



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Francisco Hinojosa. La risa que poda la hoja de parra

Tesis

que para obtener el título de

Licenciada en Lengua y Literaturas hispánicas

Presenta:

Luz Andrea Vázquez Castellanos

Asesora:

Dra. Lilián Camacho Morfín





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

Cuando era pequeña mis papás solían organizar concursos literarios en los que mis hermanos mayores y yo teníamos que competir con un cuento por el espectacular premio de cien pesos. A pesar de que, debido a la diferencia de edades, mis cuentos eran garabatos verbales sin sentido, comparados a los suyos, y de que solía hacer plagios de películas de Bruce Willis infestados de alusiones a Los Simpsons, llegué a ganar el primer lugar en diversas ocasiones y a tener el consecuente pasón de azúcar que el dinero significaba. Estas prácticas no sólo me dejaron caries, sino también el gusto por la lectura y la escritura. Por ello, debo agradecer enormemente a mis padres, Luz y Jorge, por mostrarme caminos y enseñarme que es posible vivir de eso que a uno le gusta, por brindarme apoyo incondicional y por creer en mí. Gracias, papá y mamá, por ser los pilares que me sostienen y mis ejemplos a seguir.

Gracias también a mis hermanos; a Jorge porque, a pesar de la distancia, siempre supo estar presente, y a Pablo por enseñarme tanto. Gracias también a la tía Miros por ser como una segunda madre, y a toda mi familia que me ha enseñado el valor del trabajo y del amor.

Sería injusto no recordar a todas esas personas que se han mantenido fieles en mi vida, que me han cuidado y querido en todo momento, y que fueron fundamentales para que mantuviera la cordura y la alegría. Amigos madrileños, amigos de la Fac y amigos de la vida, gracias totales. En especial, eternas gracias a Val, Caro, Adri, Mafs, Pao, Ands, Lau, Macchetto, Marie, Licha, Ana, Natbuki, Tiolka, Ceci, Meli, Les, Kips, Limón, Acosta y Uli.

Cabe decir que nada de esto hubiera sido posible sin la lectura atenta y los acertados consejos de mis sinodales: Eduardo Casar, José María Villarías, Mario Rey Perico y Gerardo Altamirano, sin el apoyo fraternal y solidario de mis compañeros de seminario y, sobretodo, sin la paciencia y sabia guía de la doctora Lilián. Les estaré a todos por siempre agradecida.

Una sola desmixtificación es auténtica: la que produce el humor, sobre todo si es negro; la lógica se revela en la ilógica del absurdo, del que se ha adquirido conciencia; la risa es lo único que no respeta ningún tabú; ni permite la edificación de nuevos tabúes antitabúes; lo cómico está sólo en la medida suficiente para darnos fuerza con que soportar la tragedia de la existencia. La naturaleza auténtica de las cosas, la verdad, sólo puede sernos revelada por la fantasía, más realista que todos los realismos.

Eugène Ionesco

El único mesianismo que no es peligroso, se llama Lionel Messi.

Eduardo Galeano

No te tomes la vida en serio, al fin y al cabo no saldrás vivo de ella

Les Luthiers

Índice

Francisco Hinojosa. La risa que poda la hoja de parra

Introducción	6
I. En busca de Hinojosa	13
1.1. ¿Quién es Francisco Hinojosa?	14
1.2. Lo que se viene diciendo de él	15
II. Todo lo que usted siempre quiso saber sobre la risa y le dio flojera buscar	26
2.1. ¿Y dónde está la risa?	26
2.1.1. El qué	27
2.1.2. El porqué	29
2.2. Hinojosa y las artimañas	34
2.2.1. Intertextualidad	35
2.2.2. Parodia	37
2.2.3. Absurdo	38
2.2.4. Ironía	39
III. El nombre de la risa	42
3.1. La triste historia de la cándida sacralización y de la risa desalmada	43
3.1.1. Paréntesis	43
3.1.2. Los técnicos	44
3.1.3. Los rudos	45
3.1.4. Valle de lágrimas	46
3.1.5. El Carnaval	48
3.1.6. Revalorización vitalista	49
3.1.7. Actualidad	51
3.2. La desacralización	53
3.3. Esa oveja negra llamada risa	54

IV. Francisco Hinojosa. La risa que poda la hoja de parra	58
4.1. Preámbulo en B menor	58
4.2. “La Creación”	62
4.2.1. La desvalorización risible de Dios	63
4.3. “El miedo de besarla a usted”	68
4.3.1. La prostitución del <i>religio amoris</i>	69
4.4. “Nunca en Domingo”	74
4.4.1. La desnaturalización del prototipo del padre y del sistema jurídico	75
4.5. “Lo que tú necesitas es leer a Kant”	82
4.5.1. La caricatura del intelectual	83
4.6. “Informe Negro”	86
4.6.1. La ridiculización del detective y del género negro.....	87
 Conclusiones	 93
 Bibliografía	 98
 Anexo	 107

Introducción

*En el principio fue la risa: el mundo comienza
con un baile indecente y una carcajada.*

Octavio Paz

En un inicio, existía la risa. Una risa sagrada capaz de crear, o, al menos, eso es lo que varias civilizaciones antiguas creían, pues se tiene registro de diversos mitos cosmogónicos que localizan el origen de la cultura relacionado al acto de reír. El filósofo e historiador de las religiones, Mircea Eliade, asienta en uno de sus diarios, en una nota de marzo de 1959, uno de los ejemplos más significativos: en el antiguo Japón, se pensaba que la tierra había sucumbido en las tinieblas, en donde nada puede florecer, por culpa de los actos sacrílegos de Susano, los cuales habían provocado que su hermana, Amaterasu, la diosa solar, se refugiara molesta en la gruta del Cielo. Los dioses, ante esto, se reunieron en la entrada de la cueva mientras la diosa Ame No Uzume caía en un éxtasis que la indujo a bailar exóticamente descubriendo sus órganos sexuales, acto que provocó que todos los dioses rieran al unísono e hicieran temblar el universo. El jolgorio que se presenció atrajo a Amaterasu, quien fue iluminando con su presencia la bóveda celeste mientras se asomaba intrigada y, en tal absorción, no se percató de que los dioses habían bloqueado la cueva para evitar otra huida; por ello se considera que la risa fue el incentivo para impedir el reinado de las tinieblas (Eliade, 2000: 178; Planchart, 2000: 18).

Una risa creadora se escucha igualmente en el antiguo Egipto, en donde se narraba el origen del universo a partir de un estallido divino. Según un anónimo papiro alquímico, conocido como “el papiro de Leiden”, datado aproximadamente en el siglo II, todo empezó como un “*big bang* cósmico”: “Y una vez que Dios hubo reído, nacieron los siete dioses que gobiernan el mundo... En soltando la carcajada, apareció la luz [...]. Estalló en risa por segunda vez: todo era agua. A la tercera carcajada apareció Hermes; a la cuarta, la generación; a la quinta, el destino; a la sexta, el tiempo” (Reinach, en Minois, 2015: 25). El “*big bang* cósmico” que estalló en Egipto tuvo un paralelo en Nuevo México, ya que entre los indios apaches jicarilla se solía creer que los animales, la primera pareja de humanos y el sol y la luna fueron creados entre bromas por los dioses (Planchart, 2000: 35).

De igual manera, en la selva amazónica de Venezuela, la risa creadora y sagrada forma parte de los mitos primigenios, porque se creía que el Rey de los caimanes, Babá, guardaba el fuego en su garganta. Él y su esposa, la rana, vivían en una cueva, cerca del río Orinoco, a la que negaban el acceso a cualquiera que quisiese entrar bajo el pretexto de protegerlos pues dentro, decían, encontrarían su muerte a manos de un dios que habitaba ahí y que lo devoraba todo, y que sólo ellos, dioses del agua, podían pasar. En la cueva, el Caimán y la rana cocían y degustaban los sabrosos alimentos. Un día que la perdiz volaba distraída buscando materiales para construir su nido, entró por accidente a la cueva prohibida y encontró hojas chamuscadas y orugas cocidas; entonces probó el descubrimiento y, al encontrarlo más apetitoso que todos los demás alimentos, corrió a contarles a Tucusito, el colibrí del rojo plumaje, y a Bobo, el pájaro, quien, como podía camuflajearse con la cueva por su oscuro plumaje, se escondió en ella a esperar la llegada de los dioses del agua, y así descubrió que la rana era la encargada de transportar en su enorme boca a las orugas, y luego las soltaba para que Caimán, abriendo sus grandes fauces, soltara el fuego que éste guardaba. Bobo les reveló la verdad a los otros y los tres animales urdieron un plan para robarles ese elemento tan codiciado. Estando un día todos reunidos, Bobo y la perdiz se pusieron a hacer piruetas para provocar divertimento, y todos rieron, todos excepto Caimán, por lo que Bobo tomó una pelota de barro y la arrojó hacia la rana, quien pasó de la risa al ahogo. Caimán soltó la carcajada, y Tucusito aprovechó para robar con la punta de sus alas el fuego (Planchart, 2000: 11-12).

Esta vinculación de la risa con deidades ctónicas y del inframundo presente en antiguas civilizaciones tan dispares como la japonesa, las mesoamericanas o las sociedades selváticas se explica, según Planchart, por el carácter subversivo de la alegría y la risa, el cual, acompañado de las festividades ceremoniales, “aleja a la humanidad de los pesares que constantemente la agujijonean, afirmando la vida, trasmitiéndole valor a la humanidad para vencer sus temores —entre ellos la muerte y la esterilidad— y procurando la renovación de la vida cósmica” (2000: 14). La risa, pues, era considerada no sólo importante sino necesaria; un elemento de vida y resistencia. Los dioses reían de la bufonería sexual, de lo violento, lo absurdo y lo grotesco. Reían con una risa creadora y sacra. La magnitud del fenómeno no se subestimaba y su fuerza se manifiesta en varios mitos cosmogónicos, “[p]orque si bien para las sociedades ‘primitivas’ el mito es [...] una cosa muy seria, tal seriedad no excluye la risa

ni entra en formal contradicción con ella” (Colombres, 2004: 202). Una carcajada divina sí podía conllevar bonanza y renacimiento, como la risa de Deméter que reverdecía los campos y aseguraba el bienestar.¹ Los dioses tenían licencia para reír, permiso que bien se refleja cuando Homero describe que en el Olimpo reinaba una risa inextinguible (haciendo referencia al capítulo en el que todos ríen de Afrodita y Ares tras haber caído en la trampa del cornudo Hefesto (VIII, v. 326). El campo de lo sacro, de lo divino y elevado, no se oponía estrictamente a esta potencia.

Con el transcurrir del tiempo la percepción del fenómeno cambió, así como lo hicieron los motivos risibles y, por alguna razón, la risa fue relegada y subordinada, proscrita al mundo de la “baja cultura”. Irónicamente, se le deja de tomar “en serio”, teniendo en cuenta que ahora “lo serio” es lo importante y verdadero. Nietzsche criticaba esta postura en *La Gaya Ciencia* pues veía en dicha estructuración un total prejuicio que se debía erradicar, juzgando por incompetentes a aquellos seres sirvientes de la solemnidad (1992: 188), mas sus proclamas no fueron atendidas, y la seriedad, “esa señora demasiado escuchada”, como la llamaba Cortázar (1970: 7), se siguió posicionando como el *modus operandi* en la vida pública. El ser sabio y respetado, seguimos creyendo, va de la mano con la solemnidad. Jefes de Estado, sacerdotes, intelectuales, personas vestidos de pingüinos, todos lo que han detentado algún tipo de poder, pues, han tendido a vender una imagen rígida, por lo que resulta el doble de cómico que uno de esos que portan la bandera de la seriedad se tropiece verbalmente y mencione en un discurso oficial que “Cristo multiplicó los penes”.

Ya que no siempre fue así, habría que preguntarse desde cuándo reír pone en jaque lo “sagrado”, si se trata de un momento específico en la historia, o bien, una fuerza que ha estado en constante pugna con lo sacro. Habría que preguntarse igualmente qué es la *risa* y qué lo *sacro*, y por qué suelen enfrentarse, qué tiene la risa que entra en conflicto con los

¹ Una de las versiones del mito cuenta que Hades se enamora de la bella Perséfone, hija de Deméter, y la rapta mientras jugaba en los prados con las ninfas. Ante su desaparición, Deméter, diosa de la agricultura, se disfraza de anciana y viaja por toda Grecia en su búsqueda, pero su ausencia, su desesperación y tristeza provocan sequías y desastres. Las semillas no germinan, la tierra se seca, y el ganado comienza a morir. Zeus, entendiendo que pronto el humano sería quien pagase las consecuencias, le pide a Hades que devuelva a su prisionera. Él acepta pero no sin antes haberle dado a comer seis granadas (pues quien coma algo en el mundo de los muertos, no podrá regresar al de los vivos). Entonces, cuando Perséfone se reencuentra con su madre, la diosa ríe y su risa devuelve fertilidad a la tierra; no obstante, Hades advierte que ella no puede quedarse al haber ingerido el alimento del Inframundo. Hera dialoga y pacta con los dioses: seis meses (uno por cada granada que comió) los pasará a lado de su madre, y seis con Hades. Lo anterior se constituye como una explicación de las estaciones del año.

objetos tabuados. Así pues, esta investigación expondrá la naturaleza de la risa y su relación con la sociedad occidental, el porqué de su exclusión y destierro de los ámbitos oficiales cimentados en mitificaciones. Esto para explicar la literatura de Francisco Hinojosa, autor marginal entre los sectores académicos (a pesar de ser un éxito en la literatura infantil), que por su estilo cínico e irreverente ha sido descrito como alguien que escribe “sin miedo y sin brasier” (Casar, 2009: s.p.) y, más específicamente, para analizar aquella risa presente en su obra que se burla desparpajadamente por igual sin importar los estándares de verticalidad.

Para conseguir lo anterior, seleccioné cinco cuentos: “Nunca en Domingo”, “Informe Negro”, “Lo que tú necesitas es leer a Kant”, “El miedo de besarla a usted” y “La Creación”, por ser textos que conjugan de manera clara los elementos risibles y desacralizadores que se están estudiando.² Esta selección fue extraída de la antología *Negros, héticos, hueros* que Francisco Hinojosa publica bajo el sello de Ediciones Sin Nombre en 1998. Como su nombre lo indica, los cuentos que habitan en esta compilación y, en general, en toda la creación literaria del autor, se caracterizan por ser negros, héticos y hueros: *negros* por su cualidad de llevar al extremo el humor jugando con los temas tabúes de la sociedad y manejarlos desde una perspectiva en la que se vean ridiculizados, por abordar temas serios y crudos de manera aparentemente ligera y risible; *héticos*, que según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua significa tísicos, relativo a aquéllos que padecen tisis (2014), se emplea, por un lado, con la intención de referirse a ellos como enfermos, por ser cuentos que exponen malestares posmodernos; mientras que, por otro, como un juego de palabras que surge al anteponer una “h” al término *ético*, trasposición que refleja el tamiz lúdico de transgresión contra el conjunto de valores que dictan el comportamiento humano en una comunidad. Finalmente, el adjetivo *huero*, que significa “vano, vacío y sin sustancia” (DRAE, 2014), como una articulación autocrítica de parodia reflexiva, que finge trivialidad donde no la hay.

A continuación, explicaré la estructura del trabajo, el cual está dividido en cuatro capítulos. En el primero, “En busca de Hinojosa”, pretendo dar a conocer la figura y obra del

² Como bien indica Mario Rey Perico, “La peor señora del mundo” es un cuento que presenta notoriamente esta desacralización mediante la risa tanto por la manera en la que Francisco Hinojosa deconstruye agresivamente los personajes arquetípicos como por la forma insolente con la que se dirige al niño (el cual suele ser subestimado y “tratado con pinzas”); no obstante, no fue incluido para su análisis por dos razones: la primera es que exclusivamente se consideraron aquellos relatos no aptos para el público infantil, y la segunda es que ese cuento es ya bastante conocido, y uno de los objetivos del trabajo era acercarse a la obra que no goza de tanta popularidad, con el fin de darla a conocer.

autor, para así comprender mejor su literatura. Por tal razón expongo brevemente, en un primer apartado, un acercamiento a su persona; mientras que, en un segundo, clasifico lo que los críticos han dicho sobre él mediante dos técnicas: por un lado, reviso el lugar común en el que se ha catalogado al autor; por otro, describo los escasos pero más consistentes trabajos que han aportado un poco de luz al panorama *hinojosiano*. De esta manera pondré sobre la mesa qué se ha estudiado sobre la materia y cómo se ha hecho. Esta exposición tendrá la finalidad, además, de funcionar como una invitación de lectura que revalorice la obra del autor.

Contextualizada la figura de Francisco Hinojosa y de su literatura, fue necesario comprender el concepto con el cual estábamos por tratar, por lo que, en un segundo capítulo intitulado “Todo lo que usted siempre quiso saber sobre la risa y le dio flojera buscar”, estudio la risa desde un acercamiento multidisciplinario por ser la única manera viable de tratar un fenómeno con una naturaleza tan polifacética. Debido a esto, acudí a teóricos de la risa de diversos campos, como la filosofía, la psicología y la ciencia, para llegar a una comprensión de la fuerza más esclarecedora.³

Delimitada la risa a una actividad exclusivamente humana subproducto del humor por ser propia del raciocinio, tuve que indagar el porqué de ella, qué es lo que nos hace reír. Para ello, volví a recurrir a diversos estudiosos de la materia para obtener las características que debe tener aquello que consideramos risible, y encontré que la risa, al ser un hecho idiosincrático, depende en gran parte de su contexto, es decir, que variarán los motivos dependiendo del tiempo y el lugar; sin embargo, sí es posible encontrar un mecanismo risible ahistórico y universal, aquello que nos hará reír cuando escuchamos a nuestro máximo representante nacional decir que ya falta poco para llegar, como un minuto, o bueno, menos, como cinco. Estoy hablando de *la incongruencia*.

Comienzo de la mano del neurocientífico cognitivo Scott Weems, quien dice en su estudio que el humor surge de un conflicto interno en el cerebro, cuya resolución se resuelve en risa, para luego retomar lo postulado sobre dicha teoría de filósofos como Cicerón, Francis Hutcheson, Kierkegaard, Henri Bergson, Arthur Koestler, Marie Collins, y de teóricos como Charles Mauron, Sánchez Vázquez, Kurt Spang, Octavo Paz y Milan Kundera. Ya que he

³ Dejo fuera de la investigación el fenómeno de la sonrisa pues su estudio excedería los objetivos del trabajo; no obstante, estoy consciente de que no siempre se consigue una risa estridente, y que, en ocasiones, se da una gesticulación más moderada.

expuesto la teoría de la incongruencia, mencionaré y abordaré brevemente dos teorías sobre lo risible que han sido también de importancia: la de la superioridad, liderada por Freud y Henri Bergson, y la del bienestar, en la que se ve involucrada de nuevo la participación freudiana. Esto con la intención de sumar el conocimiento, pues dichas teorías, más que excluirse, se complementan.

Una vez que establecí que la incongruencia, la confrontación mental ante lo inesperado, es la causa de la risa, me concentro en detallar cómo puede presentarse para que surta efecto, por lo que recorro a enunciar las combinaciones risibles que los estudiosos Peter Berger, Thomas Lipps, Concetta D'Angeli y Guido Paduano han encontrado como características de lo risible. Para cerrar este capítulo, encuentro y explico las cuatro artimañas más utilizadas por Francisco Hinojosa para suscitar risa: la parodia, la ironía, la intertextualidad y el absurdo, las cuales se constituirán de los elementos ya expuestos.

En el tercer capítulo, que lleva por nombre “El nombre de la risa”, me enfrasco en el polémico debate sobre la marginalización y el destierro que ha vivido el humor, y su correlato, la risa, en la historia del mundo occidental. Para entender los motivos que llevaron a crear tan mala imagen recorro, en un primer subapartado nombrado “La triste historia de la cándida sacralización y la risa desalmada”, los principales acontecimientos que ocasionaron la configuración peyorativa. Este repaso desembocará en la pregunta: ¿qué es la desacralización?, noción que, para ser estudiada, requirió una revisión más antropológica y social. Así fue cómo acudí a James Frazer y a su famoso estudio *La rama dorada*, obra que sigue la evolución del pensamiento humano mediante el rastreo del origen de las religiones modernas. El antropólogo presenta explicaciones a lo antes inexplicable, devolviendo el carácter mítico a lo que ya había adquirido un carácter de verdad institucionalizada. Este proceso de extracción del contenido sacro será el de la *desacralización*. Retomaré conjuntamente a Octavio Paz, Adolfo Colombres, Carl Young y Mircea Eliade para explicar qué se entiende por desacralización y por qué ésta se ha convertido en un proceso caracterizador de los tiempos modernos.

La relación entre la risa y la desacralización será el tema del último subapartado del capítulo tres: “Esa oveja negra llamada risa”, sección en la que abordaré cómo el plano existencial de la risa y el plano existencial de lo sacro son parcelas de significado con varias aristas en común que, por ende, se repelen. Dilucidaré, además, de qué va el tan famoso poder

subversivo de la risa y por qué éste suele ser usado en contra de los objetos investidos de sacralidad.

Antes de pasar propiamente al análisis de los cuentos de Francisco Hinojosa, consideré importante delimitar de manera muy concisa el tipo de literatura frente al que estamos, por eso inicio el capítulo cuarto, “Francisco Hinojosa. La risa que poda la hoja de parra”, con un brevísimo prólogo que da luz al panorama literario que se está aludiendo, y anticipo el horizonte en el cual nos vamos a posicionar, para proseguir posteriormente con el estudio de la risa desacralizadora, que se está nutriendo del absurdo, la ironía, la parodia y la intertextualidad para ejercer su carácter desmitificador.

En este capítulo me centro en la mirada crítica de Francisco Hinojosa, la cual se aleja de las falsas solemnidades, de la cursilería y trivialidad de los lugares comunes, y muestra las ventajas de reírse de nosotros mismos. Establezco, pues, que es una literatura de confrontación constante que se posiciona en contra de las mitificaciones mediante una risa vitalizadora; la sorpresa ante las descontextualizaciones, ante la ruptura de la lógica, ante recibir lo inesperado alimentan el ingenio y lo orillan a ver el conjunto de posibilidades que puede haber si se destruyen maniqueísmos y dualidades.

El objetivo será postular y revalorizar una risa que desacraliza para volver a ser una risa creadora, que acepta la multiplicidad de las miradas y se opone “al espíritu de gravedad que considera que la risa no puede existir en el ámbito de pensamiento, en la labor filosófica; nueva concepción del intelecto, no estática, en la que los conceptos pueden ‘bailar’” (Gidi, 2006: 136). La risa que aquí se aborda es una que pretende ensayar diversas perspectivas, que deja al hombre errar y que se inscribe desde la seriedad no dogmática. Una risa que sí es un medio de exorcismo, una armadura, pero, de igual manera, una propuesta, una chanza lúdica de reconocernos imperfectos y, por ende, en constante construcción.

