodia en que no hace una crítica de sus fuentes, es más neutral y no necesariamente humorística.

En este grupo también encontramos la «cita» (contrasta y conecta los textos de manera tal que pese a encubrir la identidad o por falta de ésta, puede ponerse en la obra con ciertos efectos humorísticos); la «lectura cruzada» (juego en que las conexiones se realizan entre temas disímiles en un trabajo de contenidos diversos como un diario o una enciclopedia, por el escritor al leer una línea de una columna del trabajo original y completarla con otro renglón de otra columna a través de la página); el «cento» y «contracento», la «sátira» y la ironía.

El trabajo de Bayless, al referirse específicamente a la Edad Media y a la variante latina de esta forma crítica y literaria, analiza en detalle los términos asociados a la parodia. Clasifica a estas formas a partir de su tema y motivación y hace una agrupación temporal de los diferentes textos existentes desde la ya citada *Cena de Cipriano*, que recorre desde el año 500 al 1500. En la primera etapa, Bayless se refiere a parodias especialmente literarias (como la *Coena Cipriani* y *Salomón y Marcolfus*).

La segunda época abarca desde el 1100 al 1500 y las características de la parodia ponen mayor énfasis en el aspecto crítico-social y la dimensión satírica. Se parodian las misas y se celebran los vicios con un fin moralizante y rinden homenaje a Baco y a Decio. Existen otras de tipo más suave contra los malos servicios en las tabernas, los decretos ridículos de los eclesiásticos, de los estudiantes vagabundos y los malos directores de las universidades. Pero las ridiculizaciones verdaderamente avasalladoras se encaminan contra el Papa y los altos clérigos corruptos y son eminentemente satíricas. Así, ya desde el siglo XII, la parodia se enfila como género independiente que se consolidará en siglos posteriores.

La parodia en la Edad Media raramente es sofisticada; es más popular que refinada

¹¹ Rose, *Parody*, p. 70.

y refleja con mayor preponderancia los tipos de la vida cotidiana, pues sus intereses se refieren más a las actividades diarias y las preocupaciones de los clérigos, estudiantes y hombres educados, todos ellos libres de las limitaciones literarias y religiosas. Así, la preeminencia de la parodia religiosa pone de manifiesto la dominación de la Iglesia y la posición particular de los textos sagrados.

En este momento, la parodia tiende más a humillar a su víctima que a reformarla; se mueve entre el esteticismo de la literatura sofisticada y la crudeza de los escritos de baja estofa; raramente desciende a los niveles escatológicos y obscenos de la sátira, aunque esté aliada a ella; incluye a los receptores, por lo que siempre está sujeta a modificaciones, adiciones e intercambio de expresiones entre textos. La parodia comienza a definirse como intertextual y metaficcional.

Durante el fin de la Edad Media aparecerá otro tipo de parodia de amplios auditorios: «las vidas de santos». Estas son instancias muy elaboradas de juegos de palabras que reflejan tanto las enseñanzas como las tradiciones populares del entendimiento religioso; muestran una conciencia sobre los asuntos exegéticos y teológicos, aunque también existen otras que no son más que un deseo sin complicaciones de reír de la arrogancia de la literatura y el culto a los santos. Los más destacados en este género son *San Nemo* y la *Leyenda de Invicem*. Ambas son una combinación de exégesis burlona y exhortos, así como elaboradas relaciones de las vidas de los santos y juegos de palabras propios de sus nombres. En estos textos, además, los autores satirizan las demandas de la santidad que van más allá de los límites humanos.

También existe la parodia litúrgica, caracterizada sobre todo por su reprobación a lo inicuo; su condena es tanta como su encomienda. Los ejemplos más famosos son las «Misas de borrachos». Aquí, el deseo de beber aparece como la principal preocupación de los clérigos, junto con otros elementos que hacen de la embriaguez un objeto eminentemente humorístico, pues el consumo ilícito de vino por los dignatarios religiosos aparece como un rasgo dominante en la Europa medieval y es un vicio ideal para propósitos literarios por su alto potencial de degradaciones.

Otro de los términos asociados a la parodia es el centio. Se caracteriza por reorganizar las líneas o pasajes de un texto bien conocido. Se origina en la antigüedad clásica y sobrevivió hasta el siglo XVII. Desde el punto de vista de las aptitudes del centista, requiere una audiencia que pueda recordar el texto origen y presupone un bagaje cultural o edu-

cativo que fomente el conocimiento de ciertos géneros canónicos.

Entre los ejemplos más antiguos que se remontan al siglo III tardío y son contruidos con fragmentos de Virgilio se encuentra la *Medea*, de Hosidius Geta y el *Cento nupcial*, de Ausonio. Posteriormente, los cultivadores de esta forma se referirán a la Biblia y las reglas apropiadas para la composición se vuelven irrelevantes, pues se llegan a tomar pasajes enteros fuera de contexto unidos solamente por líneas o expresiones del propio compositor.

Con la llegada del cristianismo, el modelo adquiere nuevo impulso, pues es especialmente útil a los poetas cristianos educados en la tradición clásica, quienes adaptaron las formas poéticas tradicionales a los temas de la nueva religión.

The cento was not the sole form to bear the weight of this aspiration; the impulse to reconcile Classical forms of literature to the new Christian subject matter was expressed on a variety of ways. In the most extreme case it produced anachronistic reinterpretations of Classical works themselves. Such as the medieval interpretation of Virgil's Fourth Eclogue as a prefiguration of Christ.¹²

Finalmente, mencionaré que existen diferentes tipos de centos: los del dinero, los absurdos, los evangélicos, los demicentos y los sálmicos.

Durante los siglos XVII y XVIII, la parodia se separa de todos esos géneros que desde mi punto de vista son embrionarios de una verdadera forma literaria. En el XVII, la parodia no logra independizarse del todo y se caracteriza por ser un recipiente para la sátira. Este rasgo se veía desde tiempos anteriores, pero en el XVIII, esta tendencia aparece con más claridad. Entre los autores más destacados del momento se encuentran Jonathan Swift y Alexander Pope, que pueden considerarse los modelos de los escritores de la época.

Desde este momento, la parodia descentra la voz de una autoridad artística o social y la suplanta con la voz paródica que exhibe los errores aun cuando no busca crear una verdad. No repudia los textos en que se basa: los anima a mostrar sus debilidades y limitaciones y los pone contra ellos mismos; mina las barreras que transgrede y genera una subversión cultural y textual, aunque por sí misma no puede ser revolucionaria. Este rasgo pervive hasta el siglo XX. Ibarquengoitia la aprovecha y explota al poner en tela de juicio los textos de Obregón y Amaya ya mencionados. *Los relámpagos...* pone contra sí mismas a las memorias de los caudillos y crea una nueva corriente literaria que se explotará

¹² Bayless, *op. cit.*, p. 131.

en mayor proporción entre los narradores jóvenes (y no tanto) que producen desde finales de los 70. Baste mencionar a Agustín Monsreal, Ethel Krauze, Enrique Serna, entre otros.

Durante el siglo XVIII, ya Boileau define a la parodia diciendo que incluso el más in-noble género tiene su nobleza y en oposición al buen gusto, la burla insolente se transforma ante la gente y crea placer por su novedad. Nada se vuelve a expresar en verso, sino cosas triviales y el Parnaso habla en el lenguaje de las calles.¹³

Pese al reconocimiento, la parodia pierde mucho de su naturaleza y se convierte en un dispositivo mecánico para cualquier ocasión.

Asimismo, se refiere sólo a una parte del fenómeno literario: los géneros oficiales y los trabajos que de ellos se derivan. Su objetivo parece reducir a la literatura sólo a un sistema léxico, donde las relaciones entre géneros y trabajos individuales son expresables mediante un sistema que contiene las mismas relaciones lógicas. Sin embargo, subvierte dicha lógica y tal sedición es de orden moral.

3.3 Funciones

Las críticas de los siglos XVII y XVIII señalan que la parodia vuelve lo virtuoso una paradoja y trata de ridiculizar todo lo bueno; además peca contra las teorías lingüísticas establecidas tratando de acostumar a los lectores a sustituir conceptos por «palabras especiosas». Así, al no tener autonomía y ser parasitaria, la parodia está obligada a sostener una clara relación con un texto canónico o con un género. Es el soporte de toda una ideología implícita en su objetivo y cuando conmueve la cosmovisión oficial, ésta contesta con una vigorosa condena.

La parodia es una forma de crítica que actúa contra el poeta. Esta cercana relación entre la creación paródica y la poética oficial no aparecerá como exclusiva de una sociedad o país. Se inspira en el universo literario en general más que en los propios géneros canónicos; su principal ventaja radica en que se distingue más por su capacidad de crítica que por sus posibilidades descriptivas.

Las definiciones de «burlesque» y «travesti» caen en desuso en el siglo XX en la literatura humorística y es posible encontrarlas con significaciones completamente distintas

¹³ Cfr. Danc, *op. cit.*, p. 135.

a las literarias, y sólo queda vigente sólo la parodia por su capacidad creativa.

En el mundo contemporáneo, muchos críticos sostienen que la parodia es intrínsecamente crítica de sus modelos y este rasgo determina los tipos de texto a ser parodiados. Los más populares son los vanguardistas por sus notables particularidades y se observa en muchos escritores principales de marcada individualidad, cuyos amaneramientos estilísticos son fácilmente imitados y reconocidos. En este caso, la parodia se mueve en una esfera más conservadora y evita la innovación. En cambio, otros estudiosos la conciben como más trascendente, su función y desarrollo constituyen una forma de arte independiente más auto referencial y autoconciente.

Ya entrado el siglo XX, los formalistas rusos trataron de redefinir la parodia a través de la novela. Afirman que ésta se desarrolla gracias a aquélla. Los análisis encontrados sobre la parodia en el XX son en parte reflexiones sobre el virtual conflicto entre la novela y la literatura oficialista en el siglo XVIII y la resistencia de la novela a las nociones clásicas sobre la parodia. En este punto aparecen las ideas del ataque al «lenguaje elevado» asociado a la épica. Asimismo, la conciben como una forma artística autónoma, basada en el descubrimiento del «proceso», que sería de interés en el estudio del crecimiento dialéctico de la novela y el resultado de un conflicto entre una motivación realista y una estética que se ha debilitado y hecho obvia. Aparece así el concepto moderno de intertextualidad entendido como una modalidad de percepción o acto de decodificación de ciertos textos a la luz de otros ya existentes.¹⁴

Parody is, therefore, an exploration on difference and similarity; in metafiction it invites a more literary reading, a recognition of literary codes. But it's wrong to see the end of this process as mockery, ridicule, or mere destruction. Metafiction parodies and imitates as a way to a new form which is just as serious and valid, as a synthesis, as the form in dialectically attempts to surpass. It does not necessarily involve a movement away from *mimesis*, however, unless by that term is meant only a rigid object-imitation or behaviouristic-realistic motivation.¹⁵

La parodia continuará concibiéndose como una forma de crítica literaria que toma a un trabajo previo como su víctima. Esta conceptualización enfrenta en el siglo XX dos objeciones: asume que un género es un ideal ahistórico no sujeto a definiciones formales y el análisis crítico atribuye al texto-objeto características propias del sistema analítico. Asimismo, las cualidades antagónicas propias de la novela se consideran una variante de la

¹⁴ Cfr. Hutcheon Linda, *Narcissistic Narrative; the Metafictional Paradox*, London, Routledge, 1991 y en: *A theory...*, p. 37.

¹⁵ Hutcheon, *Narcissistic...*, p. 25.

parodia.

Dane, al tomar como ejemplo a Fielding, asegura que la novela como nuevo género se refiere más a la acción que al discurso y se encarga de enfrentar personajes o situaciones antitéticos para terminar convirtiéndolos en los contrarios en un juego de máscaras que termina con las idealizaciones. Se trata solamente de un proceso creativo, paródico, donde el acto de la escritura no es neutral y se encuentra ubicado en un contexto relacionado con la realidad o con otros procesos de creación.

La parodia se basa entonces en lo extratextual como el vocabulario y las situaciones reales, el lenguaje científico, otras obras literarias, mismas que funcionan como autoridades a las que el escritor hace referencias frecuentes en forma de in-vocaciones humorísticas o reflexivas. Este énfasis en la materialidad es lo que permite leer una novela como parodia y al mismo tiempo hacer de lado todo el discurso clásico sobre esta forma literaria. Aquello que define a un libro real como una pieza literaria o un verso como un objeto de la estética o una afirmación filosófica, se encuentran siempre inmersos en una mistificación crítica.

Con la parodia se hacen evidentes las insuficiencias literarias de una cierta convención, no sólo desenmascarando a un sistema no funcional, sino también como un proceso creativo y necesario donde las nuevas formas revitalizarán la tradición y abrirán nuevas posibilidades al artista. El arte paródico es tanto una desviación de la norma como la inclusión de esta dentro de sí misma como parte de un material cultural preexistente. *Los relámpagos...* manifiesta las insuficiencias de los libros que parte Ibargüengoitia, en especial los de la historia oficialista, donde la imagen de Calles es apenas mencionada. Basta mencionar los textos oficiales de Historia de México. En ellos, la figura de los generales revolucionarios y en particular la de Calles y de los gobiernos del Maximato se ocultan para apenas ser mencionados.

Genéricamente, Ibargüengoitia crea un nuevo tipo de texto, cuyo nombre desde mi punto de vista y para fines de este estudio es el de parodia histórica, aun cuando se encuentra envuelta en la forma novelística. Así, en la Literatura de la Revolución se hacen evidentes las deficiencias de un canon literario impuesto desde la cúspide del poder, mismo que la parodia es capaz de desenmascarar como visión dominante de la historia, y mientras, revitaliza otros aspectos de ella al darnos una imagen más aproximada de la situación política de México a finales de los 20 y principios de los 30.

También en el XX, aparecen otras corrientes como la de Roland Barthes¹⁶, que conciben a la parodia como una técnica que requiere un desciframiento y desenmarañamiento donde la percepción de este concepto toma lugar en el lector. A diferencia de otros recursos, como la alegoría, la parodia no es un simple proceso teleológico que enseña a mirar a través de la palabra del texto para determinar nuestra comprensión. Desde esta perspectiva, la novela de Iburgüengoitia obliga a revisar al menos las obras de Amaya y Obregón que he mencionado. Sin embargo, la cosa no queda aquí, pues para obtener una mayor posibilidad de desentrañamiento se requiere una revisión más exhaustiva de la historia mexicana de ese momento. Baste mencionar como otra de las posibles fuentes la primera parte de la obra de Fernando Benítez sobre el cardenismo. Benítez, como participante, toma una postura partidista que se entiende desde la óptica de ser un convencido de la política de esa época.

La posibilidad de un sentido de enjuiciamiento de la autoridad no es efectuado en la parodia, pero incluso en los pasajes más gozosos, se manifiesta e insiste en que no debe abusarse del lenguaje.

The parodies are formally a cultural transgressive, directly opposed in mode and resonance to the self consciously orthodox writing, and not answerable to its canons of authority. They can be imagined as the praxis of a commonplace book theory of literary production. Creating a place where textual fragments collide and multiply possible dissonances of meaning[...] The accurate transmission of meaning is presented as a necessary component of healthy civil society. There is no room in these positive attitudes for the diffusion of meaning into quotation, allusion, parody or sourceless indeterminacy.¹⁷

Otra teoría que se centra en el individuo es la derrideana. Desde el punto de vista de Phiddian, es aplicable el concepto de «borradura» (erasure). Consiste en mediar entre la presencia y ausencia de una experiencia y cubre las diferencias entre algo que nunca ha sido pensado o escrito y algo que ha sido cancelado. Esta idea, según Phiddian, constituye una «potente metáfora» para entender la parodia al permitir que una idea sea recordada, aunque su fuerza positiva es puesta en tela de juicio y lo hace dudoso para terminar finalmente por negarlo.

La aplicación de dicha metáfora a la percepción de la parodia es suficientemente obvia: toda parodia hace refuncionales textos o discursos preexistentes, por lo que es factible afirmar que dichas estructuras verbales son recordadas en la mente del lector y puestas bajo una «borradura».

¹⁶ Cfr. Robert Phiddian, *Swift's Parody*. London. Cambridge University Press. 1995. pp. 7-8.

¹⁷ Phiddian, *op. cit.* p. 12.

El valor esencial de la idea derrideana es concebir a la parodia como un tipo de «borradura» capaz de hacer recordar y desplazar, al mismo tiempo, los textos preexistentes. Es notoria la naturaleza paradójica de la «borradura», pero en las obras literarias contemporáneas —y en las que venían desde Swift y Pope— este mecanismo será abordado una y otra vez por los diferentes literatos e Iburgüengoitia no será la excepción. La ya mencionada referencia a los caudillos y su fin, es el ejemplo más claro; también es el «Prólogo» y con mayor fuerza la «Nota explicativa» de la novela.

Otra de las escuelas que trata de explicar la parodia en el XX es la Teoría de la Recepción encabezada por Hans Robert Jauss. Se refiere a la evocación de las expectativas del lector y agrega una advertencia sobre el papel desempeñado por tales expectativas.

A parody or travesty can exploit the discrepancies between high and low on the level of either form or content in order to attack its object (which is mostly a text of authoritative standing) through critical imitation or to transform it into something new through an artistic heightening of the imitation.¹⁸

En sus afirmaciones, Jauss vuelve a enfatizar el carácter negativo de la parodia al señalar que el héroe humorístico no lo es por sí mismo, sino que lo logra al ser colocado en un horizonte de ciertas expectativas, mismas que niega y contradice.

Otro seguidor de esta escuela, Wolfgang Iser, retoma algunas de las ideas de Jauss y se centra en el aspecto negativo de la parodia. Se basa en las llamadas metaficcionales y en el juego que la novela sigue con el lector y sus expectativas. Su idea central puede definirse:

[...] como una arena donde el lector y el autor participan en un juego de la imaginación.¹⁹

Los estructuralistas y postestructuralistas también dirigieron su atención a la parodia. Le dieron las ideas de discontinuidad, intertextualidad y autorreflexión —todas ellas derivadas de los conceptos metaficcionales— pero mantuvieron y desarrollaron una separación del humorismo, los complejos intertextuales y aspectos metaficcionales de la parodia.

Siguiendo a Rose, mencionaré los rasgos generales que Kristeva atribuye a la intertextualidad. Esta autora es pionera en la materia a partir de las concepciones de Bajtín. Dice que el texto se construye como un mosaico de referencias y cada trabajo representa la absorción y transformación de otros preexistentes. También analiza la intersubjetividad

¹⁸ Apud en Rose, *Parody...* p. 172.

¹⁹ *Ibidem*, p. 175. La traducción es mía.

en relación con la intertextualidad.

Por su parte, Roland Barthes menciona que la intertextualidad manejada en cada obra no debe ser confundida con algunos orígenes de la creación; y tratar de encontrar las «fuentes» o «influencias» en una obra es caer en el mito de la filiación. Las referencias que van integrar un texto son anónimas, no es posible seguirles la pista y de hecho ya fueron leídas. Son citas, sin comillas.²⁰

En este contexto, es necesario mencionar a Michael Foucault. Afirma que la parodia permite describir un punto de vista de la historia dirigido contra la realidad y opuesto a tematizar el devenir de la humanidad como reminiscencia o reconocimiento. En su clasificación, el autor de *Las palabras y las cosas* señala que es disociativa, dirigida contra una identidad y contraria a comprender la historia como una continuidad o representativa de una tradición sacrificial; se encamina contra la verdad y es opuesta a la historia entendida como conocimiento. Implica un uso total de la historia que separa sus conexiones de la memoria al ser metafísica y antropológica y construye una «contra-memoria» como transformación de la Historia en una forma de tiempo totalmente diferente. Iburgüengotia recurre constantemente a este rasgo. José Guadalupe Arroyo se mueve en tiempos distintos a los de Juan Gualberto Amaya. Vidal Sánchez se encuentra en otros lugares y situaciones diferentes a las del Plutarco Elías Calles, pero por la forma en que el escritor los construye, nos hace reconocer al Jefe Máximo.²¹

A las concepciones previas, es necesario añadir la de Hutcheon, quien afirma que la parodia obliga al lector a identificarse con alguno de los personajes y lo forza a realizar una relación de pensamiento nueva y distinta sobre sí mismo. Además, hace más y más claro que pese a no estar obligado a interpretar, el receptor también debe adoptar una posición y responsabilizarse de ella. Este acto hace al lector distanciarse del texto y estar en posibilidad de compartir con el autor el placer de la creación imaginativa.

La recepción del lector aparece como un complemento de la idea de Hutcheon, pues la parodia requiere de sus expectativas en la construcción de sí misma en lo interno como en lo externo. El primero se refiere al reconocimiento formal del género, mientras el segundo se dirige a las evocaciones, que pueden ser logradas a través de la cita o imitación y en algunos casos mediante la inclusión de un lector ficticio que actúe como un es-

²⁰ Cfr. Rose, *Parody...*, pp. 185-186.

²¹ Véase la discusión de Domenella sobre los tiempos y espacios.

pejo al interior de la propia parodia.

En este contexto, la forma memorialista queda ampliamente desentrañada, pero se requiere que el lector de *Los relámpagos...* tenga un conocimiento mínimo del momento. Las evocaciones funcionan a partir de ese saber y, astutamente, Ibarguengoitia encamina al receptor hacia un análisis que en la mayoría de las ocasiones deviene en crítica y revisión del Maximato y las insurrecciones y hechos violentos vividos en esa época, como el asesinato de Serrano y la infinidad de revueltas, cuyos líderes corrían a refugiarse a Estados Unidos. Tal fue el caso de Enrique Estrada y algunos personajes citados por Amaya. Vale destacar los encabezados posteriores a la fiesta donde Arroyo y sus amigos deciden el levantamiento.²² Otro dato es la forma en que los futuros perdedores de la «Revolución del 29» se enteran de los logros o derrotas de sus compañeros.²³

El lector puede entonces recurrir a una serie de señales e indicios que le permiten reconocer este concepto. Según Rose:

The most frequently found signals for parody can be broadly listed under following categories:

I. Changes to the coherency of the text quoted

(1) Semantic changes:

(a) Apparently meaningless, absurd changes to the message or subject-matter of the original.

(b) Changes to the message or subject-matter of the original of a more meaningful, ironic, or satiric and comic character.

(2) Changes to the choice of words and/or to the literal and metaphoric functions of words taken from the original.

(3) Syntactic change (which may also affect the semantic level).

(4) Changes in tense, persons, or other 'sentence-grammatical features'.

(5) Juxtaposition of passages from the within the parodied work, or within new passages.

(6) Changes to the association of the imitated text made by the new context and other co-textual... changes...

(7) Changes in sociolect, in idiolect, or in other elements of the lexicon.

(8) Changes in metre or rhyme in verse parodies, or to other such 'formal' elements in drama or prose works, as well as to subject-matter.

II. Direct statement

(1) Comments on the parodied text or on the author of the parody, or on their readers.

(2) Comments on or to the reader of the parody.

(3) Comments on the author of the parody.

(4) Comments on the parody as a whole text.

III. Effects on the reader

(1) Shock or surprise, and humor, from conflict with expectations about the text parodied.

(2) Change in the views of the reader of the parodied text.

²² Ibarguengoitia, *Los relámpagos...* p. 71.

²³ *Ibidem*, p. 85.

Pero también es necesario hacer notar que existen otras posturas teóricas que insisten en hacer de la parodia un instrumento del escritor o emisor. Tal es el caso de los traductores, pues al hacer ese tipo de trabajo, su ejecutante se encuentra ante una escala de diferentes versiones que en el sentido más estricto de la palabra van desde una «imaginativa reelaboración» hasta niveles donde un texto original, pero no particular, es frecuentemente referido a una traducción radical, donde el escritor es capaz de mostrar desde la obra de un autor extranjero e incluso llegar a un texto totalmente independiente. Así, un texto teórico puede hacer de las ideas originales términos totalmente nuevos con base en los conceptos del teórico original.

Es pertinente citar esta idea de Reuben Brower²⁵ porque añadirá un rasgo adicional a mi conceptualización de la parodia: la idea de que es básicamente una actividad creadora ampliamente diferenciable de una forma elemental de un aprendiz a una obra de arte elaborada por un poeta modelando sobre sí mismo o sobre otro anterior o contemporáneo.

Este autor también menciona el carácter eminentemente dual y paradójico de la parodia, pues la considera más que un simple instrumento o mecanismo del humor en una clase de escritura en que las palabras de un literato o su pensamiento es retomado y con algunas pequeñas modificaciones adaptado a un nuevo objetivo.

La parodia efectúa una superposición de textos donde el texto nacido de ella articula en una síntesis a un texto parodiado con un parodiante y logra así un engarce entre lo viejo y lo nuevo.²⁶

3.4 La parodia como contraste

Desde el punto de vista Hutcheon²⁷, la parodia se dirige hacia otro texto o convenciones literarias y se define como un «contra-canto», como oposición o contraste entre dos textos. Está marcada peyorativamente, pues al unirse a la sátira y a la ironía, ridiculizará los textos parodiados. Sin embargo, al referirse a su «ethos» (respuesta dominante en primera

²⁴ Rose, *Parody*..., pp. 37-38.

²⁵ Reuben Brower, *Mirror in Mirror. Translation, Imitation, Parody*, Massachusetts, Harvard University Press, 1974.

²⁶ Cfr. Linda Hutcheon, «Ironía, sátira, parodia», en Universidad Autónoma Metropolitana-I, *De la ironía a lo grotesco*, México, UAM-I, 1992 p. 177.

²⁷ *Ibidem*.

instancia deseada y posteriormente realizada por el texto literario) éste aparece como no marcado con una intención específica, pues el concepto puede valorarse de diferentes maneras.

De conformidad con el sentido «contra» o «frente a» de *para*, se podría plantear en principio un *ethos* paródico contestatario. Incluso provocador, que estaría completamente de acuerdo con el concepto tradicional del género. Por otro lado, a partir del sentido de «al lado de» de *para*, se podría adelantar la posibilidad de un *ethos* respetuoso, sobre todo en lo concerniente no sólo a la parodia en la metaficción posmoderna, sino también a la parodia litúrgica del Medioevo, a la imitación como género en la época del Renacimiento y aún tal vez al carnaval bajtiniano.²⁸

La paradoja de la parodia, vista en la forma sintetizante e incorporante del género, hace que su «ethos» se marque también como lúdico o neutro, sin agresividad alguna contra ninguno de los dos textos participantes en el proceso; además, se puede llegar a una dependencia diferencial de un texto a otro.

Hutcheon coincide con Dane y Phiddian en los aspectos dobles de la parodia, pues

[...] está destinada por ejemplo, a dos funciones literarias totalmente opuestas: la de mantener o subvertir una tradición.²⁹

En una obra previa,³⁰ Hutcheon considera que la parodia se convierte en el siglo XX en uno de los mayores modos de creación formal y temática de textos. Es la principal forma de autorreflexión y de discurso entre diferentes artes, épocas y estilos. La parodia va más allá de su función conservadora de mantener a raya la creación de nuevas modas y es capaz de conservar la independencia del texto. La composición por sí misma puede ser absuelta de revelar los métodos de análisis necesarios para su comprensión.

La autorreflexión adopta las formas de la parodia, provee un nuevo modelo para el proceso artístico y en un esfuerzo por desmitificar el papel del autor y desacralizar la originalidad de los textos, los críticos posmodernistas echan mano de ella para explicar la complementariedad de los actos de escritura y lectura.

La parodia del XX es entonces una escala que va de la ironía y el gozo al desdén o el ridículo como una forma de imitación caracterizada por la inversión irónica, aunque no siempre a expensas del material parodiado. Esta forma literaria es además la repetición con un distanciamiento crítico que marca más las diferencias que las similitudes y se con-

²⁸ *Ibid.*, p. 182-183.

²⁹ *Id.*, p. 189.

³⁰ Hutcheon, *A theory...*, p. 8.

vierte en una aproximación creativo-productiva a la tradición.³¹

Otra de las características dadas a la parodia por esta autora es la transcontextualización ya conocida desde épocas anteriores como la integración de reproducciones en un nuevo trabajo o la reelaboración de elementos formales.

La parodia va más allá de meras comparaciones textuales; la totalidad del contexto enunciativo se involucra en su producción y recepción y echa mano de la ironía como el mayor medio de acentuación que establece incluso un fuerte contraste. Tales recursos permiten llegar a la conclusión de que al recurrir al distanciamiento irónico, la parodia ha permitido un enorme nivel de libertad incluso en el sentido de eliminar los fantasmas personales del artista.

En el plano pragmático es necesario subrayar que el lector se ve obligado a tener tres habilidades básicas par acercarse a esta categoría: debe ser capaz de reconocerla al tenerla frente a sí; aceptarla como un cierto trabajo que sigue normas específicas y propias y concebirla como una forma de ideología en el sentido más amplio.

Es indiscutible que siempre se ha tachado a la parodia de elitista porque su dimensión pragmática implica que al menos parte de su valor estético y significado sean colocados en la relación del lector con el texto. Esto significa que sólo será captada por ciertos receptores con características específicas, entendidas como una competencia personal e ideológica sobre el género; una cierta habilidad o entrenamiento; un conocimiento compartido por dos locutores inmersos en una sociedad y, por lo tanto, requiere una serie de valores institucionalizados para ser comprendida e incluso para existir.

Since parody is a particular and complex form of ironic allusion, her subsequent listing of the stages of «perlocutionary effect» of alluding on the reader is also of interest to us. The reader is said to *comprehend* the literal (either intra- or intertextual), *realizes* that «(con)strual» is required, so then *remembers* aspects of the source text's «(intension)» which can be *connected* to the alluding —or parodic— text in order to complete the maker's meaning.³²

Junto con Hutcheon, existen otros autores que comparten algunos de estos puntos de vista. Una parte de sus características se entrelazan y constituyen una mezcla donde aún no terminan de definirse conceptualmente y se ha constituido en un paradigma de la crítica literaria del siglo XX. Entre tales rasgos citaré, según Ihab Hassan, la apertura de la obra, su discontinuidad, improvisación, indeterminación, estructuras aleatorias, simultanei-

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibid.*, p. 95.

dad, fantasía, juego, humor, espontaneidad, autorreflexión, fusión de formas y confusión de dominios.³³ Asimismo, junto con Hutcheon, Hassan se centra en la autorreflexión y la incluye en la hibridización y en lo que llama «otras formas de réplicas mutantes de los géneros».

Por su lado, Frederick Jameson³⁴ se refiere a la parodia en términos comparativos con el «pastiche» al decir que es una imitación o mejor todavía, un remedo de otros estilos, particularmente de los manierismos y desviaciones de los géneros. La definición negativa va más allá al decir que capitaliza la especificidad del estilo de una obra para apropiarse de sus idiosincrasias y excentricidades y producir una imitación burlesca del original.

I won't say that the satiric impulse is conscious in all forms of parody. In any case, a good or great parodist has to have some secret sympathy for the original, just as a great mimic has to have the capacity to put himself/herself in the place of the person imitated. Still, the general effect of parody is[...] to cast ridicule on the private nature of these stylistic mannerism and their excessiveness and eccentricity with respect to the way people normally speak or write. So there remains somewhere behind all parody the feeling that there is a linguistic norm in contrast to which the styles of the great modernists can be mocked.³⁵

Sobre el parodista, puede decirse que tiene ciertas actitudes, aptitudes y visión del mundo que deben ser abordadas. Entre las posturas teóricas básicas destaca la concierne a la selección del parodista, pues busca escarnecer al texto origen y esa es su motivación central. Además, esta corriente considera a la parodia una forma ambivalente de imitación cómica y de escarnio.

Otra línea de pensamiento sostiene que la imitación surge a partir de la simpatía y admiración que la obra original despierta en él. Asimismo, dice que la parodia es una categoría general utilizada por el parodista como instrumento de creación de estructuras de nuevos relatos y la contrapone con otra específica, donde la parodia se convierte en manos del escritor en un género, pero es apenas una forma literaria menor que limita al autor a describir con una base humorística, trabajos más extensos y complejos. Desde estas perspectivas, se fija de nuevo en el emisor la ambivalencia del concepto:

In both its general and specific forms, parody, [...] is ambivalently dependent upon the object of its criticism for its own reception[...] Even explicitly critical parody can make the comic discrepancy between the parodist's style and that of the target text into a

³³ Cfr. Rose, *Parody...*, p. 208-211.

³⁴ *Ibidem*, pp. 221-225.

³⁵ Fredric Jameson, «Postmodernism and Consumer Society», in Foster Hal, *Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, 1983, pp. 113-114. apud en Rose, *Parody...*, p. 222. Con ciertas variantes, estos autores van a ser repetidos por los demás teóricos de la postmodernidad. Por falta de espacio y por ser sólo una mención de esta corriente, remito una vez más al trabajo de Margaret Rose para una visión más amplia y sintética de estas ideas.

weapon against the latter and at the same time refunction the target's work for a new and positive purpose within the parody in a manner which must make the parody's criticism of the parodied text to some extent ambivalent[...] This ambivalence may entail not only a mixture of criticism and sympathy for the parodied text, but also the creative expansion of it into something new.³⁶

3.5 Bajtín y la trascendencia de la parodia

Las ideas sobre la parodia hasta aquí planteadas van a tener una conceptualización más amplia y en muchos sentidos más exacta —lo que no quiere decir cerrada— en los trabajos de Mijail Bajtín. Básicamente, revisaré las ideas bajtinianas sobre la parodia a través de *Problemas de la poética de Dovstoyevski y Teoría y estética de la novela*.

Aunque escritos en diferentes épocas, gracias a la costumbre de reelaboración de Bajtín, ambos trabajos muestran muchas similitudes. La falta de espacio me obliga a ser muy sintético con las consecuentes esquematizaciones a que someteré las ideas de este teórico.

La parodia para Bajtín parte de la idea de la palabra y de las relaciones dialógicas, mismas que describe como extralingüísticas e inseparables del dominio del discurso. Requieren aspectos lógicos y semántico-temáticos, ser investidas por el discurso para llegar a ser enunciados, entendidos como posiciones de sujetos diferentes que la expresan mediante palabras.

Otro de los rasgos de las relaciones dialógicas es la posibilidad de percibir las como el signo de una posición ajena de sentido completo o representante de un enunciado ajeno capaz de poner en escena una voz extraña, aunque esto no significa que no se den entre estilos y dialectos sociales.

Un segundo nivel manejado por Bajtín sobre las relaciones dialógicas es el discurso bivocal, entendido como producto de la situación de la comunicación dialógica generada a partir de las condiciones de la vida auténtica de la palabra. En este nivel aparecen las estilizaciones, la parodia, el relato oral y el diálogo, que a pesar de tener diferencias importantes se caracterizan porque en ellos el discurso tiene un carácter doble al aparecer como palabra normal dirigida hacia el objeto del discurso y como una palabra ajena destinada al discurso de otra persona.

³⁶ Rose, *Parody* ..., p. 51.

Las categorías bajtinianas de estilización y parodia aparecen como palabra normal dirigida hacia el objeto del discurso. Esto se observa en *Los relámpagos...* cuando Ibargüengoitia, a través de Arroyo, desarrolla y define la personalidad del protagonista para recrear la de los generales revolucionarios. Al estilizar el discurso de Obregón en *Ocho mil...*, Ibargüengoitia patentiza la extracción social y educativa de aquéllos, sus intereses y manejos de la política de su momento. Estos elementos se convierten, a partir de la representación memorialista, en un nuevo objeto del discurso, donde la palabra de Ibargüengoitia se esconde tras la de Obregón. Así, el literato se enmascara y pone ante su lector en forma humorística una «palabra» que de otra manera es ilegible para el público en general no imbuido en los documentos históricos escritos por los participantes de la Revolución y representados por sus memorias.

Aquí cabe citar algunas de las líneas del trabajo de Obregón y compararlas con la estilización y parodización hechas por Ibargüengoitia.

Obregón dice en su «Proemio»:

Este libro está escrito fuera de toda jurisdicción literaria (1); en cambio, la verdad controla cada uno de sus capítulos.(4)

La obligación indeclinable que tengo de hacer justicia a cada uno de los hombres que me acompañaron en la lucha, me impulsa a escribir esta obra; librando así a la verdad de las mutilaciones que pudiera sufrir, si autorizo con mi silencio a que otro, con menos documentos que yo, la escriba (2).

Protesto que mi vanidad no ha ejercido influencia sobre mí en esta ocasión; pues ella me habría aconsejado que, oculto tras una falsa modestia, que desconozco, hubiera proporcionado datos y documentos que sirvieran para mi obra, a un escritor (2) quien, con lenguaje galano(3), habría sido tan pródigo en elogios para mí, como pródigo en propinas me hubiera encontrado.

Soy, pues, solidario de la veracidad de todos y cada uno de los hechos relatados en este libro.(5)³⁷

Los relámpagos... dice en el «Prólogo»:

Manejo la espada con más destreza que la pluma, lo sé; lo reconozco. (1) Nunca me hubiera atrevido a escribir estas Memorias si no fuera porque he sido vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo, y menos a intitularlas Los relámpagos de agosto (título que me parece verdaderamente soez).(3)

El único responsable del libro y del título es Jorge Ibargüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano. (2) Sirva, sin embargo, el cartapacio que esto prologa, para deshacer algunos malentendidos, confundir a algunos calumniadores, y poner los puntos sobre las íes sobre lo que piensan de mí los que hayan leído las memorias del Gordo Artajo, (5) las declaraciones que hizo al Heraldo de Nuevo León el malagradecido de Germán Trenza, y sobre todo, la Nefasta Leyenda que acerca de la Revolución del 29

³⁷ Álvaro Obregón. *Ocho mil kilómetros en campaña*. México. FCE. 1974. p. 3. La numeración en esta cita y en la siguiente, es mía.

fejió, con lo que se dice ahora muy mala leche, el desgraciado de Vidal Sánchez.³⁸ [4]

A partir de la parodia, Iburgüengoitia declara por boca de Arroyo que el objeto concreto de su novela es la Revolución del 29. El lector puede captar las estructuras lingüísticas y gramaticales retomadas de la palabra directa de Obregón, tal como se ve en los números entre paréntesis que relacionan ambas citas y mediante las cuales hago referencia a las frases y oraciones parodiadas por Iburgüengoitia, para convertir la palabra ajena (la de Obregón) dirigida al objeto de narrar su propia versión individual y personalísima de la Revolución a partir de sus memorias, en una nueva palabra (la de Iburgüengoitia) dirigida a un objeto diferente: contar desde un punto de vista literario dominado por la imitación burlona y las acotaciones irónicas.

La comprensión de estos términos depende entonces de que el lector sea capaz de entender el segundo contexto en que se mueven, de otra manera la parodia puede aparecer como una mala obra.

Cuando nos tropezamos con que el uso lingüístico presenta una fuerte individualización y señala que algún enunciado ajeno toma la palabra de otro o su espíritu, nos encontramos ante una parodia como tal. En este punto es posible observar que existen tres niveles de la palabra. En primer lugar, está la palabra directa e inmediata con una orientación temática; es considerada representativa y nominal. En segundo lugar, está la palabra directa de los personajes ubicada fuera del plano del autor y se reconoce como discurso objetivado: mantiene una distancia del creador y posee una orientación propia diferente a la de éste. En el caso de encontrar juntos ambos discursos, aparecen dos centros discursivos y dos unidades de discurso conjuntando la unidad del enunciado del autor y la del personaje.

[...] la palabra del personaje se presenta precisamente como palabra ajena, como discurso de una persona definida en cuanto a su carácter o su tipo, es decir, se elabora como objeto de la intención del autor y no desde el punto de vista de su propia orientación temática. Por el contrario, la palabra del autor se elabora estilísticamente según la orientación de su significado objetual directo, debe adecuarse a su objeto (cognoscitivo, poético u otro), debe ser expresiva, fuerte significativa, elegante, etc., y desde el punto de vista de su tarea temática directa, debe significar, expresar, comunicar, representar algo.³⁹

Bajtín dice que cuando el la palabra del autor se muestra caracterizada por una re-

³⁸ Iburgüengoitia, *Los relámpagos...*, p. 9.

³⁹ Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, México. Fondo de Cultura Económica. 1988. Col. Breviarios del Fondo # 417, p. 261.

lación con una persona determinada, con una cierta posición social, con una manera artística especial, aparece una estilización, ya sea literaria o discursiva. Si bien en este momento es visible una imitación, ésta no es el propósito del texto cuando la imitación forma parte del objetivo del autor, entonces aparece el discurso lexicológico estilizado donde la palabra del personaje se subordina a los propósitos del contexto del autor.

La Historia contemporánea de México se convierte en otra de las «palabras» en el sentido bajtiniano, donde si bien la palabra directa de Arroyo sirve para dar la versión de los acontecimientos representados en *Los gobiernos...* tal como los percibió e interpretó Amaya, el autor real, la Historia aparece parodiada en *Los relámpagos...* para conformar el nuevo objeto de Ibargüengoitia citado líneas arriba. Mediante la función humorística, el guanajuatense transforma la palabra de Amaya dirigida hacia el objeto de narrar cómo fue derrotado su movimiento, en la palabra del escritor encaminada a crear una visión desacralizada de los héroes revolucionarios.

Sin embargo, aunque la palabra del autor aparece en toda obra literaria, no siempre será visible directamente; puede estar ausente y ser sustituida por un narrador, en cuyo caso, el material verbal se remite al segundo tipo de la palabra (el discurso objetivado) o al tercero (discurso orientado hacia el discurso ajeno). La intención del autor se realizará entonces a través de las palabras ajenas, creadas o distribuidas de una manera determinada.

La palabra ajena (discurso de otra persona), se palpa en *Los relámpagos...* como reelaboración de textos, en especial las memorias de Obregón, pues a lo largo de toda su novela, Ibargüengoitia hace ver que tomó como modelo la forma de escribir del general sonoreense. Además, la parodia realizada por Ibargüengoitia al estilo de *Los gobiernos...* recurrirá a la palabra ajena —la de Amaya, en este caso— para hacer conocer al lector un hecho histórico poco divulgado por la historia oficialista. También a través de la palabra ajena dirigida al discurso de otra persona, el escritor guanajuatense busca que su receptor conozca la manera de pensar y sentir de los participantes en la Revolución del 29.

En este momento, aparece el carácter más positivo de la parodia que otros autores apenas empezaban a bosquejar y Bajtín señala acertadamente: su capacidad creadora, más allá de la mera especificidad genérica que permite engendrar nuevos modos narrativos a lo largo del tiempo, mediante una fusión temática que establece nuevas modalidades artísticas.

Dos discursos equitativos con un mismo tema, en caso de confrontarse, deben emprender inevitablemente una reorientación mutua. Dos sentidos encarnados no pueden estar uno al lado del otro como dos cosas; han de confrontarse internamente, es decir, han de entablar una relación semántica.⁴⁰

Cuando en el mismo discurso aparecen dos posiciones significativas emergen dos voces y con ellas, la parodia. Esta convierte al discurso directo hacia un objeto (palabra de primer tipo) en una estilización, donde aprovecha la expresión de otro como tal, sólo con un pequeño matiz y manteniéndose como objeto. Lo que importa al segundo usuario, o estilizador, son los procedimientos en conjunto en tanto que expresión de un punto de vista particular. En este momento la palabra se convencionaliza y se hace bivocal. Se convierte en instrumento de otros propósitos al posesionarse de la palabra ajena. La imitación se vuelve estilización y de ahí parodia.

Lo anterior se aclara más al notar que Bajtin destaca que la objetivación y convencionalización tienen diversos grados y la palabra del narrador jamás llega a ser del todo objetivada, pues mantiene un punto de vista propio y lleva una parte del relato. Así, el autor nunca mostrará su propio discurso, como en el caso de un personaje; sólo lo utiliza para sus fines y obliga a lector a percibir claramente la distancia que el escritor guarda con los discursos de otros.

Así, Iburgüengoitia recurre a la palabra ajena representada por la obra de Amaya para conformar los elementos informativos y de contenido de *Los relámpagos...*, que por un lado dan a conocer al lector del hecho en sí y, por otro, crearán en el receptor una idea muy completa sobre las características de los generales J. Gonzalo Escobar, Francisco R. Manzo, Marcelo Caraveo, Jesús M. Aguirre y Francisco Urbalejo⁴¹, entre otros de los participantes en el movimiento contra la casta caudillista de la Revolución de 1910 institucionalizada por el Grupo Sonora.

La comprensión depende de que el lector sea capaz de entender la crítica a la Historia oficialista en que se mueve la novela, pues *Los relámpagos...* retoma tanto las formas cuanto muchas de las palabras de *Ocho mil...* y de *Los gobiernos...* para constituir una verdadera parodia.

Así, la palabra directa de José Guadalupe Arroyo se identifica como discurso objetivado, distanciado del creador y con una orientación diferente que permite observar cómo

⁴⁰ *Ibidem*, p. 263.

⁴¹ Dulles, *Aver en...*, pp. 402-408.

Ibargüengoitia recurre a diversos mecanismos de *Los gobiernos...* para conformar una «parodia histórica»: el discurso lexicológico estilizado en la palabra de Ibargüengoitia reproduce los modos expresivos tanto de Obregón como de Amaya y los pone al alcance del lector mediante la burla y las apelaciones humorísticas propias de la parodia entendida como «contracanto». Así, los paradigmas de Obregón y Amaya se subordinan a los propósitos del autor de conceptualizar a los generales revolucionarios (incluidos los de la Revolución del 29) como productos de su medio, que controlaron a la sociedad mexicana de su momento y la determinaron hasta nuestros días.

Por otra parte, todos los fenómenos relacionados con la estilización y la parodia tienen como rasgo común que la concepción del autor utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones. Cuando el autor penetra en la palabra ajena y se la apropia, su pensamiento no entra en conflicto con ella: la sigue en su fluir y la convencionaliza. La cosa va más allá en la parodia. El escritor utiliza la palabra ajena y le da un sentido en muchas ocasiones totalmente contrario a la idea original; en otras más aparecen choques entre la idea primaria del texto y la nueva implantada por el escritor y se origina en ella una polémica.

El estilo ajeno puede ser parodiado en diferentes sentidos y aportar acentos nuevos, mientras que sólo puede ser estilizado en una sola dirección que es la de su propio propósito[...] el discurso paródico puede ser utilizado de diferentes maneras por el autor; la parodia puede ser el fin en sí misma[...] pero también puede servir al logro de otros propósitos positivos[...] a pesar de todas las variaciones posibles de la palabra paródica, la relación entre el propósito del autor y la finalidad ajena sigue siendo la misma: estos propósitos están orientados de un modo distinto, a diferencia de las finalidades unidireccionales de la estilización, del relato del narrador y de formas análogas.⁴²

Al llegar a un nuevo discurso, las palabras ajenas toman una nueva interpretación propia de quien las utiliza y adquieren así una nueva dimensión: se vuelven bivocales y las interrelaciones pueden ser de lo más diversas.

Con estos mecanismos, Ibargüengoitia genera una polémica interna que se dirige contra los mitos a través de la recuperación de hechos pasados efectuada en *Los relámpagos...* donde se hacen evidentes los abusos de Calles (representado en el personaje de Vidal Sánchez) como el caudillo en turno en el poder, y cómo su modelo de hacer política imperó hasta finales del siglo XX en nuestro país.

Aunque la palabra de Ibargüengoitia aparece en toda la obra literaria en las distintas modalidades paródicas y bivocales, siempre estará oculta tras la de José Guadalupe

⁴² Bajtún, *Problemas...* pp. 270-271.

Arroyo, acentuando la polémica interna de manera que la intención de *Los relámpagos...* se realizará a través de *Ocho mil...* y *Los gobiernos...* Baste como ejemplo la comparación entre los dos primeros textos. El de Obregón dice respecto a las agitaciones contra el gobierno de Madero:

La fatalidad quiso, en esta vez, que los leales sufrieran la humillación y la derrota, consiguiendo que en los últimos días del mes de marzo los soldados de la traición los derrotaran en la memorable jornada del Rellano, dónde el general González Salas se suicidó, a poco de su fracaso, para salvarse así de la vergüenza.⁴³

mientras en *Los relámpagos...*, respecto a la debacle de la carrera política de Arroyo, se lee:

En este capítulo voy a revelar la manera en que la pérfida y caprichosa fortuna me asestó el segundo mandoble de ese día, fatídico, por cierto, no sólo para mi carrera militar, sino para mi Patria tan querida, por la que con gusto he pasado tantos sinsabores y desvelos: México.⁴⁴

Es muy transparente en ambas citas la forma en que la palabra del discurso de Obregón se parodiza en la de Arroyo con un objeto diferente. La del sonoreense muestra una derrota que cambiará el rumbo de una nación, mientras la del personaje literario patentiza el egoísmo de un militar sin valores reales que se escuda tras su supuesto patriotismo.

Por su capacidad creadora, la parodia engendra un nuevo modo de ver la Historia nacional mediante una fusión temática de las ideas institucionalizadas en las memorias de generales revolucionarios y la reelaboración de textos opuestos a la visión oficial o materiales marginales que ni siquiera son publicados por las editoriales más pequeñas, debido a que, incluso, podrían ser destruidas por el poder omnímodo del sistema político mexicano.

Al continuar con la línea analítica bajtiniana, se ve que en la última variante del tercer tipo de discurso, la palabra ajena queda fuera del discurso del autor; éste la toma como referencia sin darle una nueva dimensión; así, desde fuera del discurso, influye o determina la palabra del autor permanentemente. Tal es el caso de la polémica oculta y de muchas de las réplicas de un diálogo. En la primera categoría, la palabra del autor va hacia su objeto como si fuera directa, pero se estructura de manera tal que además de su tema, ataca a la palabra ajena con un mismo tema o contra una aseveración del otro sobre

⁴³ Obregón, *Ocho mil...* p. 7.

⁴⁴ Ibargüengoitia, *Los relámpagos...* p. 17

el mismo objeto.

Al recurrir a la palabra objetivada, Ibarguengoitia se encamina hacia su objeto como si fuera el de otra persona; en este caso, Arroyo se convierte en el portador de la palabra en la novela y la convierte en un todo para que el autor la haga suya, y se exprese con ella haciéndola parecer palabra unívoca directa que representa la voz del narrador-protagonista.

Además, en la polémica oculta, pese a que la palabra ajena es rechazada y por ende capaz de influir en el discurso del escritor en el mismo nivel en que lo hace el significado con el consecuente cambio en la semántica manejada por el autor, aparece un nuevo significado encaminado hacia la palabra del otro y la matización polémica del discurso surge también en otros indicadores como la entonación, la construcción sintáctica otros elementos lingüísticos, etc.

En *Los relámpagos*... esto se observa cuando las réplicas del lector y de los oponentes de Arroyo no se presentan directamente. Aparecen reflejadas en los vacíos donde se espera que el receptor incruste sus dudas y preguntas, como en el caso en que el protagonista de *Los relámpagos*... hace ver que de ninguna manera se entrevistará con Vidal Sánchez para reconocer la forma tan certera en que había solucionado el problema derivado de la muerte de González y su primer choque con sus correligionarios por no aceptar esta propuesta ni la idea de solucionar sus diferendos con Pérez H., ya Presidente interino, para que el grupo concluyera diciendo que Arroyo nada tenía que ver con ellos y:

[...] podía irme mucho a donde mi refinada educación me impide mencionar en estas páginas. Ante una actitud tan definitiva, me levanté, me puse mi gorra y mi sobretodo reglamentarios, que estaban colgados de un perchero y salí furioso del Paraíso Terrenal. En el Hotel Cosmopolita me esperaba otro trago amarguísimo.⁴⁵

Lo mismo sucede en el relato de cómo solucionó Arroyo su grave error de dejar el campo libre a los cristeros cuando recibió órdenes de combatirlos y acosarlos. Por falta de apoyo del Ejército federal, aquéllos toman como rehén al gobernador de Vieyra, quien acusaba de inexperto a Arroyo:

Don Virgilio, el Gobernador, estaba muy bravo, protestando por mi inexperiencia, pero Vidal lo mandó llamar y le calló la boca. Yo me arrepentí de no haber llevado a cabo mi operación como estaba planeado y dejado que los cristeros hicieran con él lo que les hubiera dado la gana. Al fin y al cabo, fue el gobernador más incompetente que haya tenido Vieyra, que de por sí ha sido un estado mártir de sus gobernantes. Presenté mi renuncia, como se acostumbra en esos casos, que fue rechazada por segunda vez:

⁴⁵ *Ibidem*, p. 36

regresé a Vieyra y se echó tierra al asunto.⁴⁶

En ambos casos, aun cuando el autor después aclarará las cosas, el lector tiene la oportunidad de darse cuenta de que hay algo más detrás de las palabras de Arroyo y tentativamente crea sus propias respuestas que en mucho son satisfechas casi en la misma forma en que las soluciona el protagonista. Las situaciones planteadas antes se refuerzan cuando el General cita las declaraciones de quienes fueron sus partidarios y luego lo acusan de ser el responsable de la derrota.⁴⁷

Es pertinente señalar que en todo trabajo literario, el lector es percibido y el autor prevé sus objeciones y puntos de vista. También existen las reacciones a lo novedoso ante un nuevo estilo literario y aparece entonces una polémica interna semejante a la anties-tilización que con mucha frecuencia se transforma en parodia.

Por otra parte, considero necesario apuntar que si bien Bajtín señala que en la estilización y la parodia la palabra ajena es absolutamente pasiva, moldeada por el autor, indefensa y presa de modificaciones de sentido para hacerla instrumento de nuevas motivaciones y eso no ocurre ni en la polémica oculta ni en el diálogo, sostengo que esto no es así, pues la parodia es capaz de llegar a generar polémicas tanto visibles como ocultas y la palabra ajena, en todas sus variables, puede transformar el pensamiento del autor. Así, cuando la parodia enfrenta una fuerza contraria importante, se autocomplementa con tonos de polémica oculta y se presenta de otras maneras.⁴⁸

Gracias a la parodia, en *Los relámpagos...* aparecen dos posiciones significativas, de donde emergen dos voces. Estas se identifican como el discurso directo de Arroyo hacia la Revolución del 29 y la estilización de Iburgüengoitia que la aprovecha como la expresión de otro para matizarla y mantenerla como su objeto literario y desenmascarador en la novela. Aquí, a Iburgüengoitia le importan los procedimientos en conjunto de sus fuentes para expresar su punto de vista particular. En este momento su palabra se hace bivocal.

Pese a que efectivamente Iburgüengoitia utiliza otras obras o «palabras» para hacer objeto de su humorismo a los generales revolucionarios, las toma muy en serio al imitarlas, y las asimila fundiéndolas con la suya propia, aunque la manifiesta a distancia y hace evidente que se trata de una nueva forma expresiva y deja de ser imitación cuando

⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁷ *Id.*, Cfr., las páginas 60 y 74 de la novela.

⁴⁸ Cfr. Bajtín. *Problemas...*, pp. 276-277.

logra poner en tela de juicio las visiones canonizadas en *Ocho mil...* y *Los gobiernos...*, y conformar caracteres humanos reales como responsables del devenir histórico mexicano.

Los diversos grados mencionados por Bajtín sobre la objetivación y convencionalización, así como su idea de que la palabra del narrador jamás llega a ser del todo objetivada en tanto cada personaje mantiene un punto de vista propio y lleva una parte del relato, como en el caso de Arroyo (el autor no muestra nunca su propio discurso) obligan a lector a percibir claramente la distancia que el Ibarguengoitia guarda con los discursos parodiados en *Los relámpagos...*

Con la renovación desencadenada por la parodia en la novela que me sirve de ejemplo, Ibarguengoitia recurre a modelos previos para expresar su pensamiento respecto a la Revolución, sus gobernantes y a quienes en el propio seno del movimiento no se sometieron al sistema, creyendo que podrían imponer sus muy personales intereses.

La carencia de formas de expresión que permitieran a Ibarguengoitia exponer sus ideas; la pérdida de validez de las propuestas artísticas y estructurales que ofreció durante muchos años la Literatura de la Revolución y el anquilosamiento del sistema derivado de ella, hacían necesaria la creación de nuevos esquemas que, desde una perspectiva novedosa, permitieran evidenciar el desencanto ya palpable en los 60 y 70 con este movimiento de fuertes raíces sociales en sus orígenes. Ibarguengoitia lo hace, no sin desencadenar las furias de los gobernantes en turno, como sucedió con *El atentado*, obra teatral de este autor, que tardó mucho tiempo en ser puesta en escena.