I

En busca de Hinojosa

Francisco Hinojosa, mejor conocido como el autor de “La peor señora del mundo” o el Woody Allen mexicano,⁴ es un prolífico autor de cuentos tanto para niños como para adultos. Más específicamente, es un ser anfibio que puede habitar el reino infantil a la par que desplazarse cómodamente por el terreno destinado a aquéllos que pueden entrar a las funciones catalogadas como C y desvelarse sin riesgo a recibir una reprimenda. Su doble naturaleza lo ha llevado a explorar todo tipo de situaciones, desde inventar mundos en los que los niños pueden convertirse en dulces porque “tú eres lo que comes”, hasta crear siniestros y abúlicos personajes que asesinan a sus vecinas por la muy valiosa razón de que son gordas y odian los domingos.⁵

A pesar de contar con todo un extenso capital de creaciones que lo respaldan, el autor no ha recibido la atención que se esperaría de uno de los escritores más leídos en el mundo de la literatura infantil mexicana y de quien han seleccionado obras para adaptarlas al teatro y al cine.⁶ El que la crítica lo haya ignorado por tanto tiempo responde a varios hechos que se originan en la misma génesis: su obra no busca vender. Hinojosa es un ser que respeta enormemente a su lector y que siempre está buscando la participación del mismo; no obstante, no suele escribir conforme las exigencias editoriales lo demandan sino conforme a su propio criterio lo dicte. Escribe porque siente la necesidad de exorcizarse a través de la pluma, y no por regalías o fama, y por eso su literatura se ha mantenido a través de los años con la misma esencia irónica y desconcertante que lo caracteriza, como José Galindo apunta:

Hinojosa es por una parte uno de los autores más conocidos entre el público lector infantil, y por otra uno de los secretos mejor guardados de nuestras letras, quizás porque su narrativa es genuinamente rara; el humor que anima

⁴ En una entrevista realizada por Mary Carmen Sánchez para la revista *Siempre!*, Hinojosa cuenta que, estando en Nueva York formado para una conferencia que Woody Allen daría, los de la fila empezaron a confundirlo con el famoso director. Relata también que una revista para caballeros publicó un cuento suyo con la leyenda “No, no es Woody Allen, es Francisco Hinojosa” (Hinojosa, en Sánchez, 2005).

⁵ Me refiero a “Amadís de Anís, Amadís de codorniz” y a “Nunca en Domingo”, respectivamente.

⁶ Tanto “La peor señora del mundo” como “A los pinches chamacos” han sido teatralizados. Por otra parte, el cuento “La fórmula del Dr. Funes” fue llevado a la pantalla grande en el 2015.

sus cuentos resulta inaccesible para algunos, desasosegante para otros (2010: 217).

Esta situación ha ocasionado que se haya mantenido fuera de los reflectores durante mucho tiempo, por lo que una breve contextualización es más que pertinente.

¿Quién es Francisco Hinojosa?

Francisco Hinojosa nace en la ciudad de México en 1954. Él, a diferencia de muchos escritores que afirman haber leído todo Proust a los seis años, confiesa sin pena haber leído su primer libro, *Crimen y castigo*, a los 16 años, ya que antes sólo se había acercado a los cómics. Estudió la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras; no obstante, dejó trunca su tesis sobre Bioy Casares debido a que empieza a trabajar en revistas y a que, en realidad, no le importaba hacerse un nombre en el mundo académico, el cual le parecía, en muchas ocasiones, cerrado, elitista y ajeno a la realidad.⁷

Aunque su primera pasión fue la poesía,⁸ un encargo lo dirige a la narrativa infantil,⁹ momento que, sin saberlo, habría de conducirlo a ser el gran exponente de la literatura para niños que es hoy. En cuanto a su otra faceta —la injustamente ignorada— de cuentista para adultos, Hinojosa achaca su arribo a Juan Villoro, autor con el que vivía en sus épocas juveniles y cuya convivencia le contagia la curiosidad por dichos rumbos (Hinojosa, en Sánchez, 2005).

Hinojosa ha sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1991 a 1992); miembro del Sistema Nacional de Creadores (1994); editor en *La Gaceta* del FCE y en *Los universitarios*; profesor y tallerista. Ha colaborado con múltiples revistas literarias y

⁷ Lo anterior fue dicho por Hinojosa el 2 de abril de 2014, en el Coloquio de Letras Hispánicas.

⁸ De hecho, Hinojosa publica su primer libro de poesía, *Tres poemas*, en 1981, bajo el sello de la editorial Taller Martín Pescador, la cual se caracterizaba, por un lado, por representar un espacio para las jóvenes voces emergentes que adoptaban la poesía como una abierta actitud de desafío contra la sociedad, así como por preservar, por el otro, las artesanales técnicas de los maestros impresores en aras de crear un organismo estético. Para conocer más sobre esta editorial independiente, consúltese: Cabildo, 2009.

⁹ La editorial NOVARO le pide que adapte unas leyendas de la Colonia y la Conquista a un lenguaje para niños de entre 8-10 años. Como el proyecto tuvo éxito, vuelven a encargarle un cuento pero ahora de su autoría que se sitúe en la primera mitad del siglo XX; sin embargo, su escrito, aunque aprobado por los sinodales, es rechazado por los niños. Vuelve a intentarlo y sale el ya clásico *A golpe de calcetín* (Hinojosa, en Martínez, 2000: 87).

de difusión cultural, y parte de su obra ha sido publicada al inglés, italiano, polaco, portugués y lituano.

La antología sobre la cual este trabajo girará, *Negros, Héticos, Hueros*, es una recopilación de 26 cuentos, publicada en 1999 bajo el apoyo de la editorial Sin Nombre, la cual incluye tanto obras ya publicadas en sus anteriores libros *Informe Negro*, *Cuentos héticos* y *Memorias segadas de un hombre en el fondo bueno y otros cuentos hueros*, así como nuevos textos. La compilación refleja el carácter sumamente mordaz y juguetón del autor, el cual se vale de su particular sentido del humor para armar y desarmar historias.

Lo que se viene diciendo de él

Debido a su contemporaneidad y por tratarse de un escritor mexicano nacido en el siglo pasado, el primer sitio al que uno debe recurrir casi obligatoriamente en pos de bibliografía es al *Diccionario de escritores mexicanos, Siglo xx*, coordinado por Aurora Ocampo. Incluida en el tomo IV, la pequeña sinopsis biográfica y bibliográfica sobre el autor en cuestión fue una primera guía en el sinuoso camino de recopilar fuentes. Ya que en la búsqueda encontré, en su mayoría, una recopilación exclusiva de datos hemerográficos y periodísticos y, puesto que el catálogo de la Hemeroteca Nacional recopila a partir del año 1991 y lo que aparece en el de Ocampo abarca hasta 1990, mi principal medio de consulta para dichos elementos fue la base de datos In4mex.¹⁰ De igual manera, el *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, de Christopher Domínguez Michael, funcionó como un primer acercamiento.

Consulté asimismo artículos y compilaciones en los catálogos de la Biblioteca Central, de la Samuel Ramos y del Instituto de Investigaciones Filológicas; sitios electrónicos como Google Académico, los portales de *Nexos*, de la *Revista de la Universidad de México*, de *Letras Libres*, etc., y las bases de datos SciELO, Dialnet y Jstor.

Los copiosos resultados que extraje de la búsqueda, sin embargo, no fueron lo que esperaba, puesto que de todas las entradas que encontré, la mayoría consistía en material intrascendente; como Francisco Hinojosa es un personaje recurrente en eventos culturales y de difusión literaria, existen numerosos escritos que versan sobre él, pero las reseñas, notas

¹⁰ Debido a que dicha base de datos no incluye más información que el autor y el periódico, y que conseguir los originales era sumamente difícil y no tan necesario, en la bibliografía final no se consignan las páginas o la sección del periódico en la que aparecieron.

periodísticas y entrevistas no contribuyen significativamente a la producción de un mayor acervo intelectual, ya que la información ahí contenida es mayoritariamente trivial del tipo: dónde estuvo, cuál era el tema de la congregación, reseñas de sus libros...

En los textos que contienen más información se percibe una notoria repetición de contenido, es decir, las anotaciones suelen girar sobre los mismos ejes. El más frecuente, seguramente porque no hay manera alguna de aproximarse al autor sin mencionar este aspecto por no sólo ser una característica sino una postura vital, es la perene y necesaria relación que mantiene con el humor. Hinojosa ríe cotidianamente del y con el mundo, ríe para entretener y entretenerse, pero, primordialmente, ríe para exorcizarse. En más de una ocasión, el autor ha declarado el exorcismo que representa para él descargar sus miedos y preocupaciones mediante el humor, como bien se refleja en la entrevista que Héctor González sostiene con el autor, cuando éste dice que:

Quien lee mis libros sabe que encontrará humor. Y no es que yo lo busque, finalmente para mí es una forma de relacionarme cotidianamente con el mundo. El humor es una especie de escudo hacia los temas que más trato como pueden ser la violencia y la muerte, sobre todo en mi literatura para adultos (Hinojosa, en González, 2014: s.p.).

Encontré también que, además de impregnar de humor todo lo que toca, Hinojosa tiende a orbitar sobre dos motivos principales: la violencia y la muerte. Esta combinación de elementos que suelen estar asociados a campos semánticos alejados (su convivencia no es “políticamente bien vista” y, si no me cree, compruébelo riéndose en un funeral), más su marcado sentir crítico y reflexivo, son los cimientos de la escritura *hinojosiana*: "Siempre termina saliendo mi opinión y esa opinión siempre trata de rescatar una vena humorística, que está cargada muchas veces de sarcasmo e ironía, donde casi siempre hay humor negro" (Hinojosa, en Aguilar: 2013, s.p.).

Debido a todas estas cualidades, resulta frecuente encontrar calificativos como: negro, irónico, irreverente o ácido a la hora de hablar sobre su estilo literario. En palabras de José Galindo: “La mirada de Hinojosa está impregnada de esa incomodidad irónica que le permite al escritor mostrarnos un mundo rebosante en estupidez, divertido sólo gracias a la sátira y al exceso con lo que son matizados los cuentos” (2000: s.p.). O, como bien complementa Élmer Mendoza: “El humor carece de inocencia e Hinojosa conoce la manera de convertirlo en inquietud, en corrosión y ouija de reflexión” (2011: s.p.).

Cabe resaltar que todo escrito que hable sobre el autor suele mencionar la capacidad *hinojosiana* para voltear toda situación hacia el absurdo, esa característica tan presente en él que siempre busca erradicar la solemnidad. Mendoza describe al escritor como “un narrador paciente, riguroso y sutil en el tratamiento humorístico”, quien, antes de farsificar un asunto, tienda a llevarlo al terreno de lo absurdo (2011: s.p.); mientras que en una reseña que Fabienne Bradu hace de *Informe negro*, la crítica apunta que:

[e] que practica Francisco Hinojosa es un tipo de absurdo que no se funda tanto en la paradoja como en un terco esfuerzo por expresar con economía la inmensa variedad del mundo. Y precisamente porque persigue una inconcebible precisión, acaba por crear disparatadas sumas de situaciones, objetos, visiones, etcétera. El humor surge así, al volver el texto el lugar de una incongruente reunión (1987: 47).

Es también lugar común hablar sobre los entes apáticos y abúlicos que pueblan los mundos *hinojosianos* como individuos incomprensidos y solitarios que han desarrollado un sentido aburrido de la existencia y aún de la vida y la muerte. Enrique Macari, por ejemplo, utiliza el adjetivo de “anodino” para describirlos (2015); mientras que Julieta Riveroll los caracteriza como “enfermos de poder, desidia e indiferencia” (2002: s.p.). Al respecto, el propio Hinojosa, en una entrevista dada a Yanet Aguilar Sosa, dice que son:

personajes 'absurdos, caricaturas de sí mismos, que no viven la vida sino que la vida los vive a ellos, que no saben a bien dónde está el mal, dónde la locura y dónde la cordura, dónde la belleza y dónde la fealdad, dónde está la enfermedad y la sanidad, que están en esa barrera, en ese límite, que no descubren dónde están" (Hinojosa, en Aguilar, 2002: s.p.).

La peculiaridad, o extrañeza, del autor es otra de las cualidades más citadas. Bradu, en una reseña que hace para la revista *Vuelta*, encuentra en Hinojosa un estilo original que “proviene de una progresiva radicalización de su propio estilo”, y lo clasifica como una oveja negra por no parecerse mucho ni a los que suelen ser considerados como sus afines (Queneau, Pérec...) ni a sus contemporáneos (1995: 40). En esta misma línea, en una entrevista para *Letras Libres*, Christopher Domínguez Michael, hablando sobre la crisis de la literatura mexicana, afirma que Hinojosa es, sin duda, “el más original de los cuentistas mexicanos” debido a su “humor basado en la violencia de la sintaxis” (1999: s.p.), y Héctor González lo describe, a su vez, como “un caso especial dentro de la literatura mexicana” por el hecho de ser uno de los autores infantiles más populares y, al mismo tiempo, tener otra faceta de escritura tan

distinta, y como “una voz que refresca nuestro ámbito literario” por ese ojo capaz de “diseccionar lo cotidiano” (2000: s.p.).

En cuanto a estudios más especializados sobre la obra del autor sólo se encuentran 6 tesis, de las cuales 3 abordan su faceta como literato infantil, y 4 artículos, de los cuales uno se deriva de una tesis, por lo que no aporta nueva información. De entre estos trabajos más académicos, dos continúan con el tópico de la rareza *hinojosiana*: el de Guillermo Sheridan y el de José Galindo. El primero, en su breve ensayo intitulado “Francisco Hinojosa, rara cosa” (2007), hace una revisión de las distintas maneras en las que la categoría del “raro” puede existir (“raro clásico”, como Baudelaire u “original raro”, como Cervantes, por ejemplo), para luego encontrar en la figura de Hinojosa una muestra indudable de esta especie:

La prosa oronda que mastica nabos de “realidad” hasta lograr un virtuoso puré militante (de la pasión, de la nostalgia, de la identidad, de la política), tiene en nuestros raros el reconfortante contrapunto de la alcachofa, verdura rara clásica. Las narraciones de Francisco Hinojosa [...], lo confirman miembro de esa breve cofradía a contrapelo (2007: 282).

Sheridan retrata la rareza del autor en su frenética y vertiginosa escritura que busca “subrayar la histórica realidad del sinsentido como subsuelo moral, como una infección violenta que medra contra la razón” (283). Mediante juegos lingüísticos que atentan contra el orden y la realidad a través de automatismos y asociaciones, la obra de Hinojosa, dice, se convierte en una especie de antiliteratura “en la que lo narrado funciona no por la expectativa de saber qué va a ocurrir [...], sino por el vértigo de participar en su articulación, en su suplantación verbal” (283).

José Galindo, por otra parte, en su tesis de doctorado *Humores nacionales: sátira, costumbrismo y disparate en la literatura cómica de México (1960-2010)* (2010),¹¹ se

¹¹ Tesis de vital valor para el estudio del humor en la literatura mexicana, puesto que el investigador construye una primera interpretación articulada del fenómeno humorístico literario mexicano desde Ibarregui hasta nuestros [sus] días. Inicia con la hipótesis de que la principal función de la literatura humorística que se produjo al comienzo de dicho periodo fue la de satirizar el nacionalismo revolucionario: “El humor produjo un discurso anti-esencialista respecto del mito de la identidad nacional y anti-monumentalista respecto de la historia patria”, y que luego buscó cuestionar las costumbres morales, la solemnidad del mundo artístico, y “despojar a la desgracia, a la violencia y a la gravedad moral del poder que ejercen sobre nosotros, transformándolas en risibles” (2010: 2). Para lograr su objetivo, escoge a varios autores que han sido calificados como *humoristas* y los contrasta con el clima cultural y el contexto social en el que se gestan.

propone dilucidar la rareza del autor y contextualizar su presencia en el marco literario humorístico mexicano. El crítico, quien entiende *raro* como un “adjetivo con prosapia, que suele ser a un tiempo elogio y presagio de extinción inmediata” (217), indica que lo que caracteriza a Hinojosa como diferente es el gran manejo que hace de las enumeraciones caóticas, el caos moral que provoca con el humor negro, su narrativa vertiginosa que raya en lo absurdo y su “tino poético para disparatar” (235).

Galindo ve los mundos narrativos hinojosianos como si hubiesen sido creados “por un choque de arbitrariedades incomprensibles” (220), contruidos mediante un sinsentido narrativo perfectamente estructurado y un vértigo de lo grotesco (228), habitado por personajes sin culpa que deambulan con plena libertad por el manicomio que les es entregado (235). Mundos hechos para conjurar el caos, desarticular el peso de nuestro ser moral y librarnos, aunque sea por unos momentos, “de llevar inscrito el horizonte ético de la existencia” (237).

Marissa Torres Pech, en su tesis *Los recursos héticos de Francisco Hinojosa: parodia y humor*, del año 2000, tiene el objetivo de demostrar que justo en la antiolemonidad que radica en el carácter lúdico y en el predominio de recursos humorísticos, elementos por los cuales suele ser tachado de superficial, es donde radica la importancia del autor. Ella busca probar que los recursos humorísticos están criticando nuestra sociedad, así como incentivando la reflexión del lector (2000: 5). Se concentrará en la parodia, el humor y el humor negro para analizar lo anterior, y los llamará recursos héticos “porque muestran la violencia, la soledad y la neurosis de la sociedad a fin de siglo” (6).

En un primer capítulo, contextualiza a Francisco Hinojosa y a su obra dando un panorama de los escritores que cohabitan su tiempo, así como hablando de aquéllos que produjeron una literatura humorística. En este apartado aborda los libros anteriores a *Cuentos héticos* (obra con la que ella trabajará por considerarla la más madura y representativa de Hinojosa) para exponer cómo ha evolucionado el estilo del autor, y cómo había empleado antes los recursos “héticos”. En el segundo capítulo, la autora realiza un recorrido por la teoría cuentística, para luego enfocarse en analizar tres elementos en los textos *hinojosianos*: narradores, personajes y estructura. En el tercer capítulo retoma a Noé Jitrik y a Rosa Ma. Casamitjina para entender el fenómeno paródico, y entonces poder identificarlo en los cuentos e indagar su función humorística. Luego, se centra en las características del humor y

del humor negro, principalmente en su poder desacralizador, y comprende el porqué de su recurrencia en la obra de Hinojosa, autor que todo lo que toca lo pone en duda al cuestionar conceptos antes intocables (9).

Después de su investigación, Marissa Torres Pech concluye que la literatura de Hinojosa hiperboliza las escenas absurdas, estúpidas o violentas mediante un tamiz despreocupado —dado principalmente por la parodia, el humor y el humor negro— con el fin de captar nuestra atención y producir un ejercicio reflexivo. La suya es una crítica lúdica que ataca fingiendo desapego e indiferencia; no obstante, no por eso es un moralino, en realidad, es un moralista, concluye Torres Pech, ya que no pretende transmitir enseñanzas ni correctivos, sino utilizar el movimiento liberador y subversivo del humor para jugar con las reglas y convenciones, exhibir la incongruencia de la vida humana, reír de lo terrible, es decir, buscar la reflexión que produce la catarsis.

Raquel Mosqueda, en su tesis de maestría intitulada *Hacia una caracterización de la violencia: los cuentos de Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa* (2003), compara el modo en el que estos dos autores utilizan dicho fenómeno en su narrativa, y el efecto que éste causa en el lector. Ella toma como premisa la pérdida del sentido ritual de la violencia, antes externado a través del sacrificio, para analizar el riesgo que conlleva la represión de esta fuerza primigenia y deslumbrar entonces una posible vía de exorcismo y salvación por medio del arte.

Mosqueda parte de la pregunta ¿la violencia puede tener algún tipo de justificación o se le debe descartar tajantemente? En las sociedades primitivas, observa, el dilema era irrelevante: la expiación de la violencia se manifestaba mediante el rito sacrificial; dioses y hombres en armonía gracias a la venganza. Cuando el uso de la violencia comienza a secularizarse y a olvidarse la connotación sagrada, los griegos recurren a la tragedia, “sustituto artístico del sacrificio, reconciliación de la naturaleza humana con lo sagrado” (2003: 3). Con el paso del tiempo, la desvinculación del hombre con la religión y la monopolización del uso de la violencia provocan que los mecanismos trágicos sean ya insuficientes para expresar la potencia y encontrar el equilibrio. En esta búsqueda de nuevos artificios de destrucción, “el espacio literario se convierte en el territorio donde la violencia cobra un nuevo significado destacando su carácter de aliento creador” (4), y nombra a esta fuerza *violentización narrativa*.

En el primer capítulo, Mosqueda aborda esta manera en la que el arte se ha convertido en un sustituto de la experiencia sagrada, ejerciendo de medio de reconciliación entre el hombre y la naturaleza. Apunta que, aunque la violencia no es nueva, pues es intrínseca al hombre, nunca se le había sistematizado tanto: “al quitar el Estado la oportunidad de la venganza, la vitalidad del rito se sustituye por un frío aparato burocrático” (17). Por ello, para satisfacer el vacío que deja la función catártica producida por el sacrificio, hay que trasladar el impulso destructivo hacia “otra potencia semejante a ella en su capacidad para transformar el mundo: la fuerza de la creación” (17).

En un segundo capítulo, la autora aborda cómo la violencia ejerce de reclamo de humanización, en los cuentos de Rubem Fonseca, y cómo Hinojosa utiliza la visión irónica para expresarla. Mosqueda ve que todo enunciado irónico conlleva una gran carga violenta ya que siempre se dirige contra alguien, suscita una respuesta que intenta emularla, exhibe el error enfatizando los defectos, e insiste en destruir la certidumbre. El proyecto narrativo de Hinojosa —la alusión a la cultura de masas, la imposición de otra realidad a través del absurdo, las inusuales causas que suscitan la violencia, el lenguaje artificioso que pretende encubrir la intención crítica— cae en un círculo vicioso: “ahí donde la violencia pretende enmascararse con el rostro de la ironía, es ésta quien se ocupa de denunciarla, de exhibirla para después ocultarla de nuevo tras uno de sus propios mecanismos” (56-57).

En el tercero, confronta los recursos utilizados por ambos autores y extrae que, mientras en Fonseca la violencia es el eje, en Hinojosa el humor y la parodia oponen resistencia y conjuran sus efectos en el lector. En este apartado, la autora concluye que en Hinojosa “la ironía y la parodia convergen en un mismo propósito: poner al descubierto la falsedad y la retórica de los discursos hegemónicos” (71). Se busca resignificar el papel de la violencia como propuesta narrativa a través del lenguaje, el cual desarticula y opone resistencia. El principal blanco de la parodia resulta ser la parodia misma, además, su empleo sistemático cumple otro objetivo: violentar a la violencia.

En el cuarto y último capítulo, Mosqueda se centrará en el receptor, el último eslabón del ciclo. Encuentra que, puesto que estamos ante textos que apelan a nuestra capacidad para identificar las claves irónicas, se requiere un lector activo que tenga una mirada irónica y que sea capaz de encontrar el autocuestionamiento que estos discursos promulgan. Por la forma burlona e irónica que Hinojosa ha elegido para ejercer su crítica, la provocación al lector

reside en la deformación extrema, en lo grotesco y esperpéntico que violentan el ritual de exorcismo que la risa había efectuado (107). Por ende, en Hinojosa la violencia se presenta como fuerza creadora que desde el absurdo sugiere una nueva forma de concebir al mundo “pero sobre todo, de entender y abordar la literatura” (108-109), por lo que sus cuentos provocan todo menos la indiferencia.