Este panorama hace que Ibarguengoitia recurra a las posibilidades ofrecidas por las obras de Evelyn Waugh para tener una estructura capaz de conjuntar todos los elementos que dieron lugar a *Los relámpagos...* . Aquí, el guanajuatense hace un reconocimiento a otros textos que le permiten contar con un modelo para crear una nueva forma escrituraria⁴⁹ que me atrevo a bautizar «parodia histórica».

Al recurrir a la estilización y la parodia, Ibarguengoitia utiliza la palabra ajena para hacer evidente su enjuiciamiento al sistema derivado del modelo caudillista impuesto por el Grupo Sonora en la política mexicana. Cuando nuestro escritor se apropia de la palabra ajena, representada en las dos obras que sirven como base a *Los relámpagos...*, su pen-

⁴⁹ Resulta conveniente revisar la serie de conferencias organizada en los 60 por el Instituto Nacional de Bellas Arte bautizadas como *Los narradores ante el público*. En una de ellas, Ibarguengoitia señala esta peculiaridad de *Los relámpagos...* Estas conferencias aparecen compiladas en Joaquín Mortiz, *Los narradores ante el público*. Joaquín Mortiz, México. 1967. Las correspondientes al autor analizado se encuentran en el volumen IV.

samiento no entra en conflicto con ella, pues la sigue en su fluir, la convencionaliza y le da un sentido totalmente contrario a la idea original de ensalzar el heroísmo, integridad y valor militar de los protagonistas; genera choques entre las ideas originales de las obras modelo y la implantada para crear una polémica al interior de la novela analizada, y lograr con el lector un juego de complicidades donde, sin exhibir abiertamente una condena, se cuestiona dura y acremente la ideología caudillista, otro de los discursos que se parodian en *Los relámpagos...*⁵⁰.

Al parodiar en la figura de Vidal Sánchez a Plutarco Elías Calles y en ambos el periodo conocido como Maximato, se genera una nueva polémica interna en la novela entre el autor y su personaje representante del Jefe Máximo, como se desprende de la parodización del discurso del 1 de septiembre de 1929, que en la novela aparece en términos muy semejantes a los publicados en los periódicos de la época, luego de la Revolución Escobarista y del asesinato de Obregón, cuando al consolidarse el Maximato, Calles habla de «la falta de caudillos» y de que es tiempo que México pase de ser «país de un solo hombre» a «nación de instituciones y leyes»:

En los periódicos leí que mis compañeros habían felicitado al Presidente y que éste había dicho entre otras cosas "que México había dejado atrás la etapa de los caudillos..." lo cual constituía un golpe directo al Finado.⁵¹

Ibargüengoitia deja la palabra de sus modelos fuera de su propio discurso: la toma como referencia para componer *Los relámpagos...* Logra un cambio semántico en la novela. Funda un nuevo significado encaminado hacia la palabra de otros al recurrir a indicadores como influencia, entonación, construcción sintáctica y otros elementos, identificados en los trabajos el ya citado Waugh; de Bernard Shaw —con quien Ibargüengoitia se identificaba al afirmar que no le interesaba que la gente se riera—⁵²; Martín Luis Guzmán; Rodolfo Usigli; Ferdinand Céline; Chesterton; Valle-Inclán y de Thurber, entre otros.

Es pertinente señalar que como en todo trabajo literario, *Los relámpagos...* percibe al lector; prevé sus objeciones y puntos de vista y los capitaliza en el nuevo género literario; Ibargüengoitia acentúa la polémica interna. La importancia de este rasgo radica en su capacidad de formar nuevos puntos de vista mediante los géneros que se hacen visibles en la novela trabajada.

⁵⁰ Domenella, *Jorge Ibargüengoitia...*, pp. 70-71.

⁵¹ Ibargüengoitia, *Los relámpagos...*, p. 37.

⁵² Cfr. Jaime Castañeda Iturbide, *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia (breve comentario de su obra narrativa)*. Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988, p. 30.

Como ejemplo, baste citar la palabra de Iburgüengoitia cuando sus personajes sienten que serán capturados y fusilados, pues Vidal Sánchez los considera una amenaza:

—Vamos a romper el sitio antes de que lo cierren —dije, y no “Cada uno a su puesto y a levantarnos en armas”, como afirma el Gordo Artajo en sus *Memorias*; pero si lo hubiera dicho, no me avergonzaría, ni las cosas hubieran sido diferentes.

CAPITULO X

[...] porque alarmados estábamos todos, empezando por él, que fue el que tuvo la idea de que nos disfrazáramos y hasta se puso un sombrero de petate, y se hubiera puesto el overol del jardinero, si hubiera cabido en él.

—Que saquen los automóviles —ordenó Valdivia.

—Que llenen los tanques de gasolina —ordenó Trenza.

—A las armas —ordené yo.

Afortunadamente, el Camaleón había conservado la serenidad. De lo contrario no sé en qué hubiera terminado esa aventura.⁵³

En *Ocho mil...* se lee respecto al inicio de la Revolución de 1910:

Aprehendido Madero, arbitrariamente, por un supuesto delito que le inventara uno de los cachorros de Ramón Corral, el licenciado Juan R. Orci; perseguidos sus principales colaboradores, no quedaba más recurso que la guerra.

Así lo comprendió la generalidad; pero no todos nos resolvimos a empeñarla.

Madero logra fugarse, y, burlando a los esbirros, gana la frontera:

La Revolución estalla...⁵⁴

El estilo está totalmente retrabajado, pero se perciben condiciones muy similares sobre los dos movimientos militares. La parodia se vuelve más efectiva para hacer que el lector capte las débiles justificaciones de los escobaristas al emprender una aventura de ese tamaño.

La dialogización interna es una tendencia característica de todos los fenómenos que se dan en el tercer tipo de discurso y llevada a su límite conduce a la desintegración de la palabra bivocal y la separa en dos discursos o voces aisladas totalmente, lo que permite crear nuevas formas y estructuras literarias que se percibirán en mayor medida en la novela. Cabe concluir esta exposición con el cuadro que aparece a continuación, pues me permite presentar en forma más clara y esquemática las ideas desarrolladas por Bajtín sobre las tres palabras:

I Discurso orientado directamente hacia su objeto en tanto que expresión de la última instancia interpretativa del hablante

II Discurso objetivado (discurso de un personaje representado)

1. Con predominancia de rasgos de tipificación social

⁵³ Iburgüengoitia, *Los relámpagos...*, pp. 66-67.

⁵⁴ Obregón, *Ocho mil...*, p. 4.

2. Con predominancia de rasgos de caracterización individual	Diferentes grados de objetivación
III Discurso orientado hacia el discurso ajeno (palabra bivocal)	
1. Palabra bivocal de una sola orientación	
a) Estilización b) Relato del narrador c) Discurso no objetivado del personaje, portador parcial de las opiniones del autor d) Géneros confesionales y autobiografía	Al disminuir el grado de objetivación, tienden a una fusión de voces, o sea, al primer tipo de discurso
2. Palabra bivocal de orientación múltiple	
a) Parodia con todos sus matices b) Narración paródica c) Géneros confesionales y autobiografía paródicos d) Discurso de un personaje parodiado e) Cualquier reproducción de la palabra ajena con cambio de acentuación	Al disminuir la objetivación y al activarse el pensamiento ajeno, se dialogizan internamente y tienden a la desintegración en dos discursos (dos voces del primer tipo)
3. Subtipo activo (palabra ajena reflejada)	
a) Polémica interna oculta b) Autobiografía y confesión con matización polémica c) Todo discurso que toma en cuenta la palabra ajena d) Réplica del diálogo e) Diálogo oculto	El discurso ajeno actúa desde el exterior; son posibles las formas más diversas de correlación con la palabra ajena y diferentes grados de su influencia deformadora ⁵⁵

La visión sobre los alcances de la parodia en Bajtín se amplía en «La palabra en la novela», cuyo punto de partida es la afirmación de que forma y contenido van unidos en la palabra entendida como fenómeno social en todos los ámbitos.

En *Los relámpagos...*, este fenómeno se destaca cuando las expresiones de los

⁵⁵ Bajtín, *Problemas...* pp. 278-279.

generales y en particular de Arroyo representan ejemplos fehacientes de esta característica. La novela está plagada de ellos. Baste recordar las reuniones donde analizan las acciones a tomar, previamente y durante su campaña, y las condenas que se lanzan unos a otros luego de la derrota de su movimiento:

Después de la retirada, cuando estábamos tomando posiciones defensivas en Santa Ana, por si se les ocurría venir en nuestra persecución, llegó Germán Trenza en un automóvil que venía levantando una polvareda.

Me insultó antes de saludarme.

—¡Por tu culpa se fue todo a la no sé cuántos! —me gritó.

—¡Por la tuya, grandísimo tal por cual! —le contesté.

Así estuvimos un rato, cambiando improperios. Cuando nos serenamos, nos dimos cuenta de que había ocurrido algo verdaderamente inaudito: después de que gracias a nuestra conversación telefónica, habíamos quedado de acuerdo en que Trenza saldría a atacar las tropas de Macedonio Gálvez[...] recibieron en el Cuartel General otra llamada telefónica, que indiscutiblemente la hizo el enemigo...⁵⁶

La parodia ya no es abordada independientemente y dirigida a un solo autor; la exposición dada en el libro sobre Dostoievski se simplifica de manera tal que hace más operativo y claro el funcionamiento de esta categoría. Bajtín habla de unidades estilístico-compositivas basadas en la narración directa del autor.

En un examen global, propongo la conveniencia de referirme a tales unidades como componentes de *Los relámpagos...* En primer lugar, aparece la alusión que el general Arroyo hace de la responsabilidad de Ibarguengoitia acerca del título y después en la «Nota explicativa» al final de la novela.

Aun cuando sólo menciono dos ejemplos, estas unidades aparecen a lo largo del libro, haciéndolo una totalidad compositiva a partir del estilo de *Ocho mil...* y de la información de *Los gobiernos...*, donde, al igual que en *Los relámpagos...*, abundan los adjetivos, las notas aclaratorias, las afirmaciones de Obregón y Amaya hechas en el pasado, pero con un lenguaje que intenta ser literario, como sucede en su descripción de la huida de Madero hacia Estados Unidos, cuya unidad estilística y de composición coincide con las descripciones del intento de escape de los escobaristas hechas en *Los relámpagos...*⁵⁷

El discurso de Ibarguengoitia coincide con el primer tipo de discurso manejado en *Problemas...* En segundo lugar aparece la estilización del discurso directo encadenado a la narración costumbrista, que correspondería al skaz (forma marginada en este trabajo).

En este sentido, las alusiones recurrentes del autor, encerradas en diversos signos

⁵⁶ Ibarguengoitia, *Los relámpagos...*, p. 113-114.

⁵⁷ Cfr. Obregón, *Ocho mil...*, p. 4 y *Los relámpagos...*, pp. 66-67.

de puntuación y manejadas como disquisiciones o acotaciones del personaje protagonista se observan una y otra vez a lo largo del texto para demostrar la nula convicción que los insurrectos tenían en los valores sociales que servían de pretexto a su revuelta. Ibargüengoitia también subraya los esfuerzos de los rebeldes por satisfacer sus propios intereses antes que cumplir con una verdadera renovación nacional, como se puede ver en los capítulos XIX y XX de la novela, cuando los conjurados percibieron la guerra como pérdida y se esforzaban por lograr llegar a la frontera con Estados Unidos, pasar a ese país y pedir asilo político. Todas estas situaciones constituyen unidades basadas en la estilización del discurso directo encadenado a la narración costumbrista.

Esta misma situación se puede observar en las descripciones de las batallas emprendidas en ambos libros: en *Los relámpagos...*, el estilo de la representación del plan de campaña⁵⁸ y de la toma de Apapátaró detallada en el capítulo XIII, coincide con el de la toma de Culiacán en *Ocho mil...*⁵⁹; pero en la novela se reduce a unas pocas páginas debido a la velocidad y economía narrativas características de Ibargüengoitia.

Como tercera clasificación está la estilización de formas semiliterarias que identificaré con el segundo tipo de discurso (discurso objetivado). Ésta se aprecia claramente en el lenguaje popular tomado en *Los relámpagos...*, así como en los dichos populares expresados por el general Arroyo, como aquél en que enterado del supuesto robo del reloj, señala:

Arrastrado por un impulso generoso de romperle como se dice vulgarmente, el hocico, al tantas veces mencionado con antelación...⁶⁰

También se encuentran en este grupo la reproducción de discursos encendidos, como el pronunciado por Juan Valdivia durante el velorio del general González⁶¹ y las transcripciones de cartas como la de la viuda de González cuando le avisa que el reloj no fue robado, sino que lo encontró en otro lugar.⁶² Estos rasgos estilísticos son comparables con la condena que Obregón lanza contra lo que llama «castas malditas» cuando relata las medidas para abatir el hambre en la Ciudad de México y las batallas libradas en sus contornos.⁶³

⁵⁸ Cfr. Ibargüengoitia. *Los relámpagos...*, pp. 73-74.

⁵⁹ Cfr. Obregón. *Ocho mil...* p. 4 y *Los relámpagos...*, pp. 86-122.

⁶⁰ Ibargüengoitia. *Los relámpagos...*, p. 20.

⁶¹ *Ibidem*, p. 25.

⁶² *Idem*, p. 36.

⁶³ Cfr. Obregón. *Ocho mil...*, pp. 270-271.

Tales formas dan una mayor aproximación al escritor con su lector y ayudan a mantener el interés, mostrar la vacuidad de los generales revolucionarios, rompen con la sacralización de tales figuras y aumentan el efecto lúdico de la novela, así como su comprensibilidad y la complicidad emisor-receptor.

Como otra categoría bajtiniana aparecen diversas formas literarias del lenguaje extraartístico del autor (corresponde a la palabra bivocal o tercer nivel del discurso) que toma diversos géneros preexistentes y los reelabora para crear nuevas obras. Sobre las diversas formas literarias del lenguaje extraartístico del autor el ejemplo más claro es en el episodio de *Los relámpagos...* donde del tren cargado de dinamita para tomar Pacotas sin que las balas pasaran al otro lado del río Bravo. Coincide con la narrada en *Ocho mil...* para tomar la plaza de Naco en 1912. En las memorias de Obregón aparece así:

[...] quise hacer uso de la dinamita construyendo una máquina que, enganchada a un carro de ferrocarril y aprovechando la inclinación de la vía, fuera a explotar precisamente frente al cuartel[...]. Todo este día y el 9 se invirtieron en alistar la tropa para dar el asalto por la noche[...]. A las tres de la mañana fue lanzado el "Emisario de Paz", impulsándolo la máquina hasta el kilómetro 7, y como no se oyera explosión alguna, las tropas se retiraron antes del amanecer. Ya de día, pude observar que el carro se había detenido entre el kilómetro 5 y 6. El "Emisario", fue recogido y se dieron las mismas órdenes para esa noche[...]. A las 3:30 a.m. personalmente lancé el "Emisario de Paz" impulsándolo con la locomotora hasta el kilómetro 4, sin que se escuchara la explosión.⁶⁴

Los Relámpagos... tiene por su parte una fuerte carga de suspenso y dramaticidad teatral:

Para desempeñar una misión tan delicada, escogimos el carro comedor "Zirahuén", que había visto mejores días[...]. Yo tenía miedo de que nos balacearan con no sé cuantos kilos de dinamita entre los manos[...]. Al llegar a la cima, detuvimos la locomotora, soltamos el vagón y lo empujamos a mano unos metros, hasta que comenzó a deslizarse cuesta abajo. Cuando lo vimos desaparecer en una curva, ya había tomado un impulso considerable.

No pasó nada. No hubo ninguna explosión[...]. La espera fue terrible. Todos teníamos ganas de terminar la aventura[...]. El escuadrón regresó casi a medio día, con la noticia de que el "Zirahuén" estaba parado a la altura del 4½. Nunca he podido explicarme por qué se detuvo allí, porque la vía seguía cuesta abajo y no había obstáculos, ni nada.⁶⁵

También se encuentra el lenguaje de los personajes individualizado estilísticamente (aquí nos enfrentamos a la palabra bivocal en una sola dirección que se encuentra en la tercera variante del discurso). El habla de los personajes individualizada estilísticamente como una combinación de estilos o «palabras» en *Los relámpagos...* permite a la obra

⁶⁴ *Ibidem*, pp 49-50.

⁶⁵ Ibargüengoitia, *Los relámpagos...*, pp. 99-100.

mostrar la diversidad social del lenguaje y organizar expresiones y voces particulares en un todo artístico. Al rescatar las diversas formas y aspectos de una lengua en la novela, la parodia da lugar a un nuevo cronotopo novelesco, correspondiente a las obras que parten de la Literatura de la Revolución y las memorias de los participantes en el movimiento armado, donde se les desmitifica y da una dimensión verdaderamente humana.

Aparece además un plurilingüismo orientado paródico y polémicamente para dar lugar al dialogismo. Este va más allá de lo retórico y da lugar a una percepción específica de la lengua y la palabra.

El plurilingüismo de Ibarra que desencadena el dialogismo en *Los relámpagos...*, va más allá de lo retórico y genera una percepción específica de la lengua y la palabra, cuyas estilizaciones y derivación en la parodia permitirán una nueva forma de interpretación de las diversas realidades históricas y políticas mexicanas. Estas dejan atrás el monologuismo irreductible del oficialismo gubernamental y generan nuevas «palabras» y posibilidades de renovación artística, con la consecuente instauración de una expresión plena y profunda en la Historia nacional.

Estas ideas contravienen a las concepciones tradicionales que consideraban que la «palabra» sólo se conoce a sí misma con base en su objeto y contexto y la que se encuentra fuera de ellos es una «palabra de nadie». En cambio, en la concepción bajtiniana de que la palabra objetiva siempre requerirá otras existentes acerca de un mismo objeto, hace surgir una «palabra» concreta a partir de una nueva luz proporcionada por los discursos de otros, que le dan nuevas ideas, puntos de vista, valoraciones y características ajenas y renovadoras.⁶⁶

La literatura hace inadmisibles las intenciones directas de la palabra, pues la recuperación de las distintas voces que se integran a través de la parodia crean una polémica interna que genera una dialogización. Este carácter es más visible cuando el dialogismo y la «palabra» ajena llegan a ser casi perfectos, pues el objeto revela su variedad plurilingüe a través de nombres y valoraciones. El escritor enfrenta una gama diversa de caminos visualizados mediante el propio objeto portador de infinitas voces y palabras plasmado en la dialéctica del objeto, que se entrelaza con el diálogo social circundante.

La orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de toda palabra viva[...] La palabra nace en el interior del diálogo como su réplica viva, se forma en interacción dialógica con la palabra aje-

⁶⁶ Cfr. Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1989, p. 94.

na en el interior del objeto. La palabra concibe su objeto de manera dialogística[...] Pero con eso no se agota la dialogización interna de la palabra. Esta, no sólo se encuentra en el objeto con la palabra ajena. Toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra-réplica prevista.⁶⁷

La recepción del lector y la respuesta que Ibargüengoitia prevé y espera se basan en la orientación de que *Los relámpagos...* es abierta, desnuda y concreta; constituye una fuerza renovadora de la Literatura de la Revolución; su palabra es una fuerza viva y activa capaz de sustentar y enriquecer la expresión artística, como sucede cuando José Guadalupe Arroyo habla con su Cuartel General al momento de saberse sitiado por Macedonio Gálvez.⁶⁸ Aquí, Ibargüengoitia recupera el contexto y se refiere a él constantemente, pues los diálogos sostenidos entre el General y quien le contesta evidencian la adopción de reglas y formas militares codificadas, y hacen visible el trasfondo del lenguaje castrense, así como las opiniones personales de Ibargüengoitia sobre la «palabra» de los revolucionarios. Este es un factor social capaz de separar de su objeto original la palabra de los militares, y sirve para evidenciar la falta de preparación e incluso la ingenuidad de esos hombres.⁶⁹

Cabe destacar que luego del evento narrado sobre la fiesta en Cuernavaca, Arroyo reproduce (e Ibargüengoitia introduce otra palabra ajena) los encabezados de los diarios donde se acusa a su grupo de traición:

Ese día salieron nuestras fotos en los periódicos y una noticia, completamente equivocada, que decía:

"CONFABULACIÓN DE GENERALES. LOS GENERALES (aquí decía nuestros nombres) SE LEVANTARON EN ARMAS Y FUERON APRESADOS EN CUERNAVACA POR FUERZAS FEDERALES. EN TODA LA REPÚBLICA REINA LA PAZ Y LA TRANQUILIDAD" y así seguía por dos planas...⁷⁰

Es posible ver que desde el punto de vista de Bajtín, gran parte de la dialogización descansa en la parodia. Todas las categorías tratadas por Bajtín en su análisis de la novela y de la obra de Dostoievski desembocan en la multiplicidad de voces como canon creativo y renovador; además, espera la palabra del receptor y cierra así un proceso comunica-

⁶⁷ Bajtín, *Teoría...* pp. 96-96.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 112.

⁶⁹ Cfr., Castañeda, *El humorismo...* pp. 47-53. Este autor subraya que *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, tiene muchos puntos de contacto con *Los relámpagos...* La gran diferencia es que mientras Guzmán describe el maquiavelismo y lo critica acerbamente, Ibargüengoitia crea un ambiente que raya en lo carnavalesco ante maquinaciones sumamente ambiciosas, mal planeadas y peor realizadas. En *Los relámpagos...* tiene un lugar muy especial la fiesta realizada en Cuernavaca, que por una curiosa casualidad, tiene una fuerte relación con Huitzilac, donde fue asesinado el general Serrano.

⁷⁰ Ibargüengoitia, *Los relámpagos...*, p. 71.

tivo donde se conjuntan todos los elementos que los diversos teóricos aquí mencionados manejan separadamente. La visión global de la parodia y la dialogización a la que lleva permite una concepción íntegra de los ya añejos fenómenos que resurgen en la literatura del siglo XX.

La parodia requiere una comprensión activa al establecer interrelaciones complejas con el significado nuevo que ofrece. Bajtín hace hincapié de nuevo en un circuito comunicativo cerrado donde aparecen en el mismo nivel el autor y el receptor al introducir elementos nuevos y poner en contacto, simultáneamente, diversos contextos y lenguajes sociales. Así, la relación de la parodia con la dialogización, al estrecharse, se hace subjetivo-psicológica y conforma una compleja red de posibilidades que van desde lo meramente accidental hasta la de una polémica interna.

Este último fenómeno constituye el estilo y contiene las indicaciones encaminadas al lector, las relaciones entre elementos propios y las que se dan con el contexto ajeno. La polémica interna del estilo se configura mediante su relación con el exterior al vivir en la frontera entre su contexto propio y el ajeno.

[...] La dialogización, por regla general, se aísla en un acto especial independiente, y se manifiesta en el diálogo directo o en otras formas distintas, expresadas compositivamente, de delimitación y polémica con la palabra ajena, del otro, en cambio en la prosa artística, especialmente en la novela, la dialogización recorre desde el interior, con la palabra de su objeto y expresión, la concepción misma, transformando la semántica y la estructura sintáctica del discurso.⁷¹

Se cumple la advertencia de los diversos teóricos de que para comprender la parodia en sus diferentes formas, se requiere un conocimiento mínimo de las fuentes que sirven de base a una obra paródica, en este caso, *Los relámpagos...* En una revisión detallada de *Ocho mil...* y *Los gobiernos...*, al compararlas con la novela, es posible observar como las estructuras narrativa y expresiva facilitan el establecimiento de un nuevo circuito comunicativo cerrado donde aparecen en el mismo nivel el autor y el receptor. *Los relámpagos...* introduce elementos inéditos y pone en contacto diversos contextos y lenguajes sociales, como sucede en el capítulo XX donde se resume el juicio contra Arroyo.

Ocho mil... y *Los gobiernos...* sirven como punto de partida para que en *Los relámpagos...* se hagan verosímiles los caracteres de los generales revolucionarios. Como memorias, la primera queda desposeída de su objeto directo en la novela del guanajuatense, pues requiere las otras «palabras» recuperadas de ciertos rasgos basados en la figura del

⁷¹ Bajtín, *Teoría...*, p. 101.

picaro⁷² para dar al lector una significación fresca y renovadora. Así, *Los relámpagos...* ofrecen una nueva versión de la Historia, a través de las diversas «palabras» (en el sentido bajtiniano) y sus relaciones con otros elementos internos y externos a la novela.

En la obra artística, la palabra se estratifica gracias a diversas determinantes, como las características de género, el uso profesional o personal, la intención (entendida como el aspecto objetual-semántico y expresivo de la división del lenguaje común), la especificidad, las valoraciones concretas y el engarce de todas estas alternativas. Dichos rasgos se fijarán desde un punto de vista lingüístico y en ese momento pierden su significación funcional. Ahí es donde entra la parodia para refuncionalizar, como se citó líneas arriba, las estructuras del lenguaje y el discurso. La estratificación del lenguaje observada en *Los relámpagos...* permite también construir el estilo y conservar la unidad de la personalidad creadora. Ibarguengoitia depura palabras, intenciones y tonos ajenos al retomar las diversas formas de expresión de los personajes y esconderse tras ellas, como sucede en el capítulo XI, cuando Arroyo se enfrenta a Doña Cesarita, la esposa de don Celestino Maguncia⁷³ y las expresiones que el General utiliza al final de esa parte de la obra. Aquí, las figuras lingüísticas y los modos de habla que asoman tras las formas del lenguaje hacen factible redispornelos en diferentes instancias del núcleo semántico de la novela.⁷⁴

El otro carácter de la parodia revivido en el siglo XX es el humor, que se hace del todo visible en la novela humorística, en especial en la inglesa, pues reproduce los estratos lingüísticos de un momento histórico dado. La estilización de los estratos del lenguaje se entrelaza con la palabra directa del autor (dejando traslucir las intenciones de éste); sin embargo, el lenguaje es retomado como opinión general de un círculo social respectivo y como punto de vista y valoración corrientes. La palabra directa del autor se realiza entonces mediante las estilizaciones directas de los más diversos géneros y el paso de la palabra parodiada a la del autor va desde una transición casi invisible y gradual hasta la irrupción violenta de aquel, para hacer al lector cobrar conciencia de sus fines.

Este rasgo aparece en *Los relámpagos...* y le da una directriz humorística. Repro-

⁷² Domencella ofrece toda una explicación de este aspecto. Cfr. *op. cit.*, pp. 65-67 donde esta autora destaca que las referencias a la calidad humana y el linaje hechas por Arroyo se insertan en ese concepto proveniente del Siglo de Oro español.

⁷³ Ibarguengoitia, *Los relámpagos...*, pp. 75-76.

⁷⁴ El estilo de *Ocho mil...* se hace patente una y otra vez en las descripciones de las batallas hechas por Arroyo. Baste ver las similitudes que hay entre narración de la batalla de Santa Rosa (pp. 59-63) con la que hace Ibarguengoitia en las páginas 83-84 de *Los relámpagos...* También es notoria la recreación que el guanajuatense hace de la anécdota de la inclusión de aviones en el Capítulo XIII de su novela con la propia de Obregón en las páginas 109-110 de sus memorias.

duce los estratos lingüísticos de las memorias y la Literatura de la Revolución, al estilizar los diversos niveles del lenguaje y entrelazarlos con la palabra directa de Ibargüengoitia (dejando traslucir las intenciones de éste). Asimismo, las afirmaciones del autor son retomadas como opinión general del círculo social de los militares surgidos de la Revolución del 29 y como punto de vista y valoración corriente de éstos. El discurso directo de Ibargüengoitia aparece mediante estilizaciones de los más diversos géneros y el paso de la «palabra» parodiada a la del escritor va desde una transición casi invisible y gradual hasta su irrupción violenta, en especial en la «Nota explicativa» final, para hacer consciente al lector de los objetivos del escritor encaminados a desmitificar la ideología revolucionaria imperante en el sistema político mexicano.

La palabra del otro no se separa con claridad en ninguna de las intervenciones del autor. Sus fronteras son muy débiles y a veces invaden la totalidad sintáctica de la obra o llegan a separar las partes principales del trabajo literario, dando lugar a uno de los aspectos más interesantes del humorismo, que es el juego de fronteras. Ibargüengoitia entrelaza con mucha efectividad las diversas «palabras» a las que recurre y hace que las fronteras entre ellas sean muy débiles. A veces invaden la totalidad sintáctica de *Los relámpagos...* o separan las partes principales de ese trabajo, dando lugar a uno de los aspectos más interesantes del humorismo mexicano del siglo XX.

En el caso del lector, la percepción de la parodia llega a estratos muy profundos del pensamiento y del aparato ideológico convirtiéndose en una herramienta modificadora de ambos. En el caso del autor, lo aleja más del lenguaje y complica su actitud hacia éste en su momento, haciendo que la palabra imperante en un punto histórico y literario se objetivice y sea un medio de refracción de las nuevas intenciones.

En el caso del lector, la percepción de la parodia en *Los relámpagos...* afecta fuertemente su concepción sobre la Revolución Mexicana, especialmente en la etapa caudillista. Esta novela se transforma en un instrumento desmitificador, pues aleja al autor de su obra y hace que la palabra imperante en ella sea un parteaguas histórico y literario y un medio para crear nuevos modelos que cristalizarán en otros escritores mexicanos de los 80 y 90.

Los relámpagos... cae dentro de las diversas posibilidades que la parodia reactiva en la literatura del siglo XX, y aparece dentro de las infinitas variantes literarias, en especial en la novela. Al igual que la literatura de la segunda línea planteada por Bajtín, este

trabajo de Ibarquengoitia se incluye en la diversidad de lenguas y horizontes ideológicos móviles introducidos de manera impersonal por el autor y alternando con su palabra. También se convierte en desenmascaradora de concepciones sociopolíticas e históricas para mostrar la falsedad, hipocresía, intereses, limitantes e inadecuaciones de la ideología, impuesta por los «regímenes emanados de la Revolución», con la realidad, debido al autoritarismo con que fueron construidas y condena a muerte a tales «ideas revolucionarias».

Otra de las formas que adopta la parodia es el intercalamiento de géneros, aquí no se pierden la flexibilidad, autonomía estructural ni la especificidad lingüística y estilística. Entre los géneros más importantes para la construcción paródica y que en muchas ocasiones determinan la estructura de conjunto, en especial de la novela, es necesario destacar los poéticos en verso (llegan a ser directamente intencionales y cargados de sentido o refractar las intenciones del autor e incluso ser casi completamente objetuales); las sentencias y aforismos (pueden ir desde meramente objetivos a directamente intencionales); los géneros fundamentales (como la confesión o el diario personal, cuya importancia radica en aportar puntos de vista objetual-productivos carentes de convencionalidad literaria, pero permiten ampliar el horizonte lingüístico-literario mediante universos verbales ya comprobados y parcialmente conquistados en otros ámbitos del lenguaje).⁷⁵

Los rasgos arriba mencionados se captan en *Los relámpagos...* cuando las formas introducidas mantienen la flexibilidad, autonomía estructural y especificidad lingüística y estilística, como puede verse en las citas de los periódicos, las referencias al lenguaje histórico y al utilizado por los personajes, mismo que es determinado por su esfera social; las sentencias y aforismos; los géneros fundamentales —que en ambos casos son novelas, trabajos históricos y biografías— cuya importancia radica en aportar puntos de vista objetual-productivos carentes de convencionalidad literaria, pero permiten ampliar el horizonte lingüístico-literario mediante universos verbales ya probados y parcialmente conquistados en otras formas escriturarias.

Así, al entrar en un nuevo contexto, la «palabra» de las obras base de nuestra novela integra una combinación total, donde la influencia dialogística es muy palpable, pues el enlace comienza mucho antes de la fusión discursiva y expresa actos dialógicos que determinan los fundamentos de la transmisión, los cambios semánticos y los de acento en el proceso de emisión del mensaje en la novela de Ibarquengoitia.

⁷⁵ Cfr. Bajtín, *Teoría...*, p. 142.

El proceso de reformulación semántica y de ideologización observables en la parodia da lugar a la palabra intrínsecamente convincente, que es contemporánea y dirigida al coetáneo y sus descendientes, por considerarlos iguales, y se constituye por una concepción especial del circuito oyente-lector-entendedor. Es una palabra semipropia cuya productividad creadora radica en su capacidad de crear pensamientos y discursos nuevos independientes. Organiza desde su interior el total del discurso integrándose a él sin separarse ni aislarse y es capaz de autoesclarecerse en nuevos contextos. A ella corresponde el proceso de la formación ideológica individual mediante el despertar a un universo de palabras ajenas que rodean el discurso y las concepciones propios.

El proceso de reformulación semántica y de ideologización observables en *Los relámpagos...* da lugar a la verosimilitud indispensable en todo trabajo paródico y se constituye por una concepción especial del circuito oyente-lector-entendedor. Las obras parodiadas se transforman en fuentes literarias, cuya productividad creadora radicó en su capacidad de desencadenar nuevas formas novelísticas que llevaron un aire refrescante a la literatura mexicana avasallada por el propio sistema político-social y dieron lugar a pensamientos y discursos independientes.

Los procedimientos de creación paródica fácilmente captables en la novela, especialmente la del siglo XX, pueden agruparse en tres categorías principales:

- La hibridación: mezcla de dos lenguajes sociales en un mismo marco enunciativo que une a dos conciencias lingüísticas separadas por las épocas o diferenciaciones sociales. Cuando es no intencionada representa una modalidad de conciencia histórica y del proceso de formación de lenguajes. Cuando es intencionada, propone una imagen artística donde existen dos conciencias lingüísticas (representante y representada) pertenecientes a dos sistemas lingüísticos; el analista se enfrenta no a una imagen del lenguaje, sino a un modelo de lenguaje ajeno, donde la parodia queda fallida y sólo corresponde a una cita, a un plagio o a un préstamo, sin llegar a desarrollar ninguna de sus posibilidades hasta aquí expresadas, pues no se unen dos conciencias impersonales, sino dos totalmente individualizadas representadas en la voluntad y conciencia lingüísticas del personaje singularizado.

Cuando la hibridación alcanza la dialogización total:

[...] posee una estructura sintáctica completamente específica; en él, en el marco del mismo enunciado, están unidos dos enunciados potenciales, como dos réplicas de un posible diálogo. Es verdad que esas réplicas potenciales no pueden nunca actualizarse

del todo, constituirse en enunciados acabados; pero sus formas, insuficientemente desarrolladas, pueden distinguirse claramente en la estructura sintáctica del híbrido bivo-
cal.⁷⁶

- La correlación dialogística de lenguajes: aquí ya no hay una mezcla directa de lenguajes, se actualiza uno a la luz del otro, el cual no se actualiza y permanece al margen del enunciado. Tal es el caso de las estilizaciones. Aquí están presentes ambas conciencias individualizadas. La conciencia del estilista y de sus contemporáneos opera en el lenguaje que utiliza y habla a través del objeto en el lenguaje sobre el que trabaja y que le es ajeno.

Otra posibilidad de este nivel es la variación. A diferencia del primer tipo, éste puede adquirir una palabra propia e introducir su material temático y lingüístico en la que estiliza. Con ello, incluye libremente elementos ajenos en un tema contemporáneo y combina el universo que estiliza con el de la conciencia contemporánea y coloca al lenguaje que utiliza en situaciones nuevas antes imposibles de lograr.

Un tercer tipo de correlación es la que Bajtín describe como estilización paródica, consistente en la dialogización de los lenguajes. Aquí las intenciones del lenguaje representante no coinciden con las del representado ni se refieren a un universo objetual real como punto de vista productivo; antes bien, lo aborda por desenmascaramiento. La imagen artística se crea a condición de que no se trate de una destrucción pura y superficial del lenguaje ajeno sino dar una vuelta más a la tuerca y recrearlo en un todo esencial, con lógica interna y el descubrimiento de un universo especial propio y único del lenguaje parodiado y no previsto antes.

- Los diálogos puros se refieren al intercambio entre los lenguajes que suenan en los híbridos y en el trasfondo dialogístico de la obra. Están cargados de una variedad infinita de oposiciones dialogísticas temático-pragmáticas que sólo ilustran el diálogo profundo y sin salida de los lenguajes determinado por la formación socio-ideológica de los propios lenguajes y la sociedad. En él se funden además de lo social, el tiempo, las épocas y los días. Es una coexistencia y un proceso de formación constante del plurilingüismo.

Finalmente, considero necesario destacar que los procedimientos de creación paródica son fácilmente captables en la novela y pueden identificarse en ella como una hibridación que mezcla dos lenguajes sociales en un mismo marco enunciativo y une a dos

⁷⁶ Bajtín, *Teoría...*, p. 177.

conciencias lingüísticas separadas por las épocas o diferenciaciones sociales. Esto es fácil de observar en *Los relámpagos...* por el manejo de los tiempos literario, narrativo y real en que se desarrolla la «Revolución escobarista»⁷⁷. También se puede identificar en el pasaje del tren cargado de explosivos y en las reproducciones de los parlamentos de los personajes.

Por otra parte, la correlación dialogística de lenguajes se destaca en *Los relámpagos...* al no haber una mezcla directa de «palabras», pues las formas de las obras originales se actualizan a la luz de la novela trabajada, las cosmovisiones de los autores originales y la de Ibargüengoitia son individualizadas. La conciencia del guanajuatense opera en el lenguaje que utiliza y habla a través de sus personajes, donde reelabora modelos que le eran ajenos para apropiárselos en una nueva forma de creación literaria.

La obra trabajada en este subcapítulo consiste en una estilización paródica que dialogiza los lenguajes originales; las intenciones de los trabajos antecedentes y las de la novela no coinciden ni se refieren al universo objetual real como punto de partida productivo; antes bien, *Los relámpagos...* lo aborda por desenmascaramiento. La imagen artística se crea a partir no de una destrucción de las formas expresivas de las memorias y los libros de Historia de que parte Ibargüengoitia, sino de la recreación de un universo íntegro —con su propia lógica interna— y el descubrimiento de un cosmos especial propio y único a partir de los trabajos originales.

Los relámpagos... está cargada de una variedad infinita de oposiciones dialogísticas temático-pragmáticas (característica esencial de los «diálogos puros» bajtinianos) que evidencian la polémica desencadenada entre los lectores, Jorge Ibargüengoitia y los personajes. La naturaleza de dicha polémica es profunda y se mantiene en el marco de los lenguajes determinados por su propia formación socio-ideológica y la sociedad. En ella se funden los principales rasgos sociales del México de principios del XIX y del XX, sus cosmovisiones y la posibilidad de volver a la tierra lo que los intereses políticos trataron de poner en el cielo sin que lo merecieran: los héroes nacionales.

⁷⁷ Domencella, *Jorge Ibargüengoitia...* pp. 40-46.

Falta página

N° 134

4. Revitalización satírica de Miguel Hidalgo en *Los pasos de López*

4.1 Definiciones

La Historia nacional continúa como una de las determinantes de la obra de Ibargüengoitia. En su novela póstuma, *Los pasos de López*, aborda el surgimiento de México como nación, con una perspectiva lúdica, crítica y de rescate.

El interés por este momento histórico se palpa en sus artículos periodísticos, algunas de las entrevistas que concedió, su propio trabajo teatral, como mencioné antes, y llega a su máxima expresión en esta novela. Entre los primeros cabe destacar «Nuevas lecciones de Historia. La revitalización de los héroes»¹, donde dice que la forma de enseñar esta disciplina en nuestro país es sumamente aburrida, pues siempre muestra figuras monolíticas que repiten las mismas palabras:

Los héroes, en el momento de ser aprobados oficialmente como tales, se convierten en hombres modelo, adoptan una trayectoria que los lleva derecho al paredón, y adquieren un rasgo físico que hace inconfundible su figura: una calva, una levita, un paliacate, bigotes y sombrero ancho, un brazo de menos. Ya está el héroe, listo para subirse en el pedestal.²

En *El grito de Ajeteo*, Barrientos hace una descripción rica y sucinta de este proceso³ a lo largo de los siglos XIX y XX. Desde esta concepción dice que, al hablar ante sus fieles la madrugada del 16 de septiembre de 1810, Hidalgo no tenía la idea de que su movimiento iba a desembocar en el México actual con todas sus ventajas y desventajas como ser un país mestizo, tener una reforma agraria y lograr una expropiación petrolera. Nadie se detiene a pensar o preguntarse por la personalidad real del Padre de la Patria, y todo se circunscribe a la leyenda que le fue creada por el oficialismo, por una parte, y por sus detractores, por la otra.

Con la ironía que lo caracteriza, Ibargüengoitia concluye que todos los fracasos del cura Hidalgo obedecen sobre todo a que se trata de la historia de un viejito y cuenta una versión que él conoció cuando niño donde le presentaban a un Hidalgo más humano, aun-

¹ Jorge Ibargüengoitia. *Instrucciones para vivir en México*, México, Joaquín Mortiz, 1992.

² *Ibidem*, p. 34.

³ Juan José Barrientos. *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, México, UNAM, 2001, Textos de Difusión Cultural-UNAM, pp.151-154.

que la narración padece de graves defectos estructurales y lógicos.⁴

Hidalgo tuvo defensores como Luis Castillo Ledón, Luis Villoro y Juan A. Mateos; sus más aguerridos detractores fueron Ezequiel A. Chávez y Lucas Alamán; además existen dos posturas intermedias, una histórica descrita en *Muchos Méxicos* y la literaria de Juan José Barrientos.

Trataré de ejemplificar cómo Jorge Ibarguengoitia desarrolla una visión más humanizada de este héroe mediante la destrucción satírica del mito deformante que le ha sido impuesto. En este contexto, las palabras de Lesley Byrd Simpson cobran gran relevancia:

Hablar sobre Miguel Hidalgo resulta muy espinoso. El patriotismo mexicano ha hecho de él el padre de la independencia y el símbolo de la revuelta contra todos los males del antiguo régimen, el látigo de los tiranos, el amigo de los oprimidos, el hombre de México.

Todo movimiento colectivo ha de tener sus símbolos y mitos[...] En estos últimos años, México ha deificado la figura de Hidalgo en los textos escolares y en las pinturas murales, en grado tal que ha perdido toda semejanza con el confuso y entusiasta sanguinario que aparece en los documentos de su época. El mejor partido es reconocer a dos Hidalgos: la figura simbólica y el hombre. De los dos, el hombre es infinitamente el más interesante.⁵

A partir de estas ideas creo posible encontrar muchos ejemplos de la sátira en la novela. Para este fin, y contraponiéndome del todo a la idea tradicionalista proveniente especialmente de Dryden según la cual la sátira debe imponer normas morales, partiré de algunas ideas de Weinserburger, Clark, Snyder, Hutcheon y Bajtin.

Previamente, considero indispensable revisar algunas definiciones e ideas sobre la sátira, encaminadas a proporcionar una concepción global sobre ella; al abordarla, descubrí dificultades similares a las enfrentadas con las categorías previas: su significación diversa. Por una parte es modo y, por otra, un género. Su elusividad la hace semejante a la cebolla de Peer Gynt: no se puede comparar a otros tipos de escritura porque su efecto catártico definitorio —la respuesta física o emocional que el lector puede tener ante una obra literaria⁶— ha sido imposible de aislar; tampoco es factible darle una definición estable y obliga a considerar vastas cuestiones retóricas, como descripciones estilísticas y el análisis de las intenciones del autor.

El satirista siempre lleva una intención implícita; ésta se convierte en un asunto re-

⁴ Esta panorámica se complementa en los artículos «Sangre de héroes. El grito, irreconocible», publicado también en Ibarguengoitia, *Instrucciones...*, pp. 39-41; «Escribir cansa. Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada» y «Escribir cansa. Una réplica a Antonio Alatorre», ambos compilados en Jorge Ibarguengoitia, *Autopsias rápidas*, México, Vuelta, 1988.

⁵ Lesley Byrd Simpson, *Muchos Méxicos*, Madrid, FCE, 1977, p. 211.

⁶ James Jensen, «Introduction», en *The Satirist's Art*, Indiana, Indiana University Press, 1972, p. X.

tórico porque el escritor es, a partir de este momento, un persuasor, inventor y artesano capaz de crear nuevas modalidades escriturarias basadas en su percepción de una degeneración humana. Es posible arriesgar una primera aproximación: se le considera un género natural y parte de un punto de vista del escritor sobre la realidad. El autor es capaz de hacer que el auditorio se identifique con y adopte sus posturas. Así, la sátira se convierte en un trabajo que contiene dentro de sí mismo una obra de arte y en un mecanismo persuasivo.

La elusividad de la sátira la hace adoptar ropajes ajenos; puede imitar con mucha facilidad formas no satíricas y ser visible sólo cuando sus sinsentidos son tales que obligan al lector a decodificar una obra con más cuidado, pues aparenta ser otro género o ser sólo parte integrante de otra forma escrituraria cuando en realidad se enmascara con el fin de ser más efectiva.⁷ En *Los pasos...* Ibargüengoitia recurre de nuevo a la parodia e ironía, dichos populares y otras formas que tras las que se esconde y reinterpreta los inicios de la Independencia mexicana. Mediante estas opciones, el lector es capaz de desentrañar muchos rasgos en forma diferente y contrapuesta a las ideas maniqueas sobre el tema. Valga como ejemplo, el pueblo de Dolores que en la novela se convierte en Ajetreo, lugar que el protagonista de la novela siempre defendió.⁸

Entre las muchas inestabilidades de la sátira enumeradas por Alvin B. Kernan en *The plot of satire*, se encuentran las que le atribuye el maniqueísmo cristiano. La identifica entre las fuerzas negativas relacionadas con lo diabólico y la define por su ausencia de bien o bondad. No presenta acciones o fuerzas esenciales que la muevan, pero sí una confusión chapucera que sólo se da en la ausencia del sentido común y la cordura y con la pérdida de los valores tradicionales.

Otra de las dualidades de esta categoría es ser considerada actividad moral y forma de arte. Desde el punto de vista que trato de sostener en este trabajo, ambas posturas se complementan, aunque no se implican necesariamente, pues deben verse como parte del proceso social que la determina, su capacidad de estetizar los diversos lenguajes de los usos sociales y cómo éstos son recuperados en la literatura.

Satire tries to make us move back to the world; it may try to make us forget there are two realms. Paulson has argued that "as satire increases in rhetorical effectiveness it draws

⁷ Cfr., Earl Miner, «In Satyre's Falling City», en Jensen, *The Satirist's...*, pp 7-9. Esta idea se contrapone a palabras de Ernest Tuveson. «Swift: the View from Within the Satire», en la misma obra, donde dice que la sátira es una forma parasitaria que al igual que un virus invade a otras estructuras para sobrevivir y las utiliza para reprender y ridiculizar.

⁸ Cfr., Jorge Ibargüengoitia, *Los pasos de López*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 8.

less and less attention to itself as satire: ultimately the most effective satire (given its generic aims) would be the one that passed as something else...⁹

En la cita anterior es posible observar que la sátira parece un término precariamente sostenido entre las causas externas que la generan y las consecuencias o eventos que desencadena en su propio contexto. El satirista queda colocado en el sitio de quien busca aplicar sus posibilidades artísticas a las prácticas condenables de diversos grupos y mostrarlas en un panorama donde evidencia situaciones rayanas en lo pintoresco. Además, se convierte en un instrumento enfocado a un resultado estético al proyectar un nuevo mundo en la realidad imperante. El satirista no transforma nuestro mundo descarnado en uno maravilloso como otros escritores, sino que lo rehace en un universo igualmente autónomo y estético.

Un nuevo problema que aparece en el siglo XX es la fusión de formas literarias, y dos dificultades derivadas. En primer lugar, las combinaciones provocan que una forma literaria se desvíe de un conjunto particular de características al que tradicionalmente se adaptó. Segundo, los cambios generados por la interrelación enfrentan al lector no con un género en particular, sino con toda una herencia que conserva más o menos los rasgos originales de la forma literaria; además, el receptor se ve obligado a conocer la historia de ésta y el género se vuelve un devenir de instancias individuales o una historia, complicando aún más su conceptualización.

Así, es posible comprender por qué la sátira como género sólo ha sido esbozada y apenas si se le atribuyen rasgos de un sistema que describe las historias individuales de las formas literarias implícitas en ella. Entre tales rasgos, es posible mencionar:

- El género como fenómeno histórico es más operacional que esencial: no se trata de un constructo teórico, sino de la construcción de textos reales y específicos.
- Aun cuando existe un cierto grado de estabilidad o identificabilidad en lo que tradicionalmente se ha considerado género, la sátira también ha sido objeto de transformaciones y no se conserva pura, aunque en formas como la tragedia aparece con cierta consistencia.
- Algunos géneros llegan a ser aparentemente absorbidos por otros, pues sus características intrínsecas hacen que los centros de poder las obliguen a subordinarse a lo ya aceptado y establecido. Así, los primeros cobran rasgos nuevos que los hacen

⁹ Michael Roscblum. «Pope's Illusive Temple of Infamy», en Jensen, *The Satirist's...* pp 33.

aparecer como modos atenuados e incluso como meros «sabores». Esto sucede con mucha frecuencia con la sátira, en especial en los sistemas sociales más dictatoriales y absolutistas.

- Los actos del poder obligan a algunas formas escriturarias a adaptarse al sistema formal de poder y dejar de ser textuales para ser retóricas, caso en el que se ubica la sátira.
- Como el lenguaje es el material literario, el discurso se convierte en un mediador entre el poder como tal, los efectos sobre los receptores y las operaciones genéricas en la literatura, y hace factible determinar tres formaciones genéricas clave —o formaciones discursivas, en palabras de Foucault—: mimética, retórica y textual.
- Los géneros se convierten en configuraciones dadas desde el poder de dominio y hacen más difícil el establecimiento de sistemas genéricos estabilizados, pues las decisiones de los detentadores del dominio son interminables y varían de acuerdo a sus intereses; las formas escriturarias siempre deben atender estas circunstancias y hacer que las fronteras del sistema literario cambien constantemente, aunque en todos los casos conserva rasgos generales e identificables.¹⁰

En conclusión, es posible identificar a los géneros como formas discursivas conformadas y afectadas por el poder que se establecen con base en las interrelaciones de las diversas formas discursivas que se van generando a lo largo del tiempo. Desde este punto de vista sí es posible establecer una definición operativa de género.¹¹

Los pasos... cumple con todas estas características, en especial en lo referente al tratamiento de personajes, como se verá en las argumentaciones de Barrientos; también por el rescate de datos y aspectos sobre Hidalgo obviados en los textos oficialistas y en los de los detractores.

Snyder señala que, por su naturaleza, la sátira sugiere que las nociones de género son fútiles por sí mismas y deben ser ajustadas antes de caracterizar sistemas sin la suficiente coherencia y sin un objetivo capaz de ofrecer resultados. Si un género posee una naturaleza definible, bien puede ser que uno tan elusivo como la sátira pueda no ser des-

¹⁰ Cfr., SNYDER John. *Prospects of Power. Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*. Kentucky, Kentucky University Press, 1990, pp. 1-3.

¹¹ Existen diversas posturas generadas en el siglo XX que Snyder recoge en las páginas posteriores de la obra señalada. Entre ellas cabe destacar la posestructuralista y hermenéutica representadas por Derrida y Hirsch; la de la historia literaria tradicional encabezada por Alastair Fowler; la sociología literaria empírica de Natascha Würzbach; la estética marxista de Lukács y Althusser y la reestructuración postdeconstruccionista de Fredrick Jameson, mismas que sólo menciono por falta de espacio.

pués de todo un género; sin embargo, si la indefinición del género es aceptada, el caso de la sátira indicaría que podemos considerarla un fenómeno totalmente histórico, más o menos estable y con una responsabilidad ante las contradicciones expresadas entre sus objetivos y recursos instrumentales.

En estas circunstancias, gracias a su inestabilidad, la sátira es sensible indicador del concepto de género como forma de poder. Al ser más semigenérica que antígenérica, no se significa en una autonegación ni sus contradicciones ponen en tela de juicio al concepto de género como tal; posee una cualidad semigenérica por tratarse de un género que se frena a sí mismo para convertirse en una alternativa completamente distinta a otros por dos razones básicas: en primer lugar, es inestable cuando debe desviarse en torno a su perplejidad sobre la naturaleza humana, buscando constantemente las resoluciones fuera de sí misma y subordinándose como un modo suplementario que colorea o complementa otros más dominantes y, en reciprocidad, recibiendo una caracterización del otro modo de escritura.

En segundo lugar, la sátira es inestable y semigenérica debido a estar en suspenso entre atacar al hombre y, al mismo tiempo, dar marcha atrás a esta tendencia. También deben tomarse en cuenta que en muchas ocasiones se presenta como maniobra lingüística, una serie de movimientos entre un final creíble y un *modus operandi* gesticulatorio, y, en otras, moverse entre la tendencia a corregir y crear un juego de libertad jocosa. *Los pasos...* se mueve sobre todo en el segundo ámbito al rescatar situaciones que en otros contextos son superfluos o de nula importancia. Cabe ejemplificarlo con el pasaje, al principio de la novela cuando los ocupantes de la diligencia a donde viaja Matías Chandón llegan a la venta de Tomás López, su instalación y los avatares que deben vivir para llegar a donde les darán de cenar.¹²

La sátira es un punto medio entre un rango de géneros concebidos como configuraciones variables de poder, de ahí que se le considere como semigénero que desde la antigüedad nunca pudo resolver los problemas que aborda retóricamente y de acuerdo con normas racionalistas y alejándose de sus expresiones críticas, para asumir con el paso del tiempo una posición más claramente irónica.

[...] Satire, in other words, can never exactly be wrong. It reduces the already reduced, or at least the reducible. True enough, any particular satire may be in fact libelous or may be judged to be erroneous. But the peculiar power of genre to waive factuality is

¹² Cfr. Ibargüengoitia. *Los pasos...* p 11.

nowhere to be either altogether nonfictional[...] or closer to the factual realm, in its topicality, than any other, satire may occasionally be proved a function of distortion in the satirist's nature.¹³

La sátira ha sido descrita como un conjunto de estrategias literarias encaminado a incrementar una influencia moral, social, religiosa o política mediante demostraciones razonadas de que sus objetivos elevados realmente son lo que fueron desde un principio: bajos. Además, como configuración discursiva de poder, es la selección de los medios racionales necesarios para desplegar este tipo de influencia.

Para observar estos detalles, me remonto a los tiempos clásicos y exploro las modificaciones acaecidas al concepto desde la concepción griega y romana hasta los cambios registrados en el siglo XX.

En la Grecia antigua se incluían todas las formas y matices de la risa generada por la diversión, bromas, ironías, denigración y expresión de la furia. Todas penetraban la máscara de la pretensión para demoler la falsedad y restaurar los valores con el solvente de la realidad.

Lo más parecido a la sátira se da en Aristófanes y en la última parte de la vida de Demócrito, quien reía a todas horas de la locura humana que encontraba como la muestra más clara y definida de la sátira que la antigüedad puede proporcionar. En estos primeros intentos se hace presente la reprensión contra los vicios del hombre.

Otra de las concepciones sobre la sátira helenística fue la de los pseudo-homéricos «Margites»: Archilocus, Solón, Xenophanes y el ya mencionado Aristófanes. Sus obras se conocen por segundas fuentes; no revelan con certeza si se trata de trabajos críticos o satíricos o si sólo buscaban un efecto cómico y entretener al lector; otros puntos de vista consideran que las obras de este grupo eran verdaderas épicas picarescas que no iba más allá de la parodia sin ejercer una verdadera crítica. Pese a sus exageraciones, sus temas eran tomados de la vida real, cosa también común con la sátira.

Las evidencias existentes sobre Archilocus describen sus narraciones sobre las absurdas aventuras de «Simpleton» y las simplicidades de su vida; pese a que intercala distintos metros poéticos, no se ha podido comprobar si en realidad era con fines de género o se trataba de meras ocurrencias cómicas.