Las tesis que abordan su faceta como literato infantil se enfocan en su habilidad lúdica y en su ingenio para conectarse con el pequeño lector, quien ha sido injustamente ignorado por el supuesto prejuicio de su analfabetismo literario.

Patricia Martínez Cruz, en su tesis de licenciatura *Francisco Hinojosa “A la orilla del viento...”* (análisis de la obra infantil de Francisco Hinojosa, contenida en la colección “A la orilla del viento...” del FCE) (2000), habla sobre el olvido al que se le ha tenido a la literatura infantil por considerársele un subgénero, situación no sólo injusta por la ignorancia que conlleva dicha presuposición, sino también por la gravedad que genera ya que el que haya escasos lectores hoy en día obedece igualmente a la falta de atención que se le ha puesto al pequeño lector. Por ello enfatiza la importancia de la colección “A la orilla del viento”; alternativa sin fines moralizantes creada especialmente para este público y, más específicamente, realza la importancia de la figura de Francisco Hinojosa, autor que, hablándoles de tú a tú a los niños, se ha convertido en el promotor más influyente en México de la literatura infantil.

El trabajo de Martínez Cruz busca averiguar qué hace que la obra de Francisco Hinojosa atrape a los niños, cómo los introduce a la lectura, y qué es lo que les comunica (IX). Para conseguir dicho objetivo, retomará a dos teóricos del análisis: Vladimir Propp (para un estudio morfológico) y Helena Beristáin (para uno estructural), y deconstruirá los cuentos en tres niveles: en el de funciones, en el de acciones y en el de discurso, para estudiar cada elemento de la obra y su función dentro de ella. Ella encuentra que escribir para niños “representa tener, en todo momento, la imagen del receptor y lo que ella implica, pero sin abandonar la búsqueda estética y la calidad que debe poseer una obra literaria” (82), implica evitar crear manuales pedagógicos que menosprecien la inteligencia del niño, pues éste descubrirá rápidamente el engaño y los hará a un lado, por lo que concluirá que el que Hinojosa sea un autor tan popular responde a que ha sabido tratar con respeto al niño, convirtiéndose en uno; Pancho estimula la imaginación del infante con situaciones que los

intrigan, con mundos en los que todo es lúdico, pero, sobre todo, establece tan buena comunicación al hablarles sin tapujos y sin engaños al transmitirles que la vida no siempre tiene finales felices, pero hay que vivir bailando.

César Rodrigo Visuet Elizalde, en su tesis de licenciatura *Los elementos “sobrenaturales” en los cuentos para niños de Francisco Hinojosa* (2005), postula al elemento sobrenatural como el giro que cambia el sentido de las historias infantiles *hinojosianas*, y encuentra en *el regalo* el recurrente tópico para que aparezca el elemento maravilloso detonante de la historia. El autor finalmente concluye que la literatura infantil no tiene que ser escrita con fines pedagógicos, puesto que el acto mismo de leer representa ya un aprendizaje.

Omar Sánchez Hertz también se ve intrigado por la relación del escritor con ese mundo pueril, por consiguiente, en su tesis para obtener el grado de licenciado *El juego de los polos. La narrativa lúdica de Francisco Hinojosa* (2006), parte de la incógnita: ¿cómo un escritor con un sentido del humor tan negro e irónico puede desempeñarse tan bien en un ámbito infantil? Y dado que le parecen dos mundos totalmente opuestos, decide catalogarlos como polos. Luego descubre que lo lúdico representa el punto de encuentro entre el lector infantil y el adulto, y que este tipo de literatura tiene una larga tradición en México, por lo que se propone dar una definición y caracterización de la narrativa lúdica; analizar la obra de Hinojosa que participa de esta tendencia, y defender la propuesta del juego y el humor como fomentadores de cultura (2006: 3). Como forma de trabajo, utilizará la división freudiana de forma (juego de palabras) y contenido (juego de ideas), en relación con el chiste.

Sánchez Hertz describe la literatura lúdica como aquella que reta al lector, aquella que exige un espectador activo que se involucre con el texto, por lo que deberá seguir pistas, interpretar, crear: jugar. Esta literatura buscará la competencia mediante el humorismo, fenómeno intelectual derivado de lo cómico artificial que se ensaña en liberar al hombre de su prisión, mostrarle sus vicios y actitudes, para recuperar el valor, todo visto desde una mirada ácida e irónica en la que “sólo el receptor capacitado podrá percibir la crítica en medio de la risa” (62). A continuación, se enfoca en analizar el juego de ideas, y expone algunos mecanismos a través de los cuales se presentan el humor y el humorismo dando ejemplos de cómo aparecen en Hinojosa. Ellos son: la brevedad, la repetición, el doble sentido, la sorpresa, el absurdo, la burla, la ironía, la paradoja, la parodia, la sátira y el humor negro.

Después, se centra en lo externo del mensaje, y revisa el juego de palabras (quiasmo, condensación y enumeración), y el juego con las formas (listados, barras, paréntesis, mayúsculas y minúsculas, y cuadros).

El autor, después de estudiar qué busca la narrativa lúdica, cómo está compuesta y por qué suele ser rechazada, concluye que es una actividad que suele ser restringida por el peligro que representa: una literatura que deja vacíos que el lector debe llenar origina un proceso liberador cuando el hombre se da cuenta de que no necesita las reglas. Desacralizando, creando y jugando, Hinojosa, quien se inserta en dicha tendencia, escribe para ofrecer una salida de la trivialidad, para enseñarle al lector (tanto adulto como infantil) a redescubrir la creación mediante la actividad lúdica, a romper la cotidianidad y encontrar la liberación mental.

En cuanto a los artículos se consignan: el de Nára Araujo, “Más allá de la vigilia para llegar al sueño. Fronteras del discurso, discursos de frontera en *Palmeras de la brisa rápida, Un taxi en L.A. y El viaje*” (2007); el de Raquel Mosqueda, “Conjurar la violencia: parodia y humor en los cuentos de Francisco Hinojosa” (2004), y el de Guillermo Sheridan, “Francisco Hinojosa, rara cosa” (2007). Existe también un artículo en inglés de Liora Stavchansky, “Other voices: the mythic hero in a Mexican text; La peor señora del mundo” (1998), no obstante, el conseguirlo me ha sido una empresa imposible. A continuación, reseñaré solo el trabajo de Aráujo puesto que ya han sido tratados los otros dos.

Nara Aráujo analiza la crónica que Francisco Hinojosa hace sobre la vida de los mexicanos en Los Ángeles, en el periodo de la Propuesta 187. Aráujo observa una concatenación de rupturas múltiples en el texto pues, por un lado, no cumple con el esquema tradicional de la literatura de viajes despedida-salida-regreso y, por otro, “rompe la *narratio vero* y la expectativa de recepción al revelar el componente ficcional de su narración” (2007: 42). La crónica, la cual toma como *leitmotiv* la búsqueda de un taxi, dice, representa una readaptación de un género —que parecía haber estado invernando— al introducir elementos característicos de la llamada cultura posmoderna: la convivencia entre lo culto y lo popular, el diálogo abierto con el lector, y la mezcla entre la ficción y la verdad. La esencia *hinojosiana* se hace aún más evidente con la constante aparición de neologismos y con el uso de un tono humorístico, absurdo y plagado de hipérbolos; todo visto desde una mirada irónica: “La trasgresión lingüística participa de un estilo agresivo que, mediante el humor

irónico, se dirige a experiencias colectivas marcadas por la hibridez transcultural” (44). Este trabajo es en verdad importante pues no sólo es el único estudio que trabaja la crónica de viajes de Hinojosa, sino que, además, aborda la hibridez discursiva del narrador (la cual es una característica constitutiva para entenderlo) y subraya la tendencia de Hinojosa por romper con el canon.

II

Todo lo que usted siempre quiso saber sobre la risa y le dio flojera buscar

¿Y dónde está la risa?

La risa, esa descarga que sacude anárquicamente al cuerpo, ha sido históricamente polémica debido al peso peyorativo con el que se le ha asociado durante mucho tiempo. Aunado a esta exclusión social, el estigma con el que también se le ha conceptualizado en el mundo académico, ya que han sido escasos e imparciales los estudios teórico-críticos objetivos, panorama que resulta bastante peculiar si se tiene en cuenta que se trata de un fenómeno que ha acompañado al humano desde que es humano, desde que el hombre se apartó de la animalidad tomando distancia de sí mismo, descubriéndose irrisorio e incomprensible (Minois, 2015: 93).

Peter Berger creía que este olvido respondía a la naturaleza algo escurridiza de lo cómico que volvía inasible su definición: “Pocos filósofos se han tomado la molestia de reflexionar seriamente sobre lo que resulta gracioso. Sin duda, esto guarda alguna relación con la fragilidad de la experiencia de lo cómico [...]. Cuando uno intenta aprehenderla, se disuelve” (1999: 17), y decía que, por lo tanto, para acercarse al fenómeno de lo risible se debía llegar por vías indirectas. Tal vez por esa razón muchos pensadores han preferido el lenguaje metafórico a la hora de referirse a la risa. Kant, por ejemplo, veía a la risa como “una espera que súbitamente se resuelve en nada”; Herbert Spencer como “el indicio de un esfuerzo que de pronto tropieza con el vacío” (Bergson, 2008: 65), y Nietzsche veía a la carcajada “como una reacción a la soledad existencial” (Weems, 2015: 16).

Lo cierto es que tales definiciones resultan imprecisas y poco prácticas a la hora de querer estudiar el fenómeno; se necesitan datos más asibles de los cuales sostenerse. Teniendo en cuenta lo anterior empezaré por presentar acercamientos más concisos que aclaren el fenómeno de la risa, concentrándome en qué es y por qué se da. Esto con la intención de delimitar el concepto de risa que será utilizado en el trabajo.

El qué

En algún zoológico de México, hace ya algunos años, cuando el Partido Verde no había iniciado su heroica y altruista campaña de cierre que sólo conllevaría el asesinato de muchos animales, moraba un simio que gustaba de mofarse de los espectadores (o eso es lo que ellos creían) “riéndose” de ellos. Sus simiescas carcajadas resonaban por todo el recinto, provocando hilaridad en todos los que presenciaban el espectáculo. Mi tío, muy ducho y evolucionado, viendo al primate comenzó a imitarlo y a burlarse de él, cuando de pronto, un impacto en la cabeza frenó las simiadas: el simio, el verdadero, le había aventado una piedra a mi tío, para luego mostrarse muy sonriente frente a él.

Aparte del homínido, hay varios animales que producen un sonido parecido al de la risa. El investigador Jeffrey Burgdorf descubrió que el rascar la barriga de las ratas les produce un cosquilleo que las impulsaba a emitir sonidos agudos de unos 50 kHz, y que, al igual que el humano, la emisión podría efectuarse incluso antes del contacto, pues ya predecían la cosquilla (Weems, 2015: 41). Pero ¿podríamos considerar como “risa” estos sonidos, estos actos? Teóricos de la materia opinan que no. Aristóteles decía que el reír era un acto exclusivamente humano, y que el bebé no tenía alma hasta que profería su primera risita, así que podríamos definir al ser humano como un *homo ridens*. Johan Huizinga indicaba en su obra *Homo Ludens* que la mecánica fisiológica de reír es algo exclusivamente humano (a diferencia del juego, actividad llena de sentido que sí comparte con el animal), por lo que el “aristotélico *animal ridens* caracteriza al hombre por oposición al animal todavía mejor que el *homo sapiens*” (2012: 21). A su vez, el psicólogo Martin Grotjahn argumenta que esta vocalización primitiva presentada por algunas especies es difícilmente considerada como lo que solemos llamar “risa” porque sólo “[e]xpresan emociones con sus cuerpos, pero no a través de símbolos” (1961: 66). Él añade que la risa es un símbolo del hombre no sólo porque es el único que puede hacerlo, sino porque, además, revela humanidad:¹² “Todo lo que se hace con risa nos ayuda a ser humanos” (10), idea que aparecerá en *El nombre de la*

¹² La risa implica corporalidad. “Riendo entre tanto, el cuerpo es dislocado, *ent-stellt*¹², pero también: insignificado/insignificante. Es en esta risa en que la *Entstellung* amenaza con salirse de control” (Weber, 2010: 188). El hombre gesticula al hacerlo; no obstante, nuestro cuerpo igualmente se ve inmiscuido como tópico. Nos señalamos, nos materializamos, y la risa se vuelve una terrenalización.

rosa cuando Jorge de Burgos y Guillermo de Baskerville se enfrascan en el diálogo sobre la licitud de la risa y el peligro de la misma:

- [...] La risa sacude el cuerpo, deforma los rasgos de la cara, hace que el hombre parezca un mono.
- Los monos no ríen, la risa es propia del hombre, es signo de su racionalidad (1989: 161).

De igual forma, Henry Bergson se inscribe en dicho posicionamiento con su tratado *Le Rire* (1900), obra emblemática en cuanto al estudio del humor y la risa. Él argumenta que el humor es un hecho social que implica complicidad y raciocinio, cualidades exclusivas del hombre. El humor está dirigido a la inteligencia pura (2008: 14), y no habrá nada cómico fuera de lo humano, y que si, por ejemplo, reímos de un animal, será porque habremos sorprendido en él una actitud o un gesto propios del hombre (12).

Como vimos, la risa no consiste únicamente en un proceso fisiológico asociado a la liberación de dopaminas, sino que involucra un devenir semántico, siendo pues una capacidad intrínseca y natural del hombre. Ahora bien, ¿qué es eso que solemos llamar coloquialmente “risa”? Cicerón, en su tratado *Del orador*, consideraba imposible establecer una teoría al respecto pues cada que se intenta reducir la risa a preceptos, se cae en lo soso (Minois, 2015: 72). Debido a la complejidad de presentar un absoluto axioma, pues “[n]ada más contrario al reír que el dogma” (Parrilla, 2009: 12), es pertinente aproximarse a la complejidad del fenómeno desde diversas disciplinas.

Macedonio Fernández define la risa como un “estado compulsivo por retención respiratoria” que surge cuando algo nos es agradable (264), caracterización que se puede complementar con lo dicho por el filósofo ruso Averintsev: “acontecimiento doblemente dinámico: es, simultáneamente, movimiento del intelecto y movimiento de los nervios y músculos: un arrebato, rápido como un estallido [...], que a la vez abarca y absorbe el lado espiritual y el lado físico de nuestro ser” (2000: 15). En este entendimiento dinámico que involucra la participación de varias regiones del ser se inscribe Kurt Spang, quien la define como “un fenómeno psicosomático en el que están implicados simultáneamente los afectos, la razón y las sensaciones. Se considera fenómeno colectivo, es decir, la risa es una de las exteriorizaciones fehacientes de nuestra condición de ser social” (1993: 141).

Algunos psicólogos la han considerado como una liberación del inconsciente, como una descarga de tensión que necesita expiarse. Sigmund Freud decía que “surge cuando cierta magnitud de energía psíquica, dedicada anteriormente al revestimiento de determinados caminos psíquicos, llega a hacerse inutilizable y puede, por tanto, experimentar una libre descarga” (2000: 146). En la misma tendencia, Grotjahn la conceptualizaba como una forma de comunicación menos refinada que el lenguaje en la que se emplea el idioma del cuerpo (1961: 66), y que se produce “cuando la libido es liberada de la agresión reprimida” (38).

Aunque hay muchos tipos de risa, el presente trabajo se centrará en aquélla que se manifiesta como un correlato del humor, dejando entonces de lado a la risa patológica, causada por una actividad cerebral excesiva debida a una lesión nerviosa, y a la risa producto de las cosquillas, puesto que ella se origina como un reflejo ante el miedo que sentimos por una posible agresión, y no como el resultado de la racionalización, por eso no reímos cuando nos cosquilleamos a nosotros mismos; sabemos que podemos parar cuando queramos y no existe incertidumbre alguna de la acción. Así que, en términos prácticos, la risa que nos atañe es un producto de la cultura, una manifestación del humor que involucra tanto una reacción física como psicológica; la expresión, mediante sonidos y gesticulaciones específicos, de un proceso neurológico.

El porqué

Resulta también bastante inasible delimitar los motivos de la risa. Unos ríen al presenciar caídas doloras, mientras que otros sienten bastante incomodidad y desasosiego al estar frente al mismo acto. Algunos se destornillan al ver al muñeco del niño Dios que aparece en las roscas bailando el pasito perrón,¹³ pero hay personas que se indignan ante tal desfachatez irrespetuosa y lo encuentren todo menos risible. Otros cuantos encuentran hilarantes los chistes raciales, pero suelen ser mal vistos por muchos sectores, y ejemplos así *ad infinitum*. Esto se explica porque la risa, como subproducto del humor, responderá a factores idiosincráticos y biológicos, como la edad, el sexo, la nacionalidad o el nivel de dopamina.¹⁴

¹³ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=tR5H-VsyOS4>.

¹⁴ Wiseman, psicólogo de la Universidad de Hertfordshire, realizó un estudio científico que consistía en pedir a personas que contestaran unas breves preguntas sobre sí mismas, y que a continuación puntuaran una muestra

Ahora bien, aunque el humor es cultural y cambia conforme las personas, sí es posible encontrar rasgos universales y atemporales que suscitan risa. En un reciente estudio científico, el neurocientífico cognitivo Scott Weems demuestra que el humor “consiste en la elaboración social o psicológica de ideas que nuestra mente consciente no puede manejar con tanta facilidad” (2015: 14), y cuando intentamos sostener dos o más ideas que se contraponen, a nuestra mente sólo se le ocurre reírse (15). La risa se conceptualiza entonces como un mecanismo de pugna, una vía de enfrentar el conflicto (30).

Esta ambigüedad o confusión con la que nuestro cerebro se atasca y que Weems demuestra científicamente en tiempos recientes ya había sido veinte siglos antes reconocida como el principal motivo de risa por Cicerón, quien registra que los chistes más corrientes consisten en presentar algo distinto de lo que se espera (1995: LXXXII-LXXXIII). Ahora bien, aunque esta consideración era ya bastante antigua, el primero en introducir el concepto de la *incongruencia* a la teoría de lo risible fue Francis Hutcheson, quien también aboga por entender la risa como el fruto de una contradicción. Kierkegaard secundará la idea de Hutcheson al localizar el origen de lo cómico y lo trágico en la incoherencia de la discordancia y la contradicción:

El análisis kierkegaardiano nos deja ver que lo trágico surge de una contradicción *sufriente* mientras que lo cómico surge de una contradicción *indolora*: en pocas palabras, podemos decir que sufrimos ante contradicciones que nos dañan y reímos ante incongruencias, ante el absurdo o las contradicciones *que no nos dañan*, que no representan un peligro inminente para nuestro ser (Rivero, 2008: 15).

La teoría fue cobrando relevancia en tiempos modernos, pues, aunque fue llamada de diversas maneras, la esencia del porqué recaía en lo mismo. Bergson (2008), por ejemplo, creía que lo causante de la risa es la desviación de la vida en dirección a lo mecánico, y que reíamos al percibir el automatismo instalándose en la vida e imitándola, es decir, el darnos cuenta de la imposición de la lógica de la imaginación ante la lógica de la razón y el conflicto que se ocasiona en el trasapelamiento. Cuando alguien se distrae, por ejemplo, y tropieza con un escalón que es más chico que los demás, o responde con un “de nada” cuando nadie le ha

de chistes al azar basándose en un “risómetro” con una escala del 1 al 5. De entre los hallazgos, resaltó el hecho de que el humor varía según la nacionalidad; por ejemplo, a los alemanes todos los chistes les hacían gracia, mientras que los estadounidenses mostraban más afinidad por los chistes que incluían insultos y los ingleses por los que tendían al absurdo. Según el estudio, el animal risible por excelencia era el pato, y el día el 15 (Weems, 2015: 45-46).

dicho “gracias”, es porque se ha dejado llevar por un efecto de rigidez o de velocidad adquirida, y da risa.

El filósofo húngaro Arthur Koestler ayuda a entender bien el fenómeno, ya que elabora un concepto de bisociación que consiste en la percepción de una situación o de una idea en dos sistemas de referencia distintos e incompatibles que, al existir al mismo tiempo, chocan entre sí y provocan risa (d’Angeli y Paduano, 2001: 250). Para explicarlo, Koestler describe el proceso como si cuando estuviéramos siguiendo un tren de ideas, otro se hace visible en segundo plano y, de pronto, nos encontramos en un punto de intersección en la pista que orilla que ambos trenes convivan; por ejemplo, en el siguiente caso: un avaro escucha agua corriendo en su casa, se apresura por las escaleras y sale de su casa gritando: “¡Estoy siendo robado! ¡Alguien está *tomando* una ducha!”, el primer tren de ideas nos insertará en el campo semántico del crimen; el segundo, en el de la ducha, y el punto de intersección estará en el *tomando* (Holland, 1982: 28-27)¹⁵ que hará que convivan ambos significados opuestos.

Esta confrontación mental también fue trabajada por Charles Mauron, filólogo que concibe la risa como un fenómeno económico que surge como una descarga producida por la diferencia de potencial entre dos representaciones (20). Otro teórico que sustenta el argumento es Adolfo Sánchez Vázquez, ya que, en *Invitación a la Estética*, dice que el sustrato de lo risible reside en la incongruencia. Él ve que la contradicción expone la inconsistencia o nulidad de un fenómeno real, es decir, que evidencia la relación fallida entre lo que algo vale realmente y lo que pretende valer, por lo que se termina por desvalorizar la apariencia reduciéndola a su realidad. La pretensión del valor fundamenta la comicidad (1992: s.p.).

Desde un ligero cambio de enfoque se inscribe Marie Collins, quien hace notar que si reímos de lo incongruente hay que entender primero qué se entiende por *congruente*, y por qué reímos de su distorsión. La filósofa entonces postula que existe un impulso básico en el ser humano de ordenar la realidad: “la respuesta humana ante el desorden es imponer un cierto orden, para lo cual es del todo necesaria la competencia de la razón” (Rivero, 2008:

¹⁵ El original reza así: “A miser who Heard the water running in his house rushed downstairs and into the street shouting: “I’m being robbed! Someone is taking a bath” (Holland, 1982: 27-28).

15). La risa, en lugar de buscar el orden racional ante el desorden, festeja el orden que la incongruencia ha propuesto, por lo que sería una suerte de orden paralelo.

En una tendencia parecida, Kurt Spang (1993) refuerza la presuposición de Marie Collins al escribir que a la premisa que otorga dignidad al hombre y lo capacita a realizaciones sublimes, se opone la limitada y constante frustrada condición humana, que suele fracasar en sus nobles anhelos. Esta discrepancia entre las aspiraciones sublimes y los logros mediocres produce que los objetivos malogrados, con primeras intenciones de sublimidad, se tornen ridículos y cómicos. Pero ello, a diferencia de lo que se cree, no tiene por qué ser algo peyorativo, pues:

[...] lo cómico descubre fallos y faltas en las figuras y las situaciones, es decir, pone de manifiesto una tendencia al caos, pero descubre también posibilidades de vuelta al cosmos. Lo cómico es un sereno reflejo de la condición humana: por un lado de la nostálgica esperanza de perfección y por otro, del reconocimiento de las imperfecciones y limitaciones (144).