Solón utilizaba los metros iambico, trocaico y elegiaco, con el fin de proponer sus reformas y convicciones políticas y tratar de convencer a la ciudadanía de alcanzar una

¹³ Snyder. *Prospects of...*, p.97.

unidad encaminada a lograr el bienestar común en términos de una «eunomia». Es posible observar que si bien con fines meramente legales y políticos, Solón utiliza la crítica que más tarde en Roma será parte esencial de este concepto.

De Xenophanes se puede decir que era portador de un espíritu verdaderamente satírico original de los jonios; éste puede verse en sus poemas en hexámetro, después llamados «Silloi». Fue el primer jonio por nacimiento y educación que ejerció algo muy próximo a la sátira teológica, al criticar la religión antropomórfica de Homero y Hesíodo. También es posible observar que en sus trabajos aplicó la crítica social a las convenciones de destreza, como el excesivo honor atribuido a las habilidades atléticas, en oposición a la capacidad intelectual y poética.

Después de estos avances, hubo un estancamiento en la conceptualización del género, aunque siguió latente en otras áreas de la literatura como la Comedia Atica; ésta se desarrolló como una nueva forma que dio cabida al espíritu agresivo y a la «idea iambica» propias de la sátira en gestación.

Más tarde, Aristóteles menciona en su *Poética* que la sátira comienza con las «canciones fálicas» desarrolladas posteriormente. Es importante destacar la significación de este señalamiento, pues en su expresión ritual es donde la forma y función elementales de la sátira pueden discernirse con mayor claridad.

Creo necesario establecer algunas de las líneas más interesantes de Aristófanes: su objetivo esencial es la función polémica y su fin secundario busca establecer una crítica mediante el humor al exhibir con la broma y el ridículo, «como un deporte», las debilidades humanas.¹⁴

Pese al cúmulo de rasgos que ya era posible observar en Grecia, no será sino en Roma, gracias a Diomedes y Varro, establecer los primeros elementos definitivos originarios de un nuevo género nombrado «satura». La abordaban como una composición en versos de diversos metros, para después ser una forma versificada de amplio uso entre los romanos. Era difamatoria, condenaba los vicios humanos al estilo de la Comedia Antigua griega y su posible origen conceptual tiene diversas vertientes.

La primera proviene del término griego «satyroi» asimilada a los sátiros griegos quienes escribían este tipo de poemas sobre hechos o temas irrisorios y vergonzantes.

¹⁴ Cfr. Theodore D. Kharpetian, *A Hand to Turn the Time. The Menippean Satires of Thomas Pynchon*, Massachusetts, Associated University Press, 1990.

Una segunda alternativa proviene del nombre de un plato: «lanx» —también llamado «satura» por su abundancia y plenitud— compuesto de una gran variedad de los primeros frutos de las cosechas ofrecidos a los dioses y como culto a los antecesores. Una tercera alternativa es el nombre dado al «farcimen», un tipo de relleno atiborrado de los más diversos ingredientes. Más allá de los aspectos culinarios y míticos, aparece la posibilidad que considera a la «satura» una ley que incluye distintas normas en un solo ordenamiento.¹⁵

El elemento común perceptible en todas estas líneas es la diversidad de elementos. Desde esta óptica, resulta viable fijar la primera característica del género: su variedad de componentes que se conserva hasta hoy en día. Esta variedad está presente en *Los pasos...*. Cito como muestra el pasaje donde Chandón descubre los atributos artísticos de Carmelita; aquí se entrecruzan descripciones, puntos de vista del autor, coplas de una canción, opiniones y apreciaciones personales del personaje, entre otros elementos lingüísticos y literarios.¹⁶

Otro de los rasgos es su finalidad moralizante mediante la risa, que de acuerdo con Van Rooy es asignado al concepto en las obras de Horacio, Persio, y Lucilio; este último se refería a ella como «carmen maledicum» o «versos malignos». La connotación literaria apareció como derivación de las últimas categorías cuando diversas disposiciones legales eran tomadas en conjunto y se remonta al uso hecho por Plauto en una de sus comedias y en varios pasajes que han llegado hasta nuestros días.

Posteriormente, luego de que el término original «lex per satira» quedó reducido a la forma laxa «satura» y entró al habla coloquial, Quinto Ennio la definió como una nueva forma de composición versada, caracterizada por la mezcla o miscelánea de formas poéticas.¹⁷

A partir de este momento es posible hablar de un nuevo género, pues los materiales literarios y no literarios, concretos, existentes y virtuales permiten mediante fijaciones, combinaciones, modificaciones o todas ellas simultáneamente dar origen a nuevas formas. Asimismo, aparece un autor —en este caso Quinto Ennio— que al producir el primer ejemplo de la nueva modalidad, se convierte en su «padre» u originador, reconocido incluso por Horacio.

¹⁵ Cfr. C.A. Van Rooy, *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Holland, E.J. Brill, 1966, pp. 1-2.

¹⁶ Cfr., Ibarguengoitia, *Los pasos...*, pp. 22-23.

¹⁷ Cfr. Van Rooy, *Studies in...*, p. 20.

El entorno social será el factor que consolidará la aparición de la nueva variedad al reconocerla y aceptarla, o rechazarla o tomarla con sus reservas, y sólo cuando dicho reconocimiento se manifiesta en el desarrollo de los trabajos de otros, es posible observar un corpus que marca el nacimiento de un nuevo género.

Los trabajos de Ennio se concretan en cuatro libros intitulados *Saturae*. En ellos se encuentra una enorme variedad de formas y significados. En cuanto al aspecto estructural, recurre a diversos metros incluidos el iambo, trocaico y dactílico; en los contenidos hay fábulas, piezas didácticas o moralizantes, proverbios, exhortos, fragmentos autobiográficos y en broma, además de pequeñas piezas burlonas con fuertes críticas hacia los usos y costumbres sociales.

Entre los principales antecedentes de la diatriba griega que pasará a roma y se consolida en Ennio, vale la pena destacar los trabajos del filósofo cínico Teles; los del fundador del modelo que, según Eratóstenes, fue Bion de Borysthenes y los *Iambos*, de Calímaco y que en el siglo previo a Ennio, durante el renacimiento de la poesía iambica, eran una mezcla de contenidos y metros utilizados.¹⁸

El avance del género siguió paralelo con el desarrollo de Roma. Gallo Lucilio fue el primero en escribir una «sátira», pues en los 30 volúmenes de sus *Sátiras*, construía «composiciones sobre las precauciones contra los vicios humanos» donde destacaba la censura moral de casi todos los aspectos de la vida en su momento, como temas políticos y sociales; cuestiones morales; asuntos religiosos y filosóficos; sobre la sátira en sí y aspectos gramaticales y ortográficos. Lucilio también recurría a las narraciones burlonas, cartas a amigos, diálogos, fábulas y otros tópicos de la filosofía popular, de los cínicos y los estoicos, sin dejar de lado los aspectos autobiográficos.

Para abordar tal variedad de temas y en especial los políticos, Lucilio contó con la protección de personalidades como Escipion Emiliano. Este evitó que el escritor fuera sancionado o atacado por las figuras prominentes a quienes hacía objeto de su escarnio, pues Lucilio convirtió a la sátira en vehículo de críticas personales sin ocultar el nombre de las víctimas.

Van Rooy considera a Lucilio no «creador», sino «inventor» de la sátira al darle la característica de ataque directo y personal para evidenciar los vicios y acentuar el carácter didáctico o moralista del género.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 34-35.

Aunque echó mano de la «malignidad» con mayor frecuencia, Lucilio también recurrió al ridículo, pero lo privó de su nobleza original, y de su carácter lúdico, deportivo o humorístico bien avenido con el relajamiento propio de la «vida ociosa». Lo hizo cruel y le dio un sabor ácido calificado por Horacio como la «sal multulus» con que Lucilio destruyó la ciudad.¹⁹

Las disquisiciones de Lucilio sobre la sátira permiten establecer una primer definición en palabras de Van Rooy, pues el escritor romano fue el primero en caracterizar la sátira en forma ambigua y reconocer dos vertientes:

The 'satura' as written by Lucilius now had a double 'physis', both as a 'medley' and as 'satire'; but since the latter was the dominating feature of his work, as was evident in the meaning of the word, viz. from 'a collection of miscellaneous poems' to a 'collection of satirical poems'. This brings us to *Saturae* as the title of a work by Marcus Terentius Varro, and the question whether Varro or his contemporaries already used 'satura', not merely as a collective, but to denote the genre, 'satire', and single 'satire' or 'satiric poem'.²⁰

Más tarde, Suetonio hace su contribución en la dilucidación del género. Para él, la sátira es una composición única. Además, al referirse a un cierto Pompeyo Lenao, un hombre letrado liberado por Pompeyo Magno, lo describe como un devoto de la memoria de su patrón que cuando el historiador Salustio trató de describir como un hombre honesto, pero movido por una disposición vergonzante, lo despedazó mediante la más amarga sátira:

[...] *lastaurum et lurconem et nebulomen popinonem que appellans, et vita scriptisque monstrosum, praetera priscorum Catonisque verborum ineruditissimum furem*?²¹

Si la declaración de Suetonio refleja el título del panfleto, entonces «sátira» tiene una nueva connotación: la de la invectiva. Sin embargo, los libelos, pese a ser invectivas que algunas veces se clasifican dentro del concepto que me ocupa, en realidad caen fuera de este dominio.

Horacio recurre a la misma idea de obra única, aunque en un sentido más general; asimismo, usa una terminología vaga y perifrástica, que resalta esta sensación en otros de sus trabajos, pues para él, el término tiene un sentido más genérico al referirse meramente a «la manera poética usual de los romanos».²²

Desde el punto de vista de Van Rooy, esta situación se explica en las diferencias

¹⁹ *Ibidem*, p. 55.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Apud en Van Rooy, *Studies in...*, p. 59.

²² Van Rooy, *Studies in...*, p. 60.

entre las obras de Horacio y Lucilio. En éste, el término se refiere a una obra completa donde un cierto número de versos no guarda relación temática con otros. En comparación, Horacio considera que la sátira no es toda una obra, sino sólo una parte o poema y se ocupa de un asunto único o un número limitado de tópicos. De ahí se desprende que el carácter de multiplicidad se convierte en la causa por la que Horacio no dé este nombre a sus trabajos, aunque conserve los demás rasgos mencionados.

Otra de las diferencias es que los ataques de Horacio no se encaminan a grandes personalidades, sino al común denominador de la gente y adopta un aspecto paternal; pretende predicar mediante ejemplos para censurar a individuos que representan en sí vicios inherentes a toda la humanidad. El vocabulario de Horacio es entonces más cuidado, elude la invectiva e imprime un rasgo más benévolo a la sátira para hacerla jocosa y humorística.

Aun cuando evitaba atacar a políticos, cosa que sólo hacía cuando las circunstancias lo obligaban, Horacio no tenía empacho en dirigir por nombre críticas acerbas contra sus oponentes literarios como Hermógenes, Demetrio, Pantilio y Fannio como «maricón», «mono», «piojo» y «zoquete», respectivamente, incluso los calificaba de calumniadores solapados y los condenaba como grupo.

En forma breve y clara, se puede decir que para Horacio:

[...] the satirist, speaking out freely, seeks to laugh men of their follies[...] two aspects of Horace's situation as a writer. First, his satiric "program" —like all programmatic satires—is not so much a writer's preconceived manifesto as a response to attacks on his poems as malicious, libelous, or excessively bitter[...] Second, he was engaged in the complex process of honoring his satiric predecessor, Lucilius, declaring a continuity between their work and at the same time trying to distinguish himself carefully from the older poet.²³

La idea previa puede complementarse al afirmar que Horacio trató de quitarle al género la connotación negativa propia del término «satura» por sus referencias culinarias, para convertirla en un arte pulido y nombrarla «sermones» —pequeñas pláticas o conversaciones— para ya una vez identificado su propio estilo ante sus lectores, retomar el nombre original de «satura».

Horacio era más oblicuo que directo: antes que atacar de frente se mostraba sonriente e insinuante. Con él, la teoría moralizante describe engañosamente un rango de intereses y el lector puede quedar al margen de las digresiones, chismorreos y de las disparidades irónicas entre las ideas morales y la práctica, o entre la esencia las circunstan-

²³ Dustin Griffin, *Satire. A Critical Reintroduction*. Kentucky, The University Press of Kentucky, 1994. pp. 6-7.

cias materiales.

Otro de los escritores y teóricos clásicos más importantes de la sátira es Quintiliano. Para él era totalmente romana («*satura tota nostra est*»). Se vio inmerso en el compromiso de cumplir con las «labores patrióticas», y buscaba elaborar una historia temprana de la literatura romana con una identidad propia por sus rasgos latinos antes que griegos. Trató de simplificar la variedad de líneas e influencias en una sola tradición —de donde proviene el primer intento de refinar la forma versada de la sátira—; al mismo tiempo, pretendió eliminar todas las vetas griegas, —incluida la sátira menipea— creando una corriente que puede nombrarse «el ingobernable espíritu de la sátira».

Al seguir esta línea de pensamiento, conviene mencionar a Persio y Juvenal. El primero —aun cuando la naturaleza de su obra encerraba las características de la sátira clásica— nunca le dio este nombre a su obra individual, pero lo aplicó en plural a sus seis libros sobre el género. En sus trabajos también dejaba ver un humor maligno e impúdico y una risa burlona; además, en sus escritos desahogaba su sarcasmo al censurar la corrupción de la literatura y el gusto literario de Roma, al tiempo de criticar a sus conciudadanos.

Van Rooy afirma que mediante el moralismo estoico, Persio pasa de la censura a la afirmación donde los defectos morales aún son cuestionados, pero en lugar de exponerlos a través del humorismo, el escritor se siente más comprometido a reformar a la humanidad mediante exhortos y consejos y su naturaleza de moralista absorbe la de satirista. Añade como nuevo elemento la filosofía popular contenida en la sátira desde sus orígenes y, al cambiar su tono, la convierte en un instrumento capaz de expresar sus propias convicciones y objetivos.

Por su parte, Juvenal utiliza el término para denotar al género, pero lo concibe como una mezcla referida a toda actividad humana y así forma un «farrago» en sus trabajos. En este autor es posible ver una mayor influencia de Lucilio que de Horacio, pues dirige críticas muy incisivas contra las rampantes debilidades y vicios romanos —lo que hace difícil que no recurra al género para expresarse—; habla sobre la furia que éstos despiertan en su corazón y explica la indignación que aplica en sus versos. La mayor aportación de Juvenal radica en que imprime a la sátira su función polémica.

Es ineludible hacer hincapié en que uno de sus principales logros fue que:

Juvenal's generic contribution extends well beyond the "Juvenalian" stance and pitch of *saeva indignatio*, which fuses brutish energy with painful moral sensibility. In a narrower sense of genre[...] Juvenal sets his kind of satire definitionally against epic[...]

Yet Juvenal's own understanding of his generic status requires not only a sense of acknowledgement but also a distinctive prospect representing a break away from classical literary codes. The satirist, Juvenal contends, is neither an epic nor a tragic poet, but a truth teller.²⁴

Petronio es un caso único. Parte de marcas definidas en lo social más que en lo moral, haciendo de lado este rasgo en la «satura» romana. Aunque es un brillante expositor de aquélla, en él se identifican las primeras versiones de la sátira menipea (misma que es parte de los géneros cómicos-serios, tema del siguiente capítulo).

La versión petroniana de la sátira es de concepciones amplias; se trata de narraciones de viajes con versos intercalados; es mucho menos explícita en las cuestiones morales y diatribicas de las sátiras juvenalianas en verso y, sin embargo, encierra amplias posibilidades de buscar influir sobre prácticas, actitudes y bajos gustos sociales. Además, temáticamente aborda melindres intelectuales, brutalidad de los nuevos ricos, hipocresía frígida, melodrama, snobismo, crasitud, hipersensibilidad e insensibilidad.

Petronio se mueve más en el plano estético que en el ético, pretende absorber al lector antes que electrizarlo al introducirlo plenamente en los vívidos detalles de una vida carente de referencias y conciencia morales. El efecto de su obra es liberador. El receptor es absolutamente libre y queda como ante la lente de una cámara fotográfica que lo deja en plena libertad estética para abrirse hacia un tema, situación, sentimiento e incluso estupidez o falsedad descritos en la obra. Desde este momento la menipea empieza a mostrar una madurez que se recuperará en el XX, pues

Petronian aesthetic realism, dependent on perpetual irony, maintains an equilibrium similar yet not identical to that of comedy. For the *Satyricon* refuses to resolve its social issues into any kind of reasserted or ratified norm. Not only does the human richness of Trimalchio and his friend demolish with ironic backlash the snobbish irony of Encolpius, whose values we basically distrust although we rely on him pragmatically as narrator. It also undermines all possible moral, social, or religious norms, thus establishing the *Satyricon* as progressively novelistic rather than conservatively comic. Realistic complexity of characterization overrides the satiric critique and stimulates generic transformation within the work.²⁵

Durante la Edad Media hubo muy pocos avances en la teoría satírica que valga la pena nombrar; la mayor parte de las veces, este género se expresaba a través de las fiestas populares y, con el paso del tiempo, muchas de sus características se perdieron al no quedar constancia escrita de ellas. Si bien desde el siglo XV hubo ya obras eminentemen-

²⁴ Snyder, *Prospects of...*, p.105. Es interesante el análisis de Romano en *Irony...*, pp. 38-65 que por falta de espacio, sólo menciono.

²⁵ *Ibidem*, p.115.

te satíricas como *Gargantúa y Pantagruel*, de Francois Rabelais, no es sino hasta el siglo XVI, en Inglaterra, donde hay un resurgimiento de la teorización.

En esta centuria, un grupo de escritores la recupera a través de variadas tradiciones —que van desde las «quejas» (*complaints*) de Langland a Chaucer y de Barcklay hasta Skelton; el rescate de los diálogos luciánicos; la línea de la epístola satírica italiana comprendida entre Vingiguerra y Alamanni o Ariosto— en un proyecto de conceptualización que imperará a lo largo del Renacimiento al rescatar las nociones griegas sobre el género, convirtiéndolo —pese a conocer que su mayor elaboración provenía de los romanos y de la idea de «satura»— en un pensamiento que obviaba la tradición latina y el rasgo de multiplicidad o miscelánea.

[...] Horace's linking of Lucilius and Old Comedy leads to further postclassical and Renaissance critical error: satire is confused with drama and regarded as descending directly from Old Comedy. Only John Dryden's *Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* (1693) attempts to transmit Casaubon's rectifying scholarship, but Dryden himself limits the signification of satire to "invective", a vehicle for personal attack in the Lucilian manner.²⁶

Así, es posible entender por qué la sátira es, en especial la inglesa, grosera, hiriente, cruel y escrita en un lenguaje que podría esperarse de los bosques de los sátiros. Sus posturas fueron eminentemente utilitarias al ayudar a los jóvenes poetas a producir una sátira con rasgos griegos a finales del XVI, pero como método explicatorio deja mucho que desear pues, al carecer de los elementos básicos necesarios, interpreta erróneamente la época helenística. Además, pierde de vista el trasfondo filosófico latino del género, en especial el de Horacio, y recibió un estilo mucho más retórico, como el de Juvenal.

Entre los autores más sobresalientes de este momento, es pertinente mencionar a John Donne y su idea de que la sátira fue fundada por los sátiros. Para este pensador, era más importante presentar al satirista como victimario, evitar el lenguaje furioso y retumbante y hacer de la «religión verdadera» el tópico central de sus trabajos.

El avance más destacado dentro de la teoría de la sátira se da en el XVII con las ideas de Isaac Casaubon en *De satyrica graecorum poesi et romanorum satira*, de 1605. Separa claramente las tradiciones griegas de las romanas al argumentar que el mayor conocimiento de la forma latina no está relacionada con la helenística; pese a todos sus esfuerzos en este sentido, no logra eliminar la sensación de que la sátira tiene que ver con los sátiros ni puede convencer de ello a los estudiosos o editores.

²⁶ Griffin, *op. cit.*, p. 17.

Por otra parte, las ideas sobre el género en el Renacimiento consistían básicamente en largas disputas entre los estudiosos más destacados antes que en consensos de críticos e investigadores. Nacen así dos corrientes con sus respectivos simpatizadores: por un lado, Casaubon (seguido de Nicolas Rigault y André Dacier); por el otro, J.C. Scaligero y Daniel Heinsius, quienes retaron a Casaubon, insistiendo que la tradición helena y no latina era la fundadora de la sátira; también reafirmaban que era originalmente una forma dramática descendiente de las obras sobre sátiros.

Además, Heinsio declaró que en Juvenal, los indebidos ataques a los grandes crímenes y atrocidades eran impropios de la sátira, pues ésta se movía más en la idea horaciana de que los satiristas debían mover a risa antes que al horror y estaban obligados a utilizar una forma más familiar y accesible de hablar.

Asimismo, en Francia, durante los siglos XVII y XVIII, el modelo de Horacio fue el imperante y más aceptado. Dacier hallaba a Persio y Juvenal demasiado inferiores respecto al primero, cuya simplicidad era más adecuada para la sátira, mientras que la afectada nobleza y majestad de los segundos no eran pertinentes al género. La tradición partidista predominó incluso en el XVIII y continuó generando conceptos parciales y sesgados.

Durante el periodo conocido como Restauración en Inglaterra, la sátira tiene grandes representantes como Rochester y Oldham. Dan al género como características esenciales los recursos hiperbólicos; la fantasía; la asunción de que el lector puede obtener buenos dividendos gracias a alertar su ironía, y sostenían el crecimiento desmedido de la obscenidad como algo natural. Además, esta forma literaria es áspera, vitriólica, de una inventiva barroca y con fuertes impulsos sarcásticos.²⁷

Para ambos autores, la ambivalencia es un instrumento insustituible en el uso de la burla y se hace celebratoria sin perder sus rasgos moralistas y de denuncia:

Mockery or self-mockery on the subject of hectoring or of libertine exploits is often a form of celebration. But disclaimers and denunciation, fits of moralistic self-righteousness and even of repentant self-abasement, are themselves part of the natural idiom of libertine subculture.²⁸

Pese a lo tendencioso de las disertaciones sobre la sátira, desde finales del XVII aparece una corriente más consistente: la de Dryden. Con su *Discurso concerniente al origen y desarrollo de la sátira* —publicado en 1693 como un prefacio crítico a la traduc-

²⁷ Cfr. Claude Rawson, *Satire and Sentiment. 1660-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 5-12.

²⁸ *Ibidem*, pp. 21-22.

ción completa de Juvenal y Persio— cobró una gran notoriedad. Por una parte, fue criticado de poco menos de compilador de los trabajos de Casaubon y sus seguidores y de crear una ensalada crítica y retórica, llena de divagaciones e inconsistencias. Por otra, tuvo una extraordinaria influencia en las investigaciones subsecuentes sobre la sátira desde épocas inmediatas hasta bien entrado el siglo XX. Aun en la actualidad, nuestro concepto de sátira como arte moral y un contraste cuidado, bien construido y unificado entre vicio y virtud, encuentra su total apoyo en el ensayo de Dryden.

Si se ve con mayor detenimiento el contenido de ese trabajo, es posible notar que el género está en movimiento perenne; Dryden se mueve entre las ideas de los posibles padres fundadores con gran placer, sin llegar a una decisión entre Horacio y Juvenal, aunque en muchas ocasiones se inclina más por el segundo. Por otra parte, este teórico y escritor fue capaz de generar una discusión en el XVIII sobre los riesgos que implica usar la sátira, pues cuando estaba en plena producción literaria, los bandos aún no se definían sobre el tema; sin embargo, dentro de esta generación, muchas voces se levantaron para declarar que el género era una forma licenciosa que debía ser limitada por poner en peligro incluso al propio Estado.

En la otra trinchera estaban los defensores que a lo largo de la centuria respaldaban su postura con el argumento de la función moral que desde mucho tiempo antes Dryden había propuesto y muchas veces echaban mano del propio *Discurso*...

Lo más importante de esta discusión es ver que el escritor citado trató de definir con cierta claridad algunas reglas que pusieran orden en la multiplicidad de conjeturas sobre la sátira y replantearla como originariamente romana. Asimismo, su idea se centraba en que en conjunto, los trabajos moldeados por el patrón de Horacio y Juvenal, la llamada sátira menipea o esquema varroniano y los pasquines producidos por los libeleros, determinan las características del género, idea retomada una y otra vez por teóricos y literatos desde el XVII hasta nuestros días.

El interés de Dryden por la sátira no queda en su partidismo histórico. En su programa también buscaba establecer una nueva jerarquía de géneros, donde la sátira quedara instituida al darle una naturaleza similar a la de la épica y tratamiento de igual con otros géneros.

His plan has the additional advantage of associating satire —heretofore a somewhat suspect form because "low" and often libelous— directly with the highest and most respected of forms. Indeed, he goes so far as to argue that satire is a "species" of epic

sharing features[...] inspiring images of virtue, and a clear didactic function.²⁹

En pocas palabras, es posible afirmar que Dryden llevó a tal grado su esfuerzo que trató de establecer normas que hicieran de la sátira un género totalmente aceptado y respetable entre los críticos y estudiosos y que fueran lo suficientemente generales para que perduraran en el tiempo. Entre tales «reglas» conviene destacar: debe abordar una sola materia; en caso contrario, debe versar sobre un tema único; el escritor está obligado a dar a su lector un precepto de virtud y moral y advertir a su público contra un vicio o debilidad; su estilo debe ser una burla elegante; las buenas maneras deben aparecer siempre, sin por ello dejar de ser incisivas, al reírse de las locuras y debilidades de la impostura.

En el XVIII, las cosas cambian. Aun cuando existe una gran producción satírica, los estudios sobre el tema son escasos y responden a dicotomías verdaderamente maniqueas: cómico contra sátira trágica; especificidad contra generalidad, vicio contra locura; burla contra castigo...

El trabajo continúa girando en torno a las distinciones y logros de Horacio y Juvenal. Las diferencias más marcadas se encuentran en el trabajo de Joseph Trapp, quien en 1742 decía:

The one is pleasant and facetious; the other angry and austere; the one smiles; the other storms; the Foibles of Mankind are the Objects of the one; greater Crimes, of the other; the Former is always in the low Style; the latter generally in the Sublime.³⁰

Los comentarios sobre la naturaleza de la sátira se polarizaron con mayor profundidad: mientras los defensores y practicantes insistían —sin ver o negándose a hacerlo, las bajas motivaciones y los dolorosos resultados— en que era un arte moralmente elevado originado por el amor a la virtud y servía como un útil censor de la moralidad pública y privada al dirigir ataques certeros contra debilidades como el desprecio, la envidia, el orgullo y el goce sádico. Por su parte, los críticos del género señalaban que es malévolo, destructivo, una afrenta a la dignidad de la naturaleza humana y una amenaza al bienestar común.

En el primer frente se puede citar una obra anónima de 1777 intitulada *El satirista* donde se afirma que estos autores son unos buenos hombres movidos por el amor, el buen juicio y la justicia; al mismo tiempo, ensalza la virtud y no muestra salvajismo, odio sin bases ni rebajamientos sucios. Además, recalca el rasgo didáctico, aun cuando el tra-

²⁹ Griffin, *Satire. A...*, p. 19.

³⁰ Apud en Griffin, *Satire. A...*, p. 24.

tamiento de los satiristas a los temas fuera crudo, llegara al extremo de querer normar hasta los sentimientos de los lectores y pretendiera conducir sus concepciones en pro de formas aplicadas y defendidas.

Las opiniones de quienes cuestionaban el uso de la sátira pueden verse en las afirmaciones de Edward Burnaby Greene en 1763, quien dudaba que en alguna ocasión el género fuera benéfico en modo alguno, pues servía principalmente para ejercer un ridículo exacerbado e indiscriminado. Asimismo, su obiedad obligaba a hacerlo de lado o tomar en cuenta únicamente sus valores retóricos.

Alexander Pope fue un refrescante paradigma en medio de esas discusiones —que llegaban a ser chabacanas— al afirmar que efectivamente la sátira censura vicios y ensalza virtudes, pero siempre en una misma obra. Sin embargo, aunque muchas veces dice que el fin del moralista es corregir y educar, o al menos disuadir a su víctima de continuar con prácticas nocivas, al satirista muchas veces debe hablar pese a los buenos resultados en el mundo; incluso si abandonan su esperanza de derrotar el vicio, estos escritores se expresan únicamente para su propio placer.

Así, las palabras de Rawson sobre él, cobran una verdadera significación:

[...] epics on his own, but never finished them, and diverted his epic aspirations into translations or ironic rewritings. [...] was more interested in effecting a majestic transfiguration than stressing the comic bathos which his satire is ostensibly programmed to expose.³¹

Finalmente, en este siglo otro destacado comentarista y practicante de la sátira fue Jonathan Swift, quien pese a jugar con la idea convencional de que el satirista busca reformar al mundo, en realidad parece preocupado por vejarlo, esto es, busca erizar o perturbar su superficie calmada y sin huella de deterioro. Sin embargo, es fácil encontrar vituperios contra el vicio y las debilidades en Swift y no muy difícil hallar el reconocimiento a la virtud, pero este autor no deja las cosas ahí y la crítica ejercida por la sátira es un lugar común para notar que Swift embroma al lector para azuzar su intelecto.

Según Rawson, Swift era uno de los escritores del periodo más difícilmente impresionable con las pretensiones heroicas. Su lealtad a los antiguos cánones de gusto era muy fuerte y hasta rígida, pero en su obra existe un fuerte potencial subversivo para la negación, donde el escepticismo a las grandes gesticulaciones iba de la mano con una intensiva protección a las instituciones vacías. Además, también era difícilmente influenciable por los códigos de marcialidad más irracionales y ensoberbecidos asociados con lo

³¹ Rawson, *Satire and Sentiment...*, pp. 92-93.

caballeresco en su modo quijotesco.³²

Al igual que en las otras dos categorías que analicé en los capítulos anteriores, en el siglo XIX se presenta una gran laguna en torno a la teorización sobre la sátira, aunque no se debe ignorar que los inicios de esta centuria se caracterizan por un florecimiento extremo de las fantasías de la auto-expresión, del auto-reconocimiento y de la militancia. El término «avant-garde» se hizo el santo y seña del liderazgo bohemio, de la moda y de la innovación en las artes; fue adoptado del argot del ejército y mantuvo sus implicaciones agresivas, de avanzada y de peligrosas acciones de reconocimiento³³.

Es posible que, con el paso del siglo, las corrientes realista y naturalista imperantes en ese momento hayan hecho de lado el género ni le dieran cabida por las características propias de tales movimientos; pues no me fue posible encontrar comentarios al respecto. Bajo esta perspectiva, es comprensible la condena de Alva Claudia Romano a Matew Arnold:

Nineteenth century anti-satire criticism, as represented by writer such as Mattew Arnold, should be dismissed. Arnold thought that satire deals with an ugly world and, consequently, is inimical to poetry and argued further that satire, relying heavily on topicality, is unable to transcend and achieve immortality.³⁴

Por su parte, el XX es un siglo con una gran preocupación por el concepto. Como primer exponente de esta centuria, considero necesario rescatar las ideas de Mary Claire Randolph, quien en los 40 afirmaba que la sátira es «una Parte A donde el satirista increpa al vicio y una Parte B donde recomienda la virtud opuesta a la debilidad condenada»; sin embargo, estas ideas sólo son aplicables a la sátira versificada y dejan de lado otras muchas variedades del género. Sus ideas aportan poco a lo mucho que hicieron en su momento Casaubon y Dryden y únicamente ofrece una modesta síntesis de las ideas de aquéllos.

Durante los 50, otro grupo de estudiosos principalmente de universidades de Estados Unidos como Yale y Chicago (Maynard Mack, Martin Price, Alvin Kernan, Robert C. Elliott y Ronald Paulson) produjeron lo que colectivamente puede ser llamado «Teoría retórica de la sátira». Este punto de vista es reutilizado en 1995 por Francisca Noguero, ³⁵ al

³² *Ibidem*, pp. 63-64.

³³ John R. Clark. *The Modern Satiric Grotesque and its Traditions*. Lexington Ky. The University Press of Kentucky, 1991, p. 11.

³⁴ Romano, *op. cit.*, p. 3.

³⁵ Véase Francisca Noguero Jiménez, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla. Universidad de Sevilla, 1995, en especial la nota 2, p. 23.

recuperar la definición de Arthur Pollard quien dice que «es un camaleón de forma cambiante e infinita variedad» y no se adscribe a ninguna forma literaria específica al ser capaz de insertarse en cualquiera.³⁶

Para este grupo, el género es en realidad un arte retórico; una clase de reconocimiento y vituperio; culpa y castigo manejada en forma de lucha ficticia entre el bien y el mal. El satirista no se debe confundir con el autor real, quien es una figura convencional que utiliza una máscara adecuada para su situación retórica. De esta conceptualización, puede decirse que es un derivado y una consecuencia del New Criticism dominante en Yale durante esa década. El objeto se tomaba como obra de arte y se tendía a separarlo de su creador, del contexto que le daba origen y de la audiencia a quien se destinaba.

More generally, a rhetorical theory of satire was designed to discredit the older biographical approach. And it served to strengthen the hand of the literary "critics" in their contest with the history minded "scholars"; satire, so the "Yale" critics argued, demanded a reader who was alert to the workings of wit and imagery more than a reader who knew the historical particulars...³⁷

Es pertinente destacar algunos de los rasgos proporcionados por Kernan como uno de los principales representantes de este grupo. Según él, para entender la sátira y lograr obtener algo en concreto de ella debido a la enorme variedad de formas y técnicas que utiliza, su esencia se centra en atender la «energía de la torpeza» y como tal postura había sido prohibida durante mucho tiempo, este autor recomienda centrar el análisis del género en cada uno de los autores que lo ejercen.³⁸

Durante los 60, un grupo de la Universidad de Chicago reconocía que la sátira tenía una tradición histórica. La principal característica de esta línea, encabezada por Sheldon Sacks y Edward Rosenheim, afirma que el género consiste en un ataque por medios manifiestos de la ficción sobre aspectos históricos discernibles; además, ante la postura retórica de sus opositores de Yale, distinguen entre las sátiras que buscan persuadir mediante medios retóricos y aquellas que sólo buscan castigar.

³⁶ Alvin B. Kernan, *The Plot of Satire*, New Haven, Yale University Press, 1965, ofrece una mayor descripción de Robert C. Elliot. Por falta de espacio, no lo desarrollo y sólo remito a las páginas 9 y subsecuentes, pues en mucho ya describí las líneas generales del grupo.

³⁷ Griffin, *Satire. A...*, p. 29.

³⁸ Cfr. Kernan, *The Plot...*, pp. 4-5. Este autor continúa afirmando que la sátira es en realidad una forma propagandística originada en los prejuicios del autor y que esta postura ha permitido a los críticos explicar el género trazando sus peculiaridades apoyándose en los defectos físicos, desórdenes psíquicos y desadaptación social de los escritores. Propone además realizar una aproximación histórica sobre expresiones particulares del género y compararlo con otras formas ajenas a la aquí estudiada en el mismo entorno social para concluir que el satirista es en el mejor de los casos un gran exagerado y, en el peor, un mentiroso por "razones siniestras".

Uno de los elementos más destacados del Grupo de Chicago es su esfuerzo por entender los principios del género y darle coherencia mediante las distinciones con otras formas literarias. En esta labor pierden de vista que la sátira siempre es ambigua, oscura y llena de segundas intenciones; llegan a confundir algunas de sus manifestaciones como «mitos filosóficos»; la hacen referencial y afirman que como lectores no podemos inferir cosa alguna de las creencias del satirista; se determinaba únicamente lo que se ataca.

Asimismo, se establecieron fronteras y límites absolutamente definidos para el género. Era considerado un campo de batalla entre lo que clara y definitivamente se entendía como bueno; también delimitaban su malignidad. Para ellos no había ambigüedades, dudas ni sentimientos sobre problemas misteriosos para mantener este concepto monolítico. En este caso, sólo mencionaré dos ejemplos, pues casi todos los críticos del momento coincidían palabras más, palabras menos.

El principal teórico que sostuvo este punto de vista fue Alvin Kernan, quien en *Canker'd muse* afirmó:

The best satire is unified by a firm, definite understanding of the moral issues involved, by the clear and consistent moral point of view that characterizes the world of Juvenal.³⁹

Las ideas maniqueas entre el bien y el mal y lo que debía ser y lo que no, se reflejaban en el trabajo de John Bullitt. Decía que la sátira era una forma vital de la literatura sólo por el amplio consenso de cómo el hombre está obligado a comportarse y de que el satirista requiere las convicciones necesarias para determinar las ideas y normas que puede ofrecer, con la seguridad de que sus lectores serán capaces de comprender, pues la sátira se desarrolla mejor sobre las bases de un acuerdo general sobre patrones morales e intelectuales.

Esta sobresimplificación llevó a pensar que la mayoría de las sátiras eran lo que Rosenheim llamaba «punitivas»: encaminadas a colmar de abusos a un objetivo (generalmente un enemigo o rival). La idea no es del todo equivocada, pero no todas las sátiras trabajan de esa manera ni todas son maniqueas.

Como punto de partida para determinar la escasa fiabilidad de las ideas anteriores, describo sucintamente algunos de sus principios básicos: el patrón bipolar reconocimiento-culpa es en núcleo formal de la sátira; el centro temático es alguna norma moral contra la que se comparan las desviaciones; el satirista recurre —y así confirma y asume lo que

³⁹ Apud en Griffin, *Satire. A...*, p. 35.

nosotros compartimos con él— a algunos valores convencionales socialmente sancionados y, el más importante, el satirista trabaja en realidad como un predicador-retórico que busca persuadir a su audiencia hacia la virtud.

Durante los 90, con la aparición de una nueva corriente crítica basada en el conservadurismo, las palabras de Francisca Nogueroi tienen un mayor significado, al ver a la sátira más como un modo. La calificarla como aspecto del contenido o de la intención de una obra; le niega su carácter genérico por no estar ligado a ninguna convención temporal; la asume como alternativa formal semántica; la responsabiliza de gobernar cuestiones internas del texto y de no contar con leyes concretas y sintaxis determinada que todo trabajo literario presenta en una forma fija.

Entre los rasgos de la sátira mencionados por esta nueva tendencia, destacan su carácter crítico al cuestionar defectos con distinto grados de severidad; expresar un desacuerdo con la injusticia; recurrir a modelos invertidos (de ahí su fuerte relación con la ironía); atacar cimientos sociales; rechazar normas positivas y está inserta en un contexto social muy específico, sin el cual pierde su sentido.

Como otras de sus características aparecen los modos oblicuos de expresión: la sátira no presenta significados literales; echa mano de sentidos figurados; crea una complicidad con el lector para desentrañar los significados de la obra y su humorismo, que recurre a la incongruencia al captarse una percepción de algo desarticulado fuera de las expectativas del auditorio.

En los 90 también aparece la obra del estadounidense John R. Clark, quien rala en el nihilismo al decir que la sátira es un arte negativo, aunque bien construido e inventivo que contribuye positivamente con la sociedad y cultura, pese a ser devastador por explorar debilidades, decadencia y denigración. Aquí se recupera la determinante de búsqueda y averiguación, aunque con un sentido más destructivo, a partir de las ideas de la posmodernidad, pues

Our artists now overtly wish to explore and bring to light human paradoxes, the dark/darker/darkest side of mankind[...] Indeed, as we are made to confront man's tormented psyche and to unravel his poor defenses, if we grin at all, we do it crookedly[...] it is a particular painful joke, surely, and our century has sought with tragic monomania to seek it out. The resulting literature is almost certain to cause titter and terror, yet it has been a brilliantly rich literature possibly because of its grotesque intensity and seriousness.⁴⁰

⁴⁰ Clark, *The Modern Satiric...*, p. 4.

Los pasos de López constituye una instancia de averiguación y búsqueda, como dice Clark, pues se trata de una novela negativa que contribuye positivamente para cambiar la imagen del principal iniciador de la Independencia (identificado en la novela como Domingo Perión) a partir de mostrar sus debilidades y denigrarlo como héroe para hacerlo recuperar su dimensión humana, como se relata en el supuesto viaje de Perión a España luego de ganar una beca:

[...] cuando estaba en le seminario de Huetámaro, Perión, que era un alumno excelente, ganó una beca para estudiar en Salamanca. Como era pobre, varios de sus compañeros y algunas personas que lo apreciaban juntaron dinero y se lo dieron para que pagara el pasaje y se mantuviera en España mientras empezaba a correr la beca. Perión decía que en el barco conoció a unos hombres de Nueva Granada y que durante una calma chicha pasó siete días con sus noches jugando con ellos a la baraja. Al final de este tiempo había ganado una suma considerable. Comprendió que las circunstancias habían cambiado y le pareció que ir a meterse a una universidad era perder el tiempo. Ni siquiera se presentó. Durante meses estuvo viajando, visitando lugares notables y viviendo como rico. "Hasta que se me acabó el último real", decía. Después pasó hambres.⁴¹

La cita de Clark se refiere además a que en el siglo XX predominó un estudio del hombre que recuperaba la bufonería, absurdo, ambivalencia y vicio como algunas componentes ineludibles, y nuestra atención debe ser implacable para hacer caer los infinitos y diferentes disfraces de que hacen uso esas características humanas.

Vayamos por partes: al retomar *Los pasos...*, esta novela realiza un estudio de los héroes independentistas a través de la bufonería. Tal es el caso de la descripción del primer encuentro entre el narrador, Matías Chandón, con Perión

[...] al ver nuestro contratiempo arrendó, nos dio los buenos días y preguntó que se ofrecía. El cochero contestó que nada y Perión siguió adelante, muy tranquilo, silbando una canción –después supe que él mismo las componía–. No llevaba sombrero y tenía la calva requemada por el sol, se sabía que era padre por el alzacuello, pero en vez de sotana llevaba pantalones y botas con espuelas. Cabalgaba dejando colgar el brazo izquierdo en cuya mano llevaba siempre la vara que usaba para espantar perros.⁴²

Esta situación no corresponde únicamente al héroe. También se puede atribuir a sus amigos y a quienes lo rodean, como el presbítero Concha (quien en la realidad histórica se identificaría como Manuel Abad y Queipo) al describirse su enfermedad, aunque también podría ser un recurso literario del autor para satirizar al alto clero virreinal, como se puede ver en la misma novela:

El que contestó era el presbítero Concha, que ya llevaba en la cara las huellas de la enfermedad que habría de ponerlo en la tumba: delgadez extrema, ojos llorosos y piel

⁴¹ Jorge Ibarguengoitia, *Los pasos de López*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 7.

⁴² *Ibidem*, p. 8.

transparente. Desde hacía tiempo le daban soponcios en momentos inoportunos – había rodado los escalones del presbiterio con una hostia en la mano–, pero siempre que alguien le preguntaba cómo se sentía contestaba: “divinamente”. Era un viejo simpático, diminuto, bien proporcionado. Después me contó que lo habían invitado a dar un sermón en un pueblo lejano y como no se sentía bien, había querido que lo acompañara el padre Pinole, a quien no quería, pero que en un momento de mala suerte le hubiera servido de sustituto o para ayudarlo a levantarse del suelo.⁴³

Las situaciones absurdas mencionadas por Clark aparecen en muchas partes de la novela, como en el primer encuentro entre Chandón y los Aquino (los corregidores Miguel y Josefa Domínguez), donde la situación absurda se presenta mediante una ironía, pues de acuerdo con Barrientos, Iburgüengoitia juega con el nombre para dar la idea que en Plan de Abajo (Querétaro) no se iniciará la Independencia, como originalmente se había planeado.⁴⁴

La ambivalencia característica de la sátira se nota más en la novela cuando Matías Chandón, en un ataque de arrobamiento, besa las manos de Carmelita Aquino (Josefa Ortiz de Domínguez) durante el paseo de ambos por los alrededores de la casa donde la mujer radica con su marido. Ésta no se opone; antes bien se muestra en parte satisfecha y desconcertada para adoptar casi de inmediato una actitud serena que poco después, en una abierta prohibición que no depone cierto dejo de coquetería y pícara complacencia, se torna en una cierta complicidad que no acaba de aclararse:

Lo que pasó en el belvedere no debe repetirse, Matías, porque yo soy una mujer casada que respeta a su marido y que tiene un hijo. Pero no tengo remordimientos, porque ni me ofendí ni me disgustó.⁴⁵

Sobre el vicio, que la historia oficialista mexicana escondió tras las máscaras monolíticas impuestas a los personajes nacionales, cabe destacar las relaciones prohibidas de Periñón con diversas mujeres que la novela sugiere. Estas se contraponen al voto sacerdotal de castidad. Iburgüengoitia cita al principio de la novela a «la muchacha que conoció en Cádiz llamada Paquita».⁴⁶ Otras referencias en este sentido son las supuestas sobrinas de Periñón⁴⁷ y la visita al burdel de la tía Mela, donde el cura termina dando la bendición a un grupo de prostitutas⁴⁸.

Lo anterior se complementa con las investigaciones de Castillo Ledón sobre la pro-

⁴³ Iburgüengoitia, *Los pasos...*, pp. 9-10.

⁴⁴ Cfr. Barrientos, *Ficción-historia...*, pp. 134.

⁴⁵ Iburgüengoitia, *Los pasos...*, p. 21.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 83.

⁴⁸ *Ibid.* p. 80.

genie de Hidalgo, que sólo queda sugerida en forma festiva y ligera en la novela, misma que Barrientos rescata en *El grito*...:

Luis Castillo Ledón menciona "a dos hijos suyos, Agustín y Lino Mariano, habidos en sus relaciones con la señorita Manuela Ramos Pichardo y más adelante a "dos niñas, Micaela y Josefa, habidas en sus relaciones íntimas con la señora Josefa Quintana [...] la guapa intérprete de las heroínas de Racine en las famosas tertulias de su casa".⁴⁹

Ezequiel A. Chávez maneja esta información en forma dolosa, buscando que sus lectores condenen a Hidalgo⁵⁰. Además da a conocer su expulsión del Colegio de San Nicolás donde «tuvo amistad íntima con otro concolega libertino [...] y mantuvo una comunicación escandalosa en Valladolid, de cuyas resultas se le expulsó del Colegio, por haberse salido una noche por una ventana de una capilla».⁵¹

Gracias a la parodización satírica de ambas posturas encontradas y maniqueas, Ibarguengoitia hace caer tales disfraces, impuestos tanto por los intereses del sistema político mexicano para contar con elementos que dieran mayor credibilidad a su aparato ideológico, cuanto por los opositores a la figura histórica, quienes lo califican de la manera más infame en su intento de hacerlo ver como un ente casi satánico, antes que como un hombre con defectos y virtudes.

4.2 Nuevas posturas: sátira «generativa» y «degenerativa»: ejemplos en Los pasos de López

En un giro sobre las posturas analíticas, aparecen las ideas de la posmodernidad sobre el género. Dicha corriente de pensamiento parte de que la sátira tiene dos vertientes: una «generativa», donde se declara que nunca fue capaz de canalizar las ansiedades centrales de la modernidad, e incluso llegó a aparecer como una de las peores formas de conservadurismo encaminada por la propaganda para reforzar la creación de consensos.

La otra línea complementaria es la «degenerativa». Esta deslegitima y subvierte el sistema de cosas y hace evidentes las dudas sobre las maneras de crear significados en la cultura occidental, incluyéndose ella misma. Además de hacer comprensible que se recuperen algunos de los aspectos más terribles de la humanidad aparecidas en esta época; se observa una fuerte ruptura con los ideales modernistas de unidad, progreso y bienestar;

⁴⁹ Barrientos, *op. cit.*, p. 133, nota 2.

⁵⁰ Ezequiel A. Chávez, *Hidalgo*, México, Editorial Campesador, 1957, p. 25.

⁵¹ *Ibidem*, p. 17.

se pierde la separación entre lo que se llamo «alta cultura» y la «cultura de masas» promovida en especial por los medios de comunicación y se subrayan los problemas irresueltos por la modernidad sobre la reflexividad, nihilismo, autoridad y la crítica encaminada hacia el poder y los valores establecidos.

Los pasos... rechaza la postura «generativa», pues no trata de canalizar las ansiedades centrales de la política contemporánea mexicana, y rechaza toda forma propagandística del conservadurismo encaminada a reforzar la creación de consensos sobre el esquema sociopolítico mexicano del siglo XX. *Los pasos...* es una sátira «degenerativa», pues deslegitima y subvierte el sistema de cosas y hacer evidentes las formas con que el priísmo y su ideología convirtieron a los héroes independentistas en figuras mitificadas.

Además, como sátira «degenerativa», *Los pasos...* presenta una fuerte ruptura con los ideales de unidad, tradición e Historia. En este sentido, Lesley Byrd Simpson destaca rasgos que Ibarguengoitia ironiza, parodiza y satiriza de diversas maneras. Dice Simpson:

A Hidalgo le encantaba la oratoria y tenía el don de mover a la gente. Estaba convencido de haber sido relegado a una parroquia modesta por su condición de criollo, y posiblemente no le faltaba razón. Después, al ver que los mejores puestos de la iglesia se otorgaban a personas cuyo único mérito era haber nacido en España, su resentimiento creció hasta convertirse en odio profundo contra todo lo español. Atribuía los agravios personales y las desdichas de su país a la diabólica maldad de los gachupines. Conforme maduraba su fobia, buscaba satisfacción en inocentes prácticas compensatorias, todas ellas vedadas por la religión y por la ley, como leer libros prohibidos, cultivar uvas y producir vino, plantar moreras y criar gusanos de seda e hilar esta fibra. Se ocupaba también de una pequeña alfarería que poseía en Dolores. Su descontento pudiera haberse calmado con estas actividades y terminado sus días en inocente oscuridad si el Club Literario de Querétaro no hubiese ofrecido una salida a su sabiduría y elocuencia prohibidas. Descubrió su gusto y talento por la conspiración. Los derechos del hombre, el contrato social y todas las embriagantes doctrinas de la revolución francesa penetraron en sus mente, donde urdieron el hermoso tejido de una república ideal, perfecta, de la cual estuvieran excluidos los gachupines.

Pero ni aún Hidalgo pudo prescindir del «principio de autoridad». La soberanía popular no tenía lugar en su república, para gobernar la cual, según propuso, nadie mejor que el incompetente y artero hijo de Carlos IV, aunque a decir verdad Hidalgo no sabía que Fernando VII («el Deseado») era incapaz, a más de malvado[...]. Tal vez Hidalgo fuera tan ingenuo que creyese de verdad que independizarse de los gachupines podría conseguirse trayendo a México un rey gachupín, quien, por lo demás, todavía era prisionero de Napoleón; [...] Hidalgo no podía concebir un estado sin un soberano semidivino, porque, pese a todas sus peculiaridades, Hidalgo era un hombre religioso.⁵²

Así, se pierde la separación entre lo que se llama Historia Patria y la imagen de humanidad, que deberían tener los héroes para subrayar los problemas irresueltos por la mitificación de los primeros independentistas basada en la autoridad, al tiempo de criticar

⁵² Simpson, *Muchos...*, p. 212.

al poder y los valores establecidos. Estas ideas se complementan en la novela, donde Perriñón muestra serias dudas sobre el movimiento y su futuro.⁵³

Al hablar de las novelas estadounidenses entre 1930 y 1980, Weisenburger resume de manera muy clara los principales rasgos que la «sátira degenerativa» imprime a estos trabajos:

[...] They expose what Nietzsche suspect all along: representation is inherently violent, a business of exclusion, expropriation, abstraction, self-replication, monologue and closure. The best of these satires exemplify how postmodern culture has broken the spell of various binary, "othering" dualisms common to modernism: not only the signified and its signifier but also such thought pairs as higher/lower, mind/body, conscious/unconscious, subject/object, male/female, nature/culture. Postmodern art doubts these polarities in profound yet playfully degenerative ways, and thereby reenergizes the universe of contingent, undecideable, immanent, and pluralistic speech.⁵⁴

Estas ideas se perciben de manera muy clara en *Los pasos...* porque se inscribe en un universo de múltiples juegos que hacen comprender a los lectores la posición que se les había obligado a ocupar, mediante prácticas aplicadas con una fuerte dosis de autoritarismo que en muchas ocasiones llegó al terror. Esta proposición se evidencia del todo en las palabras de Simpson citadas líneas arriba.

Ibargüengoitia acaba con esas prácticas al presentar a Hidalgo fuera de toda norma, tanto del oficialismo cuanto de sus detractores. Esto sucede, por ejemplo, cuando Perriñón le explica a Chandón por qué cultiva uvas, cría gusanos de seda y trata de hilar la fibra.⁵⁵

La naturaleza humana también se pone en evidencia al narrar la afición de Perriñón por el juego, como sucede al principio de la novela, cuando se relata su ida a Salamanca, su poco afecto a cumplir compromisos que también se manifiesta en ese pasaje y la descripción de los ensayos de una comedia.⁵⁶

La sátira se transforma en un modo interrogativo encaminado a abatir las prácticas terroristas y se arma con una gran desconfianza hacia el conocimiento y sus simulaciones para recelar de los relatos. El satirista vuelve la mirada a la metaficción y la parodia en busca de nuevas reglas estéticas para romper con aquellas que encierran a la creatividad. La sátira moderna es entonces una expresión del discurso de la violencia; expone modali-

⁵³ Ibargüengoitia, *Los pasos...*, pp. 57 y 85.

⁵⁴ Steven Weisenburger, *Fables of Subversion. Satire and the American Novel, 1930-1980*, USA, The University of Georgia Press, 1995, p. 4

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 83-84.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 79.

dades de terror y de hacer violencia.

Estos rasgos se observan en *Los pasos...* cuando Ibargüengoitia abate las prácticas terroristas de la ideología emanada de los regímenes de la Revolución, que manipularon y mitificaron a Hidalgo para crear su primera figura histórica. Ibargüengoitia siente una gran desconfianza del conocimiento y las simulaciones históricas derivadas del sistema político mexicano del siglo XX y busca en la metaficción y la parodia nuevas reglas estéticas para romper con las que subyugan toda nueva opción creativa. Muestra a un Hidalgo más preocupado en convivir con la gente que en ocuparse por descollar como gran líder o político; así lo presenta Chávez, quien incluso lo califica como teñido de jansenismo.⁵⁷

Ibargüengoitia presenta un Periñón casi paternal, interesado en violar las reglas impuestas por la metrópoli,⁵⁸ y sensible a los problemas de la gente que lo rodea, pues en plena guerra, justifica sus acciones aunque vayan contra los intereses del Ejército Independentista:

Periñón regresó de los ranchos de buen humor.
-Ya sé que encontraste las trojes llenas -me dijo-.
La fortuna está con nosotros.
-Alguien prendió fuego a la hacienda -le contesté.
Comprendí que no le importaba.
-También lo sé. Es una lástima. Una hacienda tan bonita. Pero ya ni llorar es bueno.
¿Qué le vamos a hacer?
Vamos a consolarnos pensando que al ver el incendio a nadie le quedará duda de que estamos en pie de guerra.
Se sirvió un jarro de horchata y estaba bebiéndoselo cuando le dije:
-Quiero que confieses a un hombre que está en capilla.
Cuando le dije el motivo no lo podía creer.
-¿Pero como vas a fusilar a un hombre nomás porque nos robó dos bueyes que ni siquiera son nuestros?
Traté de hacerle ver que el delito no era lo importante sino la disciplina. Yo había dado una orden y el hombre me había desobedecido. Yo había prometido la muerte y ahora tenía que matarlo. Repetí lo que me había enseñado el coronel Bermejillo:
-Las órdenes son sagradas. La disciplina con sangre entra. Militar que se dobla es cuerda que se revienta, etc.
Periñón me miraba con incredulidad...⁵⁹

Lo anterior se complementa su transigencia con los demás organizadores del movimiento cuando Ontanza y Aldaco no llegaron a Ajetreo en la fecha señalada provocando la desconfianza de Chandón por una supuesta deserción, mientras Periñón se mostraba tranquilo y confiado:

⁵⁷ Chávez, *Hidalgo*, pp. 21-24.

⁵⁸ Cfr. Ibargüengoitia, *Los pasos...*, pp. 83-84.

⁵⁹ Ibargüengoitia, *Los pasos...*, p. 123.

–Hay que considerar –me decía–, que son hombres de obligaciones. Antes de emprender ningún movimiento tienen que poner a sus familias a salvo. A ti y a mi nos cuesta trabajo entenderlos porque no tenemos ni mujer que nos lllore ni perro que nos ladre.⁶⁰

Weisenburguer llega a una serie de conclusiones parciales pero muy productivas sobre la sátira. Dice que el carácter retórico queda totalmente en entredicho cuando la atención se dirige de lo mimético hacia lo diegético; por buscar nuevas formas de ficción y al complementar las ideas de persuasión y polémica con las nociones de juego e intertextualidad, pues existen algunas expresiones de desafío que desafían las antiguas nociones retóricas para dar paso a las posturas renovadoras de intercambio y enriquecimiento intercultural e interdiscursivo.

A diferencia del resto de la sátira moderna, *Los pasos...* se vuelve un relato festivo y carnavalesco donde la expresión del discurso de la violencia y las modalidades de terror desaparecen para dar lugar a una comedia de errores gracias al humor.

Este rasgo se nota en diversos apartados, como el ya citado encuentro de Matías y Carmen en el belvedere, el ensayo frustrado de la representación de la comedia en la Casa del Reloj⁶¹ y la delación y descubrimiento de la conspiración que Ibargüengoita incluso presenta en forma de teatral.⁶²

En este punto es claro como Ibargüengoita recurre a la recreación de un discurso objetivado a partir de la palabra ajena, como detalla Barrientos:

Los pasos de López es el resultado de la reelaboración, sobre todo, de tres relatos: *Hidalgo: la vida del héroe* de Luis Castillo Ledón, que es una autobiografía novelada que se publicó en 1948, *Sacerdote y Caudillo*, de Juan A. Mateos, novelón que apareció por entregas en 1869, y el relato de Pedro García, que acompañó a Hidalgo desde que inició en Dolores la Guerra de Independencia hasta que se le detuvo en Baján. La comparación de la novela con estas obras, así como con algunas páginas de Luis Villoro, me permitirá mostrar la manera en que Jorge Ibargüengoita reelabora los hechos, y que en general me recuerda la idea, expresada no hace mucho por Fernando del Paso, de que los novelistas hispanoamericanos deben "asaltar" la historia oficial [...] *Los pasos de López* representa por eso una tendencia muy importante de nuestra narrativa, además de ser una novela divertida.⁶³

Aquí, la parodia tiene como fin esencial mostrar, en forma humorística, como los materiales de otros trabajos se transforman en un nuevo discurso, cuyo objetivo último es evidenciar las falacias con que se mitifica a seres humanos como fueron llevados a un plano casi divino.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 124.

⁶¹ Cfr. Ibargüengoita, *Los pasos...*, p. 79.

⁶² *Ibidem*, pp. 113-116.

⁶³ Barrientos, *Ficción-historia...*, p. 131.

Los pasos... cumple esta normas, como es posible percibir que Barrientos proporciona nuevas pistas al describir cómo Iburgüengoitia recreó su obra a partir de los textos citados en su trabajo. La descripción de este crítico sobre las obras utilizadas habla por sí misma y muestra claramente el cambio que los materiales originales sufren al ser desarrollados en la novela.⁶⁴

Asimismo, sobre Villoro, Barrientos afirma:

Por otra parte, hay cierta simplificación en la manera de trabajar algunos episodios de la historia. Luis Villoro escribe que "en San Miguel el Grande, las tropas del regimiento de la reina, que comanda Allende, se suma a la multitud" [...] pero en la novela esta reunión se realiza en el escenario mismo del Grito, que es donde también el cura enarbola la imagen de la Virgen de Guadalupe, y no en Atotonilco[...]⁶⁵

Sobre la obra de Mateos:

Los pasos de López es un remake de *Sacerdote y caudillo*, pero el propósito de la obra no es ya erigir un monumento a Hidalgo sino bajarlo de su pedestal y por eso la perspectiva no es de un autor omnisciente, sino de un testigo.⁶⁶

Estas nuevas formas, logradas gracias a la parodia, permiten a Iburgüengoitia persuadir a su lector de que los héroes de la Independencia fueron antes que nada humanos, que cometieron muchos errores. Esta postura del escritor guanajuatense da lugar a una polémica por medio del juego y la intertextualidad, como se lee en la recreación de diálogos a partir de lo que las fuentes históricas atribuyen en especial al cura Hidalgo, pues sus expresiones desafían las nociones retóricas impuestas por el sistema ideológico del priismo, para dar paso a las posturas renovadoras de estas figuras históricas a partir del intercambio cultural y discursivo, destacado por Barrientos:

En *Sacerdote y caudillo* (México, Maucci, 1902), "El tañido de la campana de Dolores era el toque de la resurrección", "¡Era el llamamiento de la historia, la convocación de una raza para vindicar a la humanidad!". Al salir Hidalgo "la muchedumbre la abrió paso, como a Moisés las olas del Mar Rojo" al terminar de hablar éste, "el sol resplandeció con más brillo que en el primer horizonte del Génesis". Era "la aurora de la libertad" (pp. 289-290). Más tarde, cuando los insurgentes avanzan sobre el Monte de las Cruces, "Hidalgo, como el Moisés de aquella generación que buscaba la tierra prometida de su libertad, preside el gran ejército que lo venera como un Dios". En éste "teatro de gloria" "ascendió a la roca histórica que un genio había colocado en la llanura" y "sobre aquel pedestal de granito se mostró como la estatua del heroísmo a la posteridad". "Así le veneran las generaciones, así le cantan los poetas, así le admiran los historiadores (p. 359)...⁶⁷

Respecto a la característica de ser un medio para atacar ciertos aspectos de la rea-

⁶⁴ Cfr. *Ibidem*, pp. 131-132.

⁶⁵ *Id.*, p. 134.

⁶⁶ *Id.*, p. 139.

⁶⁷ *Id.*, p. 140 nota 4.

lidad, Weinsenburger señala como objeto de dichas embestidas al proceso intersubjetivo de representación en general, o a un constructo cultural disponible por sinécdoque en la diégesis, mediante una actividad discursiva o una reflexividad esenciales en la concepción posmoderna.

En *Los pasos...* el rasgo arriba citado se percibe en las embestidas de Iburgüengoitia contra la representación histórica y mítica que el sistema político mexicano hace de los personajes históricos, mediante el proceso de parodización de otros trabajos históricos y literarios, como observa Barrientos:

[...] *Sacerdote y caudillo* es un relato apologético en el que se responde a Lucas Alamán, que había acusado a Hidalgo de mandar matar a una persona cuya única culpa era no haber nacido en el país; además, Juan A. Mateos escribe en una época en que esos hechos se recordaban y era necesario explicarlos. Por el contrario, ahora el pueblo lo ha olvidado e Iburgüengoitia no tenía que defender a Hidalgo. *Los pasos de López* es por otra parte una síntesis, y para recordarnos la violencia de la Guerra de Independencia no se necesita toda la matazón: basta con la muerte de un hombre[...]
[...] *Sacerdote y caudillo* es de cualquier modo un relato demasiado tenebroso y sangriento en el que además de los crímenes reales y comprobados hay muchos asesinatos y atrocidades imaginarios y por el que Iburgüengoitia ha sabido pasar la esponja y aclarar algunos pasajes.⁶⁸

La correctividad de la sátira queda en entredicho cuando desde una óptica pragmática, el receptor se ve obligado a crear nuevas realidades que ignoraba. Tal movimiento cambia la forma de percibir del lector y lo hace salir de las formas en que se encontraba circunscrito por prácticas unidireccionales y autoritarias de otras formas narrativas.

La supuesta correctividad de la sátira cambia radicalmente en *Los pasos...* El receptor se ve obligado a percibir la figura de Hidalgo y sus compañeros de aventura de una manera diferente que lo hace salir de las formas elaboradas e impuestas por los libros de texto escolares, donde se presenta a Hidalgo como una figura estática y fija en su vejez, sin tratar de exponer ningún aspecto de su personalidad previa. Iburgüengoitia antes de escribir la novela ya había hecho críticas muy duras no a Hidalgo, sino a la forma de presentarlo:

[...] Imaginemos, por ejemplo, una obra sobre el Cura Hidalgo, que está dividida en muchos cuadros, en el primero de los cuales el protagonista –reconocible por tener calvo el centro de la cabeza y pelos blancos sedosos alrededor– aparece mezclado con los indios, compadeciéndose de sus miserias y enseñandoles a sembrar moras. En el penúltimo, el escenario representa un paredón. El fusilamiento es ejemplar y los carceleros lloran. En el último, Hidalgo llega al cielo cívico, en donde la Patria Independiente –una india con gorro frigio– lo corona con laureles y le dice:
–Bienvenido. De todos mis hijos tú eres el predilecto.

⁶⁸ Id., p. 142.

O bien:
-Tú eres mi padre.
O mejor ella le dice:
-De todos mis hijos, etc.
Y él contesta:
-No es así. Yo soy tu padre.⁶⁹

La imposición de una norma pierde todo su sentido en la idea posmoderna y degenerativa de la sátira, pues se elimina el conservadurismo que la afirmación original de aplicar cánones morales conllevaba. Esto hizo a la forma «generativa» a aproximarse mucho al fascismo. La «degeneración» permite ver que la sátira es en realidad una forma de arte desde sus más remotos orígenes, al que se le adjuntaron durante los siglos XVII y XVIII los rasgos moralizantes y propagandísticos.

Estas características reiterativas en *Los pasos...* . No trata de imponer un ejemplo, como sucede con los libros de texto y las obras panfletarias derivadas de las formas culturales de sistema autoritario imperante en la política mexicana contemporánea, y de las propuestas de los detractores del cura Hidalgo. Por el contrario, muestra a un Hidalgo dado al arte y al sibaritismo en las medidas que las posibilidades impuestas por el provincialismo le permitían, como cuando todos se ven obligados a comer frijoles y tortillas duras y él espera que la «señora ventera saque el cabrito que me ha hecho el favor de meter al horno»⁷⁰ o cuando Chandón lo halla tocando la mandolina en su primer encuentro oficial en casa de los Aquino⁷¹ e incluso en la composición de una canción para la «dueña del rebaño de chivas más grande del Plan de Abajo».⁷²

Lo que sí podría considerarse una crítica de Ibargüengoitia con fin moralizante en el sentido dreydeniano es cuando Periñón, confiado en la infalibilidad de la *Enciclopedia*, se pone a arreglar a «el Niño», el cañón creado por él que en la novela sustituye la hazaña del «Pípila» y que se convertiría en una carga antes que en un arma durante la campaña «hecho con el bronce de cinco campanas» y contra toda lógica de ese tipo de armamento, según Chandón.⁷³

En cambio, la «degeneración» permite ver que como producción satírica, *Los pasos...* es una obra de arte empleada para evidenciar los rasgos moralizantes y propagandísticos ampliamente utilizados, aprovechados y aplicados por el modelo ideológico del

⁶⁹ Ibargüengoitia, *Autopsias...*, p. 55.

⁷⁰ Ibargüengoitia, *Los pasos...*, p. 9.

⁷¹ Cfr., Ibargüengoitia, *Los pasos...*, p. 23.

⁷² Ibargüengoitia, *Los pasos...*, p. 78.

⁷³ Cfr., Ibargüengoitia, *Los pasos...*, pp. 82-87.

PRI, como se percibe en la *Biografía para niños*, donde no se analizan los «ataques» y se trata muy superficial y hasta irresponsablemente su comportamiento, por las constantes violaciones a los votos de castidad, humildad y pobreza que cometía en su calidad de sacerdote.⁷⁴ En los libros de texto publicados a principios de los 90⁷⁵ siguen en esta línea, mostrando al Cura Hidalgo como ser mítico todo bondad que no tenía pasiones ni sentimientos adversos.

La otra cara de la moneda se ve en otros libros, como los ya citados de Simpson y Chávez, donde Hidalgo queda como un vicioso sin remedio. En un acto extremo, el segundo historiador llega a tacharlo de desequilibrado cuando relata lo que Hidalgo escribiera a José María González Hermosillo,⁷⁶ ordenándole dar muerte a los prisioneros españoles capturados durante los inicios de la lucha.

Ibargüengoitia apenas menciona tales crímenes en su novela. Periñón se ve más preocupado por garantizar los bienes de subsistencia para su gigantesca tropa y atribuye las matanzas, como la de la captura de la Requinta (la Alhóndiga de Granaditas en la realidad), a los actos propios de la guerra. Antes bien, lo presenta como poco afecto a los sacrificios al ordenar que se utilice al «Niño» para cañonear la fortaleza y detener el baño de sangre.⁷⁷

Desde este punto de vista, muchas fallas de Hidalgo quedan atemperadas por las supuestas envidias, desencadenadas por la simpatía de que el clérigo gozaba entre los más desamparados y no por las acusaciones de leer libros prohibidos, romper las imposiciones coloniales, crear y participar debates sobre política y religión...

Las circunstancias imperantes en los 90 dieron un giro a la sátira, en especial en la cultivada durante la segunda mitad del siglo XX. La búsqueda de una identidad ideal condujo a la autodestrucción —también llamada crisis de identidad o pérdida del ser— ante el descubrimiento de que no existe ninguna identidad debajo de la superficie, sino sólo dudas esquizofrénicas, multiplicidades y realidades fragmentarias.

Si bien en *Los pasos...* no se llega a los extremos en cuanto a lo esquizoide, es posible observar que los otros dos rasgos aparecen plenamente, como se desprende de la

⁷⁴ Secretaría de Gobernación, *Miguel Hidalgo y Costilla*. México. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1992, *Biografías para niños*. pp. 13-14.

⁷⁵ Entre estos libros basta mencionar como ejemplos Secretaría de Educación Pública, *Distrito Federal, ancestrales ahuehuetes, juguetones alebrijes* (monografía). México. Conaliteg. 1993 y Secretaría de Educación Pública, *Querétaro, historia y geografía tercer grado*, México. Conaliteg. 1999.

⁷⁶ Chávez, *Hidalgo*, pp. 62-64.

⁷⁷ Cfr. Ibargüengoitia, *Los pasos...*, pp. 112 y 115.

recuperación de las descripciones de Adarviles (Arias y Elizondo en la realidad histórica), el personaje Begonia, el padre Pinole (el agente de la Inquisición que anduvo varios años tras Hidalgo), el presbítero Concha (el doctor Iturriaga), el licenciado Manubrio (José Fernando Domínguez, el escribano español) y las distintas facetas de Carmelita (la Corregidora, en el discurso histórico).⁷⁸

Otro aspecto de este fenómeno se da en el plano de la expresión con la recuperación de los diversos lenguajes y géneros que se perciben en la novela, como las canciones de Perión:

Quisiera ser solecito
Para entrar por tu ventana
Y darte los buenos días
Cuando estás en la cama

Quisiera ser agua de lluvia
Para besarte la cara
Y volverme arrollo después
Para besarte los pies
Etc.⁷⁹

Con un acceso de excesiva arrogancia y la eliminación de los dioses, el hombre del XX se enfrenta al violento nacimiento del sentimiento de culpa y la ansiedad; además, la dominación de los deseos subconscientes y de un yo represivo ha sido sumamente espantosa en los hechos y obliga al ser humano a enfrentar realidades subyacentes e incluso estallidos de irracionalidad y, con la ruptura de las ciencias exactas clásicas, se quitó del camino al conocimiento fijo para dar paso a la indeterminación, probabilidad, aleatoriedad y suerte. Al mismo tiempo:

[...] the experience of the brutish and unprecedented savagery of world wars and further revolutions in this century climaxed in the demise of the idea of progress itself. Instead of hopefulness and anticipation, we now sluggishly observe the power of idealization steadily {in} decline; we woodenly scrutinize the long comedy of modern social revolutions, so illusory in their aims and so productive in their aimlessness.⁸⁰

Las imposiciones míticas y sacrosantas con que el sistema priísta manipuló las figuras históricas a lo largo del siglo XX, orillaron a Jorge Ibarguengoitia a crear una obra que, según las ideas de Clark, enfrenta las serias dudas que los distintos sectores sociales e intelectuales han planteado desde hace mucho tiempo sobre los héroes de la Independencia, con el fin de abatir la dominación de sus deseos subconscientes y la coacción de un

⁷⁸ Cfr., Barrientos, *Ficción-historia...*, p. 143.

⁷⁹ Ibarguengoitia, *Los pasos...*, p. 78. Así aparece en el original.

⁸⁰ Clark, *The Modern Satire...*, p. 12.

yo represivo impuesto desde la esfera del poder político y cultural. Éste era ahogante al extremo de obligar al ciudadano a buscar realidades subyacentes que permitirán abrir un camino alternativo al conocimiento fijo y autoritario implantado por el régimen y dar paso a nuevas formas literarias donde la indeterminación, probabilidad, aleatoriedad y suerte jugaran papeles esenciales. *Los pasos...* muestra algunos detalles en este sentido, mediante la estructuración de una comedia de errores, donde todo cambia luego de una serie de delaciones entre las que destaca la del joven Manrique (el secretario Galán, de acuerdo a las líneas de Barrientos)

[...] no es extraño que la parte más animada del relato en *Los pasos de López* esté dedicada a la manera en que se descubrió la conspiración. Para empezar, el secretario de la junta le reveló todo al administrador de correos de Querétaro, que él exigió escribir su denuncia y se la envió con una carta suya al administrador de correos de la capital, que se la entregó al oidor Aguirre, pero éste no quiso enterar al regente, a quien detestaba, para no darle la oportunidad de quedar bien aplastando una revuelta, por lo que se limitó a mandar vigilar a los acusados y sólo después de perder un tiempo precioso mandó informar al nuevo virrey, que se acercaba a la capital procedente de Veracruz. Ibargüengoitia suprime la última parte de la historia y escribe que "la denuncia y la carta quedaron archivadas hasta que fueron descubiertas años después", así como que "no se sabe si fueron leídas por el destinatario, porque no produjeron ningún efecto..."⁸¹

En el hombre de vanguardia en el siglo XX, la respuesta a una situación compleja y prolongada es una risa militante, extremista, lamentable y terrible. La sátira no escapará a estas modificaciones. Recuperará muchos rasgos de lo grotesco y algunas veces aparecerá, como género, unido a esta forma expresiva. Así, algunas de las obras maestras de la literatura fueron extremistas, y las más importantes desarrollaron incesantemente los temas más extravagantes y prohibidos como lo exorbitante, la violencia, lo grotesco, la decadencia, la homosexualidad, el abuso infantil en todos sentidos, la locura, el suicidio, la bestialidad, el incesto, el canibalismo y los escenarios apocalípticos y utilitarios del fin de milenio para dar lugar a un arte sin esperanza que llevara a una risa sin esperanza y desesperada, unida a la falta de credibilidad en todo el sistema racionalista instaurado con el Iluminismo.

Lo anterior debe enmarcarse en un sistema social decadente e fútil, donde el individualismo y la nobleza son especies en extinción que ya pasaron por un proceso de perversión y destructividad.

El ciudadano mexicano común y corriente del siglo XX no rompió esta regla: mantu-

⁸¹ Barrientos. *Ficción-historia...*, p. 144 y cfr. Ibargüengoitia. *Los pasos...*, pp. 76-77.

vo la risa militante, extremista y terrible plasmada en las diversas formas populares, como la carpa y el teatro político de variedades, donde los actores y protagonistas dirigían virulentos ataques a las decisiones y acciones políticas de los gobernantes en turno; pero sin detenerse a buscar las raíces ideológicas y políticas de estas expresiones. Así surgieron burlas y chistes sarcásticos y cáusticos, antes que humorísticos, que se quedaban en la superficialidad, misma contra la que Ibargüengoitia vuelve sus cuestionamientos una y otra vez, en especial cuando rechaza la idea de ser «chistoso» o «cómico»,⁸² pues su postura coincide más con la ironía y su punto de vista parte de esta concepción.

La afirmación de que Jorge Ibargüengoitia es un «cuenta-chistes» debe enmarcarse en un sistema político decadente y fútil, donde el concepto de comunidad y la nobleza de espíritu son especies en extinción, porque ya pasaron por un proceso de perversión y destructividad para dar lugar a un individualismo rapaz de los políticos que recurren a toda estratagema para marginar y descalificar a sus críticos y opositores, como lo fue Ibargüengoitia, aunque sin llegar a los extremos nihilistas mencionados por Clark, pues en *Los pasos...*, Ibargüengoitia sólo recurre a algunos de estos recursos y descarta tedio, escatología, canibalismo, distopías, mecanicidad y figuras apocalípticas. Antes bien, la trama se mueve en un ambiente carnalesco que busca rescatar al cura Hidalgo del monolitismo oficial. Una muestra muy específica en la novela es el ensayo fallido de la comedia intitulada «La precaución inútil» en la novela, que en la realidad correspondería al *Tartufo*, de Moliere. Gracias a la obra ficticia se destaca la forma benévola, indulgente, festiva y optimista con que Periñón toma las cosas,⁸³ en este tenor, también descuello el momento cuando Chandón es «armado independentista».⁸⁴

Si bien existe un fuerte nihilismo en la literatura del XX y muchas expresiones de la sátira no escapan a ello, en realidad se trata de explorar instrumentos que den un cariz renovado al género. Así, nos encontramos con que echa mano de la degradación del héroe, el desenmascaramiento del autor, la dislocación del lenguaje, el juego con la trama, incremento en las intrusiones y obstrucciones, fines discordantes y repeticiones sin fin. En el aspecto temático, aparecen el tedio, la escatología, el canibalismo, las distopías y mecanicidad y la entropía y el apocalipsis.

Degradar al héroe significa hacer de lado los personajes buenos y nobles para dar

⁸² Cfr. Castañeda, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁸³ Cfr., Ibargüengoitia, *Los pasos...*, p. 79.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 52-53.

lugar a criminales, desadaptados, tramposos, aduladores, cobardes, intrusos y payasos como integrantes de minorías que protestan y cuestionan la situación imperante para derribar a los ídolos y mitos preexistentes en el arte en general y la literatura en particular y dar paso a la revuelta mediante la renuncia a los valores imperantes, desenmascarar a los grandes personajes que buscaban imponer patrones conductuales y éticos e instaurar una cultura opuesta a la dominante.⁸⁵

Volvamos a la novela al ubicar al Padre de la Patria a su estatura humana. En *Los pasos...* Iburgüengoitia hace a un lado la sabiduría excelsa que le provee la Historia oficialista, y da paso a los rasgos humanos. Así, el cura Hidalgo es bajado del pedestal y se le ubica como un líder carismático con intereses y debilidades humanas, como cuando se hace del poder como Generalísimo:

–En vista de que el ejército que tenemos está creciendo muy rápidamente y de que los grados que ustedes tienen no son bastante altos para hacer frente a tan gran responsabilidad, propongo que desde este momento tú seas coronel, Luis –dijo a Ontananza–, y tú también coronel, Pepe –dijo a Aldaco–, y que Matías sea capitán. ¿Están ustedes de acuerdo?

Estuvimos de acuerdo.

No se habló de que grado debería tener Perión, pero a partir de este momento actuó como si fuera el único jefe.⁸⁶

El Padre de la Patria es mostrado como un desadaptado, jugador, *bon vivant*, mujeriego, poco cumplidor de sus compromisos. Como cuando va a estudiar a España y le roba sus ahorros a muchas personas que confiaban en él, según se lee en los primeros capítulos de la novela.

Además, es uno de los principales violadores de las prohibiciones impuestas por la Corona Española de fabricar vino y cultivar seda, aunque nunca logre su objetivo de producir buen vino ni hilo de seda de calidad mediana.

Al ser una sátira degenerativa, *Los pasos...*, muestra a Hidalgo y a los demás conspiradores como integrantes de minorías que protestan y cuestionan la situación imperante y buscan derribar la dominación colonial española. En contraposición, los denostadores de Hidalgo ponen en duda esta característica, cuando hacen hincapié en que en realidad trataba de traer a gobernar a Fernando VII a México para liberarlo de la dominación francesa impuesta en ese momento por Napoleón en España.

Con estos elementos, Iburgüengoitia genera una polémica interna al defender el re-

⁸⁵ Por falta de espacio, remito al estudio de M. D. Fletcher, *Contemporary Political Satire. Narrative Strategies in the Post-Modern Context*, Boston, University Press of America, 1987, pp. 7-24.

⁸⁶ Iburgüengoitia, *Los pasos...*, p. 126.

publicanismo concedido a Hidalgo por la mayoría de las versiones históricas, incluida la no oficial. La novela muestra a Perión como un ser lleno de convicciones políticas, aunque sin un proyecto viable, como cuando reconoce que no sabe cuál será la forma de gobierno que imperará al terminar la batalla que él y sus seguidores iniciaron.⁸⁷

Las nuevas normas del cambio mencionado implican una enorme desviación de lo tradicionalmente aceptado y a partir de esta acción se define en otro paradigma que pretende hacer florecer una especie de celo mortal y sirve como saturnalia purgante para el alma civilizada. Nace así una contracultura que representa el lado opuesto de la civilización unilateral y de funciones unidireccionales, mediante un ataque agresivo y creativo sobre una parte de la sociedad o de la identidad proyectada y sublimada.

En *Los pasos...*, esto se observa cuando la visión del lector y da lugar una contracorriente literaria que presenta el lado opuesto de la visión histórica imperante, e impuesta con métodos unidireccionales en la enseñanza básica, para consolidar una identidad nacional proyectada y sublimada en falsos valores sobre los fundadores de la nación, como ya describí al citar como ejemplos los libros de texto de la SEP.

Respecto al desenmascaramiento del autor, el satirista ataca a otros escritores y llega a hacer de él mismo un objeto de escarnio, pues cuando se trata de eliminar la pomposidad y el orgullo, nadie queda a salvo de su pluma, especialmente los «letrados», quienes siempre hacen gala de sus aptitudes y al ser excesivamente pagados de sí mismos, se vuelven claros objetos de la atención incisiva del satirista.

The satirist shows no mercy for the litterateur[...] who believes that he is superior to other men because of his high I.Q., his university education, or his published writings. In the eyes of the satirist, such false pride ignores the reality of mans dual nature. According to the satirist, man always must remember that he is neither beast nor angel, but remains in this isthmus of a middle state.⁸⁸

En *Los pasos...*, Iburgüengoitia ataca, por un lado, a los detractores de Hidalgo y, por otro, a los falsos redentores del cura como héroe; llega a hacer de sí mismo objeto de escarnio; trata de eliminar la pomposidad y el orgullo de ambos bandos. Nadie queda a salvo de su pluma, especialmente los «letrados», quienes siempre hacen gala de sus aptitudes. Al ser excesivamente pagados de sí mismos, se vuelven claros objetos de la atención incisiva del satirista. Esto queda ampliamente demostrado en las diferencias que Barrientos destaca entre las obras de Villoro y Castillo Ledón con la de Iburgüengoitia en el

⁸⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 85.

⁸⁸ Clark, *The Modern Satiric...*, pp. 37.

tratamiento de la vida de Hidalgo, sus labores culturales en su curato, la construcción de cañones y el inicio de la insurrección, hasta llegar a la batalla del monte de las Cruces. En este punto, Barrientos subraya que Villoro destaca las grandes pérdidas que sufrieron los insurgentes con el fin de ocultar las ambigüedades y dudas de Hidalgo:

[...] no hay mucho más: el autor no ofrece ninguna nueva interpretación de la historia. Hasta cierto punto coincide con Villoro, que afirma que con el Grito "el movimiento ha dado un vuelco. La insurrección ya no se restringe a los criollos letrados... la primera gran revolución de la América Hispánica se ha iniciado" ... además, no puede seguir fácilmente el sesgo popular que la rebelión ha tomado [y que] no entiende ni aprueba las condescendencias de Hidalgo con la plebe.⁸⁹

O bien, cuando se encamina contra la pomposidad de Mateos. Es el caso de la presentación de los diálogos en ambas novelas y los anacronismos usados por Iburgüengoitia como en el caso de la diligencia:

Los personajes de *Sacerdote* y *caudillo* hablan así:

"-Abrid, señor González, soy yo

-Eso es otra cosa: pasad, señores, y perdonad, pero corren unos tiempos en que es necesario desconfiar de todo el mundo.

-Tenéis razón..."

Los de *Los pasos...*, en cambio, hablan así:

"-Dile a Emiliano que soy yo".

"Pero lo que constituyó una novedad para nuestros abuelos, a principios del segundo tercio del siglo XIX fueron las diligencias [...] las hubo de 6 a 9 asientos, y los precios en 1851 eran por cada pasajero..."⁹⁰

En ambas citas se nota que Iburgüengoitia utiliza el ataque directo a las obras de Mateos y Castillo Ledón para resaltar la poca importancia y lo efímero de las «palabras aladas» de éstos, y hacer notar la total materialidad del discurso y la suerte que han tenido con el paso del tiempo. *Los pasos...* no se queda con las estructuras decimonónicas. Actualiza y simplifica el lenguaje y echa mano de una serie de libertades histórico-literarias y de composición destinadas a lograr una mayor identificación del lector, y combatir las ideas de que sólo un pequeño grupo de especialistas podían presentar sus versiones de los hechos.

Como soporte de lo anterior, resumo un pasaje de la obra citada de Clark, cuando afirma que uno de los métodos utilizados con este fin es el ataque directo a los escritores para resaltar la poca importancia y lo efímero de las «palabras aladas» y hacer notar su total materialidad y la suerte que la generalidad de las producciones escritas tiene en el futuro, pues no siempre son rescatadas ni rescatables y corren el peligro de perderse en la

⁸⁹ Barrientos, *Ficción-historia...*, p. 137.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 149 notas 8 y 9.

noche de los tiempos. Además, la sanción a la vanidad se acrecienta por la mayor velocidad del trabajo, la inmediatez y la llegada de los libros para consumo masivo que desaparecen luego de ser producidos.

Los satiristas más acertados en estas faenas son aquellos que las efectúan de manera liviana y divertida; hacen de la reducción una degradación o devaluación del sujeto de su atención hasta tornarlo a su justa dimensión; convierten a su propia palabra un objeto de ataque al convertirse en otra mercancía, sujeta a la sobreproducción o indiferencia y llegan al extremo de someterse a sí mismos como escritores a este proceso y se autoquestionan junto con sus trabajos.

Ibargüengoitia se inscribe así en el grupo de satiristas más acertados en la utilización de la Historia como base de una literatura ligera, lúdica y humorística que no por ello pierde su valor estético, pues *Los pasos...* se desarrolla de manera liviana y divertida y hace de la reducción no una degradación o devaluación, sino un centramiento de Huidaigo en el nivel humano. También busca eliminar lo mítico de este personaje para ubicarlo en su justa dimensión; convierte a su propia palabra en un objeto cuestionable, llega a someterse a sí mismo a este proceso y se autocuestiona junto con sus trabajos, como se ve en la discusión que sostiene con otros escritores como Antonio Alatorre, a quien en tono irónico agradece los comentarios sobre la novela (que el parecer fueron muy negativos).

No entiendo por qué dices que sería interesante saber cuál ha sido la reacción en España y de qué tamaño fue la edición. Podías haberlo preguntado. La reacción de la crítica española fue una tercera parte entusiasta, la mitad favorable y el 16.6% tibia; alguien dijo que el libro era una obra menor, pero nadie dijo que fuera una mierda. La edición fue de treinta mil ejemplares. No sé cuánto se habrá vendido. Otra cosa: todos los críticos españoles se dieron cuenta de que este libro se refería a un levantamiento fracasado que ocurrió en 1810, pero ninguno se imaginó que el señor fusilado sea el Padre de la Patria.⁹¹

Después hace ver las razones de su creación y lo ilógico de la Historia nacional:

Sobre los defectos de la novela.

No admito la observación que hizo alguien: que prescindir del Pipila sea un defecto de la novela. Esta trata la toma de Cuévano y de la traje de la Requinta, no la toma de Guanajuato y de Granaditas. Son dos batallas diferentes, y que la que yo inventé la escribo como me da la gana. El episodio del Pipila siempre me ha parecido una tontería piadosa: el minero humilde arriesga la vida y vence al imperio español. Si lo hubiera incluido en la novela, empezaría así:

"Al ver la calle llena de muertos, Perión llama a un hombre que está parado en la esquina y le dice:

-¿Cómo te llamas muchacho?

-Me dicen el Pipila, señor cura.

⁹¹ Ibargüengoitia, *Autopsias...*, p. 87.

–Bueno, mira, Pipila: coge esa piedra y pónitela en la cabeza, coge esa tea, ve a aquella puerta y préndele fuego”.

Prefiero el “Niño” y el cañonazo. El Pipila histórico, si es que existió, requiere una docena de Pipilas, que son los que llevan la leña y la dejan contra la puerta, y es la fogata lo que incendia la puerta. Con una tea no se quema una puerta de alhóndiga.⁹²

Durante el desenmascaramiento del autor, aparece la dislocación del lenguaje como otra de las formas de trabajo de la sátira; se recurre a la imitación del hombre vulgar sólo para destacar una acción errónea o de la misma imitación equivocada. Muchas veces, el lector debe prestar especial atención al lenguaje del autor satírico, pues en apariencia es un genio del mal estilo, de las estructuras desmadejadas o pensamiento corrupto; pero, en realidad, el satirista se goza y llena de satisfacción cuando el receptor toma como auténticas sus palabras.

Como ejemplos, pueden citarse en *Los pasos...*: la versificación errónea de Periñón. Con ella, se destaca que no es un genio, sino un hombre normal que expresa sus sentimientos de la mejor manera posible. (Ver los versos de la página 78 de la novela citados líneas arriba). Además, Ibargüengoitia se goza y llena de satisfacción cuando el receptor toma como auténticas sus afirmaciones. Este rasgo es ampliamente recuperado en *Los pasos...*, pues en medio de su aparente sencillez, la novela está llena de claves cómplices dirigidas al lector mediante la estilización de los libros de memorias a los que el guanajuatense es tan afecto. Los relatos de Chandón sobre el inicio de la revuelta son una muestra.⁹³ Las cartas y parlamentos de Periñón también son muy ilustrativos, en especial los que pronuncia al frente de los independentistas:

[...] Periñón preguntó:

–¿Qué es lo que buscan aquí?

Pasó un rato antes de que un indio serrano contestara por todos:

–Queremos que nos laves a donde vayas.

–¿Y a dónde creen que voy?

–A donde quieras.

Periñón hizo caracolear su caballo antes de decir, con mucha solemnidad:

–Con estas palabras que oyen, quedan admitidos como soldados del Ejército Libertador.

Los que estaban en la plaza gritaron:

–¡Viva el señor cura Periñón!

Apenas los recibió en el “ejército”, se los pasó a Cleto para que hiciera una lista con sus nombres y luego a mí, para que les diera instrucción.⁹⁴

Otra muestra:

⁹² *Ibidem*, p. 88.

⁹³ Cfr., Ibargüengoitia, *Los pasos...*, p. 117.

⁹⁴ Ibargüengoitia, *Los pasos...*, pp. 120-121.

Entre los que cayeron formando un cuadro en el patio de la Requinta estaba el tambor mayor Alfaro. Cuando Perión lo reconoció fue a festejarlo con la punta de la bota. –Merecido te lo tienes– dijo al muerto– por no entregarnos la plaza. Hizo que fueran devueltos los cuerpos a las familias. Durante los días que siguieron los carpinteros de Cuévano tuvieron que convertir en ataúdes todo lo que estaban haciendo. –Sería bueno– dijo Ontananza–, decir una misa por nuestros muertos. –Sería bueno– dijo Perión–, pero yo no tengo tiempo de decir misa ni ganas de hablar con el cura.⁹⁵

En lo que respecta a sus cartas:

Querido Diego:

Te escribo para decirte que hemos ganado una gran victoria, aunque por consideraciones de estrategia decidimos no llegar hasta la Ciudad de México. Vamos de regreso a Cañada. Ve pensando dónde alojar diez mil hombres y como alimentarlos tres meses. Saludos cariñosos.

Perión

La segunda era para Aldaco:

Querido Pepe:

Ha llegado el momento de formar un ejército invencible. Deja en Cuévano lo peorcito de tus tropas: una guarnición simulada que no servirá para nada. Ya sabemos que esa ciudad es indefendible. Tráete el dinero, el grueso de tu división, y encuéntranos en Cañada. Un abrazo.

Perión⁹⁶

Si el lector malinterpreta esas pistas, el autor demuestra fehacientemente su utopía negativa y la buena imitación que hace de las cosas mundanas a favor de sus propios fines. El receptor se vuelve otro más de los miembros de la muchedumbre incapaz de participar en el juego literario y responde indebidamente a las pretensiones del satirista de establecer a través de un lenguaje alterado una complicidad en la puesta en duda del mundo y sus verdades.

La manipulación del lenguaje para hacerlo críptico y turbulento busca efectivamente poner ante el espejo de la realidad al mundo defectuoso, junto con sus modas y maneras. Esta transformación lingüística está encaminada además a mostrar los síntomas de un Estado enfermo y de su lógica de poder. Busca, asimismo, hacer evidentes las falsedades de charlatanes, tramposos y propagandistas al apropiarse de la lengua con fines egoístas, groseros y destructivos. El satirista pretende mediante estas exposiciones redimensionar y redefinir la palabra cotidiana, dándole un giro nunca antes visto e introduciendo en ella elementos de lo absurdo para darle nuevos sentidos y posibilidades expresivas.

En *Los pasos...* estas características busca exhibir la visión defectuosa, las mane-

⁹⁵ *Ibidem*, p. 135.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 161.

ras y tradiciones históricas oficialistas como síntomas de un Estado enfermo, su lógica de poder, así como mostrar las falsedades de sus ideólogos y propagandistas al apropiarse del lenguaje con fines egoístas, dominantes y engañosos.

Mediante estas exposiciones, Ibarguengoitia logra poner en duda las caracterizaciones míticas de los héroes de la Independencia; redimensionar y redefinir la palabra cotidiana al darle un giro e introducir en ella elementos absurdos, encaminados a conseguir posibilidades expresivas y sentidos novedosos. Con este rasgo, rompe la aparente comunión de ideas entre los iniciadores de la Independencia, como se puede ver en las discusiones entre Chandón, Aldaco y Ontananza, por un lado, y Periñón, por el otro, respecto al manejo de los ejércitos.

Antes de llegar a ella estaban muchos problemas inmediatos que teníamos que resolver. El más serio de todos era el tamaño de nuestro ejército. Los tres caminos que llevan a Cuévano –los tres bajaban de un cerro– iban constantemente cargados de hombres que querían unirse a nuestras fuerzas.

Yo estaba de plano por no recibirlos.

–¿Para qué queremos tanta gente si no podemos armarla? – dije.

Periñón seguía empeñado en recibir a todos:

–Si alguien quiere venir con nosotros no debemos impedirle que venga.

Ontananza y Aldaco estaban de acuerdo en que no podíamos dominar un ejército del tamaño que estaba adquiriendo el nuestro, pero veían en limitarlo una dificultad que Ontananza expresó:

–Lo que quiere esta gente es revolución y eso es lo que va a hacer, en las filas de nuestro ejército, o en las de otro diferente, sobre el cual tendremos todavía menos poder y que acabará haciéndonos la guerra.

Con este argumento me convenció y acordamos admitir a todo el que se ofreciera.⁹⁷

Lo mismo sucede cuando se trata de imponer castigos por los abusos de las hordas que se integran a los primeros independentistas, generando nuevos conflictos entre ellos:

Varios queríamos imponer castigos al que saqueara o hiciera perjuicios en las propiedades civiles. Periñón se oponía. A veces decía:

–Para un hombre cuya vida ha sido pura privación, el robo no es delito.

Y a veces:

–Algún aliciente necesitan estos pobres para ir a la guerra.

Tanta autoridad tenía que nos ganaba la discusión y nunca impusimos castigos.⁹⁸

En esta cita se hace más palpable el carácter populista que Hidalgo impuso a lo que en realidad era una revuelta, y destaca que en materia de estrategia militar nada sabía y sólo se dejaba guiar por sus instintos y emociones. Valga destacar sus actos en la batalla de Cuijas que corresponde a la del Puente de Calderón, cerca de Guadalajara.⁹⁹

⁹⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁹⁸ *Id.*, p. 146.

⁹⁹ Cfr. Barrientos, *Ficción-historia...* p. 135.

—Esta será la batalla decisiva— dijo Ontananza—. Si la perdemos, se acabó el ejército libertador.

En la mañana, Periñón hizo formar a la gente y les presentó el otro lado de la medalla: —El enemigo que nos va a facar se llama la división de Perote. Sepan, muchachos, que si acabamos con ella habremos ganado la guerra, porque ya no hay más soldados coloniales en todo el país.¹⁰⁰

El origen de la derrota subsecuente es mostrado por Ibarguengoitia así:

En el campo había una ringla de muertos enemigos.

Nuestros hombres comenzaban a sentir confianza en la victoria. El enemigo volvió al ataque a las cuatro, en tres columnas. Esa vez las bajas fueron más severas y la retirada más desordenada. Casi parecía desbandada. Esa fue nuestra perdición. Periñón salió del parapeto y gritó:

—A la carga, mis valientes.

Con un griterío toda el ala izquierda dejó su puesto y avanzó corriendo. Al ver esto Aldaco hizo lo mismo con su gente. Ver nuestras tropas corriendo detrás del enemigo era tentación muy fuerte. Iba a seguirlos cuando Ontananza me detuvo. Estaba furioso.

—No te muevas hasta que yo te diga— ordenó.¹⁰¹

Juego es la nueva clave en la sátira. También lo es del arte en general, junto con la jovialidad. La principal influencia en este sentido la aportó la obra seminal de Johan Huzinga, *Homo ludens*, para dar paso a análisis posteriores que ampliaron el tema y se aplicaron a cada una de las artes. En literatura y en especial en el género que me ocupa, se trata de hacer ver que las estructuras son en realidad pretensiones, poses o posturas, excesos melodramáticos, locura casi demoníaca y sinsentidos, pues la luz del Iluminismo racional dieciochesco se acabó, los sueños utópicos del XIX se hicieron amargos y todas las teorías que brindaban una esperanza se acabaron para dar paso a la irracionalidad fluyente del psicoanálisis, la indeterminación, la relatividad de la física atómica —que impactó también en las concepciones humanísticas y sociales— y la llegada de los medios masivos de comunicación, que terminaron de abrir el camino a nuevas formas, estilos y técnicas o renovaron y reaplicaron otras tradicionales en una amalgama donde el rigor histórico y el vigor antropológico cedieron para dar paso a nuevas expresiones.¹⁰²

Este nuevo elemento de *Los pasos...* trata de hacer ver que la Historia esta llena de pretensiones, poses, imposturas, excesos melodramáticos y sinsentidos. Lo lúdico abre camino a nuevas formas, estilos y técnicas o renueva y reaplica otras que son tradicionales en una amalgama donde el rigor histórico y el vigor antropológico ceden para dar paso a nuevas maneras narrativas. Tal es el multicitado estudio de Barrientos, que hace de lado

¹⁰⁰ Ibarguengoitia, *Los pasos...*, p. 164

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 166.

¹⁰² Cfr. Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*. London, 1962. Apud en Clark, *The Modern Satiric...*, pp. 68-69

lo histórico para destacar la transformación lograda gracias a la parodia de obras que se convierten en una novela humorística.¹⁰³

Como en la mayoría de las sátiras degenerativas, la trama de *Los pasos...* carece de la linealidad aristotélica y explora otras formas para plantear una anti-historia mediante bromas y juegos con el lector y la creciente tendencia de Ibargüengoitia a lo que se llama en términos muy extensos «disrupciones literarias». La parodia memorialista de otras obras, junto con la economía narrativa y la síntesis de diversas acciones en una sola, dan paso a una visión antioficialista de una serie de tradiciones que se conservaron durante la mayor parte de los gobiernos priístas. Un ejemplo se ve en la cita donde Chandón avisa a Periñón y éste inicia el levantamiento¹⁰⁴; otro es la liberación de presos para conmemorar el acto realizado por Hidalgo¹⁰⁵ y la liberación de los indios esclavizados en las minas.¹⁰⁶

Gracias al rearreglo de los hechos propios de la sátira degenerativa, *Los pasos...* reordena hechos y construye personajes (como Matías Chandón, que con sus intervenciones permitirá eliminar a muchos personajes, como Ignacio Pérez y Pedro García, quienes fueron participantes directos. El primero es quien avisa a los otros jefes rebeldes y el segundo incluso escribió la *Memoria sobre los primeros pasos de la Independencia*)¹⁰⁷ que escapan de situaciones rígidas y preestablecidas, en un esfuerzo por trascender los confines de la ficción histórica; dar mayor fluidez a la narración y hacerla más ligera mediante juegos que hacen patentes los intentos de Ibargüengoitia para escapar hacia un mundo de mayores perspectivas.

Asimismo, en *Los pasos...*, los tiempos se yuxtaponen, pues se intercalan hechos pasados con las narraciones de Chandón en presente:

Periñón y yo cruzamos el patio en penumbra. Había una fuente y macetas con geranios. Cuando empezamos a subir la escalera oí voces.

–¡Qué delicia respirar este aire fresco!– dijo la corregidora apareciendo en el corredor del primer piso–. Yo vivo cautiva. Nunca salgo ni siquiera a este balcón.

Hablaba en un tono que me pareció artificial. El presbítero Concha llegó junto a ella y le habló:

–¿Y ese papel que tienes en la mano?

[...]

Fui a donde estaba el papel y lo recogí, pero cuando me incorporaba ví que Ontanan-

¹⁰³ Cfr. Barrientos, *Ficción-historia...*, p. 136.

¹⁰⁴ Cfr. Ibargüengoitia, *Los pasos...*, p. 117.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, pp. 118 y 138.

¹⁰⁶ *Idem.*, p. 139.

¹⁰⁷ Cfr. Barrientos, *Ficción-historia...*, p. 149.

za estaba frente a mí con la mano extendida.¹⁰⁸

Ambas citas muestran además que en *Los pasos...* se elimina la linealidad, y se intercalan y funden hechos consecutivos en un patrón de simultaneidad. La fusión de las derrotas de Aculco, la defensa y desalojo de Guanajuato por parte de los insurgentes, el desastre de Aguascalientes y la persecución de Calleja contra el ejército de Hidalgo quedan plasmados en *Los pasos...* en una única batalla, la mencionada de Cuijas, y en apenas una leve mención:

Durante dos meses Cuartana fue nuestra sombra: a veces se adelantaba, otras iba detrás, pero nunca se despegaba.
Quisimos ir a Huetámaro: allí estaba Cuartana. Volvimos a rodear la ciudad e hicimos camino a Cañada: la encontramos defendida y Cuartana iba pisándonos los talones.
Regresar a Cuévano, ni pensarlo. Atravesamos el Plan de Abajo con Cuartana por detrás. Íbamos de un lado a otro buscando un refugio en vano: Tomamos varias ciudades, nos recibían a balazos y a los dos o tres días teníamos que desalojar porque llegaba Cuartana. Entramos en la región de Mezcala: Cuartana nos siguió.
Íbamos de un lado a otro perdiendo gente...¹⁰⁹

En estas citas además de modificar las secuencias, se experimenta con estilos y se proponen propone un final abierto. Se disuelven las barreras entre creador y personaje y los primeros toman parte activa en la narración. Ibarguengoitia aprovecha ampliamente esta característica al ocultarse de toda la novela detrás de la parodia de Pedro García y José Pedro Sotelo para crear al personaje de Matías Chandón, que permite al participar activamente al autor en el relato sin que sea visible.

Por otra parte, los temas más frecuentes en la sátira del XX son el hastio como producto de una sociedad decadente que ofrece todo solucionado para el individuo o en una total injusticia social, la más amarga marginalidad para grupos mayoritarios que se hunden en la lumpenización, sin buscar nuevas alternativas que además el sistema ya no ofrece. Lo absurdo de la cultura capitalista y la falta de asideros religiosos o filosóficos hunden al ser humano en un remolino de aburrimiento e indiferencia del que no pueden salir por los medios tradicionales y necesitan recurrir a subterfugios que les permitan seguir arrastrando su existencia. De ahí el abuso de la pornografía, las drogas y los medios masivos.

La temática de *Los pasos...* se circunscribe específicamente a lo absurdo de la ideología implantada por el priísmo, que hundió a los mexicanos en concepciones maniqueas. Estas no pueden ser resueltas por medios tradicionales y obligan al lector a recurrir

¹⁰⁸ Ibarguengoitia, *Los pasos...*, pp. 38-39.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 168.

a otras vías que le permitan descubrir nuevas opciones para explicarse la Historia nacional. En este sentido, la novela es sumamente cinematográfica, por lo que es posible ver en ella la influencia de los medios masivos de comunicación en un sentido positivo. Las técnicas de éstos permiten contemplar, al ser traslapadas a la literatura, una dimensión más terrenal y próxima de historia. Las formas guionísticas tienen un lugar preponderante en *Los pasos...* en especial al presentar los ambientes donde se desarrollan las batallas:

Hay cuatro cerros que forman un arco. Frente a ellos de lado cóncavo, hay un llano que se extiende hasta la sierra de Las Palomas, que azulea en la distancia. Así es el valle de las Cuijas. La cuerda del arco es el camino a Huetámara.

Llegamos al medio día, hacia mucho calor, los cerros estaban desiertos, un pajarito cantaba parado en un nopal, los cazahuates estaban en flor. Ontanza arrendó y recorrió el lugar con la mirada.

—Este es el lugar propicio para dar la batalla— dijo.¹¹⁰

O en las acciones de los personajes:

La noche fue larga. La gente durmió mal a causa del frío que hacía en esas alturas, los hice levantarse a deshora y ensillar, avanzar por el camino a oscuras. Uno se durmió y cayó del caballo, otro de desbarrancó.

Cuando empezaba a clarear ya estábamos en posición:

Dispuse una línea de tiradores para defender el camino, hice que el grueso de la columna se situara en un llano que quedaba oculto del enemigo y fui a pararme en un promontorio desde donde podía ver a éste, el camino, el campo del ejército insurgente en el cerro de los Tostones y la caballería a mi mando. Estaba levantando el catalejo cuando un soldado llegó a preguntarme:

—¿Que si podemos encender fuego para calentar las tortillas?

—Que coman tortillas frías— ordené.

No quería que el enemigo, viendo el humo, supiera que le habíamos cortado la retirada.¹¹¹

Pese a desarrollarse en la mayor parte de la novela una sátira degenerativa, como he reiterado, *Los pasos...* cuenta con rasgos generativos, como los fines denostadores y anticlimáticos, encaminados contra la visión dominante. La sátira recae en esta novela sobre la bondad, mesura y parquedad de los héroes de la Independencia, pues en el caso de los corregidores los presenta como llenos de pretensiones al abusar de su puesto, rentar parte de la Corregiduría a Chandón y usufructuar abusivamente la confianza del Marqués de la Hedionda, bebiéndose sus vinos y haciendo fiestas principescas. Así, Ibarguengoitia hace notorias las fallas individuales de los amigos y asociados del Padre de la Patria al ubicarlos en una sociedad llena de llagas y vicios como la colonial, y recurrir a hechos tan básicos como la comida y la bebida para citar analogías en cuanto a la huma-

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 163.

¹¹¹ *Id.*, p. 153.

nidad de los personajes. Valgan las referencias a la celebración de la fiesta del Carmen y en honor de Carmelita:

Pasada la bendición, Carmen salió al atrio y los demás fuimos a felicitarla por ser día de su santo. Cuando fue mi turno después de hacer una cola muy larga, le di el abrazo, ella me dio un apretón y me dijo:

–Vente a almorzar a la casa.

Fueron más de cien los invitados.

–Es día –dijo Aldaco– que el Marqués de la Hedionda echa la casa por la ventana en ausencia.¹¹²

Un ejército de criados sirvió los catorce platillos, todos indigestos, desde huevos estrellados con chile chipotle puestos sobre tortillas untadas de frijoles refritos, hasta tacos de charales con salsa de tomate verde. Unos invitados comieron hasta enfermarse, otros no pudieron probar bocado, como la esposa de don Cirilo Anzorena, una mujer cada-
vérica, que llevaba en la cabeza una peineta casi transparente.

–Yo siempre he dicho que esta comida no es comida, sino puros antojos –dijo el alcalde Ochoa, un señor al que le salía pelos por la orejas.

–El mole de olla y el caldo gallego son la misma cosa –dijo el dueño de la Sonaja, la hacienda más rica de la región.

Periñón sonrió y me dijo en voz baja: ...¹¹³

4.3 La concepción bajtiniana

Los planteamientos anteriores llegan a un punto de encuentro en la concepción bajtiniana. Las afirmaciones que hace para la novela son también aplicables para la sátira, pues ésta se convierte en el siglo XX en una parte constitutiva de aquélla¹¹⁴. Como punto de partida, Bajtín señala que hay una ruptura con el absolutismo de una lengua unitaria y se advierte una multiplicidad de lenguas sociales que permiten una descentración del universo semántico-verbal del ideológico.

Aparece un nuevo concepto estético donde con el juego de los lenguajes sociales se modifica radicalmente la percepción de la palabra en el plano literario. Además, con los lenguajes sociales, temas y grupos sociales antes marginados irrumpen en el arte. La sátira es la más sensible a esta modificación, para dar paso al plurilingüismo, mismo que

¹¹² *Ibid.*, p. 75

¹¹³ *Ibid.*, p. 77.

¹¹⁴ No pocos críticos han llegado a esta conclusión. Entre ellos destaca Weisenburger, *op. cit.* Ahí señala: «[...] satire has played a crucial role in shaping the novel from its beginnings. Especially in our own time, however, the ubiquitous collisions of satire and the novel contribute decisively to the shift away from modernism.» p. 2.

inundará la conciencia cultural, penetrará hasta su núcleo y relativizará y eliminará la ingenuidad del sistema lingüístico como modelo universal y elemento estructurante de una ideología

Por otra parte, la descentración ideológico-verbal eliminará el carácter cerrado y autónomo de la cultura dominante para dar paso a otras formas subyugadas. En este sentido, la sátira juega un papel primordial de lado de las segundas, a las que ayuda a ponerse en práctica al llevar a la literatura todas las estrategias y temas prohibidos en el marco del racionalismo iluminista imperante en Occidente hasta la primera mitad del XX.

El género que me ocupa es capaz de hacer que se vea lo verdaderamente humano de la sátira, pues,

[...] más allá de sus palabras, formas y estilos empezarán a entrecruzarse las figuras específico-nacionales, social-típicas, las imágenes de los hablantes, que, además, aparecerán tras todos los estratos de la lengua, sin excepción alguna, incluyendo a los más intencionales: los lenguajes de los géneros elevados...¹¹⁵

La descentración ideológico-verbal registrada en *Los pasos...* elimina el carácter cerrado y autónomo de la visión histórica dominante, para abrir camino a otras sobre la formación de México como nación independiente. La sátira juega un papel primordial en la construcción de las nuevas cosmovisiones: las ayuda a hacerse visibles al llevar a la literatura estrategias y temas prohibidos en el marco del dominio político imperante en el país desde principios del siglo XX.

A partir de la cita de Bajtín sobre palabras, formas y estilos, es pertinente agregar que el florecimiento de la sátira va ligado a la desintegración de los sistemas ideológico-verbales estables, a la intensificación y adquisición de intencionalidades novedosas y contrarias a lo establecido y a la eliminación de los límites impuestos por el propio sistema de convenciones literarias.

Por ser una sátira, *Los pasos...* favorece la desintegración de los sistemas histórico-ideológicos estables; mediante la parodia, por ejemplo, favorece la adquisición e intensificación de intencionalidades contrarias a lo establecido, y rompe los límites impuestos por el sistema de convenciones histórico-ideológicas. En la novela, es posible rastrear algunas de estas tendencias, tanto en las posturas oficiales, como en las contrarias ya esbozadas en el libro citado de Chávez.

Lo anterior queda resumido en *Los pasos...* dentro del bando de excomunión lan-

¹¹⁵ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1987, p. 186.

zado por Begonia contra los insurgentes:

Al cruzar el Bagre entramos en la diócesis del obispo Begonia. En las paredes del primer pueblo, Moloya, vi pegados los bandos por primera vez. Arrendé la yegua y me arrimé a ver que decían.