Suposición que Weems respalda desde la ciencia, ya que descubre que cuando el cerebro se topa con informaciones opuestas, utiliza el conflicto para generar soluciones novedosas, y con frecuencia, mediante la producción de ideas que a nadie le se habían ocurrido antes (2015: 15).

Esta ambigüedad se manifiesta asimismo en los escritos teórico-literarios de Octavio Paz, quien dice en *El arco y la lira* que “[el] humor vuelve ambigüo lo que toca: es un implícito juicio sobre la realidad y sus valores, una suerte de suspensión provisional, que los hace oscilar entre el ser y el no ser” (1972). Luego, Milan Kundera retomará la tradición del crítico mexicano para elaborar su definición del humor, la cual lega en *Los testamentos traicionados*:

[e]l humor: el rayo divino que descubre al mundo en su ambigüedad moral y al hombre en su profunda incompetencia para juzgar a los demás; el humor: la embriaguez de la relatividad de las cosas humanas; el extraño placer que proviene de la certeza de que no hay certeza (1994: 41).

La teoría de la incongruencia, no obstante, no es la única que ha explicado el porqué de la risa. Por mucho tiempo la idea imperante sobre su esencia se concentraba en el tamiz agresivo que puede conllevar cuando se utiliza para degradar al otro. Esta teoría, conocida como la “teoría de la superioridad”, se sustenta en un rechazo platónico a la risa vinculado a motivos

estéticos y morales. En términos prácticos, se defiende la idea de que la gente ríe al menospreciar, humillar o ridiculizar al otro. Dos de sus grandes exponentes fueron, de hecho, dos de los más grandes teóricos del humor: Freud y Bergson. Freud decía que la risa surge gracias a un movimiento agresivo que permite sentir superioridad en quien lo ejerce; mientras que Bergson veía en la risa un correctivo social que reprime las excentricidades de aquellos que se han salido del libreto.

La “teoría del bienestar”, otra hipótesis que generó muchos adeptos en tiempos modernos, partía de la teoría psicoanalítica freudiana que sostenía que todo lo que hacemos (la risa, incluida) está influido por la tensión que impone nuestro *superego* a los impulsos hedonistas de nuestro *ello*. Reímos al vernos liberados de alguna amenaza o incomodidad, por lo que la hipótesis se centraba más en el aspecto fisiológico del proceso de liberar energía acumulada. Al respecto, Konrad Lorenz, en *La agresión*, dice que “la risa es una ritualización del instinto de agresión que existe en cada uno de nosotros; permite controlar y reorientar nuestras tendencias naturales a la brutalidad, para hacer posible la vida en sociedad” (Lorenz, en Minois, 2015: 41).

El considerarlas teorías por separado, sin embargo, entorpece la comprensión del fenómeno puesto que, como se vio, los límites entre ellas suelen ser difusos y muchas veces comparten puntos en común. Por ello, comparto la opinión de Paulina Rivero Weber cuando escribe en su artículo “Homo ridens: una apología de la risa” (2008), que se avanza más si se ponen en juego las teorías en lugar de enfrentarlas las unas con las otras:

La teoría de la risa como expresión de superioridad propia y degradación del otro (que es la que sustenta el rechazo platónico a la risa), se relaciona con el pensamiento de Bergson: resulta en efecto necesario reprimir ciertos sentimientos morales si no se quiere enseñorearse y reír sobre la desgracia ajena. Por su parte, la teoría de la risa como descarga, que encontró adeptos como Sigmund Freud o Konrad Lorenz, implica ya la teoría de la incongruencia: es la incongruencia la que provoca una tensión que requiere ser liberada: la descarga de la risa des-carga al individuo de la tensión ante la incongruencia. Por eso Lorenz podía decir que la risa es una capitulación, un rendirse (15).

Tomando en cuenta la consideración anterior, el presente trabajo partirá de que la incongruencia, el conflicto mental, es el principal estímulo responsable de la risa cómica, suposición que se complementará, a su vez, con las aportaciones teóricas provenientes de las

teorías alternas —como el poder corrosivo de la risa para ridiculizar o su capacidad para liberar tensión y ejercer de válvula de escape— para obtener una visión más completa del fenómeno.

Hinojosa y las artimañas

El secreto para dar risa no consiste, sin embargo, en emplear puros disparates en un texto, ya que eso sólo lo volvería oscuro e incomprensible, y provocaría el rechazo del lector. Tiene que haber un orden en el desorden, una lógica del absurdo. El autor debe saber cómo utilizar la incongruencia y para qué, en qué dosis y con qué disposición, puesto que la incongruencia tiene muchas maneras de presentarse, y no todas son chistosas; por ejemplo, podría darnos risa ver una botarga compitiendo en un maratón, pero nos aturdiría leer un pasaje repleto de palabras sin sentido. A continuación, hablaré sobre cómo pueden presentarse las incongruencias risibles.

Peter Berger, retomando a Freud y su teoría del gasto de energía, dice que la incongruencia puede presentarse de muchas maneras; como cuando vemos un esfuerzo necesario e imaginamos una vía más fácil, cuando las expectativas no son cumplidas, cuando desenmascaramos lo importante para encontrar lo común o como cuando convertimos lo serio en trivial mediante una caricaturización, parodia o travestimiento (1999: 50). Los autores D'Angeli y Paduano escriben en *Lo cómico* (2001) que lo que da risa es la desestructuración del nexo entre significante y significado, el error al distinguir entre el lenguaje propio y el figurado, la inversión de la relación causa-efecto, los falsos silogismos y la normalización del diálogo absurdo. Henri Bergson (2008) añadirá que es cómico el percibir dos sistemas de ideas en una misma frase, la valoración equívoca que consiste en degradar lo sublime o alabar lo mundano, y la imitación: el extraer de alguien sus actos de automatismo y reproducirlos, idea respaldada por Lipps, quien dice que:

La particularidad, que cobra su sentido como particularidad de una persona, pierde su sentido en virtud de su disociación de esa persona. Esta particularidad, ya que la consideramos como algo que pertenece a la persona, es expresión de la esencia de ella misma; al verme obligado por la imitación a contemplarla *en sí misma*, pierde esa expresión. La particularidad tiene, en tanto que pertenece a la persona, a esa misma persona como contenido o substrato; ahora, ese contenido o ese substrato

le son arrebatados. En una palabra, se convierte en una forma vacía. Una y otra vez, cuando la contemplo en el contexto de una persona, la forma se llena con un contenido personal; y una y otra vez, cuando la contemplo en su aislamiento, se encoge hasta convertirse en una forma vacía. Un algo se convierte en nada. Sin embargo, ésta es la base de toda comicidad (2015: 72).

Lipps, asimismo, encuentra risible lo bufo; las “bromas” que se le juegan al tonto, torpe, cobarde, pero también a quien se pretende listo, hábil, valeroso, y que pretenden resaltar las características que pongan en ridículo al portador, lo grotesco, es decir, la representación cómica que se sirve de la caricatura, la exageración, la distorsión, lo increíble, lo monstruoso y lo fantástico, y lo burlesco, que es la representación cómica paródica y de travestimiento (230).

En el caso de Francisco Hinojosa, se pueden hacer mención de cuatro artimañas principales con las que construirá su narrativa: la intertextualidad, la parodia, el absurdo y la ironía. Todas ellas, teniendo como punto de partida la incongruencia, se utilizarán de manera conjunta para producir un tipo específico de risa. Empezaré por explicar en qué consisten las herramientas *hinojosianas*.

Intertextualidad

El fenómeno de la intertextualidad, tan en boga últimamente, es tan antiguo como la literatura misma. Durante siglos, las mitologías, historias y leyendas han coexistido de manera pacífica y natural entretejiéndose y deformándose; personajes de cierta cultura de pronto aparecen de manera directa o aludida en la tradición de otro pueblo, o todo un tópico perdido puede reactualizarse cien años después en un lugar totalmente alejado del que lo vio nacer. La literatura es pues, un eterno reescribirse, un constante adoptar y adaptar. Si la entendiéramos de manera universal, sin ramificarla y acotarla, podríamos seguir entonces los hilos compartidos que cohesionan el todo.

Si bien siempre ha existido influencia literaria, no fue sino hasta 1967 que se acuña el neologismo *intertextualidad* cuando la teórica Julia Kristeva retoma para su conceptualización las teorías de Michael Bajtín sobre el carácter dialógico y la polifonía del lenguaje: Bajtín decía que el lenguaje es polifónico por naturaleza, entonces nuestro hablar es de igual manera un hablar de otro. La dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas, así pues, atañe a numerosos aspectos del lenguaje y de la

heteroglosia del lenguaje. Uno de ellos es el de las voces ajenas, es decir, es el de la reproducción del texto ajeno en la producción de otro nuevo (Martínez, 2001: 45), y es justo en dichas voces enmarcadas en donde reside el origen del concepto de la intertextualidad de Kristeva.¹⁶

Desde que Kristeva teorizó sobre la intertextualidad, los debates en torno a ésta se han vuelto polémicos; sin embargo, para fines del trabajo, no tomaré en cuenta todos los presupuestos ni categorizaciones de los numerosos críticos que han abordado el tema, basta definir la disciplina como la relación de copresencia entre dos o más textos, entendiendo al texto como cualquier comunicación registrada en un determinado sistema sígnico. De esta manera, no sólo películas, melodías o representaciones escénicas pueden ser tomadas en cuenta para un análisis en conjunto, sino que incluso actos mismos de la vida cotidiana.

En palabras de Helena Beristáin, la intertextualidad consiste en:

dilataciones semánticas en cuanto funcionan como disparaderos de nuevos y distintos espacios de significación a partir de una palabra, una frase, una entonación, en un texto dado. Donde tales estructuras se ubican, se expande una burbuja que es un pozo de significados y sentidos provenientes de otros mundos, es decir, de otros textos, de otros géneros orales o escritos que vienen a invadir, a traslaparse, a entretrejerse, a enriquecer la urdimbre discursiva, y que pueden aportar nuevos universos, promesas y misterios, aunque no todo lector será capaz de desentrañarlos (2006: 2).

Dicho proceso natural de absorción y reapropiación es una transposición que no consiste exclusivamente en yuxtaponer un nuevo elemento en un sistema o sistemas de signos, sino que busca jerarquizar según el sentido que propone el nuevo texto que los asimila y transforma (18). Como explica Laurent Jenny, una incorporación a partir de un texto centralizador que conserve el liderazgo del sentido; un trabajo de transformación y asimilación de numerosos textos operados por un texto central que guarda el liderazgo del sentido (en Domenella, 1998: 18).

¹⁶ Gracias a las nuevas aportaciones teóricas, se ha percibido entonces a la literatura como un diálogo abierto, como un juego de espejos. Un gran ejemplo es Virgilio, quien dialoga con Homero para escribir *La Eneida*, y luego James Joyce retoma el personaje de Eneas para su *Ulysses*. Así, un hipotexto, producto también de la conglomeración de mitos que pululaban en la tradición oral, detona en dos hipertextos. O, por el otro lado, *Don Quijote de la Mancha*, la gran obra intertextual dentro de la tradición hispanoamericana que conjura géneros, tradiciones, personajes, citas, etc.

Este milenar diálogo entre producciones se ha reinaugurado y transformado desde sus inicios, pero nunca había cobrado tanta relevancia como lo está haciendo en nuestros tiempos. En la escritura contemporánea, estrategias intertextuales como la traducción, el pastiche, la parodia posmoderna, la hibridación discursiva y la autorreferencialidad parecen haberse convertido en los recursos más afines para las nuevas necesidades del escritor. Las características de nuestra época no sólo facilitan, sino que exigen una interconexión entre literaturas. Al respecto, Lauro Zavala señala que, por primera vez en la historia, todas las culturas parecen ser contemporáneas de la nuestra. Esto revela “la yuxtaposición de los tiempos, las razas y las visiones del mundo características de nuestra historia, en un espacio donde lo popular, lo culto y lo masivo se confunden entre sí, estableciendo un diálogo que obliga a redefinir nuestra propia identidad cultural” (Zavala, 2006: 99).

Parodia

Según el DRAE, la parodia es una “imitación burlesca” (RAE, 2014). Del griego *παρόδια*, palabra que se conforma de la preposición griega *παρα* (para / junto a) y *ὠδή* (oda), el término hacía alusión a las imitaciones cómicas de las formas de canto. Helena Beristáin, en el *Diccionario de retórica y poética* (2008), dice que la parodia es “una imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad” (391); una representación híbrida, de naturaleza intertextual, que ofrece dos estilos (392). No obstante, es importante hacer dos aclaraciones al respecto: la primera; la parodia no siempre busca una degradación, pues en *παρα* está tanto el sentido de “contra” como el de “junto a”, es decir, que la parodia puede tener tanto la intención burlesca como la de homenaje. La segunda; no es un tropo, como la ironía, ya que no se define normalmente como un fenómeno intratextual, sino como modalidad del canon de la intertextualidad (Hutcheon, 1992: 177).

El éxito de la parodia reside en su correcta interpretación, por lo que la competencia¹⁷ del lector se pone a prueba. Si el espectador no decodifica el mensaje de manera eficiente, el texto perderá su verdadero significado y la intención del autor no será develada. Esta competencia, sin embargo, no sólo se basa en conocimientos lingüísticos y retóricos, como

¹⁷ La competencia literaria será “la conciencia común o conocimiento cultural-literario compartido por un grupo de lectores de una época acerca de lo que debe ser entendido como producto literario (texto) y como proceso literario (patrones estéticos y marcos que lo caracterizan)”. Abarca todo el caudal de la memoria semántica y conceptual del hablante – oyente (Barrera, 1994: 24).

en el uso del lenguaje y del estilo del texto, sino que también exige un bagaje cultural e ideológico, que perciba alusiones y connotaciones, y uno genérico, que identifique el sentido de la totalidad del texto, con sus respectivas convenciones y eventuales rupturas (Zavala, 2007: 48).

La parodia posmoderna, que es la que nos compete, se define, según Linda Hutcheon, por ser una “forma problematizadora de los valores” caracterizada por su poder *desnaturalizador* ante la historia de las representaciones (1993: 188). Hutcheon explica que se trata de una parodia irónica y crítica en relación con el pasado, que no tiende a la nostalgia, sino que “desnaturaliza nuestros supuestos sobre nuestras representaciones de ese pasado” (191). La parodia posmoderna es pues “deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación” (192).

Absurdo

El absurdo es la implementación de lo insensato como forma de lógica, es el sentido en lo carente de razón. Henri Bergson señala que es una mirada que busca acoplar las cosas conforme la idea preconcebida de ellas, en lugar de moldear las propias ideas de acuerdo con las cosas: “[c]onsiste en ver ante nosotros aquello en que pensamos, en lugar de pensar en lo que vemos” (2008: 129). Claudia Gidi dirá, en *Teatro, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo* (2006), que el absurdo se trata de:

un arte de posvanguardia en el que se instaura un universo ficcional no-mimético y no-ilusionista que no necesariamente elabora una trama, que echa de mano de imágenes grotescas, que abandona la construcción psicológica sutil de caracteres, creando personajes cuyos móviles y acciones resultan frecuentemente incomprensibles desde la lógica habitual. Es una forma dramática que no aspira a dar una lección moral —aunque sin duda tiene una postura ética— y cuyos temas giran, en términos generales, alrededor de la soledad esencial de la especie humana y de la incomunicación entre individuos que se mueven en un mundo sin Dios y sin valores legítimos (154).

Tal sinsentido se vale de distintos recursos para expresarse, de entre ellos: las repeticiones, las payasadas, las gesticulaciones grotescas y la presencia de un lenguaje que termina por no comunicar nada (mediante el uso, por ejemplo, de clichés vacíos de sentido) (171). Dicho

deslizamiento semántico apunta hacia el vaciamiento del contenido de las palabras y deriva en una fractura “entre la cosa y la palabra o la palabra y la acción, por lo que su capacidad para representar el mundo se vuelve problemática y resbaladiza” (160).

La falta de lógica en las acciones y en los diálogos, aunado al automatismo de los personajes, aportan una dimensión lúdica y humorística al texto, pues el quiebre mental que surge ante lo inesperado, el ser sorprendidos, es un sentimiento de confrontación que suscita risa.¹⁸ Ahora bien, la risa que se deriva del absurdo no será una risa festiva, sino que se tratará de una vinculada con lo deforme que estallará, aunque se presenten escenarios horribles, pues el lector se encontrará en un terreno artificioso y fársico.

Lo primero que hay que considerar es que frente a la construcción de un mundo regido por el sinsentido no es extraño que riamos. Las coordenadas que normalmente nos guían dejan de tener sentido, y el desconcierto que nos provoca esta pérdida de referente no excluye la risa, sin que por ello se deje de lado el horror que tal universo pueda suscitar en nosotros. De alguna manera se trasciende la dicotomía seriedad-risa [...]. Es una risa que hace visibles, mediante lo grotesco, la ironía, la caricatura, las fuentes del desequilibrio de lo trágico, incluso. Es un modo de hacernos visible la extrañeza del mundo (Gidi, 2006: 171).

El tipo de risa derivada del absurdo será, por un lado, una liberación de la agresión reprimida: el exhibicionismo, la insensatez y los juegos de palabras son placeres infantiles que ayudan a disfrazar la agresión. Se les acogerá con afecto pues aumentarán el placer, pero son subproductos de los mecanismos del ingenio (Grotjahn, 1961: 26); por otro, será una risa que, poniendo en jaque la seriedad como principio rector de la vida y el arte, servirá de vehículo para construir visiones descentralizadas del mundo, y así formar parte de proyectos liberadores y contestatarios: “[a]sí pues, el tipo de humor que se genera surge de una mirada más lúcida; provoca una risa que moviliza la conciencia y puede constituir en sí mismo un acto de rebeldía” (Gidi, 2006: 174).

Ironía

La ironía —del griego εἰρωνεία 'eirōneía': disimulo o ignorancia fingida— es una oposición transparente entre lo que se dice literalmente y lo que se quiere decir; una inversión semántica en la que el segundo sentido será el correcto, mientras que, el primero, una pantalla

¹⁸ Véase: Freud (2000).

degradada. De acuerdo con Helena Beristáin, una figura retórica¹⁹ de pensamiento —porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión— que “[c]onsiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria” (2008: 277). Se entiende, pues, como un tropo retórico que contrasta transparentemente el sentido literal con el sentido derivado (Domenella, 1998: 23). Esta simulación tendrá la intención de tomar por sorpresa al blanco del ataque irónico, y tendrá más efectividad cuanto más fuerte sea el contraste entre lo explícito y lo implícito.

La ironía remite a la intencionalidad del autor, quien se caracterizará por su actitud hipercrítica, distante y escéptica (Domenella, 1998: 74). El ironista disimula, explicita lo equívoco, pero no con la intención de engañar puesto que hará todo de manera obvia, escondiendo pistas suficientes para que el mensaje sea recibido. Ejemplo de estas tretas es el uso de clichés y estereotipos, debido a que éstos

ejemplifican una mezcla de giros pretendidamente cultos y vulgares que sirven como indicios irónicos, más que como juicios de valor estético. Los estereotipos son eficaces para detectar la intención burlona frente a un tipo de escritura y también para caracterizar a quien los asume como propios (77).

Otras señales que ayudarán gráficamente a la develación del verdadero sentido son: el uso de mayúsculas (elogios hiperbólicos, emblemas, “desenmascadoras de la falsa solemnidad”), juegos fónicos, omisiones (insulto elidido: “este recurso participa de la sutileza de lo tácito y subraya una actitud característica de la ironía que siempre renuncia a expresarse de un modo recto para hacerlo oblicuamente o dando un rodeo” y pausas en el ritmo narrativo (80-81). Así también la aparición de automatismos del lenguaje, paralogismos, obviedades, reticencias, eufemismos, es decir, todo aquello que reduzca el lenguaje a su función fática.

De la misma manera que sucede en la recepción paródica, la clave estará en el develamiento del código, el poseer la clave irónica de un texto no asegurará que el

¹⁹ No obstante, teóricos como Pere Ballart se oponen a la conceptualización de la ironía como un tropo o una figura retórica, “ni siquiera como artimaña de persuasión, sino como auténtica ‘modalidad’ literaria, capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos, y portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad” (1994: 296). Así también Bergson, quien la entiende como una forma de sátira, por expresar lo que debiera ser, simulando que es la realidad, de carácter oratorio, un modo del discurso.

desciframiento sea el correcto. La competencia irónica exige tres puntos de vista: el lingüístico, el genérico y el ideológico (Pineda, 2009: 137), es decir, que será importante que el autor y el lector estén en la misma sintonía, “[l]o que implica la firma por parte de ambos de un contrato de lectura en busca de un humor transgresor de las funciones del circuito de la comunicación, lo que aumenta la ambigüedad del discurso y cuestiona su intención de veracidad” (133).

III

El nombre de la risa

El famoso libro de Umberto Eco, hecho película y protagonizada por el todavía galán Sean Connery, *El nombre de la rosa*, cuenta la investigación que el eterno 007 a.k.a. Guillermo de Baskerville tiene que realizar cuando misteriosas muertes empiezan a ocurrir en un monasterio. Siguiendo un método científico e ignorando el misticismo que reinaba en el lugar, Guillermo da con el culpable del caos, el anciano y ciego monje Jorge de Burgos, y lo encara en uno de los diálogos más emblemáticos de la obra. Es en esta parte cuando Jorge le revela al fin el santo grial de la literatura, el mitológico tratado sobre la comedia de Aristóteles, y le explica que el que sea Aristóteles la fuente de autoridad que respalde la risa representa un grave riesgo para la sociedad, puesto que “[c]ada libro escrito por ese hombre ha destruido una parte del saber que la cristiandad había acumulado a lo largo de los siglos” (1989: 572), y lo único que realmente queda es impedir que la imagen de Dios sea trastocada. Esta fuerza tan poco digna, piensa, no debe vivir en libertad.

La risa es la debilidad, la corrupción, la insipidez de nuestra carne. Es la distracción del campesino, la licencia del borracho. Incluso la iglesia, en su sabiduría, ha permitido el momento de la fiesta, del carnaval, de la feria, esa polución diurna que permite descargar los humores y evita que se ceda a otros deseos y a otras ambiciones... Pero de esta manera la risa sigue siendo algo inferior, amparo de los simples, misterio vaciado de sacralidad para la plebe (573).

Aunque esto sea un ejemplo literario, ficticio, si así se quiere ver, lo transcribo porque ejemplifica bien el incuestionable comportamiento peyorativo con el que han sido marginalizados la risa y el humor durante siglos en la historia de Occidente, exclusión que resulta francamente peculiar considerando que se tratan de emociones humana universales que, como vimos, provocan placer. Es indudable el papel que ha jugado con frecuencia el humor como un paliativo necesario para la vida, pero condicionado y tempo-espacialmente delimitado. Es bien sabido, además, que la risa no siempre ha merecido el favor de los que detentan el poder. Al respecto, Eduardo Parrilla dice que lo anterior se explica por:

Su irremediable ligazón con la condición animal y material del ser y su dinámica interna que, al estallar, hace añicos en un santiamén lo que se pretende permanente y perfecto, han atentado a lo largo de la historia contra los poderes oficiales —Iglesia y Estado—, y aun, contra la perpetua incidencia de lo oficial dentro de los espacios no oficiales, el peso de la tradición, los prejuicios atávicos y nuestra propia ignorancia (2009: 11).