Era una carta pastoral que se refería al Ejército Libertador. Aliento de Satanás, nos llamaba, Decía que éramos el chahuixtle, una plaga que Dios había permitido para castigar los pecados de la región. Nos describía como ateos, asesinos y blasfemos, dirigidos por un sacrílego -Periñón-. A partir del día en que había sido fechada la carta estábamos excomulgados. No sólo nosotros sino todo el que se nos asociara. Daba ejemplos de esa asociación: darnos una tortilla, decirnos las señas de un camino, etc. Firmaba Begonia en latín. La carta había sido escrita tres días después de que lo encontramos y nos dio la bendición con el Santísimo.¹¹⁶

Para entender con más claridad la propuesta teórica y metodológica de este autor, es necesario partir de su presupuesto básico: la novela occidental tiene dos líneas estilísticas dominantes. La primera está basada en un lenguaje y estilo únicos; el plurilingüismo es olvidado y la obra literaria se centra en concepciones universales y generales, que se agotarán ante la falta de nuevas posibilidades estilísticas y sólo ofrecerán variaciones donde imperarán la voz y el discurso autorales.

Como segunda línea, Bajtín aborda aquella tradición que introduce el plurilingüismo en la estructura literaria, en especial de la sátira, y sirve como agente organizador del todo narrativo. Su diferencia fundamental con la primera es que ésta renuncia a la palabra del autor como única opción y da cabida a otros discursos y estilos, y así introduce una mayor variedad temática y estilística.

La sátira desempeña un papel fundamental en la formación de la novela contemporánea al instaurar nuevas reelaboraciones y la traducción libre o remodelación de las obras ajenas. La implantación de nuevos materiales se da gracias a la búsqueda perenne en los diversos lenguajes ajenos y añadiéndolos al del escritor.¹¹⁷

El proceso citado permite la creación de un estilo específico de la novela al darse una ruptura entre material y lenguaje: el estilo es producto de una actitud creadora de la palabra frente al objeto, el hablante y la palabra ajena; el estilo une orgánicamente el material con la lengua. La sátira es una nueva palabra que une a los diversos temas o materiales que incorpora, mismos que nunca antes fueron aceptados por la normatividad cultural. Asimismo, toma parte activa en su propia creación como género y en el nacimiento de otras formas, con la novela a la cabeza.

¹¹⁶ Ibargüngoitia, *Los pasos...*, p. 162.

¹¹⁷ Cfr. Bajtín, *Teoría y...*, p. 193.

El avance de la literatura de la segunda línea hace del lenguaje literario ya elaborado y estetizado, un material esencial para ordenarlo y transformar a los personajes. Asimismo, los representantes de esta corriente echan mano de la parodia para transformar a la sátira mediante un procedimiento de abstracción donde desarrollan asociaciones intencionalmente groseras con una finalidad eminentemente ejemplificadora. Bajtin no niega ese rasgo del género que me ocupa, pero no se queda ahí: mediante la desvalorización del lenguaje escrito destruye los «elevados planos literarios», en su afán de encontrar el camino de la abstracción polémica.

Al inscribirse en la segunda línea de la novela occidental, la recuperación de la pluralidad de hablas en *Los pasos...*, se convierte en agente organizador del todo narrativo; hace de lado las concepciones universales y generales; renuncia a la palabra de Jorge Ibarguengoitia como única opción, da cabida a otros discursos y estilos, y así introduce una mayor variedad temática y estilística.

La sátira desempeña un papel fundamental en la formación de *Los pasos...* porque instaaura nuevas reelaboraciones y la traducción libre o remodelación de obras ajenas. La implantación de materiales renovadores se da gracias a la búsqueda perenne en los diversos lenguajes ajenos y en su unión con el del escritor. Barrientos destaca con mucha exactitud esta característica al mostrar la reelaboración de los diálogos con base en las formas de *Sacerdote* y *Caudillo*.

Este proceso permite la creación de un estilo específico de la novela analizada al darse una ruptura entre tema y lenguaje: frente a la Historia de México —que junta la expresión del hablante con la palabra ajena— el estilo es producto de una actitud creadora; une orgánicamente los diversos recursos para constituir *Los pasos...* como sátira y crea una nueva palabra, que une a los diversos temas o materiales incorporados; en este caso, una biografía, una novela y un texto histórico, entre otros muchos recursos.

Ibarguengoitia echa mano de otras palabras para transformar la sátira en un procedimiento de abstracción; desarrolla asociaciones con intenciones diferentes, encaminadas a romper con las visiones maniqueas. Además, en su afán de encontrar el camino de la abstracción polémica, con la desvalorización del lenguaje escrito y la recuperación de los decires populares destruye los «elevados planos literarios»; la creación de la leyenda de Perifón es un ejemplo muy acabado de esta afirmación hecha al final de la novela:

El veintisiete, en la madrugada, le llevaron el escrito. Dicen que lo leyó cuando estaba desayunando y cuando terminó el chocolate, firmó. Después lo llevaron a un basurero y

lo fusilaron.

*En el lugar donde escurrió su sangre, dice la gente, nació una mata de ese nopal chiquito que da flores rojas y se llama "periñona".*¹¹⁸

Desde el punto de vista bajtiniano, la segunda línea de la literatura se acentúa a partir del siglo XVII cuando el material ajeno es accesible mediante la envoltura y aceptación de la realidad contemporánea. No se trata de evadirla, sino de integrarla a través del enmascaramiento de la realidad circundante en el material ajeno y se agrega además la formación del hombre —aspecto que se prolonga hasta la novela del XX— cuando el universo cotidiano cobra una mayor importancia, especialmente en la sátira, al mostrar con este género algunos aspectos de la crisis del desarrollo del individuo en un entorno social, el resurgimiento de la naturaleza irracional de la sociedad occidental, hacer hincapié en el dualismo del hombre —reflejado en la falta de perfección— y una mayor transculturación y la mezcla del bien y el mal y de la fuerza y debilidad. En este punto vale la pena destacar lo afirmado por Snyder que complementa estas ideas del teórico ruso:

The satire requires the progressive conception of novelistic, developmental character, according to which "training everything," to override the impasse created when the liberal ideologue despairs at encountering no "bottom" to people, just abstract traits ingrained by bad training.¹¹⁹

Mediante la envoltura y aceptación de una realidad histórica diferente a la hegemónica, *Los pasos...* logra revelar la nueva visión sobre el cura Hidalgo a partir del material ajeno, muestra algunos aspectos de las crisis del desarrollo personal en un entorno y hace hincapié en el dualismo de Periñón, que mezcla el bien y el mal y la fuerza y debilidad.

La segunda línea literaria europea muestra cómo parte de la diversidad de lenguajes para llegar a la estetización literaria. Es el mismo sentido que sigue la sátira, pues parte de lo popular y se dirige hacia las esferas elevadas del lenguaje literario y filosófico por conducto de la reelaboración de la palabra bivocal (de aquí la relación con la parodia) en los géneros épicos menores, mismos que darán paso a la gran sátira en el XX y a la novela contemporánea en todo Occidente. Se recurre aquí a los escenarios de las barracas, las plazas públicas, las ferias populares las canciones y los chistes callejeros para elaborar nuevas imágenes lingüísticas y literarias.¹²⁰

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 171. Las cursivas son mías.

¹¹⁹ Snyder, *Prospects of...*, p.133.

¹²⁰ Cfr. Bajtin, *Teoría...*, p. 215. Existe una discusión muy importante de algunos de estos aspectos en Gary Saul Morson y Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a poetics*, Standfor, Ca., 1990. En especial, recomiendo el capítulo «Theories of the novel», pp. 269-305. El punto de vista de este autor se centra en la carnavalización, que desde la perspectiva de mi estudio abarca otra categoría que abordaré en el capítulo final: la sátira menipea.

Otra de las características de *Los pasos...* surge de lo popular y se dirige a las esferas elevadas del lenguaje literario y filosófico a través de la reelaboración de la palabra bivocal en los géneros épicos menores. Asimismo, recurre a escenarios como barracas, plazas públicas, ferias populares, canciones y chistes callejeros para elaborar nuevas imágenes literarias (como, por ejemplo, en la fiesta del Carmen que realizan los pobladores de Cañada y que en la novela se contraponen a la fiesta religiosa oficial).¹²¹

Además, Iburgüengoitia promueve la crítica de la palabra histórica, que aborda con su actitud ante la realidad y su pretensión de reflejar verídicamente un contexto social. Esto es parte de su recurrencia a la parodia, pues al crear sus personajes, Jorge Iburgüengoitia los inviste con características festivas y llenas de referencias sensualistas. Aquí cobra todo su significado el análisis de Barrientos sobre los nombres de los principales caracteres y la reelaboración de algunos lugares:

Para empezar, ésta es una especie de *roman à clef* en la que el pueblo de dolores recibe el nombre de Ajetro, Querétaro el de Cañada y Guanajuato el de Cuévano; lo mismo pasa con los personajes históricos, porque los capitanes Allende y Aldama se llaman aquí Ontananza y Aldaco, Doña Josefa Ortiz de Domínguez es rebautizada Carmelita y don Miguel Hidalgo, Domingo Períñón. Estos nombres obedecen a diversos propósitos y son más o menos apropiados[...]

Domingo es casi un anagrama de *don Miguel* y *Períñón* parece adecuado para el Padre de la Patria porque recuerda el francés *père*, alude a riñón, por su connotación y además *Dom Perignon* es una marca de champagne, lo que hace pensar en algo mundano y burbujeante –Hidalgo, por lo demás, era un *afrancesado*–, idea que resulta reforzada por la connotación de Domingo –un día festivo[...]¹²²

Considero conveniente tratar a la sátira como una averiguatoria donde el escritor comienza con una intención muy clara y articulada y la ejecuta de tal manera por medios literarios encaminados a su objetivo, lo que lo hace un artista controlado y sumamente calculador. Así, aun cuando muchas de estas obras adopten la forma aparentemente cerrada del sermón o el informe legal, otras no siguen ese patrón con un argumento predeterminado y el satirista trabaja con el fin de descubrir, explorar e inspeccionar para clarificar, pues en muchas ocasiones la obra aparentemente no tiene una línea narrativa específica.

Con *Los pasos...*, Iburgüengoitia se convierte en un artista controlado y sumamente calculador. Así, aunque en apariencia adopta la forma cerrada de la memoria y echa mano de un narrador testigo; la novela busca descubrir, explorar e inspeccionar las aseveraciones tradicionales, tanto en pro como en contra de los líderes insurgentes para crear una

¹²¹ Cfr., Iburgüengoitia, *Los pasos...* p. 73.

¹²² Barrientos, *Ficción-historia...*, pp. 132-133.

nueva imagen de ellos que pueda ser retomada en su justa medida, en especial en los niveles básicos de educación. En la actualidad, la forma en que el oficialismo y los detractores de estos personajes los presentan, despiertan verdaderas suspicacias entre muchos. Esto se acentúa entre estudiantes de niveles superiores, para quienes, según Barrientos, Iburgüengoitia buscaba dar una nueva idea de los primeros independentistas, en especial de Hidalgo:

Los pasos de López es un relato escrito con el propósito de rescatar a Hidalgo y a los héroes de la Independencia de los pedestales de la demagogia oficial para devolvérselos al pueblo. Iburgüengoitia, que no es un iconoclasta, sabía muy bien que esa delicada tarea no se podía realizar sin humor y por eso, recordando que en las tiendas del país se venden botellas de vino "Hidalgo", convirtió al padre de la patria en champagñe y lo llamó Domingo Perión; y esto también es un homenaje –tal vez el mejor.¹²³

Por su parte, muchos de los detractores de Hidalgo, como Ezequiel A. Chávez, muestran el otro lado de la moneda: lo tachan de abusivo que se aprovechaba del trabajo de los indios y de las supuestas enseñanzas que les daba:

A la par se dedicaba Hidalgo a la cría de los gusanos de seda; y el buen éxito que en esto tuvo fue satisfactorio, como lo revela que, como dice el Dr. De la Fuente, "consiguió tejer tela de seda de muy buena clase", y que "de ella regaló un túnico a su cuñada, doña Gertrudis Armendáriz, esposa de su hermano, el licenciado don Manuel, y se hizo hacer él mismo una sotana".

La relación escrita por don Pedro José Sotelo, obrero de las fábricas de Hidalgo, y por don Agustín Hidalgo y Costilla, hijo del licenciado don Manuel Hidalgo y de doña Gertrudis Armendáriz, así como de la historia de Alamán, nos permite saber que fue entonces también cuando en sus talleres logró conseguir Hidalgo buenas telas de lana; que para la extracción y la explotación de la cera, de La Habana hizo traer cajones de abejas y que envió varios de ellos en 1808 a su hacienda de Jaripeo; que plantó vides en Dolores, propagadas allí luego y todavía existentes cuando el Dr. De la Fuente escribió su biografía; que logró fabricar vinos de buena clase; que estableció una curtiduría de pieles, una talabartería y una alfarería en la que, dice Alamán, "a fuerza de experiencias llegó a construir loza de superior clase, muy semejante a la porcelana extranjera".¹²⁴

Por otra parte, en diversas ocasiones, el escritor recurre a diálogos y debates entre él mismo y un personaje sincero, pero se trata de un mero artificio para poner en escena algunas de sus ideas y de los asuntos que pretende analizar. Es necesario también resaltar —junto con Linda Hutcheon— que la sátira tiene un *ethos* marcado. A diferencia de esta postura, sugiero que antes que ser negativo, como la autora mencionada afirma, es positivo al poner ante la vista de todos una debilidad. No todas las sátiras tiene como fin ridiculizar o corregir; su naturaleza más general es hacer evidentes ciertas prácticas y de-

¹²³ *Ibidem*, p. 154.

¹²⁴ Chávez, *Hidalgo*, p. 33.

jar que cada quien decida si continúa con ellas o cambia, pero no pretende, en especial en el siglo XX, obligar a adoptar conductas específicas. Se hacen necesarias entonces las tres competencias que la autora citada describe:

La competencia *lingüística* juega el papel principal[...] donde el lector tiene que descifrar lo que está implícito, además de lo que está dicho. [...] La competencia *genérica* del lector presupone su conocimiento de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y la literatura. [...] La tercera clase de competencia, la más compleja, podría llamarse ideológica (en el sentido amplio del término). Uno de los reproches más frecuentemente dirigido al discurso irónico y paródico [y también al satírico] es el elitismo.¹²⁵

En *Los pasos...*, Ibargüengoitia entra en debate con sus personajes para poner sus ideas y los asuntos que pretende analizar. Este escritor utiliza a Chandón, a quien convierte en el portavoz de su «palabra». Asimismo, el género cambia la negatividad de su *ethos* y lo positiviza, pues no tiene como fin ridiculizar o corregir, sino hacer evidentes ciertas prácticas y tradiciones, y dejar que cada quien decida si continúa aceptando las visiones maniqueas o las cambia para tener una concepción más aproximada a la realidad. En este caso, el autor no pretende obligar al receptor a adoptar conductas o ideas específicas, sino que lo deja a su libre albedrío.

Cuando la sistematicidad de la sátira se hace más evidente y se convierte en una inspección o análisis, llega a ser identificada con una «anatomía» en el sentido médico del término al ser tan incisiva que hace una disección integral para poner al descubierto todos los elementos del tema tratado y recurre a los instrumentos más disímbolos. Esta mezcla hace recordar algunos de los nombres dados por los romanos al género.¹²⁶ Aun cuando la sátira llega a hacer análisis sumamente detallados, no busca forzar al lector a hacer elecciones, sino que lo pone en aptitud de percibir las dificultades inherentes a las concepciones rígidas insertas en fórmulas escolásticas o totalitarias y persuadirlo de ser más receptivo a las complejidades del mundo, con un espíritu humorístico y de búsqueda progresista.

Aunque la sistematicidad de *Los pasos...* se hace más evidente y se convierte en una inspección o análisis, no llega al nivel de «anatomía», en el sentido propuesto por Frye y si bien es sumamente incisiva y plantea diversas posiciones para lograr una disección integral, ésta pone al descubierto nuevos elementos de la manipulación oficialista de

¹²⁵ Hutcheon, «Ironía, sátira, parodia», en Universidad Autónoma Metropolitana-I. *De la ironía a lo grotesco*, México, UNAM, 1992, p. 187.

¹²⁶ Cfr. GRIFFIN, *Satire. A...*, p. 40-41.

los mitos sobre Hidalgo recurriendo a los instrumentos más disímolos, en una mezcla que hace recordar la «satura» romana.

Aun cuando la novela trabajada llega a descripciones sumamente detalladas, no busca forzar al lector a hacer elecciones, sino que lo pone en aptitud de percibir las dificultades inherentes a las concepciones rígidas propias del totalitarismo y persuadirlo de ser más receptivo a las complejidades del mundo mediante un espíritu humorístico.

Como obra satírica, *Los pasos...* no ni llega a dar ninguna respuesta clara; anima a la especulación y al enjuiciamiento de las ideas históricas maniqueas derivadas tanto del sistema educativo oficialista cuanto de sus detractores. Además, al retomar su esfuerzo por descubrir una «verdad amada»¹²⁷ mediante el cuestionamiento, Ibargüengoitia conserva su fuerza moral y reafirma sus normas para confirmar sus diferencias cruciales entre los «otros» y su objetivo de rescate.

Aun cuando tiene una faceta positiva mediante sus búsquedas, *Los pasos...* también tiene una de negación, pues como investigación provoca dudas encaminadas a exponer y demoler la necedad de las supuestas certezas históricas sobre México implantadas en el siglo XX.

[...] *Los pasos de López* es un relato escrito "sin monumentalizar románticamente las figuras significativas de la historia ni rebajarlas a los niveles de las menudencias privadas y psicológicas", es decir, que Ibargüengoitia "humaniza a sus héroes históricos pero evita lo que Hegel llama *sicología de camarero*, a saber, el detallado análisis de pequeñas peculiaridades humanas que nada tienen que ver con la misión histórica del personaje" ...¹²⁸

Nos encontramos ante una novela nada fácil: el lector debe enfrentar dificultades derivadas de la oscuridad creada con la fusión de distintos hechos en uno solo, por buscar una brevedad que mantenga las expectativas del lector, reforzándolas con un ritmo a veces áspero, como es el caso de las batallas, y con más certeza el lector debe enfrentar la filtración que Jorge Ibargüengoitia hace de las matanzas atribuidas a Hidalgo, que Perrión justifica al mencionar las represiones sufridas por los integrantes de su tropa, así como la declaración de Ontananza de que si las multitudes que se unen a los líderes independentistas no hacen la revolución con ellos, la harán con otros grupos.¹²⁹

La manera más adecuada de lograr los objetivos buscados es hacer que el lector enfrente dificultades, pues siempre se ha considerado que el género cultiva la oscuridad,

¹²⁷ *Ibidem*, p. 52.

¹²⁸ Barrientos, *Ficción-historia...*, pp. 148-149.

¹²⁹ Cfr., Ibargüengoitia, *Los pasos...*, p. 137.

usa sintaxis elíptica, recurre a alusiones abruptas y crípticas y tiende a la brevedad y a la aspereza en el ritmo. Otra característica es el constante manejo de paradojas e ironías que amplifican su potencia al mostrar aparentes auto-contradicciones en realidad son alusiones y juegos del autor con su receptor.

La sintaxis elíptica utilizada por Jorge Ibarguengoitia para no dar más detalles de las escapadas sexuales de Hidalgo, encarnadas en la novela como la recepción de las muchachas de la tía Mela, cuando Perión llega, se identifica como López, las puertas se abren y las mujeres besan la mano del cura.¹³⁰

Respecto a las alusiones abruptas y crípticas, cabe destacar la presentación de las sobrinas de Perión¹³¹ y la estancia de Diego y Carmelita en la cárcel para ser liberados por sus amigos y compañeros.¹³²

Otra característica es el constante manejo de paradojas e ironías que amplifican su potencia al mostrar aparentes auto-contradicciones. En realidad, son alusiones y juegos del autor con su receptor. Chandón usa estos recursos mediante sus comentarios entre paréntesis, entre los que destacan: la narración completa de la historia de como el tambor mayor Alfaro traiciona la insurrección;¹³³ la versión de los tres mensajes enviados por Carmelita al revelarse los planes del levantamiento, donde el único recibido fue el que mandó a Adarviles, el principal traidor del movimiento;¹³⁴ las sospechas sobre el licenciado Manubrio como agente de la Audiencia¹³⁵ y las contradicciones de Chandón cuando es interrogado por el propio licenciado Manubrio.¹³⁶

Como parte de su provocación típica, la sátira obliga al lector a mirarse en el espejo y darse cuenta que la realidad no es lo que se pretende. No se trata de enmendarlo, sino sólo de hacer visible una verdad. Así, «el deber ser» que aparentemente trae aparejado, es una ficción total, pues en general los autores hacen un uso más oscuro de las utopías, muchas veces hasta la exageración, para destacar el «idealismo» que encierran en sus trabajos y poner en tela de juicio hasta los mitos más sagrados de la sociedad.

Los pasos... logra poner en tela de juicio los mitos más sagrados de la sociedad gracias a los rasgos teatrales que impone a la novela; con ello patentiza su oficio como

¹³⁰ *Ibidem.* p. 80.

¹³¹ *Idem.* p. 83.

¹³² *Id.* p. 143.

¹³³ *Ibidem.* pp. 92-93.

¹³⁴ *Ibid.* p. 113.

¹³⁵ *Id.* p. 27.

¹³⁶ *Ibidem.* p. 59.

dramaturgo y auto-parodia su obra teatral *La conspiración vendida*. La finalidad última del guanajuatense no es mantener en secreto su trabajo, sino que, al tiempo de hacer conciencia en la gente, ésta se percate de las habilidades del escritor. Así, evidencia con dulzura las aberraciones propias de una sociedad y su sistema político.

La vía para satisfacer las condiciones expuestas son las alusiones de que echa mano el género. Consiste en una forma lúdica que juega con el lenguaje y las tradiciones y aun cuando la insinuación no es privativa de la sátira, sí tiene un lugar preponderante al convertirse en una intencionalidad incisiva y en parte de una travesura o broma compartida.

Esto se percibe desde el principio de *Los pasos...*, cuando Chandón relata sus tres primeros encuentros con Periñón y describe a éste más como un rancharo próspero apenas identificado como cura por el alzacuellos, y se percibe en los juegos con que oculta los verdaderos nombres de los demás líderes (ya dichos por Barrientos).

El juego va más allá del mero lenguaje y las tradiciones. También echa mano del discurso filosófico, con personajes reales que se convierten en algo más al introducirse en el proceso lúdico y se vuelve un insulto juguetón, bromista, competitivo e incluso genial.¹³⁷

Lo anterior se observa en papel de Matías Chandón: se convierte en el instrumento de Ibargüengoitia para presentar las cosas y los hechos en una forma irónica y paródica encaminadas a crear un ambiente humorístico o benevolente.

Otro factor lúdico en la sátira aparece en la larga tradición que incluye un cierto grado de hostilidad entre dos satiristas, donde cada uno de ellos intercambia por turnos ataques y diatribas humorísticas contra su oponente. Esta competencia siempre tiene lugar en campos metafóricos fuera del tiempo y espacio de la vida real y se busca mostrar la mayor incisividad, astucia, audacia e inteligencia sobre el oponente sin otra consecuencia real que la de mostrar un mayor grado de destreza en el manejo del género.

Lo tratado hasta el momento, muestra a la sátira como un género abierto antes que cerrado o concluido. Una vez que se ha puesto en marcha, es fácil para el satirista mantener su discurso sin carecer de temas; la digresión es su principal placer y el lector puede seguirlo en cada uno de sus gozos o enojos. Pero después de una cierta extensión, el autor debe poner fin a su trabajo y ahí se encuentra con una dificultad relacionada no sólo con el género, sino con el proceso narrativo en general. Sin embargo, la sátira concluirá la

¹³⁷ Cfr. Griffin, *Satire. A...*, p. 85.

generalidad de las veces en forma abrupta por su resistencia a ser conclusiva, por carecer del modelo estructural aristotélico y debido la convergencia o divergencia del destino de los personajes en su desarrollo.

Así, sin recursos que permitan un fin lógico como en otros géneros y al depender totalmente de la retórica particular del autor, algunos críticos, como Barbara H. Smith, proponen que los satiristas hacen uso de ciertos «instrumentos de cierre» tanto temáticos como formales para imprimir a su trabajo una sensación de clausura y finalización que el lector puede experimentar cuando su anticipación a un «evento final» ha sido satisfecha. Entre estos recursos aparecen la modificación final basada en las propiedades del lenguaje, las alusiones al final de las vidas de los participantes o declaraciones explícitas de que concluye el relato. Vale destacar que desde el punto de vista de esta teórica sólo las sátiras eminentemente morales tiene un fin definitivo y lógico. Sin embargo cualesquiera que sean los recursos conclusivos,

[...] gives the "Satyr" one kind of closure, through epigrammatic compression and a return to the poem's opening point, the reader knows that the conclusiveness is deceptive. The conclusion is both inescapable and absurd, obviously no to be taken seriously but just as obviously no to be dismissed as a trick of logic. Likewise, the one "just man" is at once a fantasy and a idealized image that neither satirist nor reader wishes to abandon. [...] this is a conclusion of a rhetorician —whose mission is to strike and even challenge— and not of a moralist.¹³⁸

Por su parte, este análisis pretende mostrar a *Los pasos...* como una obra abierta y no concluida. La estructura permite a Ibarguengoitia mantener su discurso; la digresión es su principal placer y el lector puede seguirlo en cada uno de sus gozos o enojos.

Por su economía, *Los pasos...* no enfrenta la dificultad relacionada con llegar a una conclusión. Evita un fin abrupto; no se ve en la necesidad de enfrentar la conclusión típica del género. La novela queda abierta a manera de invitación para que el lector continúe, al modo de Ibarguengoitia, la revisión del proceso histórico de la Independencia mexicana.

¹³⁸ Griffin, *Satire. A...*, p. 104.

5. *Maten al león*, ejemplo de sátira menipea

5.1 *Un género descuidado*

En este apartado, aplicaré los conceptos sobre la sátira menipea en *Maten al león*, obra escrita por Ibargüengoitia en 1969 y que es junto con *Los pasos de López*, una de sus obras más complejas.

Jorge Ibargüengoitia constituye un caso especial en la literatura mexicana de los últimos años. Abandonó la ingeniería, se dedicó a la literatura y el periodismo y desarrolló un estilo propio que siempre ha sido considerado por críticos y estudiosos como humorístico.

En diversas entrevistas y declaraciones, el escritor hace hincapié en que sus obras reflejan su visión del mundo, su finalidad no es hacer reír, como se desprende de la entrevista realizada por Margarita García Flores y que aparece en *Cartas marcadas*, publicado por la UNAM en 1979. El rechazo al calificativo también salta en algunos de los artículos escritos en *Excélsior*, como «Humorista, agítese antes de usarse»:

[...] En primer lugar, el país no es solemne, sino cínico, los solemnes son los personajes públicos que lo adornan. En segundo lugar, que sea benéfico que la gente se ría, se puede lograr el mismo efecto con sólo hacerse cosquillas unos a otros sin que yo tenga que molestarme escribiendo[...] la labor del humorista —eso soy yo, según parece— me dicen, es como la de la avispa —siendo el público vaca— y consiste en agujonear al público y provocarle una indignación, hasta que se vea obligado a salir de la pasividad en que vive y exigir sus derechos. La perspectiva de escribir cosas venenosas que sirvan de aguijón para lograr cambios sociales es halagadora, pero presenta serias dificultades. En primer lugar, una cosa es tener ganas de provocar indignación o cuando menos una polémica, y otra muy distinta lograrlo. En muchos casos el que quiere provocar indignación, que está él mismo indignado, causa risa[...] hay quien afirma y yo estoy de acuerdo que el sentido del humor es una concha, una defensa que nos permite percibir ciertas cosas horribles que no podemos remediar, sin necesidad de deformarlas, ni de morirnos de rabia impotente[...] Por eso creo que si no voy a conmovier a las masas ni a obrar maravillas, me conviene bajar un escalón y pensar que si no voy a cambiar al mundo, cuando menos puedo demostrar que no todo aquí es drama...¹

Ante la contradicción que surge entre los críticos, las palabras del autor y la naturaleza de sus obras, me propongo revisar *Maten al león* a partir de la concepción carna-

¹ Jorge Ibargüengoitia, «Humorista, agítese antes de usarse», *Excélsior*, México, nov. 1971 pp.7-8 En otras entrevistas, como la realizada por Fernando Diez de Urdanivia y publicada en *El Día* bajo el título «El escritor y su mundo», el 7 de agosto de 1977, Ibargüengoitia destacó una vez más que no era una persona que tratara de hacer chistes, pues en sus obras expresaba su forma de ver las cosas; su vida estaba vista a través de una pantalla irónica y no tenía que hacer ningún esfuerzo, ni elaboración para plantear de forma más directa sus propias expresiones. Es recomendable consultar además el libro de Castañeda, pp. 29 y 30, en especial las citas.

lesca y como una menipea. También surgirán menciones y comentarios sobre la pieza teatral *El atentado*, origen y punto de partida de la novela, pues sin buscarlo, Ibargüengoitia se parodia a sí mismo y ofrece otra obra más acabada y significativa.

Existen aproximaciones encontradas sobre a la obra de Jorge Ibargüengoitia. Destacan *La transgresión por la ironía. La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*, de Ana Rosa Domenella; esta autora asienta:

Ibargüengoitia era, entonces, uno de los pocos escritores mexicanos antiolemnes y fue esa una de las razones por las que me identifiqué con su obra. Su audacia y libertad para tratar ciertos temas sacralizados por la cultura dominante me impresionaron y me llevaron a replantear problemas, aún no resueltos, sobre los senderos estéticos viables para cuestionar un discurso oficial siempre serio y monolítico.²

La tesis *Evelyn Waugh y Jorge Ibargüengoitia, puntos de contacto y diferencias en recursos humorísticos*, de Liane Reinshagen, explica a este autor desde el humorismo. Sin embargo, se queda en una serie de definiciones impresionistas que no llegan a aclarar por qué nuestro autor es humorista.

La postura de Domenella coincide ampliamente con la de otros críticos, al afirmar que efectivamente es un escritor que produjo algunos libros que rompían con la solemnidad imperante en una época de la narrativa mexicana. Es capaz de satirizar y desacralizar aspectos políticos y se convierte en un «humorista» en un país donde el humor «de izquierda» no abundaba.³

Sin embargo, Domenella se aproxima más a la esencia de Ibargüengoitia y presenta puntos de concordancia con Gabriel Zaid, quien expresaba:

[...] 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 diaphanidad, que llega hasta el origen de la tragedia del ser humanos, demasiado humanos, y, en vez de lamentarse, 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.⁴

Ante la panorámica descrita, es necesario abordar a este escritor desde la perspectiva de una teoría acorde a su naturaleza polifónica y carnavalizada y que dé mayor luz sobre contenidos e intención de sus novelas. Ante las diversas versiones interpretativas citadas, es necesario replantear la obra de Ibargüengoitia y en especial *Maten al león* como una recreación carnavalesca y una menipea sobre diversos aspectos de las figuras de dic-

² Domenella, *La transgresión...*, p. 9.

³ Anónimo, «Maten al león. La sátira fácil no cuenta la historia», *Revista de la Semana de El Universal*, 6 feb. 1977, p.2

⁴ Gabriel Zaid, «La mirada irónica», en *Vuelta* # 100, marzo de 1985, p.47

tadores de América Latina, gobernantes surgidos de la Revolución mexicana y el asesinato de Obregón.

Al igual que las categorías que abordé anteriormente, la sátira menipea también es elusiva y aun cuando existen ciertas inestabilidades (como diferenciar la menipea de la distopía⁵), tiene una elaboración más exacta, estable y definida, pese a no estar canonizada en textos o modelos teóricos y no contar con un desarrollo histórico lineal, pues como señala Dustin Griffin⁶ ha recibido poca atención.

Asimismo, se le ha confundido con otras formas escriturarias como la novela, la confesión y el romance, haciendo a un lado su relación con el diálogo socrático y el simposio. Es, en otras palabras, un género dialéctico, cuyos más importantes análisis se dan a partir de los trabajos clásicos de Frye y Bajtin.

En este momento, estimo pertinente aclarar que debido a la sinonimia existente en parte con la sátira, utilizaré la segunda parte del nombre (menipea) para distinguirla.⁷

La menipea puede considerarse un género: cuenta con características relativamente fijadas identificables en los trabajos pertenecientes a ella. Al abordar con más detalle el concepto de género, destaco que la teorización sobre él comenzó a transformarse en el romanticismo, cuando empezó a ponerse en duda el rasgo de prescriptividad inherente a todo trabajo literario. Tal cambio no obstaculizó que sistemas con fronteras móviles e imprecisas, sirvan en la actualidad como modelos de creación o interpretación. Además, la fuerte influencia de la postmodernidad desplazó las ideas tradicionales de «autor», «libro»,

⁵ Carter Kaplan, *Critical Synoptics. Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology*. USA. Associated University Presses, 2000, p. 147 y ss. Este filósofo dice que la diferencia entre ambas categorías radica esencialmente en que la distopía examina los posibles efectos que una mitología intelectual puede tener en los individuos y la sociedad; estrictamente hablando, la distopía nos enfrenta a mundos futuros basados en Estados totalitarios dictatoriales y que abusan de la brutalidad y como prueba para diferenciarlas dice:

(...) A simple test for distinguishing dystopia from satire might be as follows: If the work describes how bad things are, you have a satire on your hands. If the work describes how bad things could be, you are tangling with a dystopia. However, notwithstanding the prophetic element, the roots of dystopia are found in Menippean satire and its diagnoses of euphemism and intellectual mythology. Curiously enough indeed, ominously the primary foci of Menippean satire in this respect are not despots or corrupt statesmen, but rather schoolmen and academics. (p. 148).

⁶ Griffin, *op. cit.*, pp. 31-34. Este teórico cita además otras obras como Michael Seidel, *Satiric Inheritance: Rabelais to Sterne*, 1979; Frank Palmeri, *Satire in Narrative: Petronius, Swift, Gibbon, Melville, and Pynchon*, 1990, quien la llama «sátira paródica» sin dejar de reconocerla como un género distinto a la tradicional, y Michael Holquist, quien en «How to play Utopia», en Ehrmann (edit.), *Game, Play, Literature*, p. 112, hace referencia a Tomás Moro y su *Utopía* para referirse al elemento lúdico de la menipea.

⁷ Algunos autores como John R. Clark, (*op. cit.*, p. 99) señalan que la menipea es un subgénero de la sátira que recurrentemente se balancea entre la prosa y el verso, el propio estilo del autor y las alusiones mediante las que usurpa los estilos ajenos. Clark asegura que la causa de estas características se centra en la naturaleza picaresca de la menipea, sin detenerse a analizar este completo género como otra forma de escritura paralela a la sátira tradicional.

y «realidad» al ponerlas al margen y remplazarlas por el «libre juego del lenguaje» y la «textualidad».

La menipea no escapa a este fenómeno, especialmente porque se ha retomado la investigación en torno a ella a partir de la *Anatomía de la crítica*, de Frye, quien pese a tratar de ser sistemático, no establece líneas suficientes y sólo se contenta en fijar criterios que otros teóricos anglosajones esbozaron previamente a grandes rasgos, como la naturaleza contradictoria y paradójica del género, su apertura y flexibilidad para absorber y adoptar a otros, la experimentación de que echa mano, para después dar entrada al dialogismo bajtiniano en una mezcla terminológica que mantiene a la menipea en un constante balanceo.

Según Kharpetian⁸, en el estudio de un género es deseable y necesario definir características clave de la manera más clara y precisa posible para evitar contradicciones internas, cosa verdaderamente difícil en el caso de la sátira, pero que al avanzar hacia la menipea comienza a ser más plausible. Sin embargo, Wang dice que en realidad los elementos del género aparecen en todas las formas literarias y lo que hace a la menipea es obedecer a una cierta combinación de elementos y a determinado número de temas para que se constituya como género analítico. Este autor también dice que la menipea es una forma de crítica escrituraria proteica y parásita de sí misma. Llegó a ser ignorada como género por carecer de una forma única y representativa, para autodisolverse en la variedad de otros géneros completamente definidos y reconocibles.⁹

Wang también menciona que la menipea se desarrolla de diversas maneras para permanecer oculta. De hecho se trata de un género siempre en expansión; cambia constantemente para acomodarse con las situaciones más disímolas. Sin embargo, reconoce que la menipea es capaz de poner a la vista las maneras en que diversas cosmovisiones se entrecruzan, interactúan, convergen y se separan en las mentes de los protagonistas, y

Más adelante, Kaplan dice que la distopía es una negación deductiva de la realidad que nos pone ante la crisis de un sistema político y social, tiene un alto grado de histeria, representa una enfermedad basada en el declinar de la religión tradicional y en el conjunto de normas morales compartidos por una sociedad para ser sustituidos por un ideal tecnológico que hace posible la concentración de más y más poder en las manos de menos y menos individuos. La distopía representa una total eliminación del pasado y la programación del futuro por una elite. También, al mencionar las obras y opiniones de Vladimir Nabokov, Kaplan señala que antes que un conflicto entre el Estado y los individuos o la sociedad, esta forma escrituraria representa un choque entre la sensibilidad y la ignorancia, donde el ignorante se esfuerza por hacer suya e interiorizar una cierta mitología intelectual.

⁸ Theodore D. Kharpetian, *A Hand to Turn the Time. The Menippean Satires of Thomas Pynchon*. USA. Associated University Presses, 1990.

⁹ An-chi Wang, *Gulliver's Travels and Ching-Hua Yuan Revisited*, New York, Peter Lang, 1995, p. 50.

así puede explicar satisfactoriamente por qué algunas obras maestras frustran las expectativas de lectores inexpertos o ingenuos y carecen de una estructura jerárquica unificada.

The greatest advantage of this Menippean mode of interpretation is that it is never meant to negate or disparage the validity of other critical approaches. On the contrary, it welcomes the voices of dissenters since it propagates the notion of a heteroglossia in which every point has a chance to express its opinions and in which no one's view is always the orthodox or the absolute authority.¹⁰

Aunque esta postura es idéntica a la de ciertos críticos que dicen lo mismo de la sátira tradicional o moralista, no estoy de acuerdo con esta idea, pues existen rasgos muy determinados que hacen identificable al género que me ocupa.

El estudio de la menipea considerada «sátira» se remonta a Aristóteles. Este decía en su *Poética* que el género comienza con las canciones fálicas para posteriormente incrustarse en la comedia dramática. Así, al asignar a esta forma escrituraria la idea de «invektiva iámbica» o escarnio, la aclaración del origen de la menipea es significativa porque involucra un nivel ritual y mítico, no observable en la sátira tradicional, que le atribuye una función y forma esenciales útiles como punto de partida firme y preciso.¹¹

Entre las menipeas romanas destacan *Apocolocyntosis*, de Séneca, en el primer siglo D. C.; *El satiricón*, de Petronio; *El asno de oro*, de Apuleyo; así como dos obras tardías en esta tradición: *El matrimonio de Philologia y Mercurio*, de Martianus Capella (siglo V de la Era Cristiana), y *El espejo de los tontos* o *Libro del asno Daun Burnel*, de Nigel Longchamps (siglo XII D.C.).

Por su parte, Petronio escribe su relato durante la época de Nerón. En ella describe los avatares y vagabundeos de Encolpio en el mundo de ese momento en un intento de escapar a la furia del dios Príapo. Entre lo más destacado de los fragmentos aún existentes descuellan una discusión sobre retórica entre Encolpio y su maestro Agamenon y algunas escenas entre el personaje principal y Ascyllto, su rival por los amores del joven Giton.

Desde el punto de vista de Kaplan:

It is Petronius, however, who is the greatest surviving master of classical Menippean satire. Surviving in fragmented form, Petronius's *Satyricon* possesses an incongruous profusion of invention more characteristic of drama than prose[...] The *Satyricon* is perhaps the most biting of satires because its ferocity lies in sensibility, perception, and composition, and not in the language of diatribe and denunciation. It is this same quality in the

¹⁰ Wang, *Gulliver's Travels* ..., p. 51.

¹¹ Ver nota 7 en el apartado «Sátira» del capítulo anterior de este trabajo.

best Menippean satire which makes it so immediate, relevant, and important.¹²

Un lugar especial merece Luciano, cuyas menipeas atacan a las normas como tales; no sugiere cánones específicos en absoluto, parece más interesado en cuestionar los deseos por las cosas terrenas que en cambiar algo o hacer que la gente mejore, al tiempo que pone en tela de juicio el sistema de cosas y la complacencia monolítica encargada de reproducirlo. El mundo de Luciano es un mundo sin salidas ni metas porque sean cuales fueren los mitos, costumbres, teorías, profesiones o ideales siempre serán absurdos y podrán cuestionarse como inadecuados.

Entre sus obras más importantes vale la pena destacar *El delirio de Zeus*, *Menipo*, *El pescador*, *Filosofías en venta*, *Doble acusación*, *Diálogos de los muertos* y *Zeus catequizado*, donde se pueden ver claramente los elementos y rasgos antes mencionados, así como los de la menipea en general; además, se percibe un gran humorismo, una vitalidad exuberante, la eliminación de toda amargura y un cuestionamiento muy ingenuo en apariencia que permite una hermandad humana de mutuos intereses.¹³

Al igual que en la antigüedad, la menipea es ampliamente cultivada en la Edad Media, pero a diferencia de la sátira tradicional y por sus características intrínsecas, no es estudiada en ese momento ni durante el Renacimiento ni en los siglos posteriores. Esto lleva a confundir la obra de algunos autores como Horacio con la sátira tradicional, la cual, como describí en el capítulo anterior, queda delimitada primero por Casaubon y después por Dryden a la idea de «infectiva» o vehículo para atacar a ciertas personas «a la manera de Lucilio».

Durante la Edad Media y el Renacimiento, las menipeas más interesantes se dan gracias a la parodización de las obras sacras y en las celebraciones populares. Destacan las famosas «Coenas», (cenas) como la de Cipriano (*Coena Ciprianis*); los *Joca monachorum*, las parodias a las plegarias cristianas, como el *Loetabundus*, y a las liturgias, entre las que aparecen *Liturgia de borrachos*, *Liturgia de los jugadores*, *Liturgia del dinero*, o los evangelios paródicos como el *Evangelio de un estudiante parisino* y el *Evangelio de los borrachos*, o a los Testamentos, entre los que figuran *Testamento de un cerdo* y *Testa-*

¹² Kaplan, *Critical Synoptics...* p. 46.

¹³ Este autor es analizado detenidamente en Anne Payne, *Chaucer and Menippean Satire*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1981, en especial el capítulo «Lucian as Menippean Satirist», donde esta autora ofrece un análisis detallado de las obras mencionadas en esta cita.

mento del asno y epitafios paródicos.¹⁴

Los Cuentos de Canterbury, de Geoffrey Chaucer, aparecidos en el siglo XIV, contienen algunos de los mejores ejemplos de menipea. El libro es una colección de narraciones cuya línea directriz es el relato de la peregrinación hacia la tumba de Thomas Beckett, en Canterbury —donde la fe popular había depositado creencias milagrosas— y las aventuras que un grupo de creyentes vive para llegar al lugar sagrado. Algunas de las historias que los personajes relatan coinciden con la enumeración enciclopédica, uno de los rasgos de la menipea. También se representan los distintos tipos de lenguajes de la época y las ideas respecto a la política, la religión y el pensamiento del XIV.¹⁵

En el XVIII aparecen diversos autores de menipeas, entre ellos destaca Jonathan Swift con *Los viajes de Gulliver*, donde muestra que cada uno de tales desplazamientos constituye una crítica a diversos aspectos al sistema colonial inglés, por una parte, y de la forma de gobierno de esa nación, por otra, aunada a la dominación ejercida en diversas partes del orbe.¹⁶

Durante el XIX, la menipea más conocida es *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carrol. Encierra grandes disquisiciones filosóficas y matemáticas ocultas tras la inocente apariencia de un cuento para niños. Las discusiones más interesantes se refieren al cuestionamiento de la realeza, las prácticas de la corte, las ideas sobre la ciencia y en general la forma de gobierno de Inglaterra.¹⁷

El siglo XX ofrece gran cantidad de menipeas, en especial a partir de los 30. La lista sería muy extensa incluso para abordarla como enumeración en este trabajo; baste recordar que el género tiene grandes florecimientos en épocas de crisis social y dictaduras y éstas han sido el emblema del siglo recién terminado. Sólo por mencionar algunas: *Ulises*, de James Joyce; *El buen soldado Svejk*, de Hasek; *Rayuela*, de Julio Cortázar; *The Crying*

¹⁴ Un estudio más detallado de estas variantes se puede encontrar en Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. Es especialmente interesante el capítulo I —ya abordado en el primer capítulo de mi trabajo— titulado «Rabelais y la historia de la risa».

¹⁵ En la «Introducción» de la edición preparada por Pedro Guardia Massó se encuentra un estudio detallado de algunos de los aspectos de la vida de Chaucer y una minuciosa descripción de esta obra. Para más datos: Geoffrey Chaucer, *Los cuentos de Canterbury*, México, REI, 1994, Letras Universales.

¹⁶ Una descripción desde el punto de vista de la sátira, pero que en realidad constituye una menipea aunque el autor de la obra citada no la considere así se encuentra en Claude Rawson, «Mock Heroic and war I: Swift, Pope and Others», en *Satire and...*, pp. 29-97.

¹⁷ Anne Payne agrega en *Chaucer and Menippean Satire*, que para la historia y la crítica literaria, el género estuvo totalmente olvidado aun cuando se encuentra íntimamente ligado a la épica y la tragedia e incluye en la menipea obras como *Cándido*, *Valiente mundo nuevo*, *Gargantúa y Pantagruel* y *Portnoy's Complaint*, entre otras y coincide en señalar que las obras de Luciano son las primeras que se conservan completas en la actualidad y para ella son las más brillantes y divertidas.

of the *Lot 49*, de Thomas Pynchon; *Lolita* y *Pale fire*, de Vladimir Nabokov; ...

Como se ha visto, el autor de menipeas se encuentra más ocupado en asuntos de orden intelectual e ideológico de su entorno que en las pequeñeces, rencores y miserias de la vida cotidiana entre sus círculos más próximos; su espíritu está imbuido de un ánimo cuestionador para retar las ortodoxias de su sociedad, antes que aceptar sus valores superfluos con tolerancia o disgusto. Con lo anterior, el escritor de menipeas demuestra la suficiente sensibilidad para llevar a escena las diversas voces que la autoridad instituida trata de eliminar o mantener escondidas. De estos escritores se puede decir que al concebir a la menipea, amplían la visión crítica del lector. Éste será más hábil para aproximarse a asuntos debatibles con una mentalidad más abierta y con una capacidad superior para comprender la situación humana. Además,

[...] a type of satire that distinguishes itself from other types mainly in its intellectual themes, its humorous treatment of ideas, and its skeptical attitude towards established value systems [...] exposes fools and knaves too, but when it castigates their behaviors, it also exposes their mentalities and the presumptions that have molded them to become so.

Menippean satirist are less interested in condemning aberrations and corruptions than in encouraging readers to open up their minds to see how the current orthodoxies have formulated certain types of ideology and to find if there is an alternative outlook other than the dominant official manner.¹⁸

En *Maten...*, Ibargüengoitia plantea esta situación al presentarnos en una obra de teatro, el escenario central donde se desarrolla la acción. Aquí combina distintos estilos en un breve párrafo; mediante la parodia de otras obras como lo que él llama «Diccionario enciclopédico»; de formas populares y referencias histórico-sociales de América Latina nos pone ante la figura del dictador, tan familiar y constante en la historia del continente.

También aparecen substratos y referentes históricos fácilmente identificables, aunque la gran mayoría de ellos están ficcionalizados y no deben confundirse con la verdadera identidad de las personalidades tratadas, pues no es posible buscar una clave determinada y única para cada elemento; el método histórico-alegórico no puede descifrar una alusión determinada; la comprensión artística e ideológica de la imagen contiene una dimensión más amplia, con una lógica propia e independiente de las alusiones.¹⁹

Jorge Ibargüengoitia sostiene que el culto a los héroes los ha vuelto aburridos, los ha deshumanizado al eliminar errores, flaquezas y debilidades y sólo en algunos rasgos

¹⁸ Wangi, *Gulliver's travels...*, pp. 4-5.

¹⁹ Cfr. Bajtín. *La cultura popular...*, p. 105

como los físicos o los defectos corporales han quedado presentes. Los libros de texto los pintan en cuadros soporíferos; los rasgos más interesantes se pierden y queda en pie toda una mitología en torno a ellos. Imaginarlos actuando como hombres, viviendo como humanos y haciéndose sentir los haría verdaderamente de carne y hueso.

De lo anterior puede deducirse que la crítica ejercida por la sátira tradicional no se invalida con la menipea, sino que llega a otro nivel al convertir el criticismo convencional y la función moralista en aspectos liberadores que permiten al lector pasar de un plano reformativo hacia la conclusión de que lo que se pone en tela de juicio no es un aspecto personal, sino un sistema de valores o creencias y prácticas sociales, además de hacer entender que la sociedad nunca cambiará con la aplicación de normas rígidas o castigos severos; sino con un debate serio, sereno y gozoso que no establezca verdades ni principios absolutos y permita comprender de mejor manera los distintos procesos para aprehender el mundo, intercambiar opiniones y permitir el conocimiento de realidades parciales, que conlleva a una nueva realidad mucho más justa y real.

Al ubicarse de una manera humorística ante el dictador, *Maten...* satisface esta expectativa. En especial por las alusiones que hará de diversos personajes históricos que Ibagüengoitia crea dentro de este modelo. Las actitudes de Belaunzarán se encuentran en muchos de los dictadores creados por nuestra literatura. Baste revisar este pasaje:

Cuelga el teléfono, haciendo un guiño y una mueca pícaro a quien está frente a él, al otro lado del gran escritorio presidencial.

—Ya lo encontraron.

Cardona, el vicepresidente, no chista. Tiene los mismos bigotes pendientes que el Mariscal, pero es flaco, bilioso, y no muy inteligente.

Belaunzarán recoge las fotografías tomadas durante la campaña de Saldaña, y los textos de los discursos que pronunció, que llenan el escritorio; los echa al cesto de los papeles y dice:

—Esto es basura. Se acabaron las preocupaciones.

—Se vuelve a Cardona, y le dice con severidad paternal—. Ahora sí, Agustín, si no ganas estas elecciones no sirves para político ni para nada.²⁹

La cita nos recuerda en mucho las actitudes del protagonista de *La sombra del caudillo*; de *Yo, el supremo* y en especial de *Oficio de difuntos*, pero las disquisiciones políticas y de poder de *Maten...* dan paso a una actitud festiva y dicharachera de Belaunzarán para poner a la vista los verdaderos métodos de estos personajes para continuar en el poder.

Ya en el XX y con un ánimo más crítico y sistemático, Elliot Braha afirma que la

²⁹ Jorge Ibagüengoitia, *Maten al león*, México, Joaquín Mortiz, 2000, p. 7.

menipea incorpora entre sus rasgos la multiplicidad estilística, el pluralismo filosófico, la fantasía, la filosofía, la intelectualidad, saber enciclopédico, rechazo a lo libresco y aceptación de posiciones culturales marginales y la carnavalización.²¹

5.2 Orígenes

En la segunda mitad del siglo XX, al continuar con sus intentos por establecer el hilo conductor de la menipea en la historia, los teóricos afirman que es posible establecer el origen de la menipea en el clasicismo griego. Se debió a un esclavo sirio simpatizante de los cínicos conocido como Menipo (de ahí el nombre original del género), cuyos trabajos fueron escritos inicialmente en prosa con algunos versos intercalados. Aquí aparece la primera diferencia entre la forma clásica con el género que ahora me ocupa. Menipo recurría a éste para poner en evidencia las posiciones filosóficas de sus contrincantes, sin pretender nunca imponer normas moralizantes²².

Esta forma pasará después a Roma gracias a Varro²³, quien escribió «narraciones o aventuras fantásticas contadas en primera persona»²⁴. Barbara McCarthy adiciona el carácter cómico-serio; la mezcla de verso y prosa; la utilización de parodias; las formas lingüísticas y proverbios populares; el saber enciclopédico; la narración fantástica y la variedad epideíctica²⁵. Por su parte, Eugene P. Kirk dice que en ese momento:

The chief mark of Menippean style was unconventional diction. Neologisms, portmanteau words, macaronics, preciousness, coarse vulgarity, catalogues, bombast, mixed languages, and protracted sentences were typical of the genre, sometimes appearing all together in the same work. In outward structure, Menippean satire was a medley—

²¹ Apud en Kharpetian... *A hand to...*, p. 15.

²² Kaplan coincide en estos señalamientos y puntualiza lo que Bajtin detalla y más adelante abordaré, la creación de los géneros cómico serio «por tratar temas filosóficos serios de manera cómica». Ver en especial *op. cit.*, p. 45.

²³ Payne señala a Varro «al menos, tan viejo como a la menipea» y dice que aquel le atribuyó el término «Satura menipea» al tiempo de calificarlo como «inventor» de la misma y de la palabra «mezcolanza» utilizada como multiplicidad de formas. Esta autora también menciona que la menipea es conocida como «sátira enciclopédica» y el uso de los vocablos «satura» y «sátira» tienen en realidad connotaciones históricas, siendo la primera más usada en la antigüedad y la segunda, en la actualidad. Ver *Chaucer and...*, p. 5. En este sentido coincide Wang, *Gullivers's...*, pp. 21-24, aunque el crítico chino asegura que se trata de un filósofo cínico, cuya producción se vuelve contra la lógica aristotélica y su lenguaje escandaloso y excéntrico destruye la unidad épica y trágica, así como la creencia en la totalidad y la identidad. Por estas características, muchos críticos classicistas la consideraron una forma muerta y enterrada en la antigüedad. Por su parte, Kaplan agrega que Varro intensificó las innovaciones de Menipo al incrementar la variedad y diversidad de alusiones, citas, formas didácticas o por la combinación, yuxtaposición y el desarrollo de traslapamientos de temas con mucha complejidad y gran frecuencia. Kaplan, *op. cit.*, p. 45.

²⁴ Kharpetian... *A hand to...*, p. 29. Por su parte, WANG también menciona a Kirk, quien señala que al usar el término de «anatomía», se priva a la menipea de sus características más importantes.

²⁵ Apud en Kharpetian... *A hand to...*, p. 29.

usually a medley of alternating prose and verse, sometimes a jumble of flagrantly digressive narrative, or again a potpourri of tales, songs, dialogues, orations, letters, lists, and other brief forms, mixed together. Menippean topical elements included outlandish fictions[...]and extreme distortions of argument[...] In theme, Menippean satire was essentially concerned for ridicule or caricature of some sham/intellectual or theological fraud. Yet sometimes the theme demanded exhortation to learning, when books and studies had fallen into disuse and neglect.²⁶

Maten... reúne estos rasgos; baste mencionar la toma de la casa de doña Faustina, el burdel de Puerto Alegre,²⁷ la pelea de gallos donde el de Belaunzarán surge triunfante,²⁸ y la larga descripción donde el populacho llama al dictador a gobernar por un periodo más,²⁹ entre otras partes de la novela.

Durante el siglo XX, en respuesta a las aseveraciones emitidas por Northrop Frye en el sentido de que el ataque moralista de la sátira tradicional es una de sus dos características esenciales, Ronald Paulson y Matthew Hodgart crearon en los 50 y 60 otra corriente que reconoce el colapso de la teleología y la desintegración del sujeto en la literatura moderna y postmoderna. Ambos puntos de vista corresponden a la ausencia de un alto nivel moral y, como una consecuencia inevitable, la presencia de un significado retórico. Esto quiere decir que en la obra satírica convencional, la subjetividad privilegiada del escritor o de su héroe ya no rige más como norma genérica. Así, el esfuerzo crítico para definir a la sátira, ha tenido que recurrir con mayor frecuencia a la menipea.

Frye intentó conceptualizar a la menipea de manera más exacta desde el punto de vista del género. Se centra en la mezcla prosa-verso, al afirmar «que nosotros la conocemos únicamente como una forma en prosa»³⁰, pero por razones de elegancia decide mejor nombrarla «anatomía», cuya principal característica es

[...] tratar menos con persona que con actitudes mentales. Pedantes, intolerantes, maníacos, advenedizos, virtuosos, entusiastas, profesionales incompetentes y rapaces de todas las clases son abordados en términos de su concepción ocupacional sobre la vida, como distintivo de su conducta social.³¹

Salvador Pereira y Esperanza, su esposa; don Carlitos Berriozábal; el supuesto «Liberador de Arepa» y José Cussirat corresponden a esta tipificación y sus actitudes son acordes a sus caracteres.

²⁶ *Ibidem*. p. 30.

²⁷ Ibarguengoitia, *Maten*..., p. 13.

²⁸ *Ibidem*. pp. 19-20.

²⁹ *Ibid.*, pp. 26-29.

³⁰ Frye, *Anatomía*..., p. 409.

³¹ *Ibidem*.

Desde el punto de vista de Kharpetian, que yo hago mío, Bajtín es el más importante teórico sobre el tema. Es quien más se ha dedicado a darlo a conocer y destacar su importancia histórica. El pensador ruso la rescata a partir de las ideas del Carnaval, de los géneros orales tradicionales y de sus propios principios subversivos.

Otras de las conexiones que Kharpetian encuentra en la menipea es el seguimiento de la segunda línea de la novela europea; contener diversas voces y estilos que tienden a interrogar y satirizar ideas filosóficas; romper con las normas y jerarquías imperantes en el mundo; unir diversos mundos sin privilegiar a ninguno pues conviven sin chocar y sin tener conflictos.³²

Por otra parte, Jose Lanterns afirma que el género surge en medio de la inseguridad política, los impulsos conservadores del proteccionismo social y cultural de un sistema autoritario cerrado, sobre centralizado y con un sentimiento de aislamiento en lo cultural.

In this postindependence Ireland, where fear and lack of imagination were narrowing the minds of those in authority, the energy was lacking to envision the nation in ways that would satisfy the cultural and intellectual elite. The mood of the country had changed: whereas the writers and artist of the Celtic revival had played an active part not just in reflecting but in actually creating a vision of the future of Ireland, the Free State, with its narrowly defined moral and cultural code, fearful of independent and creative thought, forced its literary figures into an oppositional and increasingly marginalized role.³³

En la novela de Ibarquengoitia se observa esta situación. El autor queda disimulado detrás de una cortina y escucha los dichos y parlamentos de los héroes nacionales que comentan sobre lo material e inferior —como es su interés por el poder— y lo trasponen al plano de la vida cotidiana. Es una mezcla de chismes y golpes bajos convertidos en pequeños secretos íntimos relatados en espacios cerrados, que son transformados en menipea y se pueden reconocer como parte de la plaza pública bajtiniana.³⁴

La obra de Ibarquengoitia tiene una visión crítica del mundo; elige un «tono menor», antitrágico y mordaz, desenmascara las solemnes mentiras históricas y los falsos patetismos sentimentales con que la historia nacional cubre a sus héroes; elige el camino reticen-

³² Estas ideas se refieren a aspectos del Carnaval bajtiniano referidos escuetamente en Keith M. Booker, *Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1995, pp. 1-2. Este autor hace una relación entre la segunda línea de la novela europea ya abordada en mi apartado de «Sátira» y sobre algunos escritos de Julia Kristeva, sin indicar exactamente cuáles son. En este sentido coincide, palabras más, palabras menos, la «Introducción» en José Lanterns, *Unauthorized Versions. Irish Menippean Satires, 1919-1952*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 2000, pp. 3-9 al basarse especialmente en una obra clásica de Bajtín.

³³ Lanterns, *Unauthorized versions...*, p. 2.

³⁴ *Ibidem*, p. 98.

te, intelectual y cómplice de la ironía.³⁵

La cita de Lanterns es congruente con la declaración de Bajtín de que la menipea aparece como expresión más adecuada para momentos en que las grandes escuelas de la filosofía y sus luchas llegan a ser un fenómeno cotidiano y de masas en todos los estratos sociales que tiene lugar en sitios de reuniones masivas; cuando la figura de un profeta o un revolucionario se hace típica y se encuentra en calles, caminos, tabernas, plazas y se prepara el terreno para la formación de un nuevo sistema socio-político. En ese momento, la menipea subraya su forma genérica estable con una lógica interna determinante de la indisolubilidad de sus elementos.³⁶

Otra postura interesante es la planteada por Carter Kaplan, quien hace de la menipea una forma filosófica. Dice que es un método para analizar proposiciones, aclarar confusiones conceptuales y desacreditar mitologías individuales. Esas afirmaciones parten del empiricismo británico llamado «sentido común» y de la filosofía analítica del siglo XX, también enraizada en la postura pragmatista inglesa.³⁷ Como un arte, la menipea va más allá de la idiosincrasia y aborda los más extensos campos de lo material y las actividades cotidianas.

El análisis de este filósofo se basa en los trabajos de Wittgenstein y parte de lo que llama «análisis sinóptico». Consiste en describir la manera de utilizar las expresiones —de ahí la idea de análisis— y el modo operador del contexto, como un factor determinante en la comprensión de los sentidos de una expresión utilizada, a partir de tres premisas básicas: el uso, lo que se explica mediante una disquisición y lo que es comprendido una vez que se da el esclarecimiento. Lo anterior tiene como única finalidad evidenciar una mitología intelectual.

Otro de los fines del análisis sinóptico, señala Kaplan, consiste en examinar los juegos conceptuales de lenguaje que revelan una confusión por la captación errónea de la gramática, pues el objetivo de la enunciación es expresar sentidos y se requiere un análisis cuidadoso para evitar que el lenguaje en sí mismo se convierta en una fuente de significaciones. La filosofía debe buscar la disolución analítica de la confusión conceptual; además de estar obligada a ser una acción de identificación intelectual y clarificación lin-

³⁵ Domenella, *op. cit.* p. 14.

³⁶ Cfr. Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoiévski*. México, FCE, 1988. Col. Breviarios 417, p. 146. A partir de esta cita, aparecerán muchos subrayados en los extractos que corresponderán al original de esta obra. En caso de tratarse de destacados míos, así lo haré saber.

³⁷ Kaplan, *Critical synoptics...* p. 21.

güística.

A partir de estas premisas, la literatura y la crítica literaria deben volverse una actividad de contextualización lingüística y clarificación en el sentido del análisis sinóptico. Esta función se cumple cabalmente en las disecciones realizadas por la menipea sobre la realidad, la ontología, el mito, el ritual, la ideología, la barbarie, la propia filosofía, la ciencia y la religión. Por ello:

Menippean satire is most intentionally and overtly the great human tradition of literary inquiry. Menippean satire is the phenomenon of language inquiring into itself. Menippean satire is the process of language inquiring into a multitudinous, manifold reality. Embracing a broadened program of synoptic inquiry, Menippean satire is a practice whereby a spectrum of particulars, facts, and perceptions of events are brought together to form a uniquely comprehensive and yet particular view of reality. But above all, Menippean satire patterns the process called "the shock of the familiar". Menippean satire is the reexamination, reformulation, and the renaissance of the knowledge and wisdom which have always been the possession of the human race.³⁸

La menipea es para este autor, un redescubrimiento y una re-creación del mundo desde un punto de vista diferente surgido de los ideales de la postmodernidad. Esta postura crítica es una revelación de lo ya conocido a partir de la conceptualización integral de la cultura humana, que recorrerá las grandes obras de la Historia, filosofía y literatura clasificadas desde dos puntos de vista propios pero contrapuestos al interior del pensamiento postmoderno: lo dogmático y lo escéptico.

Lo dogmático trata de aplicar verdades, dogmas y acercamientos únicos o modelos manifiestos célebres para someter a todo fenómeno al aparato de la verdad. También pretende que el ser humano acepte la resignación pragmática y compartimentada. El dogmatismo todo lo ve en blanco y negro y llega a convertirse en una dictadura o favorecer la aparición de este sistema.

En la segunda concepción, lo escéptico, las aproximaciones a los grandes modelos son cautelosas, no se busca promover la sensibilidad mediante coerciones, sino por la ilustración, sobriedad y humor; además, lo escéptico duda hasta de sí mismo para acercarse al mundo no a partir de definiciones prefabricadas sobre lo existente, sino reconociendo lo que no se es.

Asimismo, el escepticismo favorece un estado de alerta ante toda orden, dirección, especificación o manifiestos creados por una autoridad. También advierte contra «grandes legisladores», tecnócratas inspirados y fundadores enérgicos de religiones seculares, no

³⁸ *Ibidem*, p. 30.

obstante su genio, por su naturaleza humana. Además, hace evidente que los resultados de las ambiciones de tales personalidades no son producto ni concesión de entes sobrenaturales o de la «voluntad universal». La ambición de estos seres es, por tanto, una locura. Así, el humor en la parodia deriva de señalar tal desvarío y la parodia y el humor se hacen más divertidos en proporción al grado en que la autoridad parodiada no es consciente de su propia locura.

Cabe hacer notar que las estrechas relaciones entre menipea y postmodernidad y de ésta con la parodia, hacen del escepticismo una práctica que permite analizar y ridiculizar las formas sociales, filosóficas, legales, etcétera, más superficiales al tiempo de subrayar las asunciones básicas de la cultura moderna. Las técnicas de ficción del escepticismo posmodernista son entonces en forma muy amplia y general, la parodia ya mencionada, la auto-referencialidad textual, lo histérico sublime y la multiplicidad de códigos.³⁹

La menipea es una práctica artística con una sintáctica característica e instrumentos filosóficos propios. Su rasgo distintivo de otras formas de análisis filosófico radica en poseer una amplia verosimilitud dentro de la ficción y, a través de ella, desarrollar su crítica amplia y distintiva sobre el tema abordado. También promueve una aproximada sobre una realidad multiforme. Si el lector se encuentra con una menipea perfecta, el asunto abordado y la visión múltiple sobre él son puestos en el mismo nivel. Gracias a esa acción, se ubican propuesta reales en un mundo ficticio o las ficticias se sitúan en un plano concreto. Esta operación evidencia cuando alguna persona o actor trata de imponer una postura individual y autoritaria. En ese momento, la menipea echa mano de otra alternativa para hacer gala de su capacidad analítica y crítica, pues

From the Menippean perspective, there is no formula, artifice, or theory that can explain the world or natural phenomena. Such mechanisms are products of folly, an exercise in affectation perpetrated by those who impose some rigid subjective perception or a *priori* theory upon the world and then bow down to it like an idol.⁴⁰

Por su parte, Julia Kristeva es una seguidora muy cercana de las ideas de Bajtin y una de sus primeras divulgadoras en Europa. Para esta crítica, el absolutismo narrativo de la representación monológica contenida en otras formas escriturarias totalmente sistematizadas como la épica, la Historia y la ciencia, se contraponen a la «función antirrepresentativa» de la tradición dialógica, cuyo ejemplo esencial es la menipea. También señala que el

³⁹ Cfr. Kaplan, *Critical synoptics...*, p. 40.

⁴⁰ Kaplan, *Critical synoptics...*, p. 52.

dialogismo es una exploración de la experiencia al interior del lenguaje capaz de subvertir las formas oficiales y autoritarias de poder representadas en el aristotelismo, la lógica formal, la cristiandad, el humanismo renacentista, el racionalismo y la autonomía privilegiada de sujeto y objeto.⁴¹

A partir de este momento, es pertinente destacar que la menipea subvierte la jerarquización histórica, trasciende a la sátira tradicional sancionada por diversos teóricos y debido a las muchas limitaciones que le fueron impuestas, es marginal, pese a poseer enormes posibilidades creativas. A lo anterior debo añadir que desde un punto de vista antropológico es factible clarificar la forma binaria entre sátira tradicional y menipea; la función generativa de la segunda; destacar que en ambas originalmente imperaba una función de placer y entretenimiento que finalmente pasó a segundo plano en la primera; pero permaneció y se profundizó en las diversas expresiones de la segunda, detectables a lo largo de la Historia. Asimismo, es posible observar que los rasgos de constituirse en una forma de ataque y poseer una inmensa variedad son meramente formales, mientras la fertilidad y el placer inherentes a la menipea son funcionales.

Maten... se ubica en este contexto, pues originalmente, surge de la idea de escribir un guión cinematográfico para *El atentado*. Ambas obras ubican el escenario de un atentado en un salón de baile de dama rica y guapetona y retoma anécdotas reales como el lanzamiento de una bomba por el señor Vilchis al auto donde Obregón iba a los toros y el intento de asesinato con un fístol envenenado que falla al no sacar el caudillo a bailar a la muchacha que se encargaría del atentado en una celebración de la Batalla de Celaya. Ambas obras reemplazan la personalidad de Obregón y la localización para evitar la férrea censura sobre aspectos históricos imperante en los sesenta. El autor escribe las ideas en forma de acotaciones que se notan en la novela.⁴²

Jorge Ibargüengoitia afirma que en 1962 escribió *El atentado* y no lo había estrenado para no herir a los católicos ni adquirir imagen de irrespetuoso hacia las autoridades y una figura histórica (Obregón). La pieza teatral se estrenó en 1975 dirigida por Felio Elíel y repuesta en 1976 por Juan José Gurrola. Tardó en ser representada porque las autoridades consideraban que el final no es positivo y por temor a que se cumpliera la advertencia oficial de que se obstaculizaría la representación por el trato irrespetuoso a personajes

⁴¹ Julia Kristeva, *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*, New York, Columbia University Press, 1980.

⁴² Jorge Ibargüengoitia, «En primera persona. Recuento de libros», *1'uelta* # 29, abr. 1979, pp. 32-33.

históricos.

Por otra parte, Ibargüengoitia describe cómo surgió que *Maten...* En uno de sus descansos en provincia durante 1968, al observar una estampa típicamente pueblerina en un ambiente silencioso, escuchó en lo alto un avión; de ahí nació la idea de la trama de la novela, que poco a poco se fue afinando en cada uno de los rasgos, personajes y situaciones, agregando figuras que enmascararon con mayor efectividad a Obregón, como la recreación de un dictador latinoamericano (caribeño, para más señas).

La narración del origen de ambos trabajos por mano propia del escritor evidencia ya la postura humorística y antisolemne de sus motivaciones y de lo que será después el tratamiento, el estilo, el tema y el género que utilizará en la novela:

Era un avión chiquito, de zumbido molesto. Lo miré fascinado. Se recortó en el cielo azul cobalto, relampagueó al reflejar el sol, dio dos vueltas sobre la ciudad y se perdió en los montes. En ese momento, creo, fue concebida *Maten al león*.⁴³

Según el propio autor, así presentaría al «dandy» de una obra que fallaría tres veces en sus intento de matar al dictador que sirve como nodo temático de la novela. Ibargüengoitia realizó una serie de cambios: convirtió a los católicos en millonarios criollos; al convento donde se gesta el complot, con un salón de baile de una dama rica y considera que esas modificaciones hicieron más fluida y menos incisiva la historia, aunque no por ello menos efectiva.

Al retomar la discusión sobre la menipea, descubrí que al pertenecer a este género, *Maten...* conserva fuertes dosis de comicidad y fantasía. Ambos rasgos le permiten salvar la grave discordancia que se genera entre las imágenes consuetudinarias y extraordinarias; lo grotesco y lo sublime; lo natural y lo sobrenatural para acabar con la contradicción de las expectativas tradicionales de verosimilitud o mimesis y hacen que el lector participe en un juego donde debe recurrir a los más diversos instrumentos interpretativos. Además, la utilización de los más diversos géneros, sirve a la novela para proporcionar placer y hacer menos traumática su crítica, pues a final de cuentas, no pretende moralizar, sino poner en evidencia las fallas de un sistema de cosas para que el lector adopte y cree sus propios puntos de vista. Kharpetian sintetiza claramente esta postura al decir:

[...] the multiplicity of visions represented by parody, comedy, and fantasy suggests the resistance of experience to the imposition of patterns that reduce and simplify its complexity. In sum, the Menippean text stands in antithetical relation to experience or at least to what I described as commonsense reductions and simplifications of experience.

⁴³ Jorge Ibargüengoitia. «En primera persona. Regreso a Arepa». *Vuelta* # 11, oct. 1977. p. 30.

and that relation, by virtue of its quality of difference, constitutes a metaphor, the rhetorical trope that implies similarity in difference, synthesis in antithesis, and unity in diversity.⁴⁴

En síntesis, al diferir de la ficción mimética y de la relación sinecdótica con la experiencia, la menipea provoca una clara distinción entre textos realistas o miméticos (capaces de representar una «textualidad») y textos no-realistas que se resisten a eternizar una cierta representación. Tal distinción implica que los segundos se separen de las formas reconocibles; y, en el caso de la menipea, no constituyen un intento irresponsable de ofrecer sólo entretenimiento o ser escapista, sino que amplifica la participación del receptor mediante metáforas encaminadas a convertir la relación lector-escritor en un verdadero proceso de comunicación.⁴⁵

En su momento, las diversas críticas sobre *Maten...* no captaron los rasgos arriba descritos en su totalidad, de ahí que tanto el libro como la película (estrenada en 1976, comprada en 1974 por Felipe Estrada) cayeron y generaron una reverberación «como omelette en alfombra»; diversas personas la condenan al ubicarla en Haití y Dominicana, pues la situación en esos países no era para reírse. También acusaron al libro de antirrevolucionario, a lo que el autor contestó:

¿Qué es antirrevolucionario? Es posible. En él se describe un acto "heroico" que queda sin efecto y se afirma que los ricos y los poderosos acaban tarde o temprano por aliarse. Es un fenómeno que me ha tocado presenciar. No veo la falsedad ni la razón para no usarlo como tema de una novela.⁴⁶

Los defensores y los denostadores de las obras no se hicieron esperar. Huberto Bátiz hace una clara y brillante apología del tema de la obra:

La gorrina y desafortunada censura impidió que Gurrola montara el año pasado esta pieza, que puede sustituir deliciosa y exactamente, si no es que mejorándola, una espionosa clase de historia patria: el asesinato de Obregón, que se sigue presentando en las escuelas según la apasionada conveniencia de las facciones[...] las mismas facciones. La obra presenta el asesinato como necesario para ambas facciones. Al final, el personaje Vidal Sánchez, el presidente beneficiado ('el conflicto religioso debe terminar') y el obispo beneficiado ('no hay conflicto religioso que no pueda solucionar la buena voluntad de las partes') se abrazan y hay dianas y apoteosis. La obra por más que sea atacada, sólo tiene la necesaria irreverencia que aconseja la objetividad histórica. Siempre se puede enseñar deleitando.⁴⁷

Elena Urrutia asegura que:

[...] si la historia tiende a investir a sus protagonistas de una dignidad y una conciencia

⁴⁴ Kharpetian., *A hand to...*, p. 40.

⁴⁵ Cfr. Kharpetian., *A hand to...*, p. 41.

⁴⁶ Jorge Ibarguengoitia, «En primera persona. Regreso a Arcpa»..., pp. 30-31.

⁴⁷ Huberto Bátiz, «Reseña a *El atentado*», *La Cultura en México, Suplemento de Siempre!*, 14 abr. 1965, p. 16.

propia de la trascendencia a la que tal vez tengan que ver con la realidad, la farsa documental que es *El atentado*, se propone destacar las contradicciones, las incorrespondencias, los azares que a la distancia parecen haber sido producto de orquestación y sobre todo, la gran mentira que con apariencia de idealismo, nobles y altos intereses personales, las debilidades, las cobardías, el abuso del poder para lograr más poder, las corruptelas y negociaciones[...]

[...]En la irrisión los hechos y los personajes encuentran el justo lugar que la historia y la leyenda habían mitificado. El humor corrosivo es el gran desmitificador que desnuda dejando aparecer la verdad, no importa si esta resulta dolorosa o inaceptable.⁴⁸

Por su parte, Carmen Galindo condena la obra y dice:

[...] además se ha eliminado lo fundamental, no lo accesorio. A la omisión de lo luminoso se suma la aparición de lo superficial, de lo trivial, de lo pequeño, de lo epidérmico. En *Maten al león* se realiza una actividad antiolímpica: el sabio intento de jugar no para competir, sino para ganar. De lado de los personajes se han acumulado las necesidades más comunes, las torpezas más corrientes y los sentimientos romos. Reducido a lo peor de sí mismo, lo endeble del enemigo es evidente. Al autor sólo le queda registrarlo con la atención centrada en las flaquezas de sus fiteres, con la mirada puesta en lo vulnerable.⁴⁹

Galindo idealiza demasiado a los personajes literarios y no toma en cuenta cuántos referentes reales puede haber —sobre todo para el protagonista— en su construcción. Lo más bajo del ser humano surge de la lucha por el poder y es algo que la autora no alcanza a vislumbrar en *Maten...*, sobre todo porque al conseguir el poder, quien lo detenta echa mano de lo más ruin y peor de sí mismo para conservarlo y perpetuarse en él.

Aquí se palpa que como menipea, *Maten...* es una obra de las últimas cuestiones pues pone en tela de juicio los mecanismos adoptados por los políticos priísta para adquirir el poder y sostenerse en él por casi 70 años. También enjuicia los instrumentos legitimadores del sistema político mexicano basados en la cooptación y la represión física, ideológica y moral más salvajes y también pueden verse facetas espantosas de América Latina, pero para qué ir tan lejos, si lo tenemos en casa.

En un artículo sin firma aparecido en *Plural*, se toma una posición favorable a la obra teatral:

Efectivamente, *El atentado* trata de un pasaje muy importante de nuestra historia, el asesinato de Obregón. La historia va desde la postulación de Obregón para ocupar nuevamente la silla presidencial hasta el fusilamiento de José de León Toral. Ibarregoitia muestra el oportunismo, la deshonestidad y el afán de poder de los personajes de este pasaje histórico.

Por medio de la ironía y la ridiculización, el autor satiriza a los diputados, al presidente electo y al saliente, a la policía secreta y a la no tan secreta y a los mandatarios de

⁴⁸ Elena Urrutia. «El humor encuera a los héroes». en *La Onda, suplemento cultural de Novedades*, 14 ene. 1979, p. 2.

⁴⁹ Carmen Galindo, «El león de Arepas», *El Libro y la Vida, Suplemento de El Día*, 21 dic. 1969, p. 3.

la iglesia. Siempre la risa va acompañada de un sentimiento de indignación y alarma.⁵⁰

En el marco de la teoría sobre la menipea, Anne Payne añade que a partir de los estudios de Bajtín sobre la obra de Dostoievski, éste género permite al crítico literario tratar con los conceptos de estilo y contenido antes que con las formas, las características y los fines, gracias a que ejerce «una parodia de las ideas y parodia la parodia de las ideas». Agrega que si esos enfoques ofrecen resultados magros, entonces la obra carece de interés literario, además de exigir que el lector acepte, en primera instancia, la presentación de puntos de vista simultáneos irresueltos.

El género no ofrece soluciones, aunque sí alguien que trata de resolver problemas; existe un profundo interés por las «cuestiones últimas», pero no se confía en la solución final de nadie; no hay lugar para la sublime inocencia de la épica o la tragedia, pues se sospecha hasta de Dios y del Destino y se les califica como términos meramente humanos o formulaciones que probablemente no tienen nada que ver con los asuntos terrenales; la muerte es una aburrida eventualidad de largo plazo y demasiado trivial para ser tomada en cuenta. El tiempo de la menipea es el ahora; su dominio, todo lo que el hombre ha creado; sus problemas tienen que ver con la verdad y su premio es la libertad intelectual. Odia la tiranía de todo lo establecido y en términos de Jorge Alcázar

En esta búsqueda de la verdad, [el diálogo socrático] coincide con la sátira menipea, ya que ésta —por medio de la aventura y “la fantasía más audaz e irrefrenable”— crea “situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra y la verdad plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad”. Siendo un género dinámico y proteico, la sátira menipea exhibe una marcada exploración de las posibilidades indagatorias y analíticas de aquello que mueve a la risa. El podernos reír de algo —ya sea una imagen sacrosanta o un concepto abstracto— nos permite acercarnos y escrutarlo detenidamente, examinándolo y aun experimentando con él.⁵¹

Además:

Menippean satire is frequently called a medley and so it is, a medley of prose and verse, of tones, of attitudes, points of view, philosophies, of places high and low, fantastic and realistic, of characters divine and human, living and dead. Often dismissed because of its regard for the decorum of consistency or the demands of any kind of hierarchical order, it is in fact a profoundly thoughtful genre.⁵²

Entre los diversos recursos de la menipea destaca la parodia, y aun cuando es uno de los más recurrentes, no necesariamente se reduce a burlarse de su objeto ni a mostrar

⁵⁰ Anónimo, «Literatura y sátira política», en *Plural* #91, abr. 1979, p. 67

⁵¹ Jorge Alcázar, «¿Por qué se roban las campanas? Gargantúa y las ‘últimas cuestiones’», en Universidad Nacional Autónoma de México, *Acta poética* 18-19, UNAM, México, 1997-1998, p. 323-324.

⁵² Payne, *op. cit.*, p. 4.

la superioridad de quien la ejerce. Va más allá de exponer a los tontos y villanos al exhibir democráticamente la presuntuosidad de quienes se arriesgan piadosamente a dejarse influir por ellos.

Poner en duda y quejarse del universo constituye una actividad penetrante tanto de los personajes como del autor, pero quien se queja, es tratado burlescamente y quien tiene todas las respuestas, con ironía. Pese a ser implacable, la menipea es un género simpático, cuyo último fin es liberar entes que desenmascarar y mantener la magia y al mundo vivo.

En la concepción bajtiniana, la menipea se integra a un grupo de géneros identificados como «spoudo-geloin» antiguos y que Bajtín llama «cómico-serios»; en ellos destacan la insistencia en examinar todo en términos del presente, una óptica y una actitud profundamente críticas sobre el mito, así como el amor a la multiplicidad y la discordancia.

Pese a que en los géneros «cómico-serios» Bajtín incluye al diálogo socrático, la menipea, los mimos de Sofrón, la literatura de los banquetes, las memorias, los panfletos y la poesía bucólica, entre otros, me ocuparé sólo de la menipea y describiré a grandes rasgos aquellos que ésta absorbe en su estructura como la diatriba, el soliloquio y el simposio.

Bajtín empieza su discusión de la menipea en su análisis de la obra de Dostoiévski. Dice que los trabajos de este escritor se estructuran sobre una base argumental y composicional diferente, aunque relacionada con otras tradiciones genéricas de la prosa literaria europea, en especial la de aventuras, y utiliza los procedimientos más extremos como los del folletín.

En una cita que hace de Leonid Grossman, Bajtín subraya otra de las características que destacará constantemente en el género que me ocupa: las interrelaciones de los más diversos estratos sociales y la amistad que puede establecerse entre lo que Grossman llama «la aristocracia» y «los bajos fondos».

En *Maten...* se notan en la llegada de Cussirat a Arepa:

Por el camino de tierra, la procesión de pobretones, cada vez más espesa, más sudorosa, más empolvada y más lenta, se abre de vez en cuando para dejar el paso a los coches que pasan pitando con insolencia y levantando nubes de polvo. Junto a Pereira pasa el Studebaker presidencial con Cardona, verde y solitario, adentro; Bonilla, Paletón y el señor De la Cadena en un Mercedes prestado; por último, los Berriozábal y compañía sin detenerse, con saludos cordiales, obligándolo a descubrirse.

El centro del llano de la Ventosa es desierto, y las orillas, verbena. Pereira camina entre

fritangas, niños llorones, madres malhumoradas, y hombres gargajientos, hasta llegar al tamarindo, apartado desde la víspera, a cuya sombra se han instalado los Berriozábal, con su coche, sus invitados y la mesita de las viandas[...]

Bonilla, Paletón y el señor De la Cadena, que se han unido a la partida, están cerca de la mesa, masticando. El chofer, solemne, quita el trapo húmedo que cubre los sandwiches. Pereira los mira, sin saber por cuál decidirse. Un negrito, moquiento y andrajoso, metiéndose un dedo en las narices, mira la ceremonia a pocos metros de distancia. Ángela lo ve, se conmueve profundamente y llena de sentimientos maternos y humanos, toma un sandwich del altero, y se lo da al niño, que lo estudia con desconfianza antes de morderlo. Ángela se vuelve hacia los demás y se disculpa, diciendo:

—Yo, estas cosas, no las puedo resistir.

Ellos la miran con simpatía. Nadie ve que el negrito muerde el sandwich, no le gusta, y lo tira la suelo.⁵³

La base de la conceptualización bajtiniana de la menipea parte de tres características argumentales: despertar el interés gracias a la introducción de la novela de aventuras; mediante el folletín, inspirar simpatía por los humillados y ofendidos y el deseo de interrelacionar en la obra lo excepcional con la vida cotidiana, lo sublime y lo grotesco y llevar la realidad práctica hasta los extremos de lo fantástico.⁵⁴

Las funciones argumentales introducidas con los géneros antes mencionados no se centran en la diversión por sí misma y pasan a ser secundarias. En realidad interesa que hagan del argumento una manera de relacionar a los personajes a partir de sus papeles dentro de la obra como totalidad y destacar las relaciones sociales dentro de la trama como un fundamento determinante de todos los nexos propuestos en el producto artístico. Todos los participantes en la obra literaria se convierten en seres sociales, pues como dice Bajtín:

El héroe se inicia en el argumento como un hombre encarnado y estrictamente localizado en la vida, en el marco concreto e impermeable de su clase o estamento, de su situación familiar, de su edad, de sus propósitos biográficos. Su *humanidad* está tan concretizada y especificada por el lugar que ocupa en la vida, que en sí misma carece de influencia determinante sobre las relaciones argumentales. Sólo puede manifestarse en el rígido marco de esas relaciones.⁵⁵

El personaje en Bajtín va más allá al conjugar los elementos de la novela de aventuras con una problemática más profunda. El argumento queda totalmente al servicio de una idea y pone al héroe en condiciones excepcionales que lo hacen manifestar su naturaleza humana. También cuestiona la idea que mueve a la obra artística y la ubica en un plano polifónico; ahí, las diversas voces de los más variados géneros se unen en una forma que

⁵³ Ibarguengoitia, *Maten...*, pp. 50-51.

⁵⁴ Cfr. Bajtín, *Problemas de...*, p. 146.

⁵⁵ Bajtín, *Problemas de...*, p. 147.

ya se veía venir desde la antigüedad y que obliga a reconsiderar las formas escriturarias.

Los ejemplos de este aspecto sobran en *Maten...*, baste mencionar a las niñas de la sociedad:

Conchita Parmesano, las Regalado, las Redondo, las Chabacano, las hijas de don Remigio Iglesias y Fortunata Méndez, vestidas de tules, con sombrillas y sombreros anchos, conmovidas sin saber por qué, ligeramente envidiosas, observan a unos cuantos metros[...]

A la sombra del tamarindo, las niñas de sociedad, encabezadas por las hermanitas Regalado, con sus álbumes de recuerdos abiertos contra el pecho, hacen cola para que Cussirat, apoyado en el cofre del Dussenberg, a lado de Ángela, les ponga un pensamiento y una firma[...]

Más lejos. Pepita Jiménez, armada con una red, trata de cazar una mariposa.⁵⁶

También la acción que condena a Cussirat y retrata a Carlos Berriozábal:

Cussirat y don Carlitos bajan por la escalera desierta.

Don Carlitos, cargante, aguijonea a Cussirat:

—Dime que sí, Pepe. Dime que si vas a decirle que sí.

Cussirat se detiene un momento en la escalera, mira benévolo, a los ojos expectantes del otro, sonríe melancólico y dide:

—Voy a decirle que...

La distinción y la belleza de su rostro se quiebran por un momento, al meter la lengua entre labio y dientes y hacer el sonido de un pedo monumental: al tiempo que con destreza que nadie hubiera sospechado mueve ambos brazos y las manos en una seña soez. El ánimo de don Carlitos pasa del escándalo a la postración. Hunde el pecho, suelta los hombros, baja los ojos, las cejas se le van de lado, la boca se le entreabre. Cussirat recobra la compostura y sigue bajando la escalera.

—Vamos al Casino,—dice.⁵⁷

En principio, el género literario como concepto refleja las tendencias seculares más estables de su desarrollo. Siempre conserva elementos *arcaicos* (el subrayado es de Bajtín) unidos a una perenne renovación o actualización para ser siempre el mismo y otro simultáneamente; es viejo y nuevo; renace y se renueva en cada nueva etapa de su evolución y en cada obra que lo adopta.

Cabe destacar que en la definición genérica, los «spoudo-geloin» no tienen fronteras exactas y desde la antigüedad se les distingue por contraponerse a lo que Bajtín llama los «géneros serios», como la epopeya, la tragedia, la historia, la retórica clásica. Los primeros contienen en sí algo de lo que carecen los segundos: una unión profunda con el folklore carnavalesco y, por ello, reflejan una cosmovisión carnavalizada o se incluyen como formas orales de dicha tradición. Junto con la alegre relatividad aparece un fuerte elemento retórico; sin embargo, la primera reduce la seriedad, el racionalismo, el monismo y

⁵⁶ Ibargüengoitia. *Maten...*, pp. 54-55.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 63.

el dogmatismo de la retórica.

5.3 El Carnaval, característica fundamental de *Maten al león como menipea*

La literatura carnavalizada es aquella que experimentó en sí alguna de las formas del folclore carnavalesco; todo el rango de lo cómico-serio constituye un primer ejemplo de la misma.

Entre los rasgos de esta creación artística se encuentran una nueva actitud ante la realidad; su objeto o punto de partida se ubica en la vida misma y a menudo en la cotidianidad más actual; en la antigüedad y a lo largo de la historia, el objeto de una representación seria y cómica a la vez se da sin el distanciamiento característico de la épica o la tragedia. No aparece en épocas anteriores, sino en el presente y en el nivel de los coetáneos, y da lugar a un cambio radical en la zona temporal y valorativa de la imagen artística.

Maten al león muestra por la sátira el verdadero sentido histórico de un hecho. Tiene un final estructuralmente correcto pues la paradoja está presente en el propio acontecimiento que logra lo que no pudieron un millón de muertes en la revolución porque sí hizo posible la no reelección.

Maten al león y *El atentado* (antecedente teatral de la novela que me ocupa) pueden ser explicadas a través de los géneros cómico-serios bajtinianos; éstos consisten en representar el mundo a través del folclore carnavalesco y reflejan en diversos grados variaciones literarias orales de este concepto. En ambos, pero con más notoriedad en la novela, campea la alegre relatividad que debilita la visión oficial de las cosas y pone en tela de juicio su seriedad, racionalidad y dogmatismo. Está presente una nueva actitud hacia la estructura histórico-política del México del siglo XX y la hace algo vivo y humano. Lo épico y lo trágico característicos de la historia oficialista del priísmo quedan de lado y los héroes históricos son actualizados desde una temporalidad fluyente e inconclusa. *Maten...* hace de lado la tradición de considerar a los regímenes emanados de la Revolución y sus gobernantes casi como dioses y se centra en la experiencia y la libre invención para dotarlos de rasgos humanos. El trato benévolo hacia los caudillos representados prototípicamente en Obregón y Calles, es acremente criticada y algunas veces cínicamente reveladora.

Por otra parte, los géneros cómico-serios se centran conscientemente en la expe-

riencia y soslayan la tradición y la consagración a ésta. La libre invención se ubica también en este rasgo y se convierte en una actitud profundamente crítica hacia las costumbres establecidas para ofrecer una imagen que llega a ser cínica.

Asimismo, los géneros cómico-serios son estilísticamente ricos y heterogéneos. En ellos, la diversidad de voces marcada por la polifonía elimina toda unidad de estilo. Mezcla lo alto y lo bajo, lo serio y lo ridículo e intercala constante e invariablemente las más diversas formas escriturarias.

De acuerdo con Bajtín, la parodia juega un papel esencial en estas formas, pues:

[...] Junto con la palabra que representa, aparece la palabra *representada*: en algunos géneros, el papel principal le pertenece al discurso bivocal[...] aquí aparece también una actitud radicalmente nueva hacia la palabra en tanto que material de la literatura.⁵⁸

Aun cuando los dos géneros más importantes de este grupo son el diálogo socrático y la menipea, es pertinente dar, al menos, una breve explicación sobre los que serían los de menor relevancia, que en el siglo XX ya no tienen mayores seguidores ni obras representativas, como la diatriba, el soliloquio y el simposio.

La primera es internamente dialogizada. Generalmente aparece estructurada como conversación con un interlocutor ausente. Esta situación lleva a lograr simultáneamente la dialogización del pensamiento y el discurso. Gracias a ella, se determinan orgánicamente las características del sermón cristiano.

El segundo es un diálogo del héroe consigo mismo:

En su base está el descubrimiento del *hombre interior*; de uno mismo accesible no a una autoobservación pasiva sino tan sólo a un *enfoque dialógico de su persona*, enfoque que destruye la ingenua integridad de conceptos acerca de uno mismo que fundamentaba la imagen lírica, épica y trágica del hombre.⁵⁹

Por su parte, el simposio representa un diálogo festivo contemporáneo del socrático. Tenía privilegios especiales como el derecho a una libertad particular, a la excentricidad, a la sinceridad, a la ambivalencia y a conjuntar el elogio con la injuria. Es el género carnavalesco por excelencia y podía ser convertido directamente en menipea.

Los procedimientos básicos del diálogo socrático son la síncretis —confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto específico— y la anácrisis —manera de desencadenar el discurso del interlocutor u oponente para hacerlo expresar su opinión a plenitud

⁵⁸ Bajtín, *Problemas de...*, pp. 153-154.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 169.

o lo que es lo mismo, «la provocación de la palabra por la palabra»⁶⁰. Ambos permiten dialogizar el pensamiento para que se exprese como réplica y forme parte de la comunicación dialógica entre la gente.

Los participantes de este género cómico-serio son ideólogos que abordan sucesos intelectuales para buscar la verdad y ponerla a prueba. El héroe, más allá de llevar en sí el peso de la acción, deberá cargar con la responsabilidad del mensaje de la obra o de su contenido, cualesquiera que sea su naturaleza, pero en especial si se trata de un tema filosófico, ético o estético.

El diálogo socrático busca establecer la situación temática del diálogo al favorecer una fuerte tendencia a crear situaciones excepcionales que purifican a la palabra de todo automatismo, eliminar la cosificación de la vida y obligar al ser humano a conocer niveles profundos de su identidad y pensamiento. Así, la idea se conjuga orgánicamente con la imagen del portador y pone a prueba tanto a la idea cuanto al héroe.

Se anuncia el germen de una imagen de la idea y de una actitud libre y creadora hacia esa representación. Ésta siempre se presenta como sincrética y se constituye en un proceso de delimitación entre las nociones científicas y abstractas y la imagen artística. También se configura como un género filosófico-literario que conserva la multiplicidad representativa.⁶¹

Esencialmente, el Carnaval es un proceso que trasciende las barreras literarias; es un fenómeno social y constituye un *espectáculo sincrético*⁶² de carácter ritual; este proceso cuenta con un sistema de formas simbólicas concretas y sensibles que van desde lo social hasta actos individuales y personalizados. *Maten...* tiene diversos ejemplos. En especial, el capítulo «Bailen todos», donde el grupo de moderados pretende asesinar al dictador.⁶³ Las descripciones de los personajes sincretizan sus bajezas morales al equipararlas con su físico, como la de los González del Rolls:

[...] Después de besos en las mejillas y apretones de manos, don Bartolomé, exhalando Vetiver, y doña Crecenciana, sobre cuyo pecho las perlas y las verrugas sientan como en escaparate, se toman del brazo.

—Nos vemos al ratito— le dice doña Crecenciana a Ángela, despidiéndose de ella con movimiento de dedos.

—Con esta fiesta tan morrocotuda— le dice don Bartolomé a don Carlitos—, vas a ga-

⁶⁰ *Ibid.*, p. 156.

⁶¹ Cfr. Bajtín, *Problemas de...*, p. 159.

⁶² Todos los destacados en la conceptualización de lo carnavalesco serán retomadas de Bajtín y representadas de la misma manera.

⁶³ Ibarguengoitia. *Maten...* pp. 130-142.

narfe una exención de impuestos.

Los González, gordos y satisfechos, emprenden la marcha hacia el salón principal, con su tarjeta de visita por delante, tomados del brazo y dándose un nalgazo a cada tres pasos.⁶⁴

En este caso, se encuentra también el maestro Quiroz, director de la orquesta que anima el convivio; el músico Pereira y Malagón, otro de los moderados.⁶⁵

Por otra parte, sobre el Carnaval, reitero que puede entenderse como un lenguaje que manifiesta diferencialmente una cosmovisión unitaria que impregna todas las formas y aun cuando no se puede traducir plenamente en forma verbal ni como conceptos abstractos, se presta para una transposición de las imágenes artísticas emparentado con lo estético gracias a su carácter sensorial y concreto.

El carnaval es un espectáculo sin escenario ni división entre actores y espectadores. En el carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales[...] Ésta es una vida desviada de su curso normal, es, en cierta medida, la «vida al revés», el mundo al revés (*monde à l'envers*).

Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal, o sea, de la vida no carnavalesca, se cancelan durante el carnaval: antes que nada, se suprimen las jerarquías y las formas de miedo, etiqueta, etc., relacionadas con ellas, es decir, se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica social y por cualquier otra desigualdad (incluyendo la de edades) de los hombres. Se aniquila toda *distancia* entre las personas, y empieza a funcionar una específica categoría carnavalesca: el *contacto libre y familiar entre la gente*.⁶⁶

En *Maten...*, destacan, en primer lugar, «High life». Este capítulo describe el concierto de la alta sociedad de Arepa representada por los moderados y algunos integrantes del cuerpo diplomático. Antes que calidad artística, se tratan de poner en evidencia las rupturas carnavalescas entre los distintos estratos en forma francamente burlesca que llega al sarcasmo.⁶⁷ En segundo lugar, aparece el siguiente pasaje de «Para convencer a Ángela»:

—Primero, el Padre Inastrillas hará la presentación —le dice Ángela en su *boudoir*, a Pepita Jiménez—; después, tú lees los fragmentos; luego, viene el discurso de Malagón, que ya tiene preparado y es muy interesante; cuando termine el discurso, entreacto, y en la segunda parte del programa, la *Oda a la Democracia*, que tienes que ensayar bien, por ser de las obras más emocionantes de Casimiro y la última que escribí. Al final, el cuadro plástico que está poniendo Conchita con las niñas de la Academia, que espero que salga bien. Con Gustavo no podemos contar. Se negó rotundamente a participar en la velada. Tiene miedo. Es una lástima, porque tiene tan buena voz... ¿Qué

⁶⁴ *Ibidem*, p. 130.

⁶⁵ Cfr. *ibid.*, pp. 131-132.

⁶⁶ Bajtín, *Problemas de...*, pp. 172-173.

⁶⁷ Ibargüengoitia, *Maten...*, pp. 42-46.

tienes?⁶⁸

El Carnaval hace posible recrear, gracias a una forma sensorial concreta y vívida, un *nuevo modo de relaciones entre la gente* que rechaza todo nexo jerarquizado y omnipotente de la cotidianeidad: además de aspectos humanos como el comportamiento, la palabra y el gesto viven libremente fuera del poder para convertirse en formas excéntricas, capaces de expresarse concreta y organizadamente mediante el contacto familiar.

Otra categoría del Carnaval se basa en las *disparidades carnalescas*, donde todo lo cerrado, desunido y distante por una concepción basada en una estratificación de lo consuetudinario se acerca, compromete y conjuga. Lo mismo sucede con lo sacro y lo profano, lo alto y lo bajo, lo grande y lo miserable: el carnaval lo convierte en una totalidad orgánica que hace de lado todo rango y estructuración basados el poder.

La ya citada fiesta donde Belaunzarán acepta su enésima candidatura es un ejemplo muy claro, pero también destacan otros como «El casino de Arepa»,⁶⁹ donde se exhiben los tejemanejes de los moderados para luchar contra el dictador y hacerse de un poder cuyos fines son iguales a los del déspota, como se percibe también en la ceremonia y cena al final de la novela, cuando Belaunzarán es baleado por Pereira.⁷⁰

La profanación es otro rasgo del Carnaval. Consiste esencialmente en rebajamientos y menguas mediante la obscenidad corpórea relacionada con lo terreno, la parodia de textos sagrados y la ridiculización de lo excelso. Estas acciones son básicamente sensoriales y marginan toda abstracción. Se trata de la realización específica de la vida misma que va conformando un todo social, práctico y lúdico que se establece y cohesionan a lo largo de los tiempos, dando lugar a la formación de la menipea en la literatura.

Todos los elementos antes mencionados se plasman en forma práctica en *la coronación burlesca y el destronamiento del rey* del Carnaval a través de un rito que se da en la generalidad de las fiestas populares y se plasma en un *pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación*. El Carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo. Así es como puede ser expresada su idea principal:

Coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la *alegre relatividad* de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica. En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente. El que se

⁶⁸ *Ibidem*, p. 107.

⁶⁹ Cfr., *Ibid.*, pp. 37-41.

⁷⁰ *Ibid.*, pp 186.

corona es un antípoda del rey verdadero: esclavo o bufón, con lo cual se inaugura y se consagra el mundo al revés del carnaval.⁷¹

Al destronar a un rey se concluye el proceso arriba citado y se da lugar a una nueva cadena al generar una nueva coronación para celebrar otro cambio y un nuevo proceso. Así, el Carnaval es funcional y no sustancial y a través del rito del destronamiento se pone en escena el verdadero «pathos» carnavalesco de cambios y renovaciones y de una «muerte creativa». Para ejemplificar lo antes descrito sobre el Carnaval en *Maten...*, sólo menciono la muerte de Saldaña.

El papel de este proceso tuvo un fuerte impacto en las imágenes artísticas de trabajos completos, por la ambivalencia del destronamiento y las demás figuras carnavalescas, donde siempre aparecen pares contrastantes y/o similares, el uso de cosas colocadas al revés, la utilización de enseres en lugar de vestimentas o instrumentos científicos. Todos estos aspectos hacen evidente la violación de lo normal y acostumbrado al poner en escena la vida desviada de lo considerado normal.

Otra imagen de lo ambivalente es el fuego carnavalesco que aniquila y renueva simultáneamente. La risa también se mueve en este plano al convertirse en ritual y dirigirse contra las instancias supremas al injuriarlas y ridiculizarlas para obligarlas a renovarse y fundir en su seno la ridiculización con el júbilo.

La risa carnavalesca asimismo va dirigida hacia las instancias supremas, hacia el cambio de poderes y verdades, hacia el cambio del orden universal. La risa abarca ambos polos del cambio, se refiere al mismo proceso del cambio, a la misma crisis. En el acto de la risa ritual se conjuga la muerte y la resurrección, la negación (burla) y la afirmación (risa jubilosa). Se trata de una risa de contemplación universal profunda. Esta es la especificidad de la risa carnavalesca ambivalente.⁷²

En este caso, lo carnavalesco se dirige contra la figura sacralizada de Obregón, en primera instancia. En segundo lugar, contra la de los dictadores en general; además el fuego que pretende aniquilar a Belaunzarán, aunque se quede en mero intento, se ejemplifica claramente en el atentado con explosivos efectuado por Cussirat. Para matar al Mariscal, el dandy coloca un dispositivo en el excusado del sátrapa, mientras Paletón, Bonilla y De la Cadena dialogan con el Presidente. Las cosas no salen bien: al estallar la bomba apenas causa un inundación en el despacho del «Héroe Niño», quien enfurecido, ordena el cierre de Palacio y el arresto y fusilamiento de los representantes de los moderados.

⁷¹ Bajtin, *Problemas de...*, p. 175.

⁷² Bajtin, *Problemas de...*, p. 179.

El capítulo termina en un tremendo susto para Cussirat; se niega a reconocer su portafolio en el Café del Vapor, cuando se encuentra reunido con algunos de sus amigos y compañeros de parranda. Lo anterior trae aparejados nuevos planes para acabar con el dictador.⁷³

Los lugares predilectos del Carnaval son los sitios populares y públicos como las plazas y sus alrededores y evita las candilejas teatrales y los escenarios montados, pues todo mundo es un participante activo y nadie queda al margen de la fiesta popular. Es ese ambiente se desarrollan a plenitud los rasgos anteriormente señalados. Como ejemplo cabe destacar que muchas de las formas carnavalescas perviven en la actualidad en circos, carpas, algunas representaciones teatrales y en la novela, en especial en la del siglo XX.

Carnavalizado, *Maten...* tiene diversas apelaciones a lugares públicos. Baste mencionar el ya citado acto de aceptación de Belaunzarán para su cuarta candidatura, el sepelio de Saldaña, las reuniones en el Casino, los encuentros en el Café del Vapor, el acto en honor de los tres «mártires» de los moderados...

Cuando los rasgos descritos líneas arriba son transpuestos a la literatura, nos encontramos ante una carnavalización. En este momento, la parodia juega un papel fundamental, pues es enemiga de los géneros puros y es propia de las formas literarias carnavalizadas. Crea un mundo doble destronador y un mundo al revés, de ahí su ambivalencia. En el Carnaval, la parodia se utiliza prolijamente en las más variadas formas, constituyendo un sistema de espejos cóncavos y convexos que alargan, disminuyen o distorsionan lo expresado en la palabra literaria. Las figuras de don Carlitos, Pereira y el propio Cussirat son algunos ejemplos.

A partir de la segunda mitad del XVII, el Carnaval deja de ser fuente de la carnavalización y cede su lugar a la literatura previamente carnavalizada. Así, la carnavalización se refugia en la literatura para dar lugar a los «spoudo-geloin» donde la literatura ya carnavalizada pero separada del Carnaval cobra una nueva significación y se transforma en modelos que tendrán otro florecimiento en el siglo XX.

El Carnaval es el rasgo más importante de la menipea y la impregna plenamente en todos sus niveles y su núcleo esencial. En algunas obras del género es posible encontrar festejos carnavalescos directamente, aunque aquí se trata de un elemento muy externo; el

⁷³ Cfr. Ibarguengoitia. *Maten...* pp. 82-92.

caso más consistente de carnavalización menipea aparece cuando este proceso se da en los tres planos esenciales: el cielo, la tierra y los infiernos o el inframundo. Todos ellos se pueden presentar de las maneras más diversas y dependerán del momento histórico en que la obra se produce.

La carnavalización celestial puede ir desde la conversión del Olimpo helénico en una plaza pública hasta el tratamiento como un espacio público de los altos círculos políticos y financieros de nuestra época, caracterizados por la vida llena de lujos y excentricidades costosas alejadas de las grandes mayorías. Cuando se trata de carnavalizar el infierno, éste iguala a los prototipos de todos los estratos terrenales, donde se establecen nexos de igualdad entre reyes y esclavos, presidentes y mendigos, pues la muerte destrona a todo coronado o poderoso en la vida real.

Respecto al plano terrenal, lo carnavalesco se manifiesta por la representación naturalista de todo hecho humano y concreto, donde la plaza pública y la fiesta popular se vislumbran por el sistema de contactos familiares, las uniones disparejas, secuencias de coronaciones y destronamientos... Asimismo,

[...] A veces la carnavalización aparece en los estratos más profundos y tan sólo permite hablar de los *matices carnavalescos* de algunas imágenes y acontecimientos[...] La carnavalización también penetra en el profundo núcleo del dialogismo de la menipea. Hemos visto que este género se caracteriza por el planteamiento directo de las últimas cuestiones de la vida y la muerte y por el universalismo extremo (este género no conoce los problemas particulares y la argumentación filosófica extensa).⁷⁴

En este sentido, la menipea no da soluciones abstractas filosóficas o dogmas religiosos; recurre a lo sensorial concreto para hacer patentes las acciones e imágenes festivas, por eso la carnavalización del género recurre a imágenes brillantes y acontecimientos dinámicos que le permiten «vestir a la filosofía en ropajes coloreados de hetaira» y hacen posible unir a la *idea con la aventura en forma de imagen artística*.⁷⁵ Así, el carnaval y la carnavalización son los principios unificadores de las múltiples disparidades de la menipea.

⁷⁴ Bajtin. *Problemas de...*, pp. 188-189.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 189.

5.4 Rasgos esenciales de la menipea: algunas muestras en *Maten al León*

Antes de abordar en un plan descriptivo y definitorio las características de la menipea, es necesario destacar que ésta siempre hace parodia de sí misma, aun entre sus ejemplos más clásicos y antiguos. Gracias a esto, ha pervivido hasta nuestros días y se ha acentuado en el amalgamado y desorbitado siglo XX.

Aclarado lo anterior, es pertinente desde mi punto de vista abordar las 14 características establecidas por Bajtín para afirmar con suficientes bases que la menipea es un género literario, si no del todo canonizado, sí definido y claramente conceptualizable a partir de su aplicación concreta, como se ha visto a lo largo de la historia, en obras que por su naturaleza crítica se han considerado peligrosos o el sistema político-social ha tratado de mantener marginadas o al menos, fuera del alcance de las mayorías. Retomo la numeración dada por este teórico y algunas de las atribuidas al género por Anne Payne para dar una mayor claridad a mi exposición.

1. La menipea tiene como una de sus bases la risa, pero no la reducida y carente de expresión inmediata y «sonidos». Su risa es festiva, se encuentra fuertemente enraizada en la cultura de la fiesta popular, es carnavalesca. Por medio de ella, se subvierte todo lo establecido y elimina las jerarquías.

Tanto *Maten al León* como *El atentado*, pueden ser explicadas a través de los géneros cómico-serios bajtinianos, que consisten en la representación del mundo a través del folklore carnavalesco y reflejan en diversos grados variaciones literarias orales de este concepto. En ambos, pero con más notoriedad en la novela, campea la alegre relatividad que debilita la visión oficial de las cosas y pone en tela de juicio su seriedad, solemnidad, racionalidad y dogmatismo. Está presente una nueva actitud hacia la estructura histórico-política del México del siglo XX y la hace algo vivo y humano. Lo épico y lo trágico característicos de la historia oficialista del priísmo quedan de lado y los héroes históricos son actualizados desde una temporalidad fluyente e inconclusa. La novela hace de lado la tradición de considerar a los regímenes emanados de la Revolución y sus gobernantes casi como dioses y se centra en la experiencia y la libre invención para dotarlos de rasgos humanos. El trato benévolo hacia los caudillos representados prototípicamente en Obregón y Calles, es acremente criticada y algunas veces cínicamente reveladora.

Es posible observar como algunos autores, aun sin conocer expresamente la categorización bajtiniana de los géneros cómico-serios, coinciden con ella en las críticas que hacen a la obra en cuestión, sobre todo al asegurar que Ibarquengoitia desacraliza y desnuda a los héroes, al mostrar sus defectos y debilidades en forma paródica y satírica.

Las variables como participaciones de voces son también rasgos característicos de *Maten al león*. Hay una mezcla y pluralidad de estratos y experiencias, se niega la unidad del estilo, aparecen ampliamente lo serio y lo ridículo y la división entre ambos es casi imposible de delimitar. Se observa la unión de verso y prosa, dialectos y jergas populares y el autor se enmascara en otros personajes o narradores sin que el lector pueda identificarlo por la polifonía existente en la obra. Así, la presentación de personajes y la intertextualidad de la novela trabajada se presentan desde el mismo inicio:

Nicolás Botuleme, negro y viejo, patrón de cayuco, va a la pesca como Nelson a Trafalgar: parado en la popa, con una mano en la frente y el muñón de la otra en el remo que le sirve de timón; la mirada del ojo sano perdida en el mar lechoso de la mañana. Frente a él, en el cayuco, dos negros harapientos le dan al remo, y un chiquillo a la pala. El chinchorro, listo para ser tendido, está en la proa.⁷⁶

Lo ridículo y la unión de diversos estratos y experiencias aparecen en lo más simple, pero significativo de los personajes:

Malagón, con sus ademanes de catalán apasionado le dice a Pereira, salivando:
—No me siguió usted. El segundo movimiento no se toca así. Cuando yo hago taraliralalalí, usted debería hacer tiraliralalalá, y no tarilalarilalalí, como hizo, porque entonces yo no puedo hacer taralalitalalá, que es lo que viene después. ¿me explico?
—Sí, doctor, procuraré hacerlo mejor la próxima vez
—Esta música — dice Pepita Jiménez, tomando la copa con nieve de naranja que le ofrece un mozo—, es tan maravillosa que me deprime.
—I say!— comenta Lady Phipps, poniendo el cello a un lado, y cerrando las piernas.
El viejo Quiroz guarda la viola en su estuche sin decir pio
—Están ustedes a la altura de las mejores orquestas— dice don Casimiro Paletón, echando sus barbas en remojo.⁷⁷

Maten..., permite a la risa crecer sobre todos los demás elementos. La elasticidad del libro acentúa este rasgo.