Fragmento que pareciera muy significativo pero que no ayuda a esclarecer verdaderamente el meollo del asunto. En este capítulo expondré de manera sucinta las razones por las que el fenómeno de la risa fue temido, excluido y desterrado de los ámbitos institucionalizados. Buscaré explicar qué es lo que tiene el humor y la risa que resulta tan subversivo, tan provocador e incómodo.

*La triste historia de la cándida sacralización y de la risa desalmada*²⁰

Paréntesis

Para exponer adecuadamente el problema de la exclusión debo remitirme a la civilización helénica, cultura angular en la historia de la formación de Occidente. En la antigua sociedad griega, se entendía la importancia de la fuerza, pero también se temía el descontrol que podía conllevar, por lo que se le validaba de manera parentética; se incitaba el desenfreno de la risa estrepitosa en bacanales, leneas, tesmoforias, etc., pero, a pesar del verdadero desbarajuste jerárquico de las fiestas rituales,²¹ una vez concluida la interrupción del tiempo cíclico, el orden volvía a instaurarse. El desorden en forma de risa era necesario pues el sistema se

²⁰ Para un mayor acercamiento a la historia de la risa, consultar: MINOIS, Georges (2015), *Historia de la risa y de la burla. De la Antigüedad a la Edad Media*, México: Editorial Ficticia. La mayoría de la información y de las citas fueron extraídas del mismo, por lo que, a menos que se indique lo contrario, sólo se consignará la página de la fuente.

²¹ El cortejo de esta risa festiva y desenfrenada que reinaba en las fiestas era precedido por Dionisio, quien solía ser representado alegre y desfachatado, pero también funesto pues inspiraba locura y delirios. Es por eso por lo que este rostro ambiguo, dual e ilusorio se asocia con el teatro, escenario de convivencia para el drama y la comedia. En estos tiempos de risa homérica se favorecía la producción de dramas satíricos, obras pobladas con seres híbridos, paródicos y grotescos, que consistían en tomar distancia de los grandes temas de las tragedias y en emplear la risa como instrumento de saber, rompiendo con la solemnidad trágica y desestabilizando la seriedad (Minois, 2015: 43).

preservaba gracias a la armonía de esta dualidad.²² La estabilidad debía llegar después del exorcismo colectivo que se producía mediante la risa comunal, la risa desenfrenada, la que canalizaba la ira y preservaba el orden.

Aristófanes (445-386 a. C.), quien fuera conocido por burlarse de Sócrates haciéndolo quedar como un charlatán en “Las nubes”, refleja esta risa parentética en sus sátiras paródicas, las cuales, a pesar de representar una nueva configuración de la comedia al implementar tintes más críticos y políticos, seguía siendo un vínculo con el orden mediante la represión de la agresividad que permitía que el espectador regresara más aliviado a sus ocupaciones ordinarias. “La domesticación del éxtasis cómico tuvo, por lo tanto, una utilidad psicológica además de política” (Berger, 48).²³

Con la llegada de la guerra del Peloponeso, el contexto político social se vuelve muy inestable, por lo que las burlas se limitan.²⁴ Los políticos, elegidos por el pueblo y no por una entidad sobrenatural que los respalde, ya no pueden ser vilipendiados, pues deben ser vistos como hombres honorables en los que hay que confiar. Para reforzar la fuerza y unidad del gobierno, Diopetes, además, propone una ley para perseguir a todos aquéllos que no creyeran en las divinidades propias del Estado. Así es como ateísmo y risa comienzan a ser vistos como enemigos del orden y la cohesión, como elementos que atentan contra los valores cívicos. La risa agresiva y sin reservas ya no tiene cabida en el sistema, ahora se cultivará la comedia nueva, cuyas críticas, veladas y alusivas, recaerán en atacar los vicios y las pasiones.

Los técnicos

En este clima aparecerá el primer gran opositor, y a quien le debemos, en mayor o menor medida que se le haya desprestigiado y excluido: Platón, quien ya no concibe que los dioses rían, y considera una blasfemia que se hable de las divinidades, seres impasibles, en términos tan degradantes como lo hizo Homero cuando escribió sobre su “risa inextinguible” (84). En

²² Eso explica la tragedia de Penteo, quien al hacer a un lado todas las “barbaridades” que Dionisio traía consigo, y propone sólo la consagración apolínea, es castigado ejemplarmente siendo despedazado por su propia familia.

²³ Juan Coronado considera que el humorismo, al menos en la literatura occidental, es hijo legítimo de esta comedia griega que movía los resortes humanos mediante la burla, el ridículo y la intrascendencia, y que hacía salir tensiones internas por medio de la risa (1986: 33).

²⁴ Aristófanes recibe varias llamadas de atención para que se modere y Eupolis, se dice, fue arrojado al mar por haberse burlado de Alcibíades, quien hizo votar una ley para castigar a todo aquél que osase burlarse de los políticos.

el *Filebo*, el pensador explica que es un vicio peligroso pues el dominio de la psique se pierde sobre el cuerpo. Y luego, en *La República*, destierra a la carcajada por ser violenta, perturbadora y obscena, y desconfía de ella por su inquietante naturaleza ambivalente para causar placer y dolor. Impondrá, pues, la preceptiva de que los guardianes del Estado, los hombres de valía y los dioses no son personajes que deban reír. Aristóteles, a pesar de considerarla como propio del hombre, se inscribe en el razonamiento platónico y achaca fealdad a la risa, advirtiendo que no hay que reír más que en pequeñas dosis y de manera prudente, es decir, no para burlarse de los demás sino para aderezar conversaciones.

Tiempo después se unirán al rechazo los estoicos al considerar vulgar y estúpido el hecho de reír, pues implicaba perder el respeto que te tienen los demás como filósofo, y alejarte de tu objetivo ya que el reír provoca un tomar “distancia del orden de la naturaleza en lugar de integrarse a él” (81). Quienes tengan convicciones en lo sagrado, proclamaban, no deben reír de ello que defiendan.

Ya en el Imperio romano se continuará la estigmatización con Horacio, filósofo que definirá la función moral de la risa al verla como un medio de corrección social y propone ridiculizar el vicio con el fin de evitarlo. Plutarco, a su vez, condena la jocosa risa arcaica en sus *Obras morales* considerando que hay dos campos sagrados con los cuales la risa no puede meterse: la ley y la religión.

Los rudos

A pesar del rechazo mayoritario, la risa contó con grandes adeptos y defensores en este proceso histórico que nos ha sido legado. Uno de los más sobresalientes fue Sócrates, quien predicó la ironía tanto en su discurso como en su estilo de vida. De él, se extrae una enseñanza vital: “la ironía en tanto sabiduría, como estilo de vida, la ironía que disipa espejismos, la ironía que aporta lucidez y destruye las falsas verdades” (76).

Aunque la risa se haya contenido, el hablar de ella aumenta y después del siglo IV, es un tema que todo filósofo aborda, ya sea a su favor o en su contra, y las posturas se dividen, básicamente, entre los que pensaban como Demócrito, ‘el que ríe’,²⁵ o los que seguían a Heráclito, ‘el que llora’.

²⁵ La risa de Demócrito se acercó al escepticismo nihilista pues ríe de las vanas inquietudes humanas y del sinsentido de la existencia.

La doctrina socrática fue, a su vez, reinterpretada por los cínicos, escuela que consideraba que los elementos para ser feliz ya están en uno, por lo que, aunque su filosofía irónica conlleva un alto grado de agresividad, su risa resulta más optimista: “su anticonformismo, su escandalosa transgresión de los principios y de las ideas recibidas, su naturalismo individualista, su desmedido afán de buscar la paradoja y el escándalo apuntan de hecho a aguijonear al hombre para que recupere sus valores auténticos y se encuentre a sí mismo (73). Mientras que la risa de los escépticos era de liberación, la de los cínicos se acerca a la desesperación.

La ironía socrática y la risa como método de aprendizaje para encontrar la verdad son lo que Luciano de Samosata (125-180) hereda y lleva a sus límites. Conocido como ‘el hombre que se ríe de todo’, Luciano ríe desengañosamente, parodia, no tomando nada en serio. Su risa apunta, además, a la desacralización: “[d]errumba con su risa el cielo, los mitos y todas esas divinidades-espantapájaros [...]” (78) en varias de sus obras. Al describirlos como incompetentes y torpes, como seres risibles, se traslada el fenómeno, terrenalizándolo: “[l]os dioses han dejado de ser los amos de la risa” (78). Luciano transgrede el orden al robar la risa divina y proponer que sean ya los hombres quien la porten para burlarse de los dioses. Debido a esta inversión y a sus agudos calificativos sobre los cristianos, se construirá una imagen satanizadora de Luciano.

A la risa creadora del origen responde la risa destructora del escepticismo integral, y pone de manifiesto la verdadera naturaleza de esta creación: espejismo, ilusión, patraña, chanza. Riamos tres veces. Los cristianos nunca le perdonarán a Luciano su antirrevelación: a la revelación divina de un mundo trágico que debe tomarse en serio, los “monos de Luciano” contraponen la revelación de un mundo irrisorio y cómico. Mediante su estallido de risa pulverizan la creación (80).

Valle de lágrimas

Los defensores de la risa, sin embargo, no fueron tan influyentes y cuando la religión católica se posiciona, la estigmatización vira de rumbo y ya no sólo será un acto correctivo, que afee el rostro o algo propio de los individuos de poco intelecto, sino, además, una acción satánica.

La religión cristiana, fundamentada en principios platónicos y aristotélicos, es seria por naturaleza.²⁶ “¿De qué podría reír un ser todopoderoso, perfecto, autosuficiente, omnisciente y que todo lo ve?” (131). El *Génesis* es muy solemne. Adán y Eva, seres perfectos, vivían en completa armonía, desconociendo por completo otro estado más que el de la belleza.²⁷ Ellos tampoco tenían motivos risibles. La risa entra en escena, en dicha cosmovisión, con la aparición del Mal: la serpiente, representante del Demonio, es quien, con su irrupción, inculca el pecado original y degrada al humano a lo que es ahora.

Una criatura caída, venida a menos. La risa ha de penetrar todas las imperfecciones humanas. Siendo constante de la decadencia, es también consuelo, recurso de compensación para escapar de la desesperación y la angustia: se ríe para no llorar. Eso es lo que lo que los Padres de la Iglesia se reprocharon: en lugar de llorar nuestra caída, lo cual sería muestra de arrepentimiento, reímos de nuestras debilidades, y ésa es nuestra perdición (133).

La risa satánica fue una visión fomentada, en mayor medida, por los Padres de la Iglesia, quienes se regían bajo el lema de que los que lloran en la tierra, reirán en el cielo. Con el fin de instaurar el Imperio cristiano y que éste tuviera el poder absoluto, se buscaba evitar la

²⁶ Adolfo Colombres expone en el libro *Hacia una teoría americana del arte* (2004) que los mitos, por pertenecer a la esfera de lo sagrado, están cargados de fuerza dramática, o al menos de seriedad, pues ello resulta necesario para asegurar su eficacia. El teórico cuenta que el cristianismo y otras grandes religiones sellaron todo resquicio que pudiera conducir a una risa institucionalizada, pero que, al desplazarla de los ámbitos oficiales sólo ocasionaron que ésta se desatara contra el sistema “como un exorcismo de todo lo que inspira temor, reverencia, malestar, sentimiento de opresión” (202). Expone que la minuciosa eliminación de la risa en el proceso de gestación de dichas creencias debió haber sido obra de las castas sacerdotales que eran incapaces de admitir en el campo de lo sacro “aquello que incluso en el orden profano les inspiraba confianza, por considerarlo el umbral de la transgresión de la ley impuesta al pueblo”, porque si bien para las sociedades “primitivas” el mito es una cosa muy seria, tal seriedad no excluye la risa (202).

²⁷ En la *Biblia* no tendría por qué haber inserciones risibles al ser un “dictado divino”; no obstante, es una obra literaria producto de mentes y manos humanas, por lo que sí pueden encontrarse varios pasajes salpicados con humor. De hecho, en el Antiguo Testamento se menciona a Dios riéndose, pero siempre como señal de menosprecio. “Algunos investigadores han llegado a contar el número de veces que Dios o sus seguidores se ríen, y han achacado cada ejemplo a la agresividad, la tristeza o la alegría. El ganador por goleada fue la agresividad, con 45 por ciento. La risa debida a la alegría se daba sólo dos veces” (Weems, 2015: 79). Grotjahn también registra como pasajes posiblemente humorísticos cuando el profeta Elías, en el primer *Libro de los Reyes* (18: 30), vitupera a los sacerdotes de Baal; no obstante, el acto que podía ser cómico se interrumpe porque los manda a degollar. Luego, en este mismo *Libro* (2: 23: 24), se lee cómo unos niños se mofan del profeta Eliseo por su calvicie, pero él los maldice y son despedazados por unos osos; además, consigna cuando en *Hechos* (20: 7) Eutico se queda dormido por un largo sermón, pero su falta parece ser castigada pues se durmió a un lado de la ventana y cayó desde una altura de tres pisos (Cf. Grotjahn, 1961: 34-35). De igual manera, en el pasaje en el que Dios le anuncia a Sara su futura maternidad, ésta osa reírse, siendo reprimida inmediato por un Dios que ha tomado como ofensa que duden de su infinito poder:

distancia entre credo y creyente. No debía caber la duda, la fe debería cubrirlo todo, por lo que el humor, producto de tomar distancia del objeto y de una confrontación mental ante la ambigüedad, no era bien recibido. Las autoridades eclesiásticas, que controlaban el poder político, dirigieron sus ataques, sobre todo, a la risa comunal manifestada en fiestas.

El Carnaval

A la par de esta cultura seria y oficial de tendencia heráldica que signaba a la sacralidad al luto y que conjuraba a la risa como una antecámara del pecado se desarrolló una condición subalterna, una cultura cómica carnavalesca, que se perfilaba como una respuesta dialéctica a esa cultura oficial (Colombres, 2004: 203). En esta apertura la risa desenfadada ritual encuentra un cauce por el que desembocar después de siglos de silencio.

Con el transcurso del tiempo, la risa ritual, encantatoria y mágica (busca conjurar el mal antes de que suceda) se refugia, tras una serie de transformaciones en la cosmovisión de la llamada cultura popular, que preserva y reivindica el sentido original de la fiesta ritual, destinada a evocar un tiempo – espacio utópico, capaz de simbolizar la unidad cósmica entre la comunidad y el universo (Bubnova, 2000: 143).

Mijail Bajtín dice que la visión cómica queda fuera del ámbito de lo sagrado y que pasa a representar la cultura oficial del pueblo, evolucionando al margen de la historia oficial, por lo que logra desarrollarse en plena libertad, llena de licencias y radicalismos. Ve en la risa que se manifestaba en las fiestas populares un carácter profano y libertario, un valor de subversión social utilizado como válvula de escape, una forma de distribución del mundo más igualitaria y justa. La risa colectiva era el arma, según el ruso, en la que el pueblo se defendía y desquitaba de las autoridades (190). En la expresión carnavalesca se gesta, pues, la afronta contra la percepción de la estética clásica del mundo, aquella que se había encargado de inmortalizar lo “alto”, lo estable y diferenciado. El realismo grotesco, el entendimiento de que el mundo es un “gran organismo viviente, un gigantesco caldo de cultivo donde las formas se hacen y deshacen interminablemente” (188), vendrá a ser la venganza popular. Los grandes temas, lo canónicamente importante, lo bello y lo solemne, todo iba a pasar por el tratamiento degradante de lo “bajo”.

La visión seria va acompañada de prohibiciones y restricciones, de miedo e intimidación. A la inversa, la perspectiva cómica, asociada a la libertad, es una victoria sobre el miedo. En la fiesta carnavalesca se destruye, se reduce, se invierte, la gente se burla de lo que infunde miedo: imágenes cómicas de la muerte, tormentos gozosos, quema de un modelo grotesco denominado “infierno”; “lo sagrado, las prohibiciones, los tabúes transgredidos dejan de operar momentáneamente; uno ríe de aquello que le inspira temor (189).

Con respecto a esto, Georges Minois y Jacques Heers ven en la risa carnavalesca sólo un coqueteo con la protesta social, un juego peligroso que se permitía por su limitado valor temporal (199). Era una risa que se burlaba de las autoridades, de las instituciones y de las jerarquías sociales, sí, pero no para derrocar el sistema, sino para tolerarlo. El reír, como el insultar, aumenta la capacidad de aguantar el dolor y los males. En la celebración desfilaban figuras terroríficas las cuales eran ridiculizadas, el Mal era vencido y el miedo afrontado, pero luego regresaba el orden imperante. La fiesta era, de nuevo, una liberación catártica de conformismo: una ida a la Arena México en la que, luego de haber insultado a toda la familia del malnacido rudo (o técnico, elíjase al que más odio le tenga), uno regresa a casa a prepararse su *tupper* para el día siguiente). La risa medieval era síntoma de aprobación del régimen dominante y de lo que éste representaba.

Revalorización vitalista

Los excesos del cristianismo en el Medievo europeo, “que se había casado con las fuerzas más oscuras y el poder despótico”, provocan un movimiento contrario que se fundamenta en un pensamiento de ruptura con el orden de lo sagrado, como lo fue la filosofía Iluminista (Colombres, 2005: 12). Es así como desde el último tercio del siglo XIX comienza un movimiento interdisciplinario que buscaba reivindicar el humor y derrocar ese “espíritu de la pesadez” que tan institucionalizado estaba, “y para ello se vindicó incluso estéticamente el humor y su correlato psicofísico de la risa. Se pretendió encontrar la economía de su funcionamiento y objetividad. El humor era reclamado por las mentes del siglo” (González, 2006: 18).

Baruch Spinoza (1632-1677) es, según Paulina Rivero Weber (2008: 15), el primer filósofo que promulga la risa desde una perspectiva verdaderamente positiva. Él postula que todas las emociones se derivan únicamente de la alegría y la tristeza, pero que el único camino

que conduce al perfeccionamiento tanto del cuerpo como del espíritu —pues Spinoza consideraba ambas partes igual de dignas— es el de la alegría, y todo afecto que provenga de él, será positivo.

En *Ética*, Spinoza argumenta que será de sabios reír puesto que la risa, al igual que la broma, es pura alegría, por lo que, en tanto no se exceda, será de por sí buena:

Pues, ciertamente, sólo una torva y triste superstición puede prohibir el deleite. ¿Por qué saciar el hambre y la sed va a ser más decente que desechar la melancolía? Tal es mi regla, y así está dispuesto mi ánimo. Ningún ser divino, ni nadie que no sea un envidioso, puede deleitarse con mi impotencia y mi desgracia, ni tener por virtuosas las lágrimas, los sollozos, el miedo y otras cosas por el estilo, que son señales de un ánimo impotente. Muy al contrario: cuanto mayor es la alegría que nos afecta, tanto mayor es la perfección a la que pasamos, es decir, tanto más participamos necesariamente de la naturaleza divina (2011: 366).

Friedrich Nietzsche desempeña de igual manera un rol fundamental en el tema de la reivindicación, ya que creía en reflexionar desde la risa, desde aquella expresión que trasciende al lenguaje. En *La Gaya Ciencia*, el filósofo encuentra en la risa un elemento auténtico y esperanzador, pues la unión del fenómeno con la sabiduría es lo que nos conduciría a la ciencia jovial. Nietzsche restriega a las altas mentes su incapacidad para reírse de sí mismos, para encontrar la verdad en la risa, y las condena por su predilección por preservar el tiempo de la tragedia, de la moral y de la religión, ignorando que el hacerse conscientes de la comedia de la existencia nos llevaría a un grado último de liberación (1922: 26), por ello proclama:

En la mayoría de los hombres el intelecto es una máquina pesada, sombría y rechinante, que cuesta poner en movimiento: cuando quieren trabajar y pensar bien con esta máquina, lo llaman ‘*tomar en serio* el asunto’ — ¡oh, cuán fastidioso tiene que serles el pensar-bien! Tal como parece, la amada bestia hombre pierde el buen humor cada vez que piensa bien: ¡se pone ‘serio’! Y ‘en donde hay risa y jovialidad, nada vale allí el pensar’ —así suena el prejuicio de esta bestia seria en contra de toda ‘ciencia jovial’. — ¡Pues bien! ¡Mostremos que es un prejuicio! (188).

La risa que Nietzsche refiere conllevará entonces una posibilidad de cambio, ya que, ante el estatismo de ciertos sistemas de pensamiento asentados en pseudoverdades que legitiman y congelan las estructuras, “concebidas como necesarias, apriorísticas y eternas” (Gidi, 2006: 135), el filósofo ve en la risa, antes que en la argumentación, la manera de replantear y

remover lo contingente e histórico. Esto porque la risa, en vez de proponer verdades, se posiciona desde la nimiedad del humano, en lo pequeño y ridículo que es él y sus grandes ideales; la risa como un valor destructivo y desestructurante para aligerar un antiguo valor sagrado (135-136).

Actualidad

Uno podría pensar que la exclusión de la risa ya no opera actualmente, es decir, existe un bombardeo masivo en los medios de comunicación de carteles, anuncios y *slogans* que promueven la risa y la consecuente felicidad. La cartelera cinematográfica está repleta de opciones cómicas. Pareciera incluso que ser serio ya no es el patrón de conducta y ahora quien no ríe es un inadaptado: ¿es que al fin el mundo ha abrazado con seriedad la risa y el humor? No. En nuestra sociedad “humorística” la Risa con mayúsculas fue substituida por la *carcajada idiota*, la cual ha vendido la ilusión de que se acepta el humor libre, de que vivimos en una sociedad humorística donde todo es aceptable menos el ser serio. Y en lugar de utilizar el poder antihistamínico y didáctico de la risa para construir sociedades menos neuróticas e intolerantes, se la reubicó a los suburbios para dejar que existiera como subcultura, se le bañó y perfumó para vivir encerrada bajo vigilancia constante, como bien describe Adolfo Colombres en *Hacia una teoría americana del arte* (2004):

Las falsas tragedias del teleteatro, así como los dramas histéricos de ciertas minorías alienadas que se pertrechan en sus telas como las arañas en vez de acudir a ese espacio de encuentros que es toda verdadera cultura, desplazan a las reales tragedias de la condición humana, que son las que sustentan toda edad de oro, de florecimiento. La risa podría acabar con esa parafernalia de dogmas, desdramatizándolas, pero como se dijo, está desterrada, y en su lugar reina la carcajada idiota que pretende sustituirla, valiéndose de una grosería inocua que no es por cierto un patrimonio popular ni puede alcanzar, como la risa, las grandes alturas del mito, del aforismo, del proverbio (205-206).

El problema es aún más profundo en nuestras latitudes, en donde no terminamos por aceptar la “degradación” de las pretensiones estéticas mediante la inserción de lo cómico, en donde todo lo que se respeta debe ser mantenido en un santuario inaccesible e inamovible, sin posibilidad de ser cuestionado o vilipendiado. En cuanto a la literatura, nos hemos encargado

de crear un arte noble, elevado, bello, en servicio de la solemnidad.²⁸ Por ello, Julio Cortázar escribe: “[u]na de las pruebas de subdesarrollo de nuestros países es la falta de naturalidad de sus escritores; la otra es la falta de humor, pues éste no nace sin naturalidad” (1970: 18).