2. Nuestro género se encuentra libre de toda limitación historiográfica y de las impuestas por las memorias como género, pues la tradición como imposición queda al margen y la verosimilitud externa no constituye una norma. «Se destaca por una *excepcional libertad de la invención temática y filosófica*, lo cual no impide que sus héroes principales

⁷⁶Ibarquengoitia Jorge, *Maten al león*, México. Joaquín Mortiz, 1992, p. 9.

⁷⁷Ibidem, p. 43.

sean figuras históricas o legendarias». ⁷⁸

Las limitaciones historiográficas que caracterizan la ilusión histórica oficialista desaparecen y como la tradición y la verosimilitud son incapaces de dominar a la menipea, la invención temática y filosófica imperan y descuellan sin por ello impedir que los héroes principales pertenezcan a la realidad o a la leyenda. A lo largo de *Maten...* se observa esta peculiaridad, en especial cuando Pereira, el asesino del dictador, aparece en escena por primera vez:

Un policía torpe da un mal golpe en la espalda de un negro que huye y el garrote se le va al piso. Pereira, un joven pobre, pero aseado, que ve el suceso y es servicial, se inclina, recoge el garrote y se lo da la policía, quien, en vez de agradecerse, la emprende contra él. Pereira se asombra primero, después, se asusta y, por fin, levanta el portafolio que lleva en la mano para protegerse la cabeza. Cuando recibe un golpe en las costillas echa a correr y se va huyendo por las calles, entre muros cubiertos por las fotografías del muerto y letreros que dicen: "Saldaña para presidente. Moderación". ⁷⁹

En la novela, lo mítico, la realidad y leyenda aparecen como parte de la intertextualidad paródica (entendida en el sentido bajtiniano de ser un discurso objetivado o discurso orientado hacia el discurso ajeno, donde la tendencia autoral toma la palabra objetivada como un todo, la hace suya para expresarse y mantiene su sentido objetual sin conferirle otro sentido objetual), distinto de las diversas obras históricas y literarias para generalizar y universalizar la identidad del tirano:

El cortejo fúnebre de Saldaña partió de su casa en el paseo nuevo, bajó por el Espolón hasta Cordobanes, forció a la izquierda, caminó por la Manga del Clavo, y ahí, al pasar frente al Instituto Krauss, se topó con la manifestación belanzarista que empezó como acto de apoyo en los Llanos del Cigarral, espantó las moscas del Muladar de San Antonio, se hizo fuerte en el Mercado de Pescaderos, se apretujó entre las callejas de la ciudad vieja y acabó frente al Palacio convertida en un llamado a la dictadura. ⁸⁰

3. La fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura se conjuntan, legitiman y consagran interiorizándose en busca de un fin eminentemente filosófico y de crear situaciones excepcionales para desencadenar y poner a prueba una concepción filosófica, un discurso o una verdad respaldada por un sabio que intenta develarla. El fin último de este rasgo es tratar no de encarnar, sino de someter al ácido de la crítica una verdad.

Con este fin, los héroes de la sátira menipea suben hasta los cielos, descienden a los infiernos, viajan por países fantásticos y desconocidos, caen en situaciones excepcionales[...] con mucha frecuencia, la fantasía adquiere un carácter de aventura, a veces simbólica o incluso místico-religiosa[...], pero siempre la aventura se somete a la función netamente ideológica de provocar y poner a prueba la verdad. Las aventuras fantásti-

⁷⁸ Bajtin. *Problemas de...*, p. 161.

⁷⁹ *Ibid.* p. 10.

⁸⁰ *Id.* p. 25.

cas más irrefrenables y las ideas filosóficas más extremas se ven aquí en una unidad artística orgánica e indisoluble[...] se puede decir que el contenido de la menipea son las aventuras de la *idea* o la *verdad* en el mundo.⁸¹

Asimismo, la parodia tiene otra función esencial:

The textual parody has another important function. Like the two-leveled dialogue, it is a way of blocking or at least delaying our defining a norm or point of view from which the satirist proceeds in his attacks. The Menippean dialogue causes the foreground to be occupied with characters whose problems do not coincide and situations that remain unsolved and hence call each other into question. The textual parody provides us with another set of conflicting levels. The inserted text (or texts) provides answers matching, contradicting, or deliberately irrelevant to the perceptions of the main text. Both sources of information hit us simultaneously; they are continually interrupting and undermining our conclusions about the whole work and often about any given passage. But because of our struggle to make all our information cohere, we can not rush to some simple/minded, pat answer. We experience aesthetically both the complexity and chaotic uncertainty of things.⁸²

El diálogo aparece como un ácido que disuelve todo lo absurdo de los mitos. En un principio, es cómico y resulta absolutamente imposible pensar que alguien permanezca impassible ante una menipea. Poco a poco lleva a la incomodidad y crea un impulso que obliga a considerar tanto lo bueno como lo malo y reconocer sin lugar a dudas la alta intelectualización del género y aunque ríe de lo que otros dicen, guarda un gran silencio sobre su propia resolución a las implicaciones de sus cuestionamientos. En ese callar existe un gran significado que la menipea conserva mediante la multiplicidad de puntos de vista y nos mantiene a salvo de una prístina desesperación gracias a nuestra tendencia a ejercitar nuestro talento mental detrás de la cautivadoramente segura máscara de otros, quizás más estúpidos, juegos humanos.

La particularidad, la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura se combinan en *Maten...* para crear situaciones excepcionales que puedan poner a prueba los conceptos filosóficos, la palabra y la verdad manipuladas por la estructura del poder en México. Lo fantástico oculta y disfraza con una máscara las condiciones sociales e ideológicas imperantes en los primeros gobiernos de lo que después sería el prisma para cuestionarlas y ponerlas ante la gente en sus verdaderas dimensiones. Los simbolismos o connotaciones místicas y religiosas se concentran sobre la figura de Belaunzarán (Obregón); sin embargo siempre se buscará la puesta a prueba de la realidad.

Por su parte, los embajadores de la potencias (véase en especial la referencia que

⁸¹ Bajtin, *Problemas de...*, pp. 161-162.

⁸² Payne, *Chaucer and...* pp. 14-15.

Ibargüengoitia hace al protagonista de *Lolita* de Vladimir Nabokov, a quien identifica con el representante de Estados Unidos por su afición a seducir a niñas impúberes, aunque sin decirlo abiertamente, sino mediante una alusión) sumamente literalizados e intertextualizados, representan estas características y muestran una realidad enmascarada y reveladora de los intereses de sus gobiernos y el apoyo que prestan al tirano a cambio de prebendas:

Mr. Humbert H. Humbert, regordete y marrullero, simpático a fuerzas, entre sonrisas y vocales ambiguas, toma la palabra:

—Mis colegas aquí presentes y yo, venimos a expresar que nuestros respectivos gobiernos verán con muy buenos ojos que usted siga en el poder, por considerarlo un estadista como no hay otro.

—Muchas gracias— dice Belaunzarán.

Sir John Phipps, viejo y seco, que no entiende español y es sordo, sonríe amablemente a Belaunzarán, y mueve la cabeza afirmativamente, deseando, en su fuero interno, que lo que ha dicho Humbert H. Humbert sea lo que él quisiera haber dicho. M. Coullon, redondo y cabezón, con la cara llena de reproches, no hace gesto alguno y pone la mirada en los lebreles del gobelino que tiene en frente. En sus veinte años de embajador en tierra de indios, no ha logrado entenderse con nadie, por considerar que, puesto que el francés es la lengua diplomática, no hay razón para usar ningún otro idioma.⁸³

Las ideas se centran en los intereses y se oponen de tal manera que el enfrentamiento evidencia la bajeza y vaciedad de los personajes:

Don Carlitos corta un nispero, y se lo come.

—En el Casino dicen que es un hecho. Nos quedamos con Belaunzarán otros cinco años. A menos que se nos ocurra una idea genial.

—¡Qué vergüenza!—dice Ángela.

Don Carlitos adopta un tono severo.

—Vergüenza o no vergüenza, voy a pedirte que no vuelvas a decirle asesino. Tenemos que ser diplomáticos y defender nuestras propiedades.

Ángela se vuelve al jardinero y le dice:

—Corte tres rosas de Castilla.

El jardinero pone manos a la obra; Ángela lo observa; don Carlitos escupe el hueso y come otro nispero. Deja el tono severo y trata de hacerla entrar en razón.

—Además, el hombre está en la mejor disposición.

Hoy juego dominó con él.

—Haz lo que quieras—Dice Ángela oliendo una rosa.

Don Carlitos escupe el hueso del segundo nispero y dice:

—Bueno. ¿a qué horas se come aquí?

—En este momento. El ramo está listo. Comeremos y llegarás a tiempo a tu cita con el bandolero.⁸⁴

Los conceptos políticos, económicos y sociales quedan al descubierto en estos supuestos opositores del dictador. Nada les importa más que defender sus intereses, bienes, riquezas e ideas. Por un lado, Ángela trata de poner en claro su absoluto rechazo a Be-

⁸³ *Ibidem* p. 28.

⁸⁴ *Ibid.* p. 35.

lanzarán, mientras don Carlitos, su esposo, busca a toda costa que la expropiación con que amenaza el tirano no lo afecte en sus intereses, sobre todo en la conservación de la hacienda «La Cumbancha». Las ideas aparecen tras una máscara, sobre todo en el hombre que siendo un moderado busca alianzas y arreglos con el supuesto liberal que es Belaunzarán, para evitar afectaciones.

4. La combinación orgánica entre libre fantasía, simbolismo y algunas veces de un elemento místico-religioso con un naturalismo de bajos fondos sumamente groseros hace que las aventuras de la verdad en la tierra se muevan en caminos reales, lugares condenables, cárceles, orgías eróticas de cultos secretos, cantinas y plazas públicas.

Es en este nivel donde se aprecia con más claridad la carnavalización de la menipea, pues la verdad es capaz de enfrentarse sin temores a toda aspereza y horror de la vida y se contrasta con el mal universal, la licenciosidad, la bajeza y la trivialidad.

5. El punto anterior se complementa con la idea de que la fantasía desbordada y la invención ilimitada se conjuntan y dan lugar a un universalismo filosófico excepcional y una enorme posibilidad para observar u analizar al mundo. Por ser el género de «las últimas cuestiones», en la menipea se ponen a prueba las últimas posiciones filosóficas y permite sugerir la palabra y la acción extremas en el hombre para hacerlo tomar conciencia y aparecer en la vida en su total plenitud ontológica. Aquí, la sincrisis aparece con más fuerza al confrontar las últimas cuestiones del mundo, totalmente desnudas.

6. El universalismo filosófico hace que la acción y el sincretismo dialógico se muevan en diferentes planos místicos. Por un lado, puede hacer que en la menipea, la terrenalidad se transforme en una subida a los cielos o, por la propia naturaleza humana y real del género, haya un descenso a los infiernos con más facilidad que en los géneros canónicos.⁸⁵

Respecto a lo celeste: El simbolismo, la libre fantasía, los rasgos mítico religiosos, mezclados con realismo de bajos fondos, se combinan orgánicamente en *Maten...* para surgir como aventuras de la verdad que en la novela analizada aparecen en lupanares, cantinas, mercados y cárceles. El sabio —identificable en la figura de Pereira. pese a ser representado bufonescamente y que quizás por ello, sea el verdadero héroe oculto tras

⁸⁵ Este movimiento en tres planos permitió crear durante la Edad Media otro género cómico-serio mencionado por Bajtin como «diálogo en el umbral». Éste tendrá una gran importancia en la Reforma con la llamada «literatura de las puertas del cielo». Los descensos a los infiernos tienen su trascendencia en que permitieron otra forma relacionada: los diálogos de los muertos difundidos especialmente en Europa en los siglos XVII y XVIII. Bajtin, *Problemas de...*, p. 164.

una máscara— queda expuesto a lo licencioso, bajo, procaz, vulgar y malévolo. La invención y la fantasía se conjugan en un universalismo filosófico y convierten a la novela en una obra «de las últimas cuestiones»; proponen discursos y actos decisivos extremos caracterizados por mostrar a los personajes totalmente desnudos y al margen de todo prejuicio.

En este contexto, las acciones y las pruebas para condenar a una víctima del dictador se desarrollan y buscan en un burdel; la búsqueda de la verdad impone la del dictador y por tanto se halla falseada:

Galvazo y Jiménez miran a su alrededor en el salón desierto. El decorado gótico y los muebles moriscos, cedidos galantemente al burdel por un millonario libidinoso, están patas arriba. En el perchero hay un sombrero de fieltro. Galvazo y Jiménez, dándole vueltas, lo contemplan como quien ve un tesoro: tiene en la banda las iniciales de Saldaña.⁸⁶

(...)

Los acusados del asesinato del Doctor Saldaña forman un grupo lamentable: son dos putas, un maricón y dos rateros. En su cámara de horrores, atrás de una barandilla, Galvazo los forma en fila y los alecciona.

—Dentro de un momento van ustedes a entrevistarse con la prensa. Esto es un privilegio. Ya cada uno sabe lo que confesó, y lo que tiene que decir. Si alguno mete la pata, lo pasamos por las armas. ¿Está claro?

Los acusados, aterrados, dicen que sí. Galvazo abre la puerta y entran los periodistas.⁸⁷

Belaunzarán se presenta como un cursi y sentimentaloides que se preocupa más por sus gallos de pelea que por la valía de su gobierno. Pone a la vista su naturaleza sanguinaria y cínica. En ella, hay alusiones muy directas respecto a Antonio López de Santa Anna:

Belaunzarán, en mangas de camisa, visita a los gallos de pelea que tiene, enjaulados, en su quinta de La Chacota. Les dice tonterías, como una solterona a sus canarios.

—¡Qué bonito, qué bonito gallito! ¡Qué bonito piquito tiene mi gallito!

Agustín Cardona, vestido de luto riguroso, entra en la gallera.

—Estoy listo, Manuel— dice.

Belaunzarán se vuelve, se cruza de brazos, estudia a Cardona de pies a cabeza, y suelta la carcojada.

—Pareces la imagen del dolor. Nadie diría que tú arreglaste el trabajito Cardona, que no tiene sentido del humor, se ofende.

—Tú me lo ordenaste, Manuel— dice, muy cargado de razones.⁸⁸

Como menipea, *Maten...* es capaz de poner en la tierra los cielos y los infiernos,

⁸⁶ *Ibidem*. pp. 13-14.

⁸⁷ *Ibid.* p. 15.

⁸⁸ *Id.* p. 16. Tales referencias obedecen a que Antonio López de Santa Anna vivió en la calle de Cordobanes, tuvo su famosa hacienda de Manga de Clavo, era un gran aficionado a las peleas de gallos... Cfr. Leopoldo Zamora Plowes, *Quince años y Casanova aventureros*. México, Editorial Patria, 1984, en especial el capítulo V del primer tomo «Los gallos. Amores vivos, muertos y mal heridos».

mediante una estructura en tres planos que muestra a los distintos entes que residen en cada una de esas esferas.

Uno de los ejemplos del descenso a los infiernos en *Maten...*, correspondería al apartado donde Cussirat se enemista con el dictador cuando le dice a don Carlitos lo que responderá a la oferta de Belaunzarán de formar la Fuerza Aérea de Arepa y ser el Vicealmirante del Aire:

Cussirat y don Carlitos bajan por la escalera desierta. Don Carlitos, cargante, agujijonea a Cussirat:

—Dime que sí, Pepe. Dime que sí vas a decirle que sí.

Cussirat se detiene un momento en la escalera, mira, benévolo, a los ojos expectantes del otro, sonríe melancólico y dice:

—Voy a decirle que:

La distinción y la belleza de su rostro se quiebran por un momento, al meter la lengua entre labios y dientes y hacer el sonido de un pedo monumental; al tiempo que, con destreza que nadie hubiera sospechado, mueve ambos brazos y las manos en una señal soez. El ánimo de don Carlitos pasa del escándalo a la postración.

[...]

El vejete lo sigue, alicaído. Y más alicaído iría si supiera que desde el antepecho, entre los querubines y la penumbra, Belaunzarán, que lo ha visto todo, los contempla apretando la mandíbula y alzando la ceja.

[...]

Lo que comienza como un paseo filosófico, se convierte en una embestida feroz, cuando Belaunzarán se da cuenta cabal de la afrenta de que ha sido objeto.⁸⁹

7. La fantasía experimental surgida en la menipea es totalmente diferente a la desarrollada en los géneros canónicos; modifica totalmente las perspectivas del observador, el héroe o el narrador.

Este rasgo tiene puntos climáticos en la novela. La epopeya y la tragedia se ridiculizan en el todo orgánico del relato al grado de cambiar el punto de vista a grados no imaginados que modifican drásticamente la escala y perspectiva de los fenómenos cotidianos. El entierro del doctor Saldaña lo ejemplifica:

En silencio, con la carroza adelante, los caballos enlutados, y el cochero de sombrero alto, el cortejo fúnebre del Doctor Saldaña avanza, lenta y majestuosamente, hacia el panteón.

Detrás de la carroza, de traje negro, caminan los ricos de Arepa: tras los ricos vienen sus coches, con sus mujeres adentro, y tras los coches, los partidarios pobretones del Doctor Saldaña.

En el Dion-Button de sientos de los Berriozábal, Ángela, la Viuda de Saldaña y Conchita Parmesano, enlutadas y sudorosas, con ojeras de desvelo foman, en vasitos niquelados, café que sacan de un termo y no dicen nada.⁹⁰

Por otra parte, cuando Pepe Cussirat trata de matar por tercera vez a Belaunzarán

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 63-64.

⁹⁰ *Id.* p. 23.

—luego de en la fiesta donde se desarrolla el segundo intento de asesinar al dictador mediante un fistol envenenado que pasa de mano en mano no logra cuajar y el déspota sale vivo⁹¹— lanzando una bomba contra un auto equivocado para luego darse cuenta del error y acercarse al vehículo de Belaunzarán y tirotearlo, la incredulidad ante lo inexplicable de la sobrevivencia del tirano a la agresión lo convierte en un demonio infalible:

En ese momento, y como para aumentar la confusión, llega un coche y se detiene a cinco metros de Belaunzarán. Después de un sobresalto, el Mariscal se tranquiliza. Ha reconocido, asomado por la ventanilla trasera, al Ingeniero Cussirat. Belaunzarán levanta la mano en saludo afectuoso, olvidando por un momento, el episodio de la Fuerza Aérea.

—¡Ingeniero, ayúdenos!

Se queda helado al ver que Cussirat, en vez de ayudarlo saca una pistola, apunta hacia su barriga, aprieta las mandíbulas y dispara seis veces.

Durante unos segundos, ambos se miran con incredulidad. Belaunzarán, al petimetre disparándole, y Cussirat, al Mariscal no caerse. El saco de Belaunzarán se llena de agujeros, por donde salen, en vez de sangre, pequeñas nubecitas de polvo, como si alguien estuviera sacudiendo una alfombra. Antes de que Belaunzarán salga de su perplejidad, Cussirat sale de la suya, y atemorizado, mete la cabeza y ordena:

—Vámonos.⁹²

8. La menipea propone explorar tanto en lo formal como en lo temático, estados anímicos o psicológicos nuevos e inusitados como la locura, sea cual sea su naturaleza: el desdoblamiento de identidades; las ilusiones desbordadas; los sueños extraños y lo onírico en general; el suicidio; la pasión rayana en la locura. Tal psicologización se constituye en la posibilidad de generar otro hombre y un destino diferente para el héroe, quien pierde su carácter cerrado y definido y deja de lado la congruencia propia, además, permiten vislumbrar una nueva visión de la humanidad mediante la destrucción de la cerrazón y la falsa integridad individual.

El amor y sexo entre Pereira y Esperanza, su esposa, corresponde a esta característica. Se basa en la parodia del dolor y en el éxtasis por la insania de la mujer

—¿Qué te pasa?

Esperanza se cubre la boca con un pañuelo, y solloza. Se levanta de pronto, como quien, incapaz de contenerse, no quiere dar el espectáculo, y va hacia la puerta diciendo, entre sollozos, mocos y el pañuelo que tiene sobre la boca:

—¡Es que somos tan pobres!

Sale dando un portazo y, en la intimidad de su alcoba, se echa de panza en la cama de latón en donde han cohabitado, tranquilamente, tres generaciones de mujeres amargadas por el fracaso social de sus respectivos maridos.

Pereira abre la puerta y, parado en el umbral, ve, desolado, cómo se estremecen las nalgas de su mujer con los sollozos. Entre en el cuarto, cierra la puerta, deja el violín sobre una silla y, con cara de tragedia, monta de un brinco sobre Esperanza y le muerde

⁹¹ Véase el capítulo «Bailen todos», en Ibarguengoitia. *Maten...*

⁹² *Ibidem*, p. 161.

la nuca. Ella, llorosa, dice: 'no, no, no' pero permite que le aprieten las tetas. Pereira, después del coito, toca el violín con inspiración y mal tono. A su lado, Esperanza cose apaciblemente con la mirada baja.⁹³

[...] Con precipitación, en la oscuridad, se quita la ropa y los zapatos. Queda en calzonnes. Lleno de alegría, se pone los zapatos de dos colores. Cuando está abrochando las cintas, se da cuenta de que alguien solloza en el cuarto de junto. Se levanta, y en calzonnes y zapatos, entra en su alcoba.

A la luz del quinqué encendido, ve a Esperanza, en la cama, llorando.

—¿Por qué lloras?

—Porque ya no me quieres.

Pereira cierra la puerta, y camina hasta donde está su mujer, diciendo, con vehemencia:

—¡Sí te quiero! ¡Sí te quiero!

Toma la sábana y, con cierta violencia y gesto grandioso, descubre a su mujer. Está desnuda. Se monta sobre ella con los zapatos puestos.

—¡Sí te quiero!— le dice.

Y ella le contesta:

—Ten cuidado, que me duele el hígado.⁹⁴

9. Las escenas de escándalos, excentricidades y acciones y discursos inoportunos como representantes de violaciones a la normalidad de los acontecimientos, reglas, actitudes, etiqueta y acciones son distintivas de la menipea. El género da lugar a una nueva escala estética totalmente ajenas a las formas clásicas y al drama tradicional, pues el escándalo y la excentricidad acaban con la integridad épica y trágica del mundo, rompen el devenir inexpugnable y normal de cuestiones y sucesos humanos, al tiempo de liberar al hombre de reglas y motivaciones predeterminantes.

La «palabra inoportuna» juega otro rol esencial por su imprevisibilidad, su sinceridad cínica, la violación de lo sagrado en que puede incurrir o por la mera alteración o ruptura de la etiqueta.

Como menipea, *Maten...* contiene todos los elementos mencionados. Un ejemplo es que aun cuando se trata de un secreto a voces, el asesinato de Saldaña trae aparejadas actitudes acusatorias que exponen al dictador como un asesino en el habla de sus propios subalternos, como son Galvazo y Jiménez:

Jiménez, entre su escritorio y un cuadro que representa a Belaunzarán, vestido de punta en blanco y envuelto en la bandera arepana, le dice a Galvazo, su ayudante, encargado de las investigaciones y los tormentos:

—Tenemos que descubrir quién mató al Doctor Saldaña.

Galvazo se asombra mira a su jefe sin comprender.

—¿No fue él?

Señala el retrato del Mariscal.

⁹³ *Ibid.* pp. 31-32.

⁹⁴ *Id.* p. 46.

Jiménez escabulle la mirada, se mueve incómodo, y finge no haber oído.

—El mismo Mariscal acaba de darme la orden, Galvazo.

—Muy bien, mi coronel. Haremos la investigación.⁹⁵

10. El oxímoro y los contrastes son indispensables en la menipea como instrumento estilístico y estructural, pues permiten cambios inesperados, espontáneos y bruscos; subidas y bajadas imprevistas dentro de la escala social; aproximaciones súbitas sobre temas, situaciones o aspectos totalmente separados, disímbolos y ajenos entre sí, y empatar toda clase de desigualdades.

Los oxímoros (destacados no en frases, sino en párrafos completos donde se contraponen rasgos pretendidamente aristocráticos con otros que subrayan la bajeza de los todos y cada uno de los personajes) y los contrastes acentuados invaden y llenan a *Marten...* con cambios drásticos y aproximaciones inesperadas entre los elementos más disímbolos y desiguales; tal es el caso de Pereira que quiere pertenecer al círculo de los criollos ricos y sólo es un bufón caricaturesco. Baste mencionar su apariencia y actitudes durante la simple compra de un pescado:

Salvador Pereira, con gorra de automovilista y Palm Beach regalados, el portafolio bajo el brazo, escoge el más pequeño de entre los pargos muertos que hay en la mesa de una pescadería. Primero lo palpa, para saber si está firme, después, le mira los ojos ciegos y por último, lo huele; satisfecho con el resultado de estas operaciones, lo pone sobre el mostrador, frente al pescadero que lo destripa, lo cepilla y lo envuelve en un periódico. Pereira paga y guarda el bulto en el portafolio, entre las escuadras y una sonata de Schubert.⁹⁶

Otro oxímoro se da en la escena donde Carlitos Berriozábal queda frente a frente con el déspota en el velorio del Doctor Saldaña. Ahí, luego de que su propia esposa, Angela Berriozábal, llamara asesino al dictador, «Belaunzarán, sin inmutarse, se vuelve a Don Carlitos, que tiene *una sonrisa helada y la cara roja*».⁹⁷ Lo mismo sucede con Belaunzarán en la escena donde trata de meterse a un smoking demasiado estrecho, cuando es invitado por don Carlitos a una cena de los moderados.

Otros contrastes que se observan entre ricos y pobres y sus caracterizaciones se encuadran en este contexto:

El chofer, solemne, quita el trapo húmedo que cubre los sandwiches. Pereira los mira sin saber por cuál decidirse. Un negrito, moquiento y andrajoso, metiéndose un dedo en las narices, mira la ceremonia a pocos metros de distancia. Ángela lo ve, se conmueve profundamente y llena de sentimientos maternales y humanos, toma un sandwich del

⁹⁵ *Id.* p. 12.

⁹⁶ *Id.* p. 30.

⁹⁷ *Id.* p. 17. El destacado es mío.

altero, y se lo da al niño, que lo estudia con desconfianza antes de morderlo. Ángela se vuelve hacia los demás y se disculpa diciendo:
—Yo, estas cosas, no las puedo resistir.
Ellos la miran con simpatía. Nadie ve que el negrito muerde el sandwich, no le gusta, y lo tira al suelo.⁹⁸

11. Aun cuando incluye elementos sociales utópicos, la menipea lo hace en forma de viajes a países desconocidos y tiene como finalidad esencial ser otro elemento amalgamador de la gran variedad del género. Este rasgo es plenamente evidente en la ya citada presentación de la novela; en las ideas de absoluta impunidad de los moderados, la supuesta igualdad que Belaunzarán busca a través de la Ley de Expropiación (más adelante será eliminada con la Ley de Ratificación del Patrimonio para lograr la unión de los supuestos «enemigos a muerte» que fueron Belaunzarán y los moderados).⁹⁹

La llegada de Cussirat evidencia la idealización y fe sobre el dandy culto que utópicamente representa un cambio para Arepa.

El Bléirot describe un círculo alrededor del llano, desciende, pega un bote en tierra, se encabrita, acelera y vuelve a elevarse; describe otro círculo u aterrizaje, dando tumbos, deteniéndose a un metro del arroyo, con una ala desgarrada por un huizache solitario. El público, que ha observado el aterrizaje, sobrecogido de admiración, se recupera y rompe el cordón del ejército, echando a correr para ver de cerca el aparato [...]
[...]—¡Dichosos los ojos!— dice don Carlitos
—¡Bienvenido a la patria— deca Paletón.
—¡Hiciste un aterrizaje fenomenal— deca el joven Paco Ridruejo, que ha visto aviones en su viaje a Europa.
—¿Tuviste buen viaje?—pregunta don Bartolomé González, el del Rolls.
—Tuve mal tiempo al salir de Cuba—Dice Cussirat.
—Vente a comer un bocado y a tomar una copa de vino— dice don Carlitos, echando un brazo al hombro de Cussirat—. Has de estar desfallecido.
—¿Cómo está doña Ángela?—pregunta Cussirat.
—Con ganas de verte— contesta don Carlitos.¹⁰⁰

12. La menipea incluye en sí todo tipo de géneros y discursos. Va desde lo más oral y tradicional como las consejas y leyendas, hasta los géneros más elevados como la tragedia y la oratoria. Los versos no quedan fuera de esta mezcla. Aquí se puede establecer otra de sus relaciones con la sátira tradicional.

En *Maten...*, el uso de géneros intercalados como refuerzo a la pluralidad de estilos que resalta la multiplicidad expresiva y originan una nueva actitud del lector hacia la palabra en tanto que material de la novela. Así se convierte en una especie de género periodístico contemporáneo derivado de la antigüedad clásica y susceptible de explicar algunos

⁹⁸ *Ibid.* p. 51.

⁹⁹ *Cfr. Ibidem.* pp. 101-106.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pp. 52-53.

de los rasgos ideológicos contemporáneos.

Maten... está dotada de un carácter publicista y folletinesco que le da integridad orgánica. El encuentro de los belaunzaránistas y el cortejo de Saldaña ponen en evidencia el uso de géneros intercalados y la perspectiva folletinesca:

El Doctor Saldaña, cabeza de sus huestes de medio pelo, cruza como Moisés, un pestilente y dividido Mar Rojo para llegar al cementerio.
Cuando el cortejo ha pasado, la turba se cubre, los tamborileros tocan, la gente grita y avanza dando brinquetes y cantando:

Que te digo que no paro,
Belaunzarán!¹⁰¹

13. La unión de diferentes formas escriturarias fortalece la pluralidad de estilos y tonos de la menipea y permite crear una nueva actitud hacia la palabra como material de la literatura. *Maten...* ofrece diversas muestras. La más importante es cuando Cussirat es rescatado, protegido y escondido gracias a Pereira,¹⁰² a quien el «héroe» había considerado un estúpido. El rescate del primero a cargo de Ángela y su posterior fuga en «La Navarra».¹⁰³

14. La menipea representó en la antigüedad un esquema informativo. En nuestro tiempo, es la representación más exacta de la actualidad y reacciona ante cualquier acento ideológico. Mediante alusiones, se refiere a figuras políticas y al hombre en general, se enfoca en grandes hechos o situaciones cotidianas, percibe nuevas vías en el devenir histórico, muestra las diversas capas sociales, incluso las que están en gestación, y trata de anticiparse al devenir histórico.

[...] Este carácter publicístico, de folletín, o de revista, esta actualidad, caracterizan en un mayor o menor grado a todos los representantes de la menipea. Este último rasgo que señalamos conjuga orgánicamente con todas las demás particularidades del género.¹⁰⁴

Maten... está lleno de alusiones a muchos otros de los héroes nacionales, pues ni el primer Presidente de México, Guadalupe Victoria, se escapa. Hay una clara referencia al hecho de su participación en la toma de Oaxaca durante la Independencia (25 de noviembre de 1812)¹⁰⁵ que se reproduce paródica y satíricamente en el capítulo XI, «La toma del

¹⁰¹ *Id.*, p. 26.

¹⁰² Cfr., *Idem.*, pp. 163-176.

¹⁰³ Cfr. *Ibidem.*, pp. 175-183.

¹⁰⁴ Bajtín. *Problemas de...*, p. 167.

¹⁰⁵ Editorial Porrúa. *Diccionario Porrúa, historia, biografía y geografía de México*. México. Ed. Porrúa. 1971. p. 2256. Véase también Secretaría de Educación Pública. *Enciclopedia de México, volumen 14*. SEP, Enciclopedia de México. 1987, pp. 8450-8451.

Pedernal» en la novela. Según la historia oficial, con el fin de impulsar a sus hombres a cruzar el foso que protegía a Oaxaca, Guadalupe Victoria lanzó su espada al lado opuesto de donde se encontraban y al grito «Va mi espada en prenda. Voy por ella» logró infundir ánimos a sus soldados para que la captura de la ciudad fuera un gran triunfo de las tropas independentistas.

Anne Payne propone otras siete categorías, que si seguimos la numeración iniciada por Bajtin serían:

15. La utilización del diálogo entre dos estereotipos que se encuentran en dos niveles de percepción diferentes y muy bien definidos. Uno es el «sabelotodo» sin restricción ni responsabilidad alguna de las de los mortales comunes y corrientes. Su interlocutor se encuentra en el plano del hombre que lucha con sus cargas humanas totalmente opuestas a las que el primero propone y que es persuadido para escuchar le guste o no.

16. Uno de los personajes se ve constantemente involucrado en una búsqueda infinita que se convierte en una satirización de cualquier norma que trata de llegar a una culminación, mientras el otro, que generalmente es el principal, comenta los trabajos del primero con el ánimo de ayudarlo.

17. La menipea encarna el conocimiento de que la ilimitada libertad de pensamiento del hombre es su más preciado bien y su carga más terrible.

18. Los personajes muestran una cortés intención de continuar dialogando sin importar qué pase ni cuáles concesiones se deban hacer; esto se ve con más claridad cuando la obra permanece totalmente en el reino de lo cómico.

19. La menipea irradia una esperanza irrefrenable y una energía titánica para resolver problemas, cualesquiera que éstos sean.

20. Ni Dios ni ninguna autoridad se presentan como incuestionables. La menipea se centra en el sentimiento de que probablemente no existe certeza abstracta alguna fuera de lo que nosotros podamos conocer; sólo la posibilidad infinitamente valiosa de que pueda existir si sólo pudiéramos alcanzarla mediante las trampas de nuestras propias elucubraciones.

21. La menipea tiene una fuerte carga obscena que no llega a la pornografía.

Todos estos rasgos se relacionan con la idea dominante de la sátira o de la satirización como la posibilidad de una norma aceptable. Así, los cambios de tono, la obscenidad no pornográfica y los catálogos heterogéneos que ignoran toda subordinación jerárquica,

son formas de violentar el decoro y las expectativas tradicionalistas que se convierten en críticas contra todo lo establecido, niegan la posibilidad de contar con pautas, respuestas, métodos o actitudes incuestionables que algunas personas tratan de imponer a otras.

Todo lo anterior se convierte en una yuxtaposición que constantemente hace recordar la presencia de alternativas infinitas y de la incertidumbre perenne en cualquier respuesta; también evidencia una esperanza y el sentido de una libertad intelectual en un mundo sin finales mortales ni dictados destructivos. Ahí, la menipea permite un gran regocijo, elimina peleas y situaciones amargas y da paso a una tolerancia risueña y un deseo de mantener vigente el diálogo sin importar el tamaño de los obstáculos.

Es notoria la validez de la sátira menipea y de sus características para aproximarse a *Maten al león*. Este trabajo pone a la vista sólo algunas de las posibilidades explicativas de las ideas bajtinianas de cómo efectivamente Ibarguengoitia es un humorista. Su literatura utiliza la ironía, la parodia, la sátira y la menipea para humanizar a los «héroes nacionales» y ponerlos como lo que fueron: seres humanos con defectos y virtudes.

La visión tendenciosa de la Historia oficial queda expuesta y manifiesta los vicios y errores de la historia plasmada por la facción revolucionaria victoriosa, cuestionando en la figura de Obregón, ya literalizada como Vidal Sánchez (*El atentado*) y Manuel Belaunzarán (*Maten al león*).

La comunión entre un régimen totalitario y una oligarquía no toma mucho tiempo, pues el poder siempre queda al servicio del dinero, y viceversa, en la historia reciente de México. *Maten al león* expone los métodos de cooptación y coerción de que el régimen se vale y ha valido para legitimarse y atraerse la simpatía de ricos y aristócratas.

CONCLUSIONES

Luego de muchos tanteos, pruebas y búsquedas sobre temas tan poco estables como los aquí analizados, llegué a algunas conclusiones sobre el humor y sus mecanismos que ejemplifiqué con la obra novelística de Jorge Ibarguengoitia. Quizá mis opiniones finales sean cuestionables desde distintos puntos de vista; por eso me vi obligado a cubrir al máximo posible definiciones, conceptos, teorías... Al abordar el problema del humor me encontré con muchas contradicciones, aunque al final construí algunos asideros teóricos para abordarlo junto con la risa y lo cómico.

La risa puede analizarse desde dos puntos de vista: el primero la concibe como un aparato encaminado a reprimir cuando la concibe como fenómeno banal, instantáneo y unido a una finalidad fetichizada. Constaté que si nos quedamos en el estrato de lo chistoso, la risa no lleva a ningún lado: es un simple instrumento más del dominio ideológico. No permite ver más allá de lo meramente degradante y sarcástico. Produce más dolor que alivio y deja la sociedad sin nuevas herramientas de análisis.

La posibilidad transformadora de la risa queda abolida desde la perspectiva dicha, y eterniza y refuerza los otros aparatos ideológicos de control propios de sistemas desiguales e injustos.

El segundo enfoque se opone a cualquier forma represiva. Se centra sobre la risa que funciona artística, estética y éticamente. Contribuye a la meta de vivir bien para y con los demás en instituciones justas. Recurre a los mecanismos que he analizado. Permite, si no construir una revolución, al menos cambiar y transformar en forma lúdica las posturas sobre política y socio-historia a partir de la novelística de Ibarguengoitia para establecer nuevas concepciones. En el caso en cuestión, propone un punto de vista capaz de iniciar y profundizar el análisis y la crítica del sistema histórico-ideológico que tiende a mantener un aparato político decadente, disfuncional y víctima de vicios corporativos nada edificantes.

En un primer nivel, lo cómico inicia el proceso transformador de la risa al romper con lo cotidiano y orillar a quien lo practica a reflexionar sobre su devenir histórico; más allá del momento, el cómico retorna a sus raíces y trata de modificar su futuro mediante la desvalorización lúdica de su presente. También detenta una posición de superioridad sobre el resto de los mortales que es ajena a lo material.

El cómico inspecciona las contradicciones inmediatas para aceptar lo inesperado y

novedoso. Lo superfluo y contradictorio constituyen el sino de la comicidad. Lo no vital, lo solemne y lo serio, sus peores enemigos. La crítica a las inconsistencias propias de lo real y lo racional hace que el cómico vuelva la realidad a sus justas dimensiones al desposeerla de la represión que proponen los mitos heroicos.

El debilitamiento de un sistema de las cosas propio de lo cómico, acaba con todo autoritarismo. De ahí surgen sus grandes enemistades con los Estados cerrados como el mexicano, que no toleran cuestionamientos a sus bases y principios.

La renovación ofrecida por lo cómico rompe esquemas. Por eso, las políticas culturales del Estado mexicano siempre lo relaciona con lo bajo, de mal gusto y carente de todo fundamento ético. Sus practicantes quedan relegados; siempre los vio por encima del hombro, además de ser perseguidos al no respetar a nada ni a nadie. Baste recordar a Jesús Martínez, «Palillo», o a Joaquín Pardavé.

Muchos de estos rasgos quedaron ejemplificados en mi análisis, aunque puse más atención a las formas en que lo hace el humorismo.

Si bien lo cómico tiende al gozo entreverado con una fuerte dosis de crítica, el humor va más allá. Bajo su máscara sonriente se oculta las más de las veces un terrible dolor y un enorme esfuerzo de adaptación para tolerar una realidad cruel y dolorosa. Así aparece su doble cara, rasgo que observamos en Ibarguengoitia una y otra vez. El autor usa la ambivalencia lingüística y estética, y comparte y amplía muchos recursos de lo cómico. No obstante, este novelista supera lo cómico al rescatar los aspectos verdaderamente humanos de los héroes nacionales y ubicarlos en su justa escala: la de hombres concretos nacidos en un momento y con intereses específicos.

En el caso de Perinón y su contraparte histórica (Hidalgo) en *Los pasos de López*, Ibarguengoitia desvaloriza su aspecto heroico, y recupera el humano mediante la comprensión de sus virtudes y la compasión por sus debilidades; no acepta los extremos de sus detractores ni de sus idealizadores, como mostré por medio de la sátira. La solemnidad desaparece y da lugar a un juego gozoso entre Ibarguengoitia y su lector gracias a la observación y compartimentación de pistas. Además, orilla a búsquedas que vierten nuevas luces sobre las figuras históricas.

Ibarguengoitia no es pesimista ni nihilista en ninguna de sus novelas. Antes bien, rechaza todo rencor y se ubica en el verdadero punto medio típico del humorista. Entrelaza los extremos violentos y poco amigables. Además, sus personajes son —como los de

todo buen humorista— plenamente verosímiles y llegan a ser identificables, aunque los dota de nuevos rasgos que antes les habían sido arrebatados. Éstos los enriquecen en el trabajo literario; baste recordar la figura del dictador y la modelización de Álvaro Obregón encarnados en el carácter de Manuel Belaunzarán en *Maten al león*.

Como primera conclusión afirmo que, a partir de los rasgos mencionados, pude comprobar cómo Iburgüengoitia es humorista, gracias a los mecanismos y recursos detallados en el presente trabajo. En sus obras observa y aplica la mayoría de los rasgos de quien cultiva el humorismo.

Al referirme a la ironía comprobé que Iburgüengoitia recurre a ella en más de una forma. En primer lugar, la utiliza como instrumento de razonamiento lúdico para exponer ante su lector la verdadera idiosincrasia de los generales revolucionarios. La creación de un alazón que integra en sí la caracterización más genérica de los caudillos, hace más evidentes las limitaciones y carencias de éstos sin necesidad de nombrarlas específicamente.

Mediante la ironía, todo panfletarismo queda anulado en *Los relámpagos de agosto* para dar lugar a una exposición realista de cómo fueron los caudillos revolucionarios. No pretende expresar seca y llanamente lo contrario de lo que trata de significar. Iburgüengoitia busca poner ante los ojos de su lector los ambientes y formas de un sistema legal y político en ciernes, así como sus mecanismos de cooptación y mediación. En esta novela, la ironía recurre a diversas formas retóricas con el fin de mostrar, con el discurso novelístico, una nueva cara de los caciques surgidos de la Revolución.

Iburgüengoitia se distancia de su figura de narrador-protagonista y la usa para expresar sus ideas sobre los generales revolucionarios, a quienes reinterpreta de manera diferente a la establecida por la visión oficialista. Aprovecha este distanciamiento para romper el mito que los representa, y expone las formas de renovación de los cuadros revolucionarios a partir de juegos, traiciones, cambios de bando, complicidades y reagrupaciones de toda laya.

Las paradojas, litotes e hipérboles hacen más notorias las ironías de Iburgüengoitia. Con las figuras mencionadas desnuda a los caudillos, sus enemigos, y los círculos de poder. Muestra así los juegos de intereses, la falta de principios, la ausencia de valores, la prepotencia y la ignorancia de Amaya sobre lo que sucede tras las bambalinas del poder. El narrador-protagonista se convierte en la marioneta de los actos más vituperables del

«déspota», encarnado en Vidal Sánchez, así como de Ignacio Pérez H. y todos los asociados a ellos.

Con el fingimiento como otro de los recursos irónicos, Iburgüengoitia expone lo contrario de sus propias ideas para patentizar la ausencia de valores absolutos en *Los relámpagos...* Asimismo, se destaca la incertidumbre del lector, quien desconoce los límites entre los dichos del escritor y las ideas de los caudillos. Tampoco se puede saber a ciencia cierta si Arroyo es un ingenuo o peca de estupidez al tener ante sí las jugadas de Sánchez y no poder descifrarlas.

Todas las certidumbres del sistema priísta quedan eliminadas en *Los relámpagos...* y el lector debe crear las suyas o partir de lo expresado por el autor oculto.

La negatividad de la ironía no aparece en Jorge Iburgüengoitia. La elimina para dar paso a una identificación lúdica y cómplice con su lector. La ironía se entiende en las novelas del guanajuatense como positiva y desenmascaradora antes que encaminada al escarnio: cumple una función clarificadora en *Los relámpagos...* Las incongruencias, incompatibilidades y contradicciones sirven para hacer que el lector esclarezca su visión sobre los caudillos revolucionarios. Iburgüengoitia adopta una postura ética donde el cuestionamiento aparece a cada paso en la lectura de la novela, y puede unir los puntos más disímbolos de la realidad caudillista con un fin iluminador, dirigido a concebir la apertura, inestabilidad y continuidad del devenir histórico.

Como ironista, Iburgüengoitia logra lo que Kierkegaard llama la «doma de la ironía», pues la exime de su negatividad e infinitud para ubicarla en un plano completamente terreno sin privarla de su función esclarecedora. El lector cuenta con nuevos instrumentos interpretativos y dilucidatorios sobre la época de consolidación revolucionaria.

Al abordar el papel de la parodia en las novelas de Iburgüengoitia, descubrí y comprobé que cumple con las funciones analizadas en este trabajo. En primera instancia, encontré la reelaboración de diversas obras que el autor refiere explícitamente; además descubrí influencias de otros autores, como mostré en *Los relámpagos...* y en *Los pasos...*, obras donde este mecanismo juega un papel esencial al recurrir la primera a la ironía y la segunda a la sátira. Así, la intertextualidad propia de la parodia se filtra y permea ambas novelas.

Al igual que la ironía, la parodia no es gratuita en *Los relámpagos...*: desarrolla y amplía la acción crítica de la primera y une diversos aspectos de los generales revolucio-

narios para crear personajes literarios, portadores de rasgos típicos y propios de las figuras históricas.

Debo aclarar que la función de preparar al escritor y ayudarlo a crear sus propios modelos escriturarios, definida por diversos autores, está ausente en Ibarguengoitia. Éste ya tenía muchas tablas como creador a partir de su trabajo teatral. Lo que sí se percibe es el reconocimiento a las obras de otros literatos, que el propio Ibarguengoitia acepta al señalar haber tomado ideas de trabajos de Evelyn Waugh.

Por otra parte, la función de ataque no se da con crudeza: la parodia aparece en *Los relámpagos...* más como otro mecanismo iluminador que como arma destructiva. Opera como un «contracanto» a las «odas» de las memorias de revolucionarios y de la visión oficialista de la historia de México. La irrupción de lo no oficial en lo oficial es patente en esta novela.

Como mecanismo creador, la parodia posee un papel esencial en *Los relámpagos...* A partir de obras de naturaleza muy diversa, Ibarguengoitia creó una novela crítica, no condenatoria, que se desarrolla en un ambiente jocoso y divertido, y orilla a la reflexión sobre lo que nuestros gobernantes han repetido hasta el hartazgo durante los últimos 80 o 100 años. Con lo anterior, se cumple otra de las funciones paródicas en *Los relámpagos...*: quedan expuestas las insuficiencias ideológicas y de construcción del discurso oficialista. La novela revitaliza las formas solemnes usadas en los 60 y formará una escuela que es visible aún en nuestros días.

Es necesario señalar que la autorreflexión está ausente en *Los relámpagos...* Existe una sola referencia al autor y a su trabajo. La obra no detalla el proceso creativo que le dio origen. Este se oculta y permanece implícito, sin dar mayores pistas que hechos históricos enmascarados. Su finalidad consiste en obligar al lector a ampliar sus horizontes y consultar las fuentes, antes que hundirlo en disertaciones que lo alejarían de la novela. Además, *Los relámpagos...* constituye una instancia subversiva y rechaza todo conservadurismo de las visiones del grupo dominante surgido de la Revolución de 1910.

Los principios bajtinianos sobre la parodia aparecen en todos sus niveles en *Los relámpagos...* Pude observar estilizaciones de las palabras de otros autores muy bien logradas, porque los mantiene ocultos a sus emisores. Asimismo, Ibarguengoitia conserva su distanciamiento del objeto y su palabra queda subordinada a los propósitos de su contexto, pues, como ya mencioné, el aparato censor y represor de los 60 no toleraba ninguna

crítica a la sacrosanta palabra de los círculos de poder.

Como narrador-personaje, Amaya permite objetivar su palabra (aquí se halla el segundo tipo referido por Bajtin) para enderezar profundos cuestionamientos a la concepción implantada por el sistema.

La palabra de Ibargüengoitia se basa sobre todo en el tercer tipo bajtiniano, al reelaborar la palabra memorialista cuyo fin autolaudatorio de los caudillos se transforma en el guanajuatense en una profunda exhibición y crítica. También da lugar, con el mismo modelo, a mostrar facetas ocultas de los generales revolucionarios. Vale la pena recordar el ejemplo de Vidal Sánchez como representante de Elías Calles. Además, en *Los relámpagos...* Ibargüengoitia respeta al máximo los patrones lingüísticos y estilísticos de los memorialistas, da mayor verosimilitud a sus personajes y plantea claramente las dos posiciones significativas (la suya propia y la de sus modelos).

Al imprimir nuevos matices a los dichos de los generales revolucionarios, Ibargüengoitia aprovecha sus modelos, cuyos procedimientos en conjunto convencionaliza y hace bivocales. Éstos dejan traslucir las voces fusionadas y los distintos objetos de las palabras de memorialista y literato, separados para crear una nueva instancia artística.

La parodia histórica creada en *Los relámpagos...* hizo que apareciera una nueva forma novelística basada en apelaciones, guiños, despertar de curiosidades y entramado de complicidades con el lector: todos ellos, capaces de cuestionar aspectos históricos sin llegar a actitudes persecutorias.

Ibargüengoitia crea una polémica oculta y otra visible. La primera es muy notable en el caso de las ya citadas diferencias entre Arroyo y sus compinches, con los círculos del poder. La externa se basa en su relación con el lector: rompe las expectativas de éste y lo hace buscar más allá de los límites tradicionales, con el fin de solucionar los fuertes desacuerdos surgidos de leer una obra como *Los relámpagos...*

Usar la parodia permite a Ibargüengoitia llevar a sus últimas consecuencias el cuestionamiento iniciado y sostenido en la ironía. Aquí alcancé otro de mis objetivos específicos: desentrañar los estratos socio-culturales de los generales revolucionarios. Asimismo, gracias a los artilugios de la sátira, detecté la formación criolla de Hidalgo encarnado en Perión.

Vamos por partes. Es necesario que haga algunas consideraciones sobre la sátira. Ésta me ayudó a lograr mi segundo objetivo específico: contrastar los contenidos de los

discursos histórico-sociales y los mensajes ofrecidos en las novelas.

Si bien ya alcancé esta segunda meta mediante la ironía y la parodia, la sátira tiene un poder mayor para evidenciar los contrastes entre lo que dice la historia oficial y lo que en la realidad pudo haber sido. *Los pasos de López* muestra la intención de Jorge Ibargüengoitia de humanizar a los iniciadores de la Independencia, en especial a Hidalgo. Al pertenecer a un género inestable como la sátira, esta novela no trata de persuadir, sino de plantear otra forma de entender la psicología de los personajes históricos.

En este caso especial, la sátira echa mano de los otros dos recursos analizados. La ironía destaca en el tratamiento de los Corregidores, y la parodia de las obras de Luis Castillo Ledón, Lucas Alamán y Juan A. Mateos permea hasta los últimos rincones *Los pasos...*

La novela no se cubre con otros ropajes; la ausencia de una trama lineal le permite utilizar los recursos menos esperados para lograr su fin. No se trata de una chapuza ni de una sinrazón. Antes bien, *Los pasos...* encierra una serie de dualidades que exhibe con gran arte los rasgos de las figuras históricas, y crea un mundo autónomo y estético a partir de un hecho concreto: el inicio de la Independencia.

Por otra parte, *Los pasos...* fusiona diversas formas literarias y no literarias; esta unión tiene como fin obligar al lector a ver nuevos horizontes históricos antes ignorados. Como sátira, la novela demuestra que debió ajustarse a las necesidades estético-sociales de su momento y fue capaz de responder a todos los impactos que generó su publicación.

Como producto semigenérico, *Los pasos...* se mueve entre el ataque a las representaciones hechas por otros sobre el protagonista (en este caso, Hidalgo-Periñón) y su reivindicación como ser humano. La novela se ubica en el punto medio entre los detractores y los defensores del Padre de la Patria. No pretende resolver conflictos, sino evidenciarlos mediante una intensa parodización. Se trata sobre todo de una intersección de obras para incrementar la dimensión humana de Hidalgo, a través de un razonamiento basado en las diversas fuentes de la obra literaria.

Como sátira, *Los pasos...* sobrepasa y supera los conceptos moralistas atribuidos a la sátira desde la Antigüedad hasta bien entrado el siglo XIX. El único rasgo que Ibargüengoitia rescata de ese largo período es la multiplicidad genérica. Como producto del siglo XX, esta sátira deja atrás todo maniqueísmo moralizante; no se instituye como salvadora de la virtud de las figuras históricas; carece de su supuesta malignidad y destructividad.

Asimismo, aunque rescata algunos elementos de Dryden, y los lleva hasta sus últimas consecuencias, no pretende inculcar valores porque es crítica y desnudadora y va contra todo predicador en tanto éste es blanco de su actitud cuestionadora.

Los pasos... es una profunda investigación sobre el inicio de México como nación; recurre a modos oblicuos; nunca dirige críticas directas, sino que las cubre con una fina capa humorística, o irónica o paródica, para mostrar lo que quiere hacer evidente.

De acuerdo con ideas de Clark, que hago mías, *Los pasos...* devela rasgos de los iniciadores de la Independencia que fueron mantenidos en las sombras por los círculos de poder. Es posible observar algunos casos donde se identifica la bufonería y se patentizan absurdos, ambivalencias y vicios en que incurrieron los personajes histórico-literarios, en especial Hidalgo-Periñón.

La última novela analizada se inscribe en la corriente degenerativa de Weinsenburger y en la segunda línea de la novela descrita por Bajtin. En el primer caso, subvierte los rasgos atribuidos a los independentistas; expone sus dudas y las de los lectores; rompe con los ideales en que fueron inscritos los primeros; incluye técnicas populares y de los medios masivos; subraya los problemas no resueltos, así como las contradicciones de la ideología dominante sobre las virtudes y defectos de los personajes, y encamina una dura crítica a la concepción histórico-política dominante.

Los pasos... también se dirige contra las prácticas terroristas acuñadas durante años respecto a la interpretación de la historia patria, y desconfía de ellas; gracias a la parodia, parte de obras maniqueas existentes y crea nuevas formas narrativas. Su supuesto carácter engañoso no tiene sustento: al no pretender moralizar, sino denunciar; desata una fuerte polémica contra lo instituido; da paso a posturas renovadoras en la literatura mexicana; recrea realidades diferentes sobre la Independencia y sus héroes; y es anticonservadora al no imponer normas propagandísticas.

Los pasos... subraya la falta de identidad de la ideología priísta y de los detractores de Hidalgo, así como sus esquizofrenias, multiplicidades y realidades fragmentarias. Sin embargo, no es pesimista ni nihilista, aun cuando degrada al héroe; desenmascara a los autores; disloca el lenguaje; juega con tramas y géneros y recurre a infinidad de repeticiones.

Sobre las ideas bajtinianas, comprobé como *Los pasos...* forma nuevos cánones novelísticos. Rompe con el absolutismo y la unidad lingüística para dar paso a todas las

voces y descentrar el universo semántico-verbal de lo ideológico. Los grupos marginales toman su lugar en la novela mediante la palabra de Chandón. La obra se abre a otras posibilidades lingüísticas y creativas, antes denostadas por el modelo priista y rompe con los sistemas estables no sujetos a crítica ni cuestionamiento. La parodia juega un papel esencial en este proceso.

En cumplimiento con las ideas de Bajtín, *Los pasos...* se desarrolla en espacios abiertos y públicos, los lugares de baja estofa. Los bajos fondos hacen destacar los rasgos más típicos del cura Hidalgo, ya enunciados líneas arriba: su idiosincrasia y comportamiento paternalista, su excesiva confianza en la bondad humana y las buenas intenciones de los grupos que se unen a la revuelta.