Postura similar es en la que se inscribe Martha Elena Munguía (2013), quien encuentra que la mayoría de los críticos han dicho que nuestras letras han sido devoradas por la solemnidad porque, por un lado, no se han valorado las otras obras, y por otro, el humor que durante mucho tiempo se ejerció era el que se valía de la sátira, puesto que:

En sociedades marcadas por la urgencia de formar ciudadanos, difícilmente puede florecer un arte desprovisto de la intención educativa, incluso moralizante. Aquí se halla la primera razón para el predominio de la escritura satírica y con ella el ejercicio de una risa hosca o regañona, de quien se siente desmoralizado por la cortedad de miras de su entorno, que ridiculiza para educar (123).

De tal manera que se optó por la vertiente correctiva de la sátira y de la risa para ridiculizar, haciendo nuevamente del humor un fin moralizante y una herramienta institucionalizada a la que se le extrajeron sus diversas posibilidades preservándola en el campo aristotélico de lo ético. Por mucho tiempo han operado las normas sociales que dictan la retención de la risa, que la quieren mesurada y una aliada de las convenciones sociales.

Por lo demás, casi imperceptiblemente se fue dejando de lado, por incómoda, la risa socrática ligada a la ironía como un método para desenmascarar los falsos valores y acercarse a la verdad. De esta suerte, cada vez se asentaba más explícitamente la ubicación de la risa en la esfera de la moral convencional y se esquivaba su antiquísima pertenencia al mundo de la estética (118).

La dinámica indiscutible con la que se manejan los tópicos sagrados sigue siendo absolutamente solemne. Los regímenes no han encontrado la manera de no sentirse amenazados por la fuerza que ésta podría conllevar. Sigue habiendo algo ahí sin poder resolver, con lo que no han podido convivir. Llegó el momento de conocer qué es la desacralización y cómo ésta se asocia con la risa.

²⁸ Coronado relata que incluso lo que ha llegado a nosotros de las literaturas mayas y mexicas no presenta una particular disposición para el humorismo, y tienden, en cambio, a lo “trascendente”, como el contemplar de una flor. “Lo religioso, lo filosófico, lo épico y lo lírico, tal como es manejado por estas culturas, no da lugar a la ligereza de la risa. ¿No se reían, acaso, estos pueblos de sus gobernantes? Seguramente sí. Pero no dejaron noticias de ello en sus códices” (1986: 33).

La desacralización

Cuando Copérnico descubrió que el cosmos no estaba diseñado para girar alrededor del ego humano, “[e]l hombre quedó huérfano y destronado, mas en aptitud de rehacer su morada terrestre” (Paz, 1972: 220). El hombre se encuentra, por primera vez, con toda la responsabilidad en sus manos. La magia en cada acto vital, la religión como respuesta, todo exterminado con la recién instaurada racionalización.

La consecuente desaparición de “nociones que eran la justificación de la vida y el fundamento de la historia”, eso que Paz describe como el “complejo sistema de creencias que, para simplificar, se conoce como lo sagrado, lo divino o lo trascendente” (220), representó un cambio histórico pues significó la substitución de un sistema de valores por otro. Toda revolución, dice el intelectual mexicano, “es, al mismo tiempo, una profanación y una consagración” (220), un destruir para construir.

Este fenómeno que Paz describe como “desnudar”, como “exhibir como engaño o como verdades incompletas” es, aunque jamás lo nombre de esta manera, el de la *desacralización*, es decir, quitarle lo sagrado a algo. Adolfo Colombres conceptualiza el término como “una expulsión de la zona sagrada del mito” (2004: 209); mientras que Mircea Eliade, en su libro *Lo sagrado y lo profano* (1973), lo tratará como el despojar un acto/objeto de su aura divina, despojo que conlleva intrínsecamente un retorno al humano mediante la razón: al destronar como potencia creadora a las fuerzas misteriosas, el hombre se otorga a sí mismo el poder.

La desacralización es entonces, siguiendo con Eliade, una suerte de descubrimiento reciente del espíritu humano, un producto de las sociedades modernas, y, más en específico, de la clase letrada, a la que su razonar ya no le permite entender los actos fisiológicos, por ejemplo, como actos de comunión con lo sagrado. Debido a la revolución del pensamiento científico, el cosmos ya no es producto de alguna divinidad, por ende, no todo lo que nos rodea (ni el tiempo ni la naturaleza) deben pertenecer al campo sacro. Los tabúes, los objetos y seres maculados que están vetados de la experiencia profana (1979: 39), basan su condición mística en el desconocimiento. El deseo inherente de dar una explicación a todo, pero la incapacidad que tenemos muchas veces para hacerlo, deriva en la construcción de mitos que se establecen como verdades, olvidando que fueron primeramente una invención; no

obstante, el conocimiento y la lógica racional funcionan como promotores de cambios y de nuevos paradigmas. En relación con lo anterior, Carl Yung, hablando sobre la razón y los tiempos actuales, expresó que:

[...] toda ampliación y todo reforzamiento de la conciencia racional nos aleja de la fuente de los símbolos y obstaculiza por su predominio la comprensión de estos últimos. Ésta es la situación actual. No es posible dar marcha atrás y volver a creer con ardor en aquello ‘que se sabe que no es’ (1962: 306).

Esa oveja negra llamada risa

En efecto, si lo pensamos bien, no resulta tan antinatural esta histórica batalla que ha tenido lugar entre lo risible y lo sagrado, puesto que, de hecho, tienen en común cualidades constitutivas de importancia. Peter Berger explica en *La risa redentora* (1999) que el orden social suele envolver al individuo en “una malla de costumbres y significados” que son vividos como reales de por sí y que constituye lo que Alfred Schutz denomina “la realidad predominante de la vida cotidiana”. Esta realidad, a pesar de su aparente solidez, siempre está expuesta a sufrir alteraciones debido a la intrusión de realidades alternas —islas en medio del tejido de la realidad ordinaria— como la de la religión o la de lo cómico. “Ambos tienen mucho en común, lo cual explica el incómodo parecido que ha existido a menudo entre los santos y los necios” (119). Las experiencias religiosas suelen generar atracción y miedo; mientras que lo cómico genera una fascinación análogamente ambivalente, siendo ambas parcelas finitas de significado de la misma moneda. Berger considera, además, que la realidad tanto cómica como la sexual y la estética son, al menos, potencialmente subversivas, pues si se permite que se expresen con todo su esplendor, contaminarán con su extraña lógica las preocupaciones de la vida cotidiana.

Kurt Spang ayudará a esclarecer mejor esta conceptualización: él dice que lo cómico es la manifestación de una cosmovisión “de una de las opciones fundamentales de enfrentarse con la realidad, a saber, la de contemplar con serenidad las insuficiencias del mundo y las debilidades del hombre” (1993: 142). Qué si en vez de rezar, prefiero reír. El “reino de los cielos” ya no vendería tantas entradas.

Aunado a su alternancia de realidades, suele citarse el factor subversivo de la risa. Weems aporta otra razón que explica la tensa y continua confrontación: él asevera que el humor ha recibido un trato tan excluyente por ser subversivo en sí mismo, ya que, aunque sí existan chistes inocuos en los que un pollo cruza la carretera o alguien toca la puerta, la mayor parte del humor trata temas serios con frivolidad, e incluso a veces de maneras groseras y desconsideradas (2015: 79). El humor, además, establece reglas para luego romperlas. En nuestro lenguaje esperamos que las ideas se presenten con claridad, lo que hace el maldito, entonces, es violar las expectativas haciéndonos creer una cosa, y luego sorprendiéndonos con el significado auténtico que se pretende transmitir (193).

El humor suele revisar temas de suma importancia social desde una perspectiva irrespetuosa. Los autores D'Angeli y Paduano añaden, en su libro *Lo cómico* (2001), que existe algo llamado *la desvalorización risible* que se construye sobre el “descenso del material tradicional épico-sublime al plano de la cotidianidad” (105). Este descenso que despoja de risa, según Lipovetsky, porque la risa está “unida a la profanación de los elementos sagrados, a la violencia de las reglas oficiales” (2013: 138), lo cual es explicado por Martin Grotjahn en términos de la necesidad de irreverencia psicológica que el humano tiene, “motivo subconsciente esencial en el disfrute del humor” que, “según la interpretación psicoanalítica, puede explicar el hecho de que la Biblia esté tan desprovista de humor y de risa” (1961: 34). A fin de cuentas, el cerebro humano es un animal obstinado y no le gusta que le digan lo que tiene que hacer (Weems, 2015: 85).

Otra causa que explica por qué ha sido recluida o limitada es la que considera su fuerza ridiculizadora que, al estallar, derrumba lo que esté a su paso, pues no hay contención ni miramientos una vez que se expresa. La contradicción, la base sobre la que parte la risa, conlleva una exposición que consecuentemente vulnera y cuestiona principalmente los valores dogmáticos.

La risa, en tanto herramienta, puede ser blandida por todos; no obstante, históricamente se ha configurado como el arma predilecta de los “de abajo”. Adolfo Colombres dice que la ideología, todo pensamiento que sustente la distribución inequitativa de los recursos de una sociedad, siempre sirve al poder (2004: 191). Ahora bien, dicho fenómeno de desvalorización que lo cómico posibilita, ocurre en un marco social inscrito en cierta ideología, por lo que no es de extrañar que lo risible se manifieste de maneras más

significativas en sociedades autoritarias, argumento que Sánchez Vázquez secunda cuando dice que generalmente existe cierta oposición “entre la comicidad que viene ‘de abajo’, y que forma parte de la cultura popular, y la seriedad que se instala ‘arriba’, como parte de la cultura oficial, dominante”, y que “[l]os grandes satíricos o humoristas [...] han estado siempre más cerca de la cultura ‘de abajo’, popular o de protesta [...]”, por lo que “[r]eír es ya una forma de libertad [...]. En este sentido, la risa es socialmente subversiva” (1992: s.p.).

No por nada Adolfo Colombres dice que podría considerarse como el arma más eficaz que dispone el pueblo para defenderse de la opresión y fortalecer sus propios valores (202), pues el ridículo mata y, en una sociedad vertical, quien ostenta el poder no puede darse el lujo de perder su aura de imposición, ya que el asesinato simbólico es incluso peor que el literal y los principales destinatarios de la risa popular son los que detentan el poder político y religioso.²⁹

Aparte del asesinato simbólico, la risa y los mitos de desdramatización, dice Colombres, tienen otras formas de compensación psíquica desde las cuales también actúan: ayudan a corregir en el imaginario social los acontecimientos no deseados, cuyo orden se puede incluso invertir, operan como válvulas de escape, en tanto que desvalorizan en el plano del lenguaje lo que se respeta en la vida real: estimulan la autocrítica y la sana crítica, al poner al desnudo la distancia que separa a la conducta real del paradigma cultural: liberan tensiones de un temor a las fuerzas de la naturaleza y las jerarquías internas (202-203). Lo anterior explica por qué las clases dominantes recelan el poder de la risa, le rehúyen. Tal vez por eso Umberto Eco hace decir al venerable Jorge en el mismo diálogo citado al inicio del capítulo:

La risa libera al aldeano del miedo al diablo, porque en la fiesta de los tontos también el diablo aparece pobre y tonto, y, por tanto, controlable. Pero este libro podría enseñar que liberarse del miedo al diablo es un acto de sabiduría. Cuando ríe, mientras el vino gorgotea en su garganta, el aldeano se siente amo, porque ha invertido las relaciones de dominación: pero este libro podría enseñar a los doctos a los artificios ingeniosos, y a partir de entonces ilustres, con los que legitimar esa inversión. Entonces se

²⁹ Durante mucho tiempo, e incluso todavía, las burlas para lo sagrado eran (son) fuertemente penadas. He ahí la importancia del llamado “idiota del pueblo”, personaje que fue vilipendiado históricamente y sobre quien recaían las burlas del pueblo, pero al único que se le permitía enfrentarse a las autoridades diciéndoles las verdades en su casa, ya que, en apariencia, no hablaba en serio, por lo que funcionaba como el medio idóneo para desdramatizar y criticar el orden dominante (202).

transformaría en operación del intelecto aquello que en el gesto impensado del aldeano aún, y afortunadamente, es operación del vientre. Que la risa propia del hombre es signo de nuestra limitación como pecadores. ¡Pero cuántas mentes corruptas como la tuya extraerían de este libro la conclusión extrema, según la cual la risa sería el fin del hombre! (1989: 574).

Es preponderante destacar, finalmente, que el humor y su correlato, la risa, tienen la misma labor que la filosofía: desenmascarar mitos, revelar aquello que se oculta detrás de imágenes y símbolos, pues son medios de descubrir verdades. Y esto es importante ya que, como lo expone Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* (2015), el hombre se hace a sí mismo y no llega a hacerse completamente más que en la medida en que se desacraliza y desacraliza al mundo. Lo sacro es el obstáculo por excelencia que se opone a su libertad, y no llegará a ser él mismo hasta el momento en que se desmitifique realmente; no será verdaderamente libre hasta no haber dado muerte al último dios.

IV

Francisco Hinojosa. La risa que poda la hoja de parra*Preámbulo en B menor*

Desde hace ya algunas décadas, la narrativa mexicana que había conmocionado durante mucho tiempo empezó a perder el efecto contundente de *knock out*. Las formas estilistas y los recursos ya no se adecuaban al nuevo mensaje que se estaba gestando, que buscaba emerger, pero no encontraba un cuerpo a través del cual expresarse: “Después de años de relativa opacidad, el dinosaurio ya no se conforma con seguir ahí, al lado de la cama, se sacude la polilla prehistórica y se echa a andar” (Escalante, 1988: 9). La literatura se había infestado de burdos imitadores que, cegados por el peso de sus antepasados, se limitaban a estirar la liga temática y formal inaugurada por nombres de relevante peso como Arreola, Fuentes o Rulfo.

Este estancamiento respondía, en gran parte, a la transición histórica que se estaba presenciando; en los sesenta, el mundo en general era testigo del fin de la Modernidad. Luego de inefables guerras, genocidios y represiones, los grandes relatos de utopía, de fe en el futuro y de conciencia e interés por el prójimo estaban en extrema decadencia. En esta década, sin embargo, sucedió el último gran esfuerzo por preservar el ideal, realizar el gran relato: los jóvenes de todo el mundo se unen en un inigualable acontecimiento para revivir la esperanza y el ideal revolucionario. La universidad y la educación se convierten, de pronto, en las insignias revolucionarias de la época; no obstante la lucha, con los años acontece el desencanto y el fracaso.

En Latinoamérica nunca se vivió un catastrófico derrumbe de la Modernidad puesto que no tuvimos formalmente tal. Aquí se ha vivido en un eterno retraso debido al constante afán de imitar, de adoptar sin adaptar (mientras que, a inicios del siglo XX, los primeros signos del fin de la Modernidad en Europa venían presenciándose, acá se creía en su apogeo, con un Martí y un Rodó incitando a la juventud). No tuvimos un Kafka o un Mann que retrataran la confusión, el vacío y la soledad ocasionadas por la inserción de nuevos formatos; sin embargo, no sólo sentimos el efecto colateral de la desencantada sociedad occidental, nos

percatamos del fracaso de nuestras aspiraciones de modernización y el futuro dejó de ser aquél al que Rodó aspiraba.

En los últimos años de la década de los sesenta, la impotencia y desesperanza se reflejan en una literatura crítica y conciente que no da cabida al humorismo, mas poco tiempo después “la crítica se extiende al sistema de valores que se está viviendo y ahí si tiene cabida el humor; es quizá un humor agrio. Se está entonces ante la posibilidad de desacralización de los valores establecidos. A partir de entonces tenemos la necesidad de romper con lo establecido y sentimos que la mejor arma es la burla” (Coronado, 1986: 35-36). Es así como un considerable grupo de escritores mexicanos siente la necesidad de reaccionar “irónicamente ante la situación del país y de su propia tradición literaria, adoptando casi generacionalmente un tono lúdico y carnavalesco” (Zavala, 1999: 55-54). Entonces la literatura se trastoca considerablemente. Lo inaceptable se volvió aceptable y las reglas se difuminaron gracias a personajes como Jorge Ibargüengoitia,³⁰ Augusto Monterroso,³¹ José Agustín y José Emilio Pacheco, escritores que producen “una escritura genéricamente híbrida, narrativamente fragmentaria, estructuralmente itinerante y de brevedad extrema” (55).

Esta desacralización de valores se va a realizar por medio de un relajamiento que llega gracias a la risa, gracias al empleo del humor. Va a ser desde entonces cuando, en verdad, el sexo nos da risa, la familia nos da risa, el orden nos da risa, el sistema político nos da risa, la literatura nos da risa, nuestra propia figura en el espejo nos da risa (Coronado, 1986: 36).

Para los años ochenta, los proyectos idealistas y combativos de los sesenta finalmente han fracasado y, como consecuencia, se termina por establecer una literatura del desencanto, con una creciente “mirada escéptica, desmitificadora y desengañada de la realidad” (Torres, 2000: 11); una intención desacralizadora caracterizada por el desapego hacia el prejuicio que sacralizó la estética de censura hacia “aspectos de la cotidianidad que parecían poco dignos de la literatura” (Barrera, 1997: 50), y apuntan por desacralizar a toda costa la literatura, en parodiar los esquemas de la crítica literaria, de la escritura ideológica y expresamente

³⁰ Resulta de vital importancia destacar, de entre todos, a Jorge Ibargüengoitia, “el solitario parodista de la ficción mexicana” (Dominguez, 19991: 62), puesto que, considero, él fue el parteaguas de la desacralización humorística mexicana con sus irreverentes mofas a tradiciones consagradas, tradición sin reales herederos hasta Francisco Hinojosa.

³¹ Guatemalteco considerado mexicano.

comprometida y de los lugares comunes (81). Se buscará la imposición del irrespeto premeditado, intencional y desprejuiciado, y la liberación de las ataduras academicistas mediante la hibridación de los géneros literarios, al igual que el rechazo tácito al preciosismo. Será recurrente el combate hacia los prejuicios y mitificaciones con la firme intención de buscar la confrontación mental al no encontrar lo esperado. Se utilizará el humor, pues, como cosa muy seria.

Es en esta etapa de revisión desmitificadora en la que se forja Francisco Hinojosa, escritor que se distingue por sus juegos lúdicos e ingeniosos que radican en la descontextualización; en el extraer un objeto de su campo semántico e insertarlo en otro. Esta trasposición semántica es motivo de risa, pues basa sus principios en el factor de la incongruencia al agarrar desprevenido al lector para sorprenderlo y obligarlo a reajustar sus paradigmas.

Con dicha intención en mente, Hinojosa retrata seres posmodernos, paródicos y desacralizadores, productos de una contemporaneidad que los sosiega. Contra la construcción del héroe literario, que solía ser presentado como las síntesis de las virtudes humanas, éstos serán seres antisociales, autómatas, conformistas, sin personalidad y sin convicciones: sin identidad, jugando a lo que no son. No están idealizados, no son héroes al servicio de una ideología institucionalizada, más bien representan antihéroes carentes de afectos que vagan solitarios, sobreviviendo.

Queda preguntarnos por qué reímos ante estos individuos violentos e intempestivos, totalmente inconscientes e inconsistentes. Esto se explica por dos razones: primero, el lector ríe de una terrible realidad porque se ha llevado al terreno de la farsa; segundo, la desemejanza cómica operará en función de buscar la no identificación por parte del espectador con el personaje cómico.

La *desemejanza cómica* es necesaria para que la risa sea posible, y la maldad debe ser liviana para no provocar la repulsión moral. En resumen, el personaje no debe ser inocente, ni semejante a nosotros, ni excesivamente vicioso, ni padecer un mal extremo o doloroso. Por tanto, se puede afirmar que las características de los personajes cómicos deben guardar un delicado equilibrio: deben ser peores que nosotros, pero no excesivamente malos, pues la depravación no suscita la risa sino la reprobación. Tampoco deben ser demasiado parecidos porque en lugar de la risa operaría en nosotros la piedad (Gidi, 2006: 118).

Cabe aclarar que la narrativa *hinojosiana* parece desarrollarse bajo el mismo universo cimentado a partir de la violencia, fuerza que cohesiona toda la obra. Este fenómeno funcionará como el subtexto de cada uno de sus textos para adultos, por lo que se posicionará como el *leitmotiv* ecuménico que hilará los mundos. Su expresión se manifestará mediante distintas representaciones, estando presente tanto a nivel semántico como léxico y formal, es decir, que estamos frente a una literatura que violenta abiertamente desde varias trincheras las reglas del juego, pero ¿con qué fin? En su tesis de maestría, la investigadora Raquel Mosqueda apunta que consignar la violencia

no significa conjurarla; no obstante, podría aventurarse que colocarla en el espacio literario denota una manera, no de eliminarla, pero sí de restringirla a un ámbito dentro del cual aparentemente no puede causar daño; en otras palabras, el proceso de la violentización narrativa representaría esa salida urgente que necesita el hombre para una violencia que amenaza con asfixiarlo (Mosqueda, 2003: 24-25).

Hasta cierto punto, el tono irreverente e irónico con el que Hinojosa juega se inscribe también en la senda de la violencia. El uso de la ironía tiene que ver con la intención crítica desde la cual se inscribe la obra, puesto que refleja un matiz agresivo que pretende exhibir eludiendo abiertamente. Así, los grandes valores, principios, instituciones se ven severamente violentados pues “[n]ada puede quedar a resguardo una vez que se ha optado por la vía del desenmascaramiento irónico” (49). Este poner en el centro la violencia para parodiarla pretenderá desenmascarar los trucos que hace para pasar desapercibida (24).

Para conseguir lo anterior, Hinojosa se valdrá principalmente de las artimañas que ya revisamos en el capítulo dos: la parodia, la ironía, la intertextualidad y el absurdo, y las dirigirá en contra de las mitificaciones y los tabúes instituidos por las normas sociales con la intención de evidenciar explícitamente la narrativa original, el arquetipo, y ridiculizarlo mediante caricaturas construidas a partir de incongruencias que fracasan patéticamente en sus intentos de grandeza, procedimiento degradador que desencadenará la risa irónica.³² Dicho mecanismo se evidenciará y explicará con más detalle en los cinco cuentos seleccionados: “La Creación”, “El miedo de besarla a usted”, “Nunca en Domingo”, “Lo que tú necesitas es leer a Kant” e “Informe Negro”.

³² Este es el mecanismo subversivo que construía la narrativa de Ibarguengoitia, según Domenella, y que, creo, Hinojosa retoma como su principal arma.

“La Creación”

“La Creación” es un cuento que versa sobre las andanzas que tuvo que pasar Dios para crear el mundo. Al inicio, nos relata el narrador omnisciente extradiegético, Dios busca crear la luz, pero al pronunciar las palabras se crea la luz eléctrica en vez de la solar, y con el primer apagón sólo devienen rapiñas, violaciones y demás fechorías tremendas. Después de este error, “grave si se considera que fue cometido por el Omnipresente” (7),³³ Dios seguirá intentando adivinar qué es lo que el mundo necesita para así también descubrir qué es lo que él quiere.

Con el afán de conseguirlo, implementa la bondad, pero rápidamente se aburre del comportamiento filantrópico del humano. Luego prueba con la vida cotidiana, pero también la desecha por sentirse abrumado ante el ajetreo, así que recurre a instaurar el silencio y la soledad. A Dios le agrada tanta tranquilidad y se siente satisfecho; sin embargo, con el paso de los años, el silencio se vuelve apabullante y “Dios necesitaba con urgencia oír algo, aunque fuera un diálogo entre sicoanalizados. Una conversación sobre la lluvia o sobre el peso del petróleo. Lo que fuera” (9), y entonces hizo explotar la fiesta, y el jolgorio se vivió en cada rincón terrestre. Tanta alegría existía que Dios deseó ser humano, sentimiento que lo envolvió en la tristeza pues él no pertenecía a ellos, y sus reflexiones lo indujeron a pensar cuál era su papel en la vida del humano, cuáles eran sus responsabilidades.

Pero en cuanto tomó Conciencia de sus Divagaciones y recordó su divina Condición, la Tristeza lo invadió: siendo Creador no podía ser creatura. Sin embargo, una Duda disipó pronto sus Anhelos, tremenda Duda si se considera que la padece el Omniseguro: “¿Es acaso éste el Papel que Yo debo representar como Rey de la Creación? ¿El de un Promotor de la fiesta, el juego y la irresponsabilidad?” Lo primero que se le ocurrió fue crear de una vez por todas la realidad: enseñar al mundo a decir las cosas tal como acaecen, a callar aquello de lo que no se puede hablar, a saber que una paloma no hace verano [sic] (10).

Y entonces resuelve crear la fe y hacerse adorar, y Dios vio que estaba bien y se sintió complacido, pero se percató de que todavía faltaba un *noséqué* que satisficiera y completara

³³ Puesto que todas las citas de los cuentos pertenecen a la misma fuente: HINOJOSA, Francisco (1999), *Negros, Héticos, Hueros*, México: Ediciones Sin Nombre, en adelante sólo se consignará la página.

al humano, y Dios se sintió egoísta. Tenía que compensar su obediencia y la dicha que ellos le habían dado, y pensó y pensó hasta que eureka, y entonces pronunció divinamente: que haya sexo, y “los amantes, automonosexualistas, presbiófilos, ginecomastas, exhibicionistas, zooerastras, fetichistas, mixoescopófilos, dispareunistas, necrófilos y cortadores de trenzas” (12-13) se dieron cita para hacer lo suyo. A Dios le agradó lo que veía, y entonces quiso participar en el goce, por lo que se hizo una compañera para disfrutar con ella, y dejó al fin al mundo hacerse a sí mismo.

La desvalorización risible de Dios

Hinojosa recurre a la parodia genérica en “*La Creación*” con la intención de crear una parodia bíblica basada en el absurdo. El relato, como la antología, abren así:

Dios dijo, con su inigualable Voz, ‘haya luz’. Pero algo salió mal en la Articulación del sustantivo que el resultado no fue el previsto: la luz eléctrica. Y con ella solamente la noche y pronto el primer apagón. La gente robó en las calles y asesinó. La gente violó a hermosas muchachas, perpetró asaltos, consumó parricidios, espantó ancianas, secuestró industriales y urdió, en medio de los congestionamientos de tránsito, horrorosos planes de venganza [sic] (7).

El fragmento anterior utiliza la relación entre el lenguaje y la realidad para imponer la lógica del absurdo al evidenciar las inconsistencias del determinismo, de lo que ya existe antes de ser nombrado, mediante el juego polisémico del doble sentido. La asociación de ideas producto del trueque con el concepto “luz” provocará una confusión verbal ya cómica que, resultará risible, además, por el hecho de que es Dios quien se esté equivocando. Es decir, a la incongruencia que surge de la presencia simultánea de dos interpretaciones congruentes e incompatibles que hace que las series se interfieran (luz solar – luz eléctrica), se agregará la valoración equívoca degradando lo sublime, trasposición que será recurrente en la historia.

En el ejemplo citado se manifestará también otra de las estrategias narrativas más usadas por Hinojosa: las enumeraciones. Estas listas *ibseborgianas*³⁴, tan usadas en la literatura de Hinojosa, incorporan una desestructuración a la secuencia lógica y juegan con la expectativa del lector, ocasionando risa ante el súbito aperecibimiento de la incongruencia;

³⁴ Neologismo formado por la conjunción de los apellidos Ibsen y Borges que pretende englobar en un solo término el absurdo del primer autor y los listados caóticos del segundo.

por ejemplo, cuando Dios quiere corregir su error e intenta implementar el altruismo en el mundo:

Los niños ayudaron a las ancianas a cruzar las calles, los prójimos ofrecieron a sus mujeres, los tiranos recolectaron dinero para la cruz roja, los mendigos abrieron cuentas de ahorro, el ejército se ofreció a cuidar bebés mientras los padres iban al cine, la gente empezó a darse la mano a la primera oportunidad e intercambió con sus semejantes voluminosos paquetes de regalos. En los hospitales se trasplantaron millones de ojos y riñones y se hicieron innumerables trasfusiones de sangre: en la mayoría de los casos como un intercambio amistoso entre los propios donadores. El presidente de un país africano se inclinó por la democracia y el papa otorgó 23 dispensas (7-8).

Se enlistan acciones que responden a una lógica distinta a la normal.³⁵ Es de especial mención hacer notar el ritmo con el que Hinojosa va creando su narración, puesto que empieza enlistando elementos con sentido que pertenecen al campo semántico del altruismo (niños-ancianas-calle), pero rápidamente las acciones dejan de operar bajo el tamiz lógico y se convierten en hechos francamente estúpidos con fines supuestamente altruistas (¿el intercambio de órganos como acto de buena fe?), vaciamiento del significado que ridiculiza el altruismo por el altruismo. Otra muestra de enumeración caótica se transcribe a continuación:

Tomó un gran Sorbo de vino para consagrar y se entregó a la Imaginación. A pensar cosas. En algo que lo complaciera a Él y de paso a sus creaturas. Y entonces creó: en la pantalla a barbara streisand; en deportes al equipo de futbol botafogo —aunque en su primer partido perdiera cero-dos—; en filosofía a pascal; en música al trío los panchos; en pintura a un extraño autor del siglo XVII (del que no se conserva ahora ninguna obra); en ingeniera civil a un tal morris. Y luego los pistaches, las bufandas de tela escocesa, las pirañas, dos novelas de faulkner, cubitos de hielo, un músculo, el pelo rizado, la nobleza y las encuadernaciones en piel (12).

En dicha serie, se violenta la secuencia lógica de la lista al provocar que los elementos pierdan por completo la relación semántica que las podría unir, presentando un verdadero desbarajuste irracional que pone a la par algo tan abstracto, como un músculo, con una especificación, dos novelas de Faulkner, con además algo tan irrelevante como los pistaches o los cubitos de hielo, asociación de ideas que será risible por su concatenación basada en la

³⁵ José Galindo dice que dichas enumeraciones ayudan a romper jerarquías al descategorizar al mundo, a crear un desarreglo jerárquico que pulveriza los nichos que protegen las órdenes del conocimiento (2010: 225).

lógica del sinsentido. La intención cómica se reforzará con el proyecto transgresor que implican las inclusiones intertextuales provenientes de diversos códigos artísticos que ejecutan una función lúdica de los conceptos inamovibles.

En cuanto al léxico hay que apuntar que se continúa la parodia bíblica al utilizar el lenguaje del arquetipo original para travestirlo y usarlo en su contra, como cuando los *prójimos ofrecieron a sus mujeres* en lugar del noveno mandamiento: “no desearás la mujer o varón de tu prójimo”. Esta recuperación del léxico original, para apropiarlo y reutilizarlo con nuevos fines, provocará un cambio de tuerca irónico y agresivo.

Cabe enfatizar la recuperación de arcaísmos que se hacen convivir con el de lexemas de la cultura popular: aparecen palabras como *perpetrar*, *consumar parricidios*, *urdir*, *supina*, a la vez que *requesón*, *piñata*, *echar porras* y *tómbolas*, y luego en otra parte se lee que: “la fe se extendió de *trancazo* en el mundo” (11). Las múltiples referencias intertextuales con la baja y con la alta cultura producen un pastiche lúdico que revela un espíritu flexible de juego. Esto, aunado a la inserción de expresiones fraseológicas: “Lo primero que se le ocurrió fue crear de una vez por todas la realidad: enseñar al mundo a decir las cosas tal como acaecen, a callar aquello de lo que no se puede hablar, *a saber que una paloma no hace verano*” (10), serán inserciones cómicas por el coloquialismo que conllevan, ya que dichos o semas populares, sin ser parte de diálogos, pertenecen al mundo oral y suelen desentonar en la narrativa, lo cual constituye un recurso didáctico que atenta contra el preciosismo del lenguaje y los cánones sobre lo que debe estar en la literatura.

La burla que se efectúa mediante el léxico se consolida formalmente con el juego tipográfico:

“Entonces una nueva *Duda* se asió de Dios: ‘Si a realidades nos vamos — se dijo—, ¿soy yo una realidad para el hombre? ¿Mi *Ser* tiene para él algún sentido?’ La *Duda* lo condujo a la *Depresión*, y más tarde a la *Angustia*. No quiso pensar más por ese día. Prefirió meterse a la *Cama* y olvidar por una noche sus *Problemas*” [las cursivas son mías] (10).

En el español las mayúsculas se emplean generalmente, entre demás usos, para designar nombres propios. En este caso, se estarán utilizando como sustantivos propios con la intención lúdica de resaltarlos, de no hacerlos comunes. Estamos ante un fenómeno gramatical en el que la grandeza divina se contagia, se propaga a todo lo que inmiscuya a Dios, que ridiculiza al hiperbolizar la metonimia hasta el absurdo.

Dicha alteración de las reglas gramaticales también se utilizará para hacer composiciones lúdicas risibles. Se lee en la página 11 que: “Ahora sí era Él el Centro del mundo, el *Omnicentro*, el *Omnitodo*” [las cursivas son mías], situación en la que se sigue haciendo mofa de los epítetos y de la grandiosa sacralidad que hay, mediante la condensación y acuñación de nuevas palabras que parecieran tener sentido pero que sólo resultan juegos pleonásticos: *omni* en latín es *todo*. Dios, entonces, es tan excelso que es el “todotodo”, hipérbole irracional que resta seriedad.

El cuento se encargará de violentar temáticamente uno de los estandartes ideológicos más importantes del mundo occidental: la religión judeocristiana, al postular la imperfección de Dios. Hinojosa recrea al dios de los cristianos, Dios, desde una perspectiva incluso más antropocéntrica que la que lo construyó, ya que se nos muestra un Dios pasional, imperfecto, que aprende con prueba y error, un Dios que quiere ser humano; por ejemplo, en un inicio, el personaje hace resonar sus divinas palabras para empezar el génesis, el inicio de todo (del todo humano), pero le sale mal. Esta analogía del Divino con el ser humano, quien necesita instrucción gradual para perfeccionar su trabajo, construye un personaje dinámico que evoluciona y aprende. Pero aguanten, el dios de los judíos no puede aprender porque él ya lo sabe todo desde un inicio (supongamos que tuvo un inicio), y no puede equivocarse ni vacilar porque es perfecto. El plan de Dios, porque se supone que hay uno, ya está determinado, y no hay decisiones al azar (aunque a veces Dios se enoje y queme ciudades).

No sólo Dios se presenta como un novato a la hora de hacer mundos, además, aparece como un ente con pasiones no aptas para su especie de uno. En la tradición bíblica Dios es impasible y virtuoso, y ninguna tentación podría orillararlo a caer en algún vicio (no como esos loquillos dioses grecorromanos que qué bien se la pasaban). No obstante, en el cuento, Dios está más cerca de ser un puberto que la divinidad más poderosa de todas que se supone que es. Todo lo que hace le aburre: que si la bondad, que si la vida cotidiana, que si el silencio... Se siente solo e incomprendido, y no sabe cuál es su propósito en la vida.

Luego de presenciar cómo Dios se deprime por su inevitable carácter divino que lo condena a la soledad (pues en el cielo católico no hay más compañeros), decide crear la fe; sabiendo que alguien cree en él, su existencia tendría un propósito. De esta manera, la relación: humanos → Dios, se invierte: Dios → humanos, pues él nos necesitaría más que nosotros a él. Así, la fe se presenta como un acto soberbio de Dios, quien necesita ser

conocido y alabado para, por un lado, ahogar el sentimiento de soledad, y, por el otro, satisfacer su vanidad:

Dios se sintió más feliz que nunca. Esperaba los domingos con verdadera Impaciencia para verse reproducido millones de veces en la reverberación del saludo humano. Entre semana se dedicaba a bendecir hostias, algunas veces en las iglesias y otras, adelantándose, en las propias panificadoras (11).

El Dios *hinojosiano* es un dios chismoso, que utiliza la omnipresencia para espiar a sus humanos, leer sus diarios, escuchar sus conversaciones y observarlos mientras practican el honki bonki. Incluso inventa su semen en un momento de conmoción: “En uno de sus éxtasis voyeurísticos, Se dijo entre Dientes: ‘Haya divino Semen.’ Y el divino Semen escurrió, con la única inconveniencia de que no tenía ningún destinatario, alguien a quien engendrar” (13). Por lo que El Mismísimo, para satisfacer su divina lujuria, se hace para sí una pareja. Esta literalización de la omnipresencia que Hinojosa pone en práctica suscita risa al evidenciar el error entre el lenguaje propio y el figurado, o sea, cuando se menciona en la Biblia que Dios es omnipresente se utiliza como símbolo de su poder infinito, como recordatorio constante que hay alguien vigilando nuestros actos pecaminosos; no obstante, al tomar la sentencia al pie de la letra y ejemplificar el alcance del poder en situaciones cotidianas o privadas, torna lo grave en ridículo; una cosa es imaginarse a Dios juzgando a quien está por cometer un crimen, y una muy distinta verlo acompañando a aquél que esté estreñido en el baño.

Estos atributos que caracterizan al personaje de Francisco Hinojosa subvierten agresivamente la imagen preconcebida de Dios, atribuyéndole rasgos humanos y extrayéndole su narrativa divina mediante una caricaturización que busca desenmascarar y degradar una cosa investida de autoridad, lo que ocasiona que el sujeto en cuestión quede privado de autoridad y dignidad. Por ello, se rompe la distancia que separa a la Creatura del Creador y los hermana en una misma relación horizontal, acto sumamente peligroso pues nada peor para la autoridad que se justifica por medios celestiales que la pérdida de su poder divino, aquello que lo separa de los demás. Su imagen es bajada al mundo terrenal y ensuciada con caracterizaciones humanas, volviéndolo una caricatura que ya no impone miedo ni respeto, sino risa y patetismo. Domenella, al respecto, dice que la parodia contra personajes y objetos investidos de autoridad son procedimientos que consiguen degradar y/o

desenmascarar. “La risa irónica surge entonces de esa imagen deformante” (1998: 59). La ridiculización en servicio del asesinato simbólico.

“El miedo de besarla a usted”

“El miedo de besarla a usted” es la epístola de un pobre enamorado hacia Lucinda, su amada. En dicha carta el protagonista le confiesa a Lucinda que la amó con locura desde el primer instante en el que la vio mientras ambos vacacionaban en el mismo lugar, que la esperaba a que saliera de su cuarto y que luego seguía todas sus rutinas:

Todas las mañanas esperaba a que saliera de su cuarto. Luego la seguía hasta el restaurante y, aunque me sentaba en una mesa lejana a la suya, sentía que compartía con usted el desayuno. Más tarde, aguardaba en la playa su llegada para ponerme detrás suyo cuando extendía su toalla para asolearse (1999: 153).

El seguirla y mirarla era todo para él, por lo que jamás buscó entablar ningún tipo de contacto, pero cuando las vacaciones terminaron, él, quien en toda su vida había sentido algo como lo que unos cuantos días sintió con la presencia de Lucinda, se siente desfallecer: “El taxi partió en mi cara. El humo del escape ayudó a que mis lágrimas corrieran con mayor facilidad” (154). Gracias a los empleados del hotel, obtiene su dirección y en un par de días consigue sincronizar su vida en torno a la de ella.

Ya en la Ciudad de México, nuestro galán (¿?) seguirá de nuevo sus pasos, viviendo a su lado como una sombra, hasta que la feliz rutina se ve interrumpida, de pronto, por la presencia de Joaquín, cierto mulato que, después de una discusión con Lucinda, la deja llorando en el bar, por lo que, el enamorado, como buen caballero, decide vengar el ultraje: “Juré vengarme, vengarla, hacer que ese infeliz pagara el dolor que le había infligido, matarlo si era preciso. Sepa usted que pocas veces en mi vida había sentido esa furia contra alguien. Sin darme cuenta había apretado tanto los puños que tuve las manos adoloridas durante varias horas” (158).

A la noche siguiente, el desfase entuertos y salva honras se encuentra al mulato y lo embriaga con unas cuantas mentirillas para dejarlo inconsciente. Posteriormente, lo tortura desprendiéndole la piel con un cúter, hasta que se aburre y le entierra el arma punzocortante en el corazón. Una vez que ha quitado la amenaza del camino de Lucinda, le deja dinero en

su puerta para que ya no siga angustiada por los problemas económicos, pero estos sobres provenientes del anonimato no tranquilizan a la amada, quien pierde la razón ante la paranoia de sentirse seguida, y se interna en un hospital psiquiátrico. Ésa es la razón por la que el amante redacta la carta; para confesarle que todo fue cierto y no está loca, para decirle que la ama y que espera que ella pueda retribuirle su afecto, porque si no, quién sabe de qué sería capaz...

La prostitución del *religio amoris*

Si bien la sinopsis del cuento podría bien pasar como una película de Alfred Hitchcock, lo cierto es que la obra resulta bastante hilarante por momentos. Es un cuento violento, sí. El personaje es un enfermo mental que asesina sin remordimiento ni culpa, también. Podría estar por matar a lo que dice adorar, pues sí, también; sin embargo, la intención de Hinojosa no consiste en producir terror, sino en jugar con los sentimientos del lector, jugar con todo. Su texto es una parodia de un género arcaico, con un personaje que retoma un modelo de un arquetipo irreal. La realidad, al ser calibrada desde una idealización, resulta ridícula, y lo cómico nace como consecuencia directa de que nada es como debiera ser, de que nos están dando liebre en vez de conejo.

El cuento basa su comicidad en el juego de intertextualidades que utiliza como base primigenia y detonadora del mecanismo lúdico de reconocimiento y sorpresa. Los guiños al lector, de preferencia mexicano (puesto que las referencias son particularmente nacionales), comienzan desde el título “El miedo de besarla a usted”: en el folclor sentimental mexicano hay una canción de bolero —el género musical romántico por excelencia— intitulada “Usted”, escrita por Gabriel Ruiz Galindo y popularizada por el mismísimo Sol de México, Luismi, en la que se escucha tal sentencia:

Usted es mi esperanza,
mi única esperanza,
comprenda de una vez
que usted me desespera,
me mata, me enloquece
y hasta la vida diera
*por vencer el miedo
de besarla a usted.*

El título, de evidente naturaleza irónica, funciona como un motivo anticipatorio y anunciará el carácter del cuento ejerciendo como un *leitmotiv*, ya que no sólo líneas después volverán a aparecer fragmentos de la melodía en el cuento: “Y es ésa la imagen que ahora me sigue y me persigue, *me mata y me enloquece*: la vista perdida entre el vaso de vino y el cigarrillo que se le consumía en la mano sin que le diera ninguna chupada [...] [las cursivas son mías]” (160), sino además de la alusión textual³⁶ estará funcionando la alusiva al fingir estar siguiendo la tónica sentimental de dicho folclor, lo cual, como veremos, no sucede.

El cuento empieza con la siguiente fórmula, la cual pretende seguir la estructura formal del género epistolar:

Querida señorita Lucinda:

Sepa usted, ante todo, que estoy decidido. Quiero que comprenda que si no lo decidí antes es porque existe detrás una historia que no conoce completa. He aquí esa historia (153).

Aunado a lo anterior, los tratamientos casi arcaicos para con la amada (el escribirle epístolas, el hablarle de usted, el ponerla en un altar idealizado...) develarán un desajuste temporal y genérico, ya que resulta cómico esperar una carta a la *religio amoris* y encontrar la confesión de un sociópata, voz que ocasionará que la atmósfera psicológica se trastoque en tétrica y oscura. El lector se insertará en este mundo construido por la cabeza del narrador sociópata en el que se confrontará el tono indiferente con los acontecimientos que van sobreviniendo. Así, vemos cómo el acoso se plantea desde el enamoramiento más puro, o el asesinato desde la labor más mecánica y trivial que pudiera haber. Esta construcción paródica que constituye la esencia del cuento estará en función del propósito desacralizador al transgredir géneros y jugar con la literatura y sus estereotipos, hibridando todo.

El lector debe estar atento ante la transposición degradante, la cual centrará todo su poder en el personaje principal, quien es un claro ejemplo de la degradación del molde mediante la revisión paródica, ya que creará toda esta ficción amorosa cuando

³⁶ La *alusión textual*, según la clasificación intertextual basada en grados de abstracción de Pimentel, es aquella forma indirecta en la que un lexema o grupo de lexemas provenientes de otro texto se asimila al nuevo contexto. Tal forma de alusión se asemeja mucho a la cita, sin embargo, la diferencia fundamental es que mientras la cita debe declarar su origen, la alusión textual debe omitirlo.

inconscientemente percibe la vida tan hueca que lleva, por lo que trasladará todo su sentir en dirección a *ella*, figura que le dará la oportunidad de otorgarle sentido a la vida:

Noté también que el tacón de uno de sus zapatos estaba a punto de desprenderse. Sé que se trata de un detalle insignificante. Pero si supiera usted la dimensión que esos detalles alcanzan en el silencio de mi habitación, comprendería y justificaría todo, la locura, el arrebató. La soledad (155).

En su creación, él se enviste con pretensiones literarias propias del poeta barroco, pues, para describirle a Lucinda su estado anímico recurre al tópico literario del conceptualizar la vida como un sueño retomando (y personalizando) el soliloquio dado por Segismundo al final de la segunda jornada de *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, el cual, ahora, en palabras de Julio, dirá: “quiero hablarle de lo que sólo en sueños puedo ver. Sueño lo que le digo y quiero decirle lo que sueño” (161), y luego, cuando se encuentran en el bar y ella le pregunta quién es, él piensa responder “polvo enamorado” (“Cierto, pensé, ¿quién soy? Me cruzó velozmente por la cabeza la peor frase que hubiera podido contestarle: “Polvo enamorado.” En cambio, respondí con una repugnante timidez —Julio Santajulia)” (156), haciendo esta vez alusión al último verso del poema “Amor constante, más allá de la muerte”, de Francisco de Quevedo.

Estas intervenciones intertextuales con la poesía del Siglo de Oro buscan generar una imagen del narrador asociada al campo semántico del poeta amante que sufre por la dama esquiva; no obstante, las contradicciones que emergen constantemente violentan la relación: su reinterpretación de Calderón de la Barca se parece a un juego pleonástico disfrazado de poesía, y francamente el responderle a una desconocida que eres “polvo enamorado” resultaría pedante o confuso, pero no “ligador”. El factor anacrónico del cortejo se ridiculiza entonces en su inserción en un contexto contemporáneo con personas “reales”.