En suma, alcancé otro de mis objetivos: desde las perspectivas «degenerativa» y bajtiniana de la sátira, establecí muchos de los rasgos psicológicos de Hidalgo al revisar sus coincidencias con Periñón. También expuse muchas de las incongruencias y absurdos generados por los patrones ético-sociales dados por el aparato ideológico del sistema político mexicano. Sin embargo, este objetivo lo preciso más al revisar la menipea y aplicarla al estudio de *Maten al león*.

En esta novela se constata el proceso clarificador realizado por la menipea. El tratamiento humorístico revela las fallas sociales y las formas en que un tirano es capaz de coptar a sus «encarnizados» opositores. La ortodoxia histórica queda en entredicho cuando las distintas voces descubren aspectos que los círculos de poder se esforzaron en ocultar.

El sistema de valores de, por una parte, el sistema político mexicano y, por otra, las formas dictatoriales de América Latina, queda desposeído de su halo casi místico. La constante atracción del asesinato de Obregón como *leitmotiv* de Ibarguengoitia dio lugar a un pretexto para describir, mediante la menipea, las prácticas de gobernadores previos a la Revolución, como Santa Anna, cuyos ires y venires quedaban sujetos a las veleidades personales y falta de valor y coraje de la sociedad para acabarlos, así como a intereses grupales antes que a verdaderas convicciones reivindicatorias. La sociedad queda expuesta como pusilánime y se comprueba una vez más que cada pueblo tiene el gobierno que merece.

La riqueza estilística de la menipea hace más efectivas las críticas de *Maten...* Es cierto que el lector puede sentirse herido y atacado, pero es parte del proceso liberador de

esta novela. Sin un fin burlón, antes bien, con la intención de hacernos ver las escasas convicciones individuales de la sociedad mexicana, Iburgüengoitia echa mano de disecciones, en el sentido de Frye, al mostrarnos las formas de ser y comportarse de los personajes literarios y convertirlos en arquetipos de los caracteres sociales reales.

Por otra parte, como menipea imbuida de aspiraciones filosóficas, *Maten...* aclara mitologías individuales y sociales de México; evidencia los juegos conceptuales de los caciques y de éstos con sus aliados, sus enemigos y la población en general por medio de diversos puntos de vista que utilizan el lenguaje, pero al mismo tiempo lo liberan de su ropaje ideológico.

Al poner en escena al común denominador de la gente, la novela advierte sobre las grandes figuras de un sistema socio-político. Como nadie escapa al cuestionamiento de la menipea —con la parodia como uno de sus instrumentos más poderosos—, *Maten...* recurre ampliamente a estas tácticas.

Al centrarme en Bajtín, descubrí que la carnavalización da más poder a *Maten...* La hace más lúdica y liberadora y reduce las posibles agresiones al lector, en especial las que podría recibir el ingenuo o incauto, al suponer que encontrará una obra tradicional. La introducción de rasgos de los géneros cómico-serios rompe la rutina y muestra un universo más rico y variado cuando retoma la cotidianeidad directa y abiertamente; baste recordar las intimidades de Ángela o Belaunzarán o Pereira.

Iburgüengoitia no limita su libre creación; la lleva a sus últimas consecuencias para lograr sus fines clarificadores; con este objetivo, emplea la mezcla de polos e intercalamiento de diversas formas escriturarias. Todo esto, como parte de la carnavalización a la que recurre en esta obra.

Como proceso sincrético, la carnavalización revela los procesos simbolizadores que utilizan los grupos implicados en la creación de «verdades históricas», tanto en sus alabanzas como en sus vilipendios, sobre las figuras nacionales. Iburgüengoitia impregna a *Maten...* con imágenes artísticas sensoriales y concretas cuando expone facetas ocultas de sus personajes. La novela descubre sobre todo las relaciones entre personajes, sus coincidencias y diferencias, así como los entretelones de toda una época. Asimismo, el libro conjunta los polos contradictorios expuestos por mitificadores y detractores, y los une en una serie de disparidades carnalescas. Lo sacro histórico se une con lo profano popular; lo grande de la figura histórica con su contraparte de miserias humanas...

Los destronamientos propios de la carnavalización se dan por mutuo acuerdo de las partes: tanto Belaunzarán y sus compinches como los moderados son dos caras de la misma moneda. En ellos se ven las debilidades y vicios de las oligarquías y dictadores latinoamericanos y cómo se coptan mutuamente, pues sus verdaderos intereses coinciden y se unen en redes de complicidades depredadoras encaminadas a usufructuar los bienes nacionales.

Una vez que detallé el papel de la carnavalización en *Maten...* revisé cómo se cumplen en la novela los rasgos típicos de la menipea. En primer lugar, el texto trabajado no ofrece ninguna solución dentro de la multiplicidad de niveles que posee. Efectivamente, *Maten...* recupera planos populares generadores de una risa crítica y desmitificadora. Las jerarquías se eliminan gracias al proceso de carnavalización. Asimismo, rompe con toda norma y patrón histórico mediante una invención y parodización desenfundadas. En ella se funden y utilizan las más diversas figuras nacionales y continentales. Aunque se refiere a un acto único en la historia de México, éste se convierte en pretexto para exponer a la crítica una infinidad de instituciones socio-políticas de México y el resto del continente.

Las concepciones filosóficas del sistema político mexicano son puestas a prueba y salen perdiendo. Las verdades históricas son llevadas a la picota y sus valores no resisten el cuestionamiento. De aquí que se realice todo un proceso desmitificador de los héroes revolucionarios encarnados en caudillos o grupos políticos triunfantes en el movimiento armado en cuestión.

La recurrencia a escándalos, la exhibición de excentricidades, la puesta en escena de acciones y discursos inoportunos, crean una escala estética humorística que destruye la integridad épica de las figuras históricas que prefigura *Maten...* Estas rupturas permiten al lector liberarse de las normas preestablecidas sobre los héroes revolucionarios y ubicarlos en su justa dimensión.

Pese a recurrir a utopías, *Maten...* las exhibe como tales y se encarga de demolerlas. No las mantiene, pues las considera inviables y sin mayor trascendencia ante la dominación de los intereses oligárquicos.

En *Maten...* es palpable la mezcla de géneros de toda laya. Ibarguengoitia recurre a memorias, cartas, canciones, tradiciones... para construir a sus personajes y hacerlos transparentes a la vista del lector. Rescata todo tipo de discursos sobre la condición humana de las figuras históricas y los da al receptor como tales.

Finalizo estas conclusiones con la afirmación de que logré comprobar mi hipótesis: la obra de Ibargüengoitia muestra su visión del mundo a través de la ironía, la sátira y la parodia. Los géneros cómico-serios juegan un papel fundamental, aunque debí recurrir a otros teóricos para ampliar los conceptos aquí vertidos.

La metodología bajtiniana me dio muchas luces; en los rubros donde me ofreció pocas opciones, como la ironía y la sátira, debí revisar a otros estudiosos. Asimismo pude ver —aunque marginalmente— las influencias de otros autores y cómo Ibargüengoitia recurrió a los discursos de otros para construir sus novelas.

En este estudio quedaron pendientes otras novelas del guanajuatense, pero no las abandonaré: ahora, con un marco teórico ya fundamentado, las abordaré en un futuro para reiterar muchas de las ideas que alcancé en mi análisis.

Bibliografía

Durante el desarrollo de mi trabajo, encontré muchísimo material sobre los temas abordados. La lectura de los textos y artículos me permitió captar la tan llevada y traída elusividad de estos conceptos. La labor que la lectura me impuso fue enorme; además, al revisar los libros mencionados, debí acotar el material sólo a una parte que no me hiciera caer en contradicciones graves o llevar el trabajo a campos más allá de mis alcances y objetivos.

Es notorio que la bibliografía consultada es mayor que la citada; esto obedece a la necesidad de presentar un cuerpo congruente de ideas. La revisión de los textos no citados me dio la posibilidad de tener una visión más amplia sobre la risa, el humor, la ironía, la parodia, la sátira y la menipea y descubrir sus nexos y su gran complejidad. Mediante los materiales citados pude construir un cuerpo teórico más o menos estable, destinado a revisar algunas obras de Jorge Ibargüengoitia y establecer ejemplos de cómo ese autor utilizó tales recursos para ofrecernos una obra humorística fresca, novedosa y con una idea muy concreta sobre los fenómenos literarios aquí abordados.

Esta situación me obliga a presentar tres apartados bibliográficos. En primer lugar, la obra de Ibargüengoitia; en segundo, menciono los textos citados y en tercero, no por ello menos importante, la bibliografía consultada.

Obras de Ibargüengoitia

- IBARGÜENGOITIA Jorge, «Humorista, agítese antes de usarse», en *Excélsior*, México, nov. 1971 pp.7-8.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, «En primera persona. Regreso a Arepa», en *Vuelta* # 11, oct. 1977, p. 30.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, «En primera persona. Recuento de libros», en *Vuelta* # 29, abr. 1979, pp. 32-33.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Estas ruinas que ves*, México, Joaquín Mortiz, 1979.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Sálvese quien pueda*, México, Joaquín Mortiz, 1979.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Dos crímenes*, México, Joaquín Mortiz, 1982.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *La ley de Herodes*, México, Joaquín Mortiz, 1987.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Viajes en la América ignota*, México, Joaquín Mortiz, 1987.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, «Escribir cansa. Dos aventuras de la dramaturgia subvencionada», en *Autopsias rápidas*, México, Vuelta, 1988.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, «Escribir cansa. Una réplica a Antonio Alatorre», en *Autopsias rápidas*, México, Vuelta, 1988.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *La casa de usted u otros viajes*, México, Joaquín Mortiz, 1989.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, «Sangre de héroes. El grito, irreconocible», en *Instrucciones para vivir en México*, México, Joaquín Mortiz, 1992.

- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Los pasos de López*, México, Joaquín Mortiz, 1992.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Ideas en venta*, México, Joaquín Mortiz, 1994.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Los relámpagos de agosto*, México, Joaquín Mortiz, 1994.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Misterios de la vida diaria*, México, Joaquín Mortiz, 1994.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Teatro I*, México, Joaquín Mortiz, 1994.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Teatro II*, México, Joaquín Mortiz, 1994.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Teatro III*, México, Joaquín Mortiz, 1994.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *¿Olvida usted su equipaje?*, México, Joaquín Mortiz, 1996.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Las muertas*, México, Joaquín Mortiz, 2000.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Maten al león*, México, Joaquín Mortiz, 2000.
- IBARGÜENGOITIA Jorge, *Piezas y cuentos para niños*, México, Joaquín Mortiz, 2000.

Bibliografía citada

- ALCÁZAR Jorge, «¿Por qué se roban las campanas? Gargantúa y las "últimas cuestiones"», en *Acta poética 18/19*, (1997-1998), pp. 319-341.
- AMAYA Juan Gualberto, *Los gobiernos de Obregón, Calles y los regimenes peleles derivados del callismo*, México, edición del autor, s/f.
- ANÓNIMO, «Literatura y sátira política», en *Plural* # 91, abr. 1979, p. 67.
- ANÓNIMO, «Maten al león. la sátira fácil no cuenta la historia», en *Revista de la Semana de El Universal*, 6 feb, 1977. p.2.
- ASA BERGER Arthur. *An Anatomy of Humor*, New Brunswick, Transaction publishers. 1992.
- BAJTIN Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- BAJTIN Mijail, *Problemas de la poética de Dovstoyevski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, Col. Breviarios del Fondo # 417.
- BAJTIN Mijail. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid, Taurus, 1989.
- BALLART Pere, *Eironía. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona. Quaderns Crema, 1994.
- BARBE Katharina. *Irony in Context*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1995, col. Pragmatics & beyond, New series # 34.
- BAROJA Pio, *La caverna del humorismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, Obras completas vol. 5
- BARRIENTOS Juan José, *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, México, UNAM, 2001, Textos de Difusión Cultural-UNAM.
- BATIZ Huberto. «Reseña a *El atentado*», en *La Cultura en México. Suplemento de Siempre!*, 14 abr. 1965. p. 16.
- BAUDELAIRE Charles, «De la esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas», en *Obras*, Madrid, Aguilar, 1963.
- BAYLESS, Martha, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.
- BERGSON Henri, *La risa. Ensayo de significación de lo cómico*, Madrid. Espasa-Calpe. 1973, Colección Austral 1534.
- BOOKER M. Keith, *Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*. Syracuse, Syracuse University Press, 1995. Irish studies.
- BOOTH Wayne C., *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.
- BROWER, Reuben Arthur, *Mirror on Mirror. Translation, Imitation, Parody*, Cambridge. Mass., Harvard University Press, 1974, Harvard studies in comparative literature 33.
- CASTAÑEDA Iturbide Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia (Breve comentario*

- rio de su obra narrativa), Guanajuato, Gobierno del estado de Guanajuato, 1988.
- CASTILLO Ledón Luis, *Hidalgo. La vida del héroe*, Morelia, Universidad michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1993, Ediciones inaugurales del Centro Cultural Nicolaíta # 3.
- CLARK John R., *The Modern Satiric Grotesque and its Traditions*, Lexington, Ky., University Press of Kentucky, 1991.
- CHAUCER Geoffrey, *Los cuentos de Canterbury*, México, REI, 1994, Letras Universales.
- CONDE Gueri, María J., «La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela», en CUEVAS García Cristóbal y Enrique Bahena, *Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea en la Universidad de Málaga. 10 al 13 de noviembre de 1992*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- CULLER Jonathan, *Flaubert. The Uses of Uncertainty*, Ithaca y Londres, Cornell University press, 1985.
- DRIESSEN Henk, «Humor, Laughter and Field. Reflections from Anthropology», en BREMMER Jan and Herman Roodenburgh (eds.), *A cultural history of humor*, London, Polity press, 1992.
- CHAVEZ Ezequiel A., *Hidalgo*, México, Editorial Campeador, 1957.
- DANE, Joseph A., *Parody. Critical Concepts Versus Literary Practices. Aristophanes to Sterne*, Norman, University of Oklahoma Press, 1988.
- DÍEZ DE URDANIVIA Fernando. «El escritor y su mundo», en *El Día*, 7 de agosto de 1977.
- DULLES John W.F., *Ayer en México. Una crónica de la revolución 1919-1936*, México, FCE, 1977.
- ECO Umberto, *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987, Palabra en el tiempo #142.
- EDITORIAL PORRUA, *Diccionario Porrúa, historia, biografía y geografía de México*, México, Ed. Porrúa, 1971, p. 2256.
- ELIOT T.S., «The Metaphysical Poet», en LODGE David (ed), *20th Century Literary Criticism. A Reader*, Londres y Nueva York, Longman, 1972.
- ENRIGHT Denis J., *The Alluring Problem. An Essay on Irony*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1988.
- FERRAZ Ma. de Lourdes, *A ironía romântica. Estudo de um processo comunicativo*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, Estudos Gerais-Série Universitária.
- FLETCHER M.D., *Contemporary Political Satire. Narrative Strategies in the Post-Modern Context*, Boston, University Press of America, 1987.
- FREUD Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1976 Obras completas vol. 8.
- FRYE Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1977.
- GALINDO Carmen, «El león de Arepa», en *El libro y la vida*. Suplemento de *El Día*, 21 dic. 1969, p. 3.
- GOMEZ de la S. Ramón, «Gravedad e importancia del humorismo», en *Revista de Occidente*, Madrid, febrero de 1928.
- GRIFFIN Dustin, *Satire. A Critical Reintroduction*, Kentucky. The University Press of Kentucky, 1994.
- GROTJAHN Martín, *Psicología del humorismo*, Madrid, Ediciones Morata, 1961.
- GRUPO M, (Dubois, et al.), *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.
- HUTCHEON Linda, «Ironía, sátira, parodia», en UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-I, *De la ironía a lo grotesco*, México. UAM-I, 1992.
- HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, London, Methuen, 1985.
- HUTCHEON Linda, *Narcisistic Narrative; the Metafictional Paradox*, London, Routledge, 1991.
- JAUSS Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

- JENSEN James, «Introduction», en *The Satirist's Art*, Indiana, Indiana University Press, 1972.
- JOAQUIN MORTIZ, *Los narradores ante el público*, Joaquín Mortiz, México, 1967. vol. IV.
- KAPLAN Carter, *Critical Synoptics. Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology*, USA, Associated University Presses, 2000.
- KERBRAT Orecchioni C., «La ironía como tropo», en *Poétique*, 41, 1980.
- KERNAN Alvin, *The plot of satire*, New Haven, Yale University Press, 1965.
- KHARPERTIAN Theodore D., *A Hard to Turn the Time. The Menippean Satires of Thomas Pynchon*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press; London; Cranbury, NJ.; Associated University Presses, 1990.
- KRISTEVA Julia, *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 1980.
- LANTERNS José, *Unauthorized Versions. Irish Menippean Satire, 1919-1952*, Washington, D.C. The Catholic University of America Press, 2000.
- MADOU Jean-Paul, «Ironie socratique, ironie romanesque, ironie poétique», en University of South Carolina, *Irony and satire in french literature*, Columbia, South Carolina, University of South Carolina, 1987, French literary series, v. XIV.
- MINER Earl, «In Satyre's Falling City», en JENSEN, en *The Satirist's Art*, Indiana, Indiana University Press, 1972.
- MONLEON José, «Jardiel Poncela o el teatro de ninguna parte», en CUEVAS García Cristóbal y Enrique Bahena, *Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea en la Universidad de Málaga. 10 al 13 de noviembre de 1992*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- MORSON Gary Saul & y Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, CA. Stanford University Press, 1990
- MUECKE Donald C., «Analyses de l'ironie», en *Poétique* 36, 1978.
- MUECKE Donald C., «Images of Irony», en *Poetics Today* 4, 3, 1983.
- MUECKE Donald C., «Irony Markers», en *Poetics Today* 7, 4, 1978.
- MUECKE Donald C., «The Communication of Verbal Irony», en *Journal of Literary Semantics* 2, 1973.
- MUECKE Donald C., *Irony and the Ironic*, Londres, Metehuen, 1982. Critical ideom series 13, 1983
- MUECKE Donald C., *Irony*, Londres, Metehuen, 1970, Critical ideom series 13.
- MUECKE Donald C., *The Compass of Irony*, Londres, Metehuen, 1969.
- NOGUEROL J. Francisca, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.
- NORTHROP Frye, *La estructura inflexible de la obra literaria. Ensayos sobre critica y sociedad*, Taurus, Madrid, 1987.
- OBREGÓN Álvaro, *Ocho mil kilómetros en campaña*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974
- PALAZON Mayoral María Rosa, *Reflexiones sobre estética a partir de André Bretón*, México, UNAM, 1986, Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas.
- PAYNE F. Anne, *Chaucer and Menippean Satire*, Madison, University of Wisconsin Press, 1981.
- PEREZ Roberto, «Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela», en CUEVAS García Cristóbal y Enrique Bahena, *Actas del VI Congreso de Literatura Española Contemporánea en la Universidad de Málaga. 10 al 13 de noviembre de 1992*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- PETR Pavel, «Marxist Theories of the Comic», en PETR Pavel, David Roberts y Philip Thompson, *Comic Relations. Studies in the Comic, Satire and Parody*, New York, Verlag Peter Lang.
- PHIDDIAN, Robert, *Swift's Parody*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1995., Cambridge studies in eighteenth-century English literature and thought 26.

- PRICE John Valdimir, *The Ironic Hume*, Bristol, Thoemmes press, 1990.
- PROFETI Maria Grazia, «Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia del siglo XVII», en *Risa y sociedad en el teatro español del siglo de Oro*, Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol, Paris, Editions du CNRS 1980.
- RAWSON Claude J., *Satire and Sentiment, 1660-1830*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1993.
- REINSHAGEN Joho Liane, *Evelyn Waugh y Jorge Ibarguengoitia, puntos de contacto y diferencias en recursos humorísticos*, México, tesis de Maestría en Literatura Comparada (inédita), UNAM, 1993.
- ROMANO Alba Claudia, *Irony in Juvenal*, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1979, Altertumswissenschaftliche text und studien band 7.
- ROSE, Margaret A., *Parody, Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1993, Literature, culture, theory 5.
- ROSEMBLUM Michael, «Pope's Illusive Temple of Infamy», en JENSEN, *The Satirist's Art*, Indiana, Indiana University Press, 1972.
- ROSENBERG Harold, *The Tradition of the New*, London, 1962.
- SÁNCHEZ Vázquez Adolfo, *Invitación a la estética*, México, Grijalvo, 1992.
- SCHOPENHAUER Arthur, «Teoría de la risa», en *El mundo como voluntad y representación*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1928, vol. I.
- SCHWARTZ Jerome, *Irony and Ideology in Rabelais. Structures of Subversion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- SEARLE John S., *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, *Distrito Federal, ancestrales ahuehuetes, juguetones alebrijes (monografía)*, México, Conaliteg, 1993.
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, *Enciclopedia de México*, volumen 14, SEP-Enciclopedia de México, 1987, pp. 8450-8451.
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, *Querétaro, historia y geografía tercer grado*, México, Conaliteg, 1999.
- SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN, *Miguel Hidalgo y Costilla*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1992, Biografías para niños.
- SIMPSON Lesley Byrd, *Muchos Méxicos*, Madrid, FCE, 1977.
- SNYDER John, *Prospects of Power. Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*, Kentucky, Kentucky University Press, 1990.
- TORRES Carmen L., *La cuentística de Virgilio Pineira*, Madrid, Pliegos, 1989.
- TOWNSEND Mary Lee, «Humor and the Public Sphere in Nineteenth-Century Germany», en BREMMER Jan and Herman Roodenburgh (eds.), *A Cultural History of Humor*, London, Polity press, 1992.
- TRIAS Eugenio, *Filosofía y carnaval y otros textos añadidos*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- TUVESON Ernest, «Swift: the View from Within the Satire», en JENSEN, en *The Satirist's Art*, Indiana, Indiana University Press, 1972.
- UGALDE Sharon Keefe, «La ironía en la novela post Tlatelolco», en *El Búho*, suplemento cultural de *Excelsior*, 17 nov. 1985
- UNIVERSITY OF SOUTH CAROLINA, *Irony and Satire in French Literature*, Department of Foreign Languages & Literatures. College of Humanities and Social Sciences, University of South Carolina, 1987, French literature series 14.
- URBINA Eduardo, *Principios y fines del quijote*, Maryland, Scripta humanistica, 1990.
- URRUTIA Elena, «El humor encuera a los héroes», en *La Onda*, suplemento cultural de *Novedades*, 14 ene. 1979, p. 2
- VAN ROOY C.A., *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Holland, E.J. Brill, 1966.

- VILAS Santiago, *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968.
- VIRASORO Mónica, *De ironías y silencios*, Barcelona Gedisa, 1997.
- WANG An-chi, *Gulliver's Travels and Ching-Hua Yuan Revisited. A Menippean Approach*, New York, Peter Lang, 1995, Comparative cultures and literatures 2.
- WATSON Richard A., «The Seducer and the Seduced», en *The Philosopher's Joke*, Bufalo, New York, Prometheus books. 1990.
- WEISENBURGER, Steven, *Fables of Subversion. Satire and the American Novel 1930-1980*. Athens, University of Georgia Press, 1995.
- ZAID Gabriel, «La mirada irónica», en *Vuelta* # 100, marzo de 1985, p.47.
- ZAMORA Plowes Leopoldo, *Quince uñas y Casanova aventureros*. México, Editorial Patria, 1984.
- ZAVALA Lauro, *Humor, ironía y lectura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1993.

Bibliografía consultada

- ALTABA-ARTAL Dolors, *Aphra Behn's English Feminism. Wit and Satire*, Selinsgrove, Pa. Susquehanna University Press; London; Cranbury, NJ., Associated University Presses. 1999.
- BAJTIN Mijail *Speech Genres and Other Late essays*, Austin, University of Texas. 1986, Col. University of Texas Slavic Series # 8.
- BAJTIN Mijail, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1979.
- BAKHTIN Mikhail M., *Art and answerability. Early philosophical essays*, Austin. University of Texas Press. 1990, University of Texas Press Slavic series no. 9.
- BAKHTIN Mikhail M., *The Bakhtin Reader. Selected Writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov*. London; New York, Edward Arnold, 1994.
- BAKHTIN Mikhail M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin, University of Texas Press. 1981, University of Texas Press Slavic series; no.1.
- BAKHTIN Mikhail, *Rabelais and his World*, Cambridge, Mass. M.I.T. Press 1968.
- BALDWIN William, *The Hard to Catch Mercy, a Novel*, Chapel Hill, N.C., Algonquin Books of Chapel Hill, 1993.
- BARRECA Regina (ed.), *New Perspectives on Women and comedy*, Philadelphia. Gordon and Breach, 1992, Studies in gender and culture, v. 5.
- BARRECA Regina, *Untamed and Unabashed, Essays on Women and Humor in British Literature*. Detroit, Wayne State University Press, 1994.
- BARTHES Roland et. al., *Análisis estructural del relato*, México, Premià, 1984, La red de Jonás
- BARTHES Roland *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1984.
- BAUER Dale M. & Susan J. McKinstry (eds.), *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. Albany State. University of New York Press, 1991, SUNY series in feminist criticism and theory.
- BERNARD-DONALS Michael F., *Mikhail Bakhtin, Between Phenomenology and Marxism*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1994, Literature, culture, theory 1994 No. 11.
- BERRONG Richard M., *Rabelais and Bakhtin: Popular Culture in Gargantua and Pantagruel*. Lincoln. University of Nebraska Press, 1986.
- BILGER Audrey, *Laughing Feminism. Subversive Comedy in Frances Burney, Maria Edgeworth, and Jane Austen*, Detroit. Wayne State University Press, 1998.
- BILLSON Anne, *Suckers*, New York, Atheneum, Maxwell Macmillan International. 1993.
- BLOOM Harold (ed.), *Harold Pinter*, New York, Chelsea House Publishers, 1987.
- BOGEL Fredric V., *The Difference Satire Makes. Rhetoric and Reading from Jonson to Byron*. Ithaca.

Cornell University Press, 2001.

- BOLTON Martha, *Humorous Monologues*, New York, Sterling Pub. Co., 1989.
- BOOKER M. Keith, *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction. Carnival, Dialogism, and history*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1995, Contributions to the study of world literature no. 58.
- BOWEN Zack R., *Ulysses as a Comic Covel*, New York, Syracuse University Press. 1989.
- BOYLE Frank, *Swift as Nemesis. Modernity and its Satirist*, Stanford, Ca., Stanford University Press, 2000.
- BRADBURY Malcolm, *Unsent Letters. Irreverent Notes from a Literary Life*, London, Penguin Books, 1995.
- BRANSCOMBE, Peter John, *The Connexions Between Drama and Music in the Viennese Popular Theatre from the Ppening of the Leopoldstadter Theater (1781) to Nestroy's Opera Parodies, (1855), with Special Reference to the Forms of Parody*, London, University of London, 1977.
- BRAUND Susan H., *Roman Verse Satire*, Oxford, Oxford University Press. Greece & Rome New surveys in the classics no. 23.
- BROSSARD Chandler, *As the Wolf Howls at my Door*, Elmwood Park, IL, Dalkey Archive, 1992.
- BRUCKMANN Patricia C., *A Manner of Correspondence. A Study of the Scriblerus Club*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1997.
- BRYANT John, *Melville and Repose, the Rhetoric of Humor in the American Renaissance*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1993.
- BUBNOVA Tatiana, *Delicado puesto en diálogo*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, 1991, Cuadernos del Seminario de Poética # 12.
- BUBNOVA Tatiana (ed.), *En torno a la cultura popular de la risa*, Barcelona, Anthropos-Fundación cultural Eduardo Cohen, 2000, Biblioteca A conciencia 41.
- BURNS, Christy L., *Gestural Politics. Stereotype and Parody in Joyce*, Albany, State University of New York Press, 2000.
- BUXÓ José Pascual, *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, México, FCE, 1984, Lengua y estudios literarios.
- CAMFIELD Gregg, *Necessary Madness. The Humor of Domesticity in Nineteenth-Century American Literature*, New York, Oxford University Press, 1997.
- CANDANO Graciela, *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, México, UNAM, 2000, Bitácora de retórica 7.
- CARDOZO Galué Germán, *Michoacán en el Siglo de las luces*, México, El Colegio de México, 1973, N° 16 de la Nueva serie del Centro de Estudios Históricos.
- CASTELLANOS Gabriela, *Laughter, War, and Feminism, Elements of Carnival in Three of Jane Austen's novels*, New York. P. Lang, 1994, Writing about women ; vol. 11.
- CAVALIERO Glen, *The Alchemy of Laughter. Comedy in English Fiction*, Houndmills, Basingstoke, Macmillan Press, New York, St. Martin's Press, 2000.
- CAVANAGH Dermot & Tim Kirk (eds.), *Subversion and Scurrility. Popular Discourse in Europe from 1500 to the Present*, Aldershot, England; Burlington, Vt., Ashgate Publishing, 2000.
- COFFEY Michael, *Roman Satire*, Bristol, Bristol Classical Press, 1989.
- COHEN S.B.(ed.), *Jewish Wry. Essays on Jewish Humor*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- COHEN Tom, *Ideology and Inscription, "Cultural Studies" after Benjamin, de Man, and Bakhtin*, Cambridge, UK: New York, Cambridge University Press, 1998.
- COHN Nick, *Need*, New York, Knopf-Random House, 1997.
- CONDREN Conal, *Satire, Lies, and Politics. The Case of Dr Arbuthnot*, New York, St. Martin's Press, 1997.
- CONTE Gian Biagio, *The Hidden Author. An Interpretation of Petroniu's Satyricon*, Berkeley, Univer-

- sity of California Press, 1996. Sather classical lectures 60.
- COOK Jonathan A., *Satirical Apocalypse. An Anatomy of Melville's The Confidence-Man*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1996, Contributions to the study of world literature no. 67.
- COVINO Michael, *The negative*, New York, Viking, 1993.
- CULLEN Gruesser John (ed.), *The Unruly Voice. Rediscovering Pauline Elizabeth*, Urbana, University of Illinois Press, 1996.
- CHALMERS Alan D., *Jonathan Swift and the Burden of the Future*, Newark, University of Delaware Press; London, Associated University Presses, 1995.
- CHAMBERS Alexander B., *Andrew Marvell and Edmund Waller. Seventeenth-Century Praise and Restoration Satire*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1990.
- CHAVARRI Juan N. *Historia de la Guerra de Independencia de 1810 a 1821*, México, Diana, 1979.
- DÄLLENBACH Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor distribuciones, 1991, Literatura y debate crítico # 8.
- DANIELS Marie Cort, *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*, New York, Garland, 1992, Harvard dissertations in Romance languages.
- DANOW David K., *The Thought of Mikhail Bakhtin, from Word to Culture*, Basingstoke : Macmillan, 1991.
- DAVIDSON Clifford (ed.), *Fools and Folly*, Kalamazoo, Mich., Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1996, Early drama, art, and music monograph series 22.
- DENTITH Simon. *Bakhtinian Thought, an Introductory Reader*, London; New York, Routledge, 1995, Critical readers in theory and practice.
- DENTITH, Simon, *Parody*, London, New York, Routledge, 2000.
- DERRIDA Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1986.
- DIAZ-DIO CARETZ Myriam (ed.), *The Bakhtin Circle Today*, Amsterdam, Atlanta, GA, Rodopi, 1989, Critical studies, Amsterdam, Netherlands; v. 1 no. 2.
- DOBYNS Stephen, *The Wrestler's Cruel Study, a Novel*, New York, W.W. Norton, 1993.
- DYER Gary, *British Satire and the Politics of Style 1789-1832*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, Cambridge studies in Romanticism 23.
- ELKHADEM Saad, *An Egyptian Satire About a Condemned Building= 'Imarah' Ayilah lil-Suqut*, Ontario, York Press Ltd., 1996, Arabic Literature and Scholarship.
- EVERETT Rupert, *Hello Darling, Are You Working?*, illustrations by Frances Crichton Stuart, New York, W. Morrow, 1992.
- FARMER Frank (ed.), *Landmark Essays on Bakhtin, Rhetoric, and Writing*, Mahwah, NJ., Herma-goras Press, 1998, Landmark essays, v. 13.
- FARRELL Thomas J. (ed.), *Bakhtin and Medieval Voices*, Gainesville, University Press of Florida, 1995.
- FEINBERG David B., *Spontaneous Combustion*, New York, Viking, 1991.
- FERNANDEZ Moreno, César (Comp.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI-UNESCO, 1984, Serie América Latina en su cultura.
- FINNEY Gail (ed.), *Look Who's Laughing. Gender and Comedy*, Langhorne, Pa, Gordon and Breach, 1994, Studies in humor and gender v. 1.
- FITZGERALD William, *Catullan Provocations. Lyric Poetry and the Drama of Position*, Berkeley, University of California Press, 1995, Classics and contemporary thought 1.
- FLIEGER Jerry Aline, *The Purloined Punch Line: Freud's Comic Theory and the Postmodern Text*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991.
- FLORENCE Don, *Persona and Humor in Mark Twain's Early Writings*, Columbia, University of Missouri Press, 1995.
- FRANK Judith, *Common Ground. Eighteenth-Century English Satirical Fiction and the Poor*, Stanford,

- Ca., Stanford University Press, 1997.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, *Writing the Orgy. Power and Parody in Sade*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.
- FUENTE José María de la, *Hidalgo íntimo*, México, s/e, 1910.
- GANZ Margaret. *Humor, Irony, and the Realm of Madness. Psychological Studies in Dickens, Butler, and Others*, New York, AMS Press, 1990, AMS studies in the nineteenth century no. 9.
- GAO, Yan, *The Art of Parody. Maxine Hong Kingston's use of Chinese Sources*, New York, Peter Lang, 1996, Many voices: ethnic literatures of the Americas vol. 2.
- GARCIA Flores Margarita, *Cartas marcadas*, UNAM, México, 1979, Textos de humanidades
- GARDINER Michael. *The Dialogics of Critique, M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology*. London, Routledge, 1992
- GEHRING, Wes D., *Parody as Film Genre. "Never Give a Saga an Even Break"*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1999, Contributions to the study of popular culture no. 69.
- GENETTE, Gerard, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997, Stages v. 8.
- GILL James E. (ed.), *Cutting Edges. Postmodern Critical Essays on Eighteenth-Century Satire*. Knoxville, University of Tennessee Press, 1995, Tennessee studies in literature 37.
- GILLOOLY Eileen, *Smile of Discontent. Humor, Gender, and Nineteenth-Century British Fiction*, Chicago. Ill., University of Chicago Press, 1999.
- GONZALEZ Luis, *Zamora*, Morelia, Gobierno del estado de Michoacán, 1978, Monografías municipales.
- GORFKLE Laura J., *Discovering the Comic in Don Quixote*, Chapel Hill, U.N.C. Dept. of Romance Languages, 1993, North Carolina studies in the Romance languages and literatures no. 243.
- GOTTFRIED Roy K., *Joyce's Comic Portrait*, Gainesville, University Press of Florida, 2000.
- GUILHAMET Leon, *Satire and the Transformation of Genre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987.
- GUINZBURG Michael, *Beam Me Up, Scotty, a Novel*, New York, Arcade, Distributed by Little, Brown and Company, 1993.
- GUZMAN Pérez Moisés, *Miguel Hidalgo y el gobierno insurgente en Valladolid*, Morelia, Universidad michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1996. Biblioteca de nicolaítas notables # 57
- HACETTEPE UNIVERSITY, *Seventh All-Turkey English Literature Seminar, 2 April 1986. Satire*, Ankara, Hacettepe University, 1987.
- HARRIES, Dan, *Film parody*, London, BFI Pub., 2000.
- HAYNES Deborah J., *Bakhtin and the Visual Arts*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1995, Cambridge studies in new art history and criticism.
- HEANEY Peter (ed.), *An Anthology of Eighteenth-Century Satire. Grub-Street*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1995.
- HENDERSON John, *Writing Down Rome. Satire, Comedy, and Other Offences in Latin Poetry*, Oxford; New York, Clarendon Press, 1999.
- HENGEN Shannon (ed.), *Performing Gender and Comedy. Theories, Texts and Context*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1998, Studies in humor and gender v. 4.
- HERBERT Christopher, *Trollope and Comic Pleasure*, Chicago, University of Chicago Press, 1987
- HERNANDEZ Guillermo, *Chicano Satire. A Study in Literary Culture*, Austin, University of Texas Press, 1991, Mexican American monographs no. 14.
- HERRMANN Anne, *The Dialogic and Difference, an/other Woman in Virginia Woolf and Christa Wolf*, New York, Columbia University Press, 1989, Gender and culture.
- HIGGINS Ian, *Swift's Politics. A Study in Disaffection*, Cambridge, England; New York, Cambridge University Press, 1994, Cambridge studies in eighteenth-century English literature

and thought 20.

- HILL, Carl Dale, *The Soul of Wit. Joke Theory from Grimm to Freud*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.
- HILLENBRAND Fritz Karl, *Underground Humour in Nazi Germany, 1933-1945*. Hillenbrand, London, New York, Routledge, 1995.
- HIRSCHKOP Ken & David Shepherd (eds.) *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester, UK, Manchester University Press; New York, 1989.
- HIRSCHKOP Ken, *Mikhail Bakhtin, an Aesthetic for Democracy*, Oxford: New York, Oxford University Press, 1999.
- HOHNE Karen & Helen Wussow (eds.) *A Dialogue of Voices. Feminist Literary Theory and Bakhtin*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.
- HOLQUIST Michel, *Dialogism. Bakhtin and his World*, London, Routledge, 1990, New accents.
- HOWARD Corral Wilfrido, *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Xalapa, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, 1985.
- HOWARD Jacqueline, *Reading Gothic Fiction, a Bakhtinian Approach*, Oxford : Clarendon Press. New York, 1994.
- HUTCHINSON Stuart, *Mark Twain, Humour on the Run*, Amsterdam, Rodopi, Costerus, new series 89.
- INGRAM Allan, *Intricate Laughter in the Satire of Swift and Pope*, Houndmills, Macmillan, 1986.
- JAMESON Fredric, «Postmodernism and Consumer Society», in Foster Hal (ed.), *Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, 1983.
- JONES C. P., *Culture and Society in Lucian*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986.
- JONES Malcolm V., *Dostoyevsky after Bakhtin. Readings in Dostoyevsky's Fantastic Realism*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1990.
- JONES Steven E., *Satire and Romanticism*, New York, St. Martin's Press, 2000.
- JUSTMAN Stewart, *The Springs of Liberty. The Satiric Tradition and Freedom of Speech*, Liberty, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1999.
- KALEKIN-FISHMAN Devorah (ed.), *Designs for Alienation. Exploring Diverse Realities*, Jyvaskyla, University of Jyvaskyla, 1998, SoPhi 25.
- KAPLAN Ann E. *Postmodernism and its Discontents. Theories, Practices*, London: New York, Verso, 1988, The Haymarket series.
- KEOUGH William, *Punchlines: the Violence of American Humor*, New York, Paragon House, 1990.
- KERSHNER R. B., *Joyce, Bakhtin, and Popular Literature. Chronicles of Disorder*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989.
- KING John N., *Milton and Religious Controversy. Satire and Polemic in Paradise Lost*, Cambridge, UK; New York, Cambridge University Press, 2000.
- KNOWLES Ronald (ed.), *Shakespeare and Carnival, after Bakhtin*, Basingstoke, Hampshire, Macmillan Press; New York, St. Martin's Press, 1998, Early modern literature in history 1998.
- KNOWLES Ronald. *Gulliver's Travels. The Politics of Satire*, New York, Twayne Publishers, 1996. Twayne's masterwork studies no. 158.
- KOBRE Michael, *Walker Percy's Voices*, Athens, Ga., University of Georgia Press, 2000.
- KRAFT Elizabeth, *Character & Consciousness in Eighteenth-Century Comic Fiction*, Athens, University of Georgia Press, 1992.
- KRASNER, David, *Resistance, Parody, and Double Consciousness in African American Theatre, 1895-1910*, Bloomsburg, PA., Macmillan, 1997.
- KRISTEVA Julia, *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- KRISTEVA Julia, *El texto de la novela*. Barcelona. Lumen. 1981.

- KRISTEVA Julia, *Extranjero para nosotros mismos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1991.
- KRISTEVA Julia, *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos, 1978, Espiral/Ensayos #26.
- KRISTEVA Julia, *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos, 1978, Espiral/Ensayos #27.
- KUNDERA Milan, *El arte de la novela*, México, Vuelta, 1990, serie La reflexión.
- LANG Candace D., *Irony/Humor. Critical Paradigms*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988.
- LAUDANDO, C.Maria, *Parody, Paratext, Palimpsest. A Study of Intertextual Strategies in the Writings of Laurence Sterne*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995.
- LESSER Ellen, *The Blue Streak*, New York, G. Weidenfeld, 1992.
- LEWIS Paul, *Comic Effects. Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*, Albany, State University of New York Press, 1989.
- LEWIS Peter & Nigel Wood (eds.), *John Gay and the Scriblerians*. London, Vision: New York, St. Martin's Press, 1989, Critical studies series.
- LEYNER Mark, *Et Tu, Babe*, New York, Harmony Books, 1992.
- LILLY William Samuel, *Four English Humorists of the Nineteenth-Century. Lectures Delivered at the Royal Institution of Great Britain in January and February, 1895*, Folcroft, Folcroft Library Editions, 1973.
- LIPMAN Elinor, *The Way Men Act, a Novel*, New York, Pocket Books, 1992.
- LODGE David, *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*. London: New York, Routledge, 1990.
- LOTMAN Juri, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1972.
- LOWE John, *Jump at the Sun, Zora Neale Hurston's Cosmic Comedy*, Urbana, University of Illinois Press, 1994.
- MAKOLKIN Anna, *Semiotics of Misogyny Through the Humor of Chekhov and Maugham*, Lewiston, E. Mellen Press, 1992.
- MAN Paul de, «The resistance to theory», en LODGE David (ed), *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Londres y Nueva York, Longman, 1988.
- MANDELKER Amy (ed.), *Bakhtin in Contexts. Across the Disciplines*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1995.
- MANDIA Patricia M., *Comedic Pathos. Black Humor in Twain's Fiction*, Jefferson, N.C., McFarland, 1991.
- MATEJKA Ladislav, *Semiotics of Art*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1976.
- MATHER Rachel R., *The Heirs of Jane Austen. Twentieth-Century Writers of the Comedy of Manners*, New York, Peter Lang, 1996, American university studies. Series IV English language and literature vol. 180.
- MAYERFELD Michael & Michael Gardiner (eds.), *Bakhtin and the Human Sciences. No Last Words*, London, Thousand Oaks, CA., Sage, 1998.
- MCCAULEY Stephen, *The Easy Way Out*, New York, Simon & Schuster, 1992.
- MCCREA Brian, *Addison and Steele are Dead. The English Department, its Canon, and the Professionalization of Literary Criticism*, Newark, University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 1990.
- MCFARLANE Cameron, *The Sodomite in Fiction and Satire, 1660-1750*. New York. Columbia University Press, 1997, Between men, between women.
- MCLOUGHLIN Cathleen T., *Shakespeare, Rabelais, and the Comical-Historical*, New York, Peter Lang, 2000. Currents in comparative Romance languages and literatures vol. 80.
- MEDVEDEV Pavel N., *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*, Johns Hopkins University Press, 1991, The Goucher College series.
- MELL Donald C.(ed.), *Pope, Swift, and Women Writers*, Newark, University of Delaware Press; London: Cranbury, NJ, Associated University Presses, 1996.
- MELLING. John Kennedy, *Murder Done to Death. Parody and Pastiche in Detective Fiction*, Lanham,

Md., Scarecrow Press, 1996.

- MICKEL Lesley, *Ben Jonson's Antimasques. A History of Growth and Decline*, Aldershot, Hants, England; Brookfield, VT, Ashgate, 1999.
- MIHALLOVIC Alexandar, *Corporeal Words. Mikhail Bakhtin's Theology of Discourse*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1997.
- MONROE Lewis Baxter, *Humorous Readings*, Freeport, N.Y., Books for Libraries Press 1970, Granger index reprint series.
- MONTGOMERY Michael V., *Carnivals and Commonplaces. Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*, New York, Peter Lang, 1993, American university studies Series IV, English language and literature, vol. 173
- MORGAN Clay, *Santiago and the Drinking Party*, New York, Viking, 1992.
- MORGAN Fidelis (ed.), *Wicked. Women's Wit and Humour from Elizabeth I to Ruby Wax*, London, Virago Press, 1995.
- MORRIS Linda, *Women's Humor in the Age of Gentility. The life and Works of Frances Miriam Whitcher*, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1992.
- MORSON Gary Saul & Caryl Emerson (ed.), *Rethinking Bakhtin, Extensions and Challenges*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1989, Series in Russian literature and theory.
- MORSON Gary Saul (Comp.), *Bajtín, ensayos y diálogos sobre su obra*, México, Difusión cultural UNAM, 1993, El estudio.
- MOTOOKA Wendy, *The Age of Reasons. Quixotism, Sentimentalism, and Political Economy in Eighteenth-Century Britain*. London; New York. Routledge, 1998., Routledge studies in social and political thought 12.
- MURPHY Harriet, *Canetti and Nietzsche. Theories of Humor in Die Blendung*, Albany, State University of New York Press, 1997., SUNY series, the margins of literature.
- NASH Walter, *The Language of Humor*, Londres y New York, Longman, 1986.
- NATOLI Joseph (ed.), *Tracing Literary Theory*, Urbana, University of Illinois Press, 1987.
- NICKELS, Cameron C., *New England Humor. From the Revolutionary War to the Civil War*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1993.
- NICHOLSON Colin, *Writing and the Rise of Finance. Capital Satires of the Early Eighteenth-Century*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1994, Cambridge studies in eighteenth-century english literature and thought 21.
- NILSEN Don Lee Fred, *Humor in Twentieth-Century British Literature. A Reference Guide*, Westport, Conn., Greenwood Press, 2000.
- NOKES David, *Raillery and Rage. A Study of Eighteenth Century Satire*, Brighton, Harvester Press, 1987.
- NORMAN Paralee, *Marmion Wilme Savage, 1804-1872. Dublin's Victorian Satirist*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press, 2000, Studies in Irish literature 3.
- NUSSBAUM Felicity, *The Brink of all We Hate. English Satires on Women 1660-1750*, Lexington, Ky., University Press of Kentucky, 1984.
- OBRDLIK, Antonin J., «Gallows Humor. A Sociological Phenomenon», en *The American Journal of Sociology*, 47, 1942.
- OCAMPO Aurora M. y Laura Navarrete Maya, "Aportación bibliográfica. Jorge Ibarguengoitia (1928-1983), en *Literatura Mexicana*, Vol. 4 # 1, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1993.
- O'CONNOR Theresa (ed.), *The Comic Tradition in Irish Women Writers*, Gainesville, University Press of Florida, 1996.
- O'HARA, Daniel T., *Radical Parody. American Culture and Critical Agency after Foucault*, New York, Columbia University Press, 1992.
- PARKER Blanford, *The Triumph of Augustan Poetics. English Literary Culture from Butler to John-*

- son, Cambridge, U.K.; New York, Cambridge University Press, 1998, Cambridge studies in eighteenth-century english literature and thought 36.
- PATTERSON Annabel M., *Marvell. The Writer in Public Life*, Harlow, Essex, Longman, 2000, Longman medieval and Renaissance library.
- PATTERSON David, *Literature and Spirit : Essays on Bakhtin and his Contemporaries*, Lexington, Ky. University Press of Kentucky, 1988.
- PAULA de Arrangoiz Francisco de, *México desde 1808 hasta 1867*, México, Porrúa, 1974, Sepan cuantos..., N° 82
- PAYASLIOGLU Arif T., *On Philosophy, Cats and Men. All in Verses*, Ankara, Meteksan, 1990.
- PERUSE Françoise, *Historia y literatura*, México, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994, Antologías universitarias.
- PETR Pavel & David Roberts, *Comic Relations. Studies in the Comic, Satire, and Parody*, Frankfurt am Main; New York, Peter Lang, 1985.
- PINCOMBE, Michael, *The Plays of John Lyly. Eros and Eliza*, Manchester; New York, Manchester University Press, 1996.
- POMPA y Pompa, Antonio, *Procesos inquisitorial y militar seguidos a D. Miguel Hidalgo y Costilla*, Universidad michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1984, Biblioteca de nicolaitas notables # 26.
- PRADA Oropeza Renato, *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1993 (dos tomos).
- PRATT Alan R. (ed.), *Black humor. Critical essays*, New York, Garland Pub., 1993, Garland studies in humor: vol. 2.
- PUGHE Thomas, *Comic Sense. Reading Robert Coover, Stanley Elkin, Philip Roth*, Basel, Switzerland; Boston, Birkhauser Verlag, 1994.
- RABE David, *Recital of the Dog*, New York, Grove Press, 1993.
- RAZO ZARAGOZA y C. José Luis, *Don Miguel Hidalgo en La Barca, solar nativo de su abuelo materno*, La Barca, Ayuntamiento constitucional de La Barca, Jalisco, 1963.
- REAL H. J. (ed.), *Teaching Satire. Dryden to Pope*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1992, Forum Anglistik; Neue Folge, Bd. 12.
- REDDING Arthur F., *Raids on Human Consciousness. Writing, Anarchism, and Violence*, Columbia, University of South Carolina Press, 1998, Cultural frames, framing culture.
- ROGERS Pat, *Grub Street. Studies in a Subculture*, London, Methuen, 1972.
- ROSENTHAL Chuck, *Loop's End*, Layton, Utah Gibbs-Smith, 1992.
- ROURKE Constance, *American Humor. A Study of the National Character*, New York, Doubleday Anchor Books, 1953.
- RUDD Niall, *Themes in Roman Satire*, London, Duckworth, 1986, Classical life and letters.
- RUMMEL Erika (ed.), *Scheming Papists and Lutheran Fools. Five Reformation Satires*, New York, Fordham University Press, 1993.
- RUSSO Richard, *Nobody's Fool*, New York, Random House, 1993.
- RYAN-HAYES Karen L., *Contemporary Russian Satire. A Genre Study*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1995, Cambridge studies in Russian literature.
- SAFER Elaine B., *The Contemporary American Comic Epic. The Novels of Barth, Pynchon, Gaddis, and Kesey*, Detroit, Wayne State University Press, 1988.
- SATO, Ikuya, *Kamikaze Biker. Parody and Anomy in Affluent Japan*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- SCOUFOS Alice-Lyle, *Shakespeare's Typological Satire. A Study of the Falstaff-Oldcastle Problem*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 1979.
- SCHMID Thomas H., *Humor and Transgression in Peacock, Shelley, and Byron. A Cold Carnival*, Lewiston, N.Y., Mellen Press, 1992.

- SCHMITZ Neil, *Of Huck and Alice. Humorous Writing in America*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- SCHULZ Max F., *Black Humor Fiction of the Sixties. A Pluralistic Definition of Man and his World*, Athens, Ohio University Press, 1973.
- SEGRE Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Critica, 1985
- SIGLER Carolyn (ed.), *Alternative Alices. Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books. An Anthology*, Lexington, Ky., University Press of Kentucky, 1997.
- SIMON Claude, *The Invitation*, Elmwood Park, Illinois, Dalkey Archive Press, 1991.
- SITTER John E., *Arguments of Augustan Wit*, Cambridge, New York. Cambridge University Press, 1991, Cambridge studies in eighteenth-century English literature and thought.
- SMITH Albert James. *Metaphysical Wit*, Cambridge, Cambridge University Press. 1991.
- SMITH Barbara, *The women of Ben Jonson's Poetry. Female Representations in the non-Dramatic Verse*, Aldershot, Scolar Press; Brookfield, Vt., Ashgate Publishing Co., 1995.
- SMITH Les W., *Confession in the Novel. Bakhtin's Author Revisited*, Madison; Fairleigh Dickinson University Press, 1996.
- SOCHEN June(ed.), *Women's Comic Visions*, Detroit, Wayne State University Press, 1991.
- SORIANO Osvaldo, *Shadows*, New York, A.A. Knopf, 1993.
- STACK Frank, *Pope and Horace. Studies in Imitation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- STAFFORD, William T., *Books Speaking to Books. A Contextual Approach to American Fiction*, Chapel Hill, University of North Carolina Press. 1981.
- STAM Robert, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989.
- SULLOWAY Alison G., *Jane Austen and the Province of Womanhood*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.
- TALENS Jenaro et al, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1983
- TAVE Stuart M. *Lovers, Clowns, and Fairies, an Essay on Comedies*. Chicago. University of Chicago Press, 1993.
- THOMSON Clive (ed.), *Mikhail Bakhtin and the Epistemology of Discourse*, Amsterdam. Atlanta, GA. Critical studies vol. 2, no. 1/2.
- TIKHANOV Galin, *The Master and the Slave. Lukacs, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*, Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press, 2000, Oxford modern languages and literature monographs.
- TODOROV Tzvetan (Comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México. Siglo XXI. 1987.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhail Bakhtin, the Dialogical Principle*, Manchester, University of Minnesota Press, 1984, Theory and history of 1984 literature v. 13.
- TOLKIN Michael, *Among the Dead*, New York, W. Morrow, 1993.
- TRIMPI Helen P., *Melville's Confidence Men and American Politics in the 1850s*. Hamden, Conn.. Published for The Academy by Archon Books, 1987, Transactions-Connecticut Academy of Arts and Sciences 49.
- UNIVERSITY OF MANCHESTER *Bakhtin, Carnival and Other Subjects. Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference*, University of Manchester, July 1991. Amsterdam, Rodopi, 1993, Critical studies Vol.3 No.2; Vol.4 No.1/2.
- VAN DIJK Teun A. *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra. 1984.
- VARIOS AUTORES, «Hidalgo y la ruta de la Independencia», en *Artes de México*. Año XVI, N° 122, 1969, México, Artes de México, 1969.
- VERBERCKMOES Johan, *Laughter, Jest Books, and Society in the Spanish Netherlands*, New York, St. Martin's Press, 1999.

- VICE Sue, *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- VILLORO Luis, *El proceso ideológico de la Guerra de Independencia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- VOLOSHINOV Valentin N., *Freudianism: a Marxism Critique*, New York, Academy, 1976.
- VOLOSHINOV Valentin N., *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, Seminar, 1973.
- WAGNER-LAWLOR Jennifer (ed.), *The Victorian Comic Spirit. New Perspectives*, Aldershot, Brookfield, Vt., Ashgate, 2000.
- WALKER Greg, *John Skelton and the Politics of the 1520s*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1988. *Cambridge studies in early modern british history*.
- WALKER Nancy A., *A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.
- WALLACE Ronald, *Henry James and the Comic Form*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1975.
- WATERS Maureen, *The Comic Irishman*, Albany, State University of New York Press, 1984.
- WATSON Richard A., «The Seducer and the Seduced», en *The Philosopher's Joke*, Buffalo, New York, Prometheus books, 1990.
- WAUGH Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York, Routledge, Chapman and Hall, 1988, *New Accents*.
- WEINBROT Howard D., *Eighteenth-Century Satire. Essays on Text and Context from Dryden to Peter Pindar*, Cambridge, England; New York, Cambridge University Press, 1988.
- WELSH Alexander, *Dickens Redressed. The Art of Bleak House and Hard Times*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- WEST William J., *The Larger Evils. Nineteen Eighty-Four, the Truth Behind the Satire*, Edinburgh, Canongate Press, 1992.
- WILCOX Jonathan (ed.), *Humour in Anglo-Saxon Literature*, Cambridge, D.S. Brewer, 2000.
- WILSON Elkin Calhoun, *Shakespeare, Santayana, and the Comic*, Alabama: The University of Alabama Pr., 1973.
- WILSON Katharina M., *Wykked Wyves and the Woes of Marriage. Misogamous Literature from Juvenal to Chaucer*, Albany, NY., State University of New York Press, 1988.
- WOODRELL Daniel, *The Ones You Do*, New York, H. Holt, 1992.
- WRIGHT, Terence R., *D.H. Lawrence and the Bible, Herbert Lawrence and the Bible*, Cambridge, UK; New York, Cambridge University Press, 2000.
- YGLESIAS Rafael, *Fearless*, New York, NY, Warner Books, 1993.
- ZIMBARDO Rose A., *At Zero Point. Discourse, Culture, and Satire in Restoration England*, Lexington, Ky., University Press of Kentucky, 1998.