Dentro de este mundo paródico, el *locus amoenus*, ese espacio idílico para el regocijo de los amantes, vendrá a ser la playa, lugar seguro y fuera de la ciudad en el que la conoció y pudo experimentar la dicha de “estar a su lado”, por eso cuando la situación se torna catastrófica, él espera poder volver ahí, donde “fueron felices”, y recomenzar.

Quise borrar de su mente al fantasma misterioso, acechante, peligroso que la acosaba con sus dádivas. Quise tranquilizarla. Quise que pensara en otras vacaciones (el dinero ya lo tenía), que le regresara su semblante libre,

gozoso con el que yo la conocí. De paso, tuve la esperanza de pasar otras vacaciones en la playa a su lado. Vivir mis sueños, diría. Vivir mis tormentos (160).

No obstante, dado que nunca estuvieron juntos y su idea de compartir las vacaciones consiste en observarla a la distancia, se rompe la idealización del concepto y se pervierte en un acto morboso de acoso.

El guiño paródico se evidenciará además en la recuperación de procedimientos barrocos que están siendo retomados para construir la atmósfera que se quiere burlar: en el ejemplo anterior, la anáfora que se presenta en la repetición intencionada del término “quise” y del “vivir” se utilizará para generar ritmo y sonoridad y así seguir jugando con la idea del presunto sentimiento poético con que se reviste el narrador.

Otra transgresión al marco preparado se advierte en el particular uso y entendimiento de la moral de Julio, la cual no se rige bajo los preceptos tradicionales. Julio se concibe como “bueno”: “Sepa usted que la quise y que soy en el buen sentido de la palabra bueno” (153), y no piensa sus actos como perversos o extraños, sino que pareciera creer que su proceder se inscribe dentro de la normalidad, que él está haciendo lo que cualquier enamorado haría por amor; no obstante, el lector rápidamente interpreta que el móvil no es amoroso, puesto que el personaje es un sociópata al ser incapaz de sentir un afecto por alguien más que por él, como nos lo demuestra cuando su hermana muere y él *tiene* (verbo que expresa obligación) que hacerse cargo de la situación y alejarse de ella contra su voluntad:

Al día siguiente, un telefonazo de Monterrey me hizo abandonarla por unos días: mi hermana había muerto en un accidente ferroviario y su esposo estaba al borde la locura. Contra mi voluntad, usted lo sabrá ahora, tuve que viajar para poner en orden las cosas familiares (156-157).

O bien, como cuando mutila a Joaquín, tarea que le resulta de lo más aburrida:

Lo amarré muy bien, lo extendí sobre el piso y le llené la boca con algodón. Luego tomé un cúter y comencé a desprenderle la piel. Pese a los forcejeos, los gritos sordos y las convulsiones, pude hacer el trabajo limpiamente. Cuando había logrado desprenderle un cuadrado casi perfecto de piel, el pobre hombre dejó de interesarme y le clavé una navaja a la altura del corazón. No tardó mucho en adquirir el semblante inconfundible de los muertos (159)

Dicho fragmento, que se constituye como uno de los más crudos de su narrativa (sólo a la par del cuento “A los pinches chamacos”), expresa una violencia gráfica, esperpéntica, sin sentido, literalidad que, por otro lado, refuerza la construcción amoral de quien la narra. Su sentido injustificado de venganza que desequilibra la balanza y la manera en que prostituye la justicia serán una injuria más en pro de la degradación de ese todo.

El egoísmo que conduce a Julio a actuar de maneras atroces e impensables con el fin de distraer su soledad y su vacía vida, y el razonamiento paternalista y macho que le hacen pensar que él debe protegerla y que bajo su cuidado estará mejor (“Nada grave podía sucederle bajo mis cuidados. Crea, por favor, la sinceridad de estas palabras” (159)) se fusionan en un impulsivo y radical espécimen digno de la literatura posmoderna, carácter que se expresa gráficamente en una narrativa insistente compuesta por frases breves y repetitivas que develan el carácter neurótico y obsesivo de quien las enuncia: “Usted no me vio. O no quiso verme. O no se acordaba de mí. Es algo que a la fecha aún no he podido resolver” (157).

De esta manera, Julio es un cliché maltrecho, un remedo de un arquetipo anacrónico que reproduce los estereotipos grotescamente mediante una literalización e hiperbolización de los lugares comunes haciendo de ellos una realización en vez de una abstracción (lleva muy lejos el “quiero verte todo el tiempo”, y el “nada malo te pasará conmigo”), lo que lo conduce más a inspirar miedo que compasión y amor; no obstante, suscita risa por el patetismo que conlleva su pretensión; no sólo no encajar con el molde sino subvertir toda la esencia del mismo, desacralizando entonces el prototipo sobre el cual está construido.

Lucinda, la contraparte femenina que jugará el rol de musa en el idilio platónico³⁷ que la mente del “enamorado” ha decidido crear, funcionará como otro motivo más en el abanico referencial. En esta ocasión, la alusión textual recaerá en el nombre de la amada, el cual es uno de los nombres prototípicos de la tradición literaria áurea; su referencia no es a sólo una de las musas preferidas de Lope de Vega, que inspirara poemas de naturaleza sentimental y dolida, sino al personaje femenino en el *Quijote*, por el que Cardonio suspiraba, y que representa el prototipo femenino en los libros de caballería, por ende, se entiende que el amante de Hinojosa enaltezca e idealice a su Lucinda, tratándola cual fiel siervo a su soberana señora y rindiéndole vasallaje; sin embargo, ni él es un honorable caballero ni ella una dama

³⁷ Entendiendo platónico en su sentido actual coloquial.

noble e impoluta, en consecuencia, el desenlace no termina en una unión sino en un manicomio y en una amenaza abierta.

Y luego, ¿qué sabemos de ella? Que “sus padres vivían en Mérida, que tenía un divorcio reciente, que no le gustaba el whisky y que todos los martes tomaba clases de gimnasia” (155). La recopilación de datos tan triviales y azarosamente relacionados expone el desconocimiento de la amada, y el enamoramiento a primera vista, en el que los amados quedaban prendidos el uno del otro con tan sólo el físico, queda totalmente ridiculizado cuando se transporta a la realidad (empezando por el simple hecho de que ella ni lo ha notado); ella no cumplirá con el rol de una Melíbea, pues es una mujer que pertenece al mundo real.

De esta suerte se perpetrará una desacralización del *religio amoris* al burlarse paródicamente de la idealización amorosa presentando imitaciones patéticas y vulgares de altos conceptos, caracterizaciones risibles pues, como dice Henri Bergson, la expresión de cosas antiguas en términos modernos y la transposición degradada son motivos cómicos (90). Esta transposición buscará subvertir los ideales del amor, del enamorado, de la musa y del cortejo con la intención de construir un mundo en el que todo debe cuestionarse y sospecharse, leerse irónicamente y comprender que el cuento mismo es un juego, y así veremos cómo el recurso paródico se inserta al ridiculizar los roles de los personajes y del discurso amoroso; todo el cuento estará en pos, pues, del ridículo y el desenmascaramiento.

“Nunca en Domingo”

En “Nunca en Domingo” se narra la historia de un hombre que mata a su vecina. Los motivos nunca son bien aclarados, al parecer, le irrita por el simple hecho de existir y ser gorda; además, el día en que comete el asesinato era domingo y él también odia los domingos:

4. Odio los domingos y los lunes. Hoy es domingo.
5. La gorda se está bañando. Lo sé porque escucho el sonido de la regadera. Imagino que se pasa el jabón por entre sus bofas carnes, que deben bailar en oleadas de un lado a otro. Su ombligo.
6. El corazón me salta cuando paso cerca del escondite que elegí para guardar el arco y las flechas.
7. Voy al espejo: hoy debo comportarme de la manera más natural. Soy el mismo de siempre (83)

Conforme transcurre el relato, somos presentes del acontecer diario de este hombre que odia la monotonía, pero no hace lo mínimo para romperla. No tiene motivaciones ni demuestra afecto por absolutamente nadie. Todo le es indiferente. El único momento en que demuestra un dejo de emoción es cuando prepara el asesinato y lo lleva a cabo. Luego, todo regresará al hastío de la normalidad:

70. Lunes por la noche con Diana y los niños. Ella teje y me reclama cosas de los dos. Ellos beben chocolate frente al televisor y se sacan los mocos.

71. Diana dice entre llantitos: “Se llevaron a la gorda en la mañana. Vinieron unos camilleros y se la llevaron. La pobre. Tan buena gente” (83)

El personaje, el asesino, encubre bien sus pistas y no se intimida frente a los interrogatorios policíacos. Todos se dejan llevar por las pistas falsas que él plantó en la escena del crimen: colillas de cigarro, cáscaras de naranja y plumas de gallina. Hasta se inculpa a un mísero ladronzuelo ex adicto porque le gustaban las naranjas, lo saben de buena fuente. Luego de salir bien librado de su crimen, sucede un cambio peculiar:

89. Noche de miércoles con insomnio: recreo la imagen de la gorda, con la flecha en el centro; imagino al joven rehabilitado en los separos de la policía; lo interrogan bajo la luz con un foco amarillo; pienso en la justicia y en la cárcel; recuerdo que tengo que comprarle un saco a Milagros.

90. Jueves: decido entregarme.

Una vez que declara, los policías vuelven a “hacer de las suyas” y logran convencerlo de su inocencia. Él lo cree y sale, de nuevo, a sumergirse en esa rutina que llaman vida. Al final de la semana, de nuevo en domingo, el narrador vuelve a sentir el hastío del día y del todo, dejando abierta una posibilidad realmente aterradora.

La desnaturalización del prototipo del padre y del sistema jurídico

Es pertinente empezar el análisis haciendo énfasis en las dos características más notorias del cuento: el título y la estructura externa, puesto que ambas expondrán la ironía corrosiva que construye el relato y marcarán, pues, la distancia que se debe marcar frente al mismo. Así lo observamos desde que el primer elemento, el título, se constituye como un motivo que anticipa la naturaleza irónica de todo el conjunto al estar retomando de manera paródica el nombre del popular programa televisivo “Siempre en Domingo”, el cual se caracterizó por moldear a la sociedad mexicana mediante la reafirmación de estereotipos y clichés de nuestra

sociedad. Este emporio que es Televisa ha formado la educación sentimental mexicana y ha dictado el comportamiento de nuestros valores y costumbres. Por ello, no es trivial que el cuento retome el título y lo niegue utilizando el antónimo de *siempre* = *nunca*, pues eso será el cuento, una autoparodia de cómo hemos sido formados al revertir conceptos constitucionales para el estamento social como el de la familia, el del padre protector o el del sistema judicial, como se explicará más adelante.

En cuanto a la estructura externa, se distingue por su formato que se asimila a una enumeración y que es una especie de diario mental que refleja todo lo que va pensando el narrador protagonista. Esta construcción es un distintivo muy particular del autor ya que, según Lauro Zavala, se constituirá como un “[...] género creado por él mismo” [...] “que consiste en escribir un cuento en forma de novela en cien brevísimos capítulos” (Zavala, 2007: 119), atentando así contra los principios canónicos genéricos y presentando una propuesta lúdica. La estructura, además, será la responsable de que la escritura de este cuento se decante muy rápidamente, con oraciones breves y escasos conectores:

- 37. Más tarde, Diana platica con su mamá acerca de las vecinas lesbianas, los niños destruyen las plantas del jardín, mi suegro y yo bebemos coñac y jugamos ajedrez.
- 38. Luego hablamos de la vida.
- 39. Luego encendemos la chimenea.
- 40. Luego tomamos más coñac. (85)

Las repeticiones en el texto, como con el *luego*, se usarán como un indicativo del automatismo que predomina en la personalidad del mecánico sr. Botas, quien no vive la vida, sino que se deja arrastrar por el vórtice de la existencia. Por ello cuando al final del texto acaba la semana y vuelve a repetirse el domingo, el lector se quedará con un presentimiento terrorífico al encontrar *domingo*, seña cargada semánticamente de un poder desencadenante de una violencia sin propósito, gratuita.

- 97. No me hacen caso. Nadie me hace caso.
- 98. Diana me pide que vayamos a la feria.
- 99. Ya no la tolero.
- 100. *Domingo*” (89).

Será entonces simbólico cómo la forma de la estructura se compagina con la conformación del carácter, quien se constituirá como un personaje estático, plano, sin evoluciones, que se deja arrastrar por el tedio monótono de la rutina, que da cuentas de su transcurrir sólo

mediante el odio a los domingos y los lunes. Debido a que ésta es su narración, la atmósfera psicológica será en todo momento tensa y apática, como la escritura:

- 65. Lunes. Detesto los lunes.
- 66. En la oficina me encuentro con un altero de pendientes: soy el gerente de una sucursal de banco, el cuarto del país.
- 67. Le echo un ojo a la relación del activo fijo, acuerdo con el jefe de cobranzas, apruebo el arreglo navideño, atiendo a un cliente con problemas de liquidez.
- 68. Salgo a comer con Milagros, la cajera del 3.
- 69. Tarde de hotel, relaciones, tele, vodka con piña, más relaciones.
- 70. Lunes por la noche con Diana y los niños. Ella teje y me reclama cosas de los dos. Ellos beben chocolate frente al televisor y se sacan los mocos (87).

El mismo tono indiferente, propio del estereotipo del mundo burocrático (sector laboral al que el personaje pertenece), persiste en todo el relato, e incluso cuando tiene relaciones sexuales lo mantiene. El único momento en el que el personaje pareciera experimentar verdadera emoción por algo es cuando se prepara para asesinar a su vecina “la gorda”; no obstante, después del cometido, regresa a su estado apático inicial, evidenciando que tal crimen no representó una mejora en su insípida vida: nada le importa realmente, le dan caprichos, pero no tiene motivaciones o valores reales.

- 1. Diana me informa que va a salir con los niños al parque. Para que no haya pleito, finjo interesarme: “abrígalos”, le digo.
- 2. “¡Con este calor!, se enfurece conmigo (83).

Su indiferencia mecánica por lo que pase a su alrededor que le hace decir que abrigue a los hijos, aunque haga un calor infernal, la desfachatez de sus actos y la ausencia de preocupación por las consecuencias denotan la raíz cínica del personaje, quien no muestra señal alguna de empatía o comprensión. De hecho, ni siquiera sigue la lógica natural, sino que presenta un comportamiento errático y contradictorio. Un ejemplo: cuando él y su familia acaban de regresar a su departamento luego de haber ido con sus suegros, y recién se dieron cuenta del ultraje, su esposa dice:

- 45. “¡Mis joyas!”, me reclama Diana, como si yo me las hubiera robado.
- 46. “Avisemos a la policía”, se me ocurre (86).

La reacción de ofenderse en su pensamiento ante el reclamo de Diana, “como si yo me las hubiera robado”, y de sugerir llamar a los encargados de buscar al culpable, o sea, a él mismo, develan el grado de descaro. Su cinismo está declarando una violencia reprimida que se desborda y que intenta salir cada que puede, tomando forma en este tipo de expresión, pero su represión es tal que se termina manifestando en asesinatos sin sentido. El individuo, como hipérbole de esta sociedad posmoderna, es un ser que carece de identidad. En la carta de numerosas opciones de personalidad que hoy en día se ofrecen por doquier, ocurre el proceso contrario del de la individualización; el hombre se satura, se confunde y se borra. El lector será arrojado a un entorno trastornado por la apatía y la agresión reprimida mediante un personaje que refleja la construcción moderna del autómatas anodino, el cual entrará en contradicción con el prototipo de padre y pondrá en jaque el concepto de la institución familiar, eje primordial del texto.

La intertextualidad volverá a aparecer en la construcción del sr. Botas, quien alude al prototipo del carácter principal de *El extranjero* para utilizarlo como el hipotexto: al igual que Mersault, el asesino de Hinojosa personifica la carencia de valores del hombre moderno, ausente de principios y verdaderas emociones; seres asfixiados por el absurdo del día a día, ajenos a la teatralidad de las distracciones sociales. Estos incomprendidos solitarios han desarrollado un sentido aburrido de la existencia y aún de la vida y la muerte; son insensibles y neuróticos a la vez, y sus asesinatos son consecuencia de la imposibilidad que sienten ante la expresividad. Ambos guardan una rabia que no saben canalizar ni dirigir, en una sociedad racionalizada en la que no han podido ni querido mimetizarse.

A pesar de lo anterior, el relato resulta risible por el factor de la incongruencia que se hará presente en la constante interrupción de los momentos climáticos mediante inserciones que rompen con lo serio, pues cuando el tono intenta ponerse más agresivo y negro, aparece abruptamente una inserción jocosa que evidentemente no pertenece al mismo campo semántico. Así, este devenir emocional constante romperá todo intento de horror y solemnidad; por ejemplo, en el momento en que el protagonista está por asesinar a su vecina, “la gorda de arriba”, se lee:

24. Tranquilamente dispongo la flecha en el arco y tenso el hilo. Al verme, ella responde con risitas y contoneos sensuales.

25. Suelto la cuerda.

26. El proyectil acierta en el centro. Interesa sin duda el órgano vital.

27. Al caer, la gorda se da un golpe, definitivamente mortal, contra el filo de la mesa. El cristal se rompe.
 28. Compruebo que no tiene pulso.
 29. Está muerta. Su bocota (84-85).

Es cierto que, aunque el mensaje es directo, crudo y violento, y que no es algo chistoso en sí, resulta cómico por los elementos risibles que se conjuntan y desinflan el terror. De entre ellos, el más simbólico será la mirada grotesca que caracteriza la narración. En este caso, el objetivo será la mujer, quien no recibe ningún otro apelativo más que el de “la gorda”, y que es cosificada con alusiones irónicas y obsesivamente repetitivas sobre su peso, lo que ocasiona que en esa característica resida toda su identidad. Eso explica el énfasis que se pone sobre su “bocota”, ya que la boca es la zona grotesca por excelencia (según la tradición popular cómica. En palabras de Bajtín: “La boca domina. El rostro grotesco supone de hecho una *boca abierta*, y todo lo demás no hace sino *encuadrar* esa boca, ese *abismo corporal abierto y engullente*” (1987: 285)). La descripción hiperbólica se intensificará con el juego en el uso de los adjetivos y sustantivos utilizados para describirla:

16. Oigo unos *brinquitos*: la gorda debe estar haciendo sus ejercicios. Imagino que mientras se sostiene con las manos sus dos *pechotes* (84).
 [...]

 19. Toco el timbre y la gorda abre: tubos en la cabeza, bata satinada, pantuflas recortadas que dejan al descubierto sus *dedotes*, olor a perfume barato y esa *sonrisita* que tanto me repugna.
 20. “Pásele, señor Botas, pásele. ¿Quiere un *tecito*? ¿O un trago, eh...? Tengo un *tequilita* buenísimo.” [las cursivas son mías] (84).

En el extracto anterior se evidencia cómo los diminutivos contrastan con los aumentativos con el propósito de distorsionar la imagen, pues, aunque parecieran confrontarse antónimicamente, se complementan con la intención de aportar un carácter caricaturesco y vulgarizado creado por la deformidad y la mala proporción. Dicha descripción propia de la tradición cómico-burlesca consolidará su ataque con la representación moderna del “mal gusto”, de lo *kitsch*, que ejecuta “la gorda” al arrastrar lo rosa en sus tubos en la cabeza, su bata satinada y su olor a perfume barato. De esta manera, el retrato extravagante está en función de violentar el cuerpo femenino y mostrar un tabú vigente, consideración pertinente si se piensa que actualmente se sigue recelando la imagen de lo que la mujer debe ser.

Hinojosa pretende con esta caricaturización provocar un dibujo cómico desacralizante que burle las expectativas del lector y de las buenas maneras.

En el relato, el absurdo aparecerá incursionando azarosamente en escenas terribles con la inserción de la cotidianidad.

89. Noche de miércoles con insomnio: recreo la imagen de la gorda, boca arriba, con la flecha en el centro; imagino al joven rehabilitado en los separos de la policía; lo interrogan bajo la luz de un foco amarillo; pienso en la justicia y en la cárcel; *recuerdo que tengo que comprarle un saco a Milagros* (89).

La implantación del último pensamiento pareciera convertir sus pesadillas en una lista de tareas, hecho que trivializa los crudos sintagmas anteriores y evidencia el carácter huero del personaje; además, su inventario nocturno responde a esas enumeraciones caóticas tan frecuentes en el autor que se basan en la descontextualización, en el extraer semas de un campo para insertarlo en otro, y provocar el desconcierto risible.

La revisión de la lógica del sinsentido servirá, a su vez, como el mecanismo de crítica contra el sistema judicial mexicano, *topoi* recurrente en la narrativa *hinojosiana* que pretende desacralizar un concepto de autoridad. Así acontece cuando la familia llama a los policías luego de encontrar el saqueo en su departamento, y éstos acuden a revisar el lugar de la “gorda” de arriba para encontrar la puerta abierta, y a ella tirada y muerta.

60. “Le rompieron el corazón”, dice uno de los hombres de Herrera, al parecer un perito experimentado.

61. Imaginan lo peor y corren a llamar a la puerta de la flaca. Como nadie responde, deciden derribarla. Ella no está y el departamento se encuentra en orden. Revisan todo.

62. Veo que el comandante Herrera se echa a la bolsa un cigarro de marihuana a medio consumir.

63. Uno de sus hombres prefiere un perrito de porcelana (87).

La escena empieza con la locución políticamente incorrecta que se utiliza para describir la situación de la occisa: “le rompieron el corazón”, humor negro (muy del estilo de la nota roja) que radica su chiste en el juego de palabras que surge al hacer compatibles dos sistemas de ideas: por un lado, se expresa la idea de despecho, por otro, se hace alusión a la flecha que está dentro de su corazón. Así se aprovecha la diversidad de sentidos que puede tomar la frase

lexicalizada y se hace énfasis en la confusión que se crea cuando se utiliza el lenguaje figurado en un contexto que exige el propio.

El humor se fortalecerá con los hurtos siguientes cometidos por los judiciales: el cigarro de marihuana a medio consumir y el perrito de porcelana. Como se ha estado repitiendo, uno de los blancos favoritos para la burla son las autoridades. Ahora bien, cuando se tiene un sistema político y judicial tan corrupto y mediocre como el mexicano, la crítica se reproducirá con una lógica perversa, una que busca exhibir sin conmiseración mediante la ridiculización de sus exponentes; por ello, el jefe de los policías aparecerá sustrayendo de la escena del crimen el cigarro de marihuana, droga contra la que ellos heroicamente combaten (el cual además se encontraba a la mitad, descripción que le suma patetismo al acto), mientras que su súbdito preferirá robar el perrito de porcelana, objeto que desentonará con el perfil del oficial por la imagen que se espera de éste, descontextualización que provocará una risa de ridiculización.

Posteriormente volverán a hacer de las suyas cuando hacen su suposición de quién es el culpable, y acusan a un ladronzuelo que vive a unas cuadras del edificio que traía las cosas robadas, pero, ante la suspicacia del sr. Botas, el narrador, el asesino, replican con argumentos de una tenacidad admirable:

84. “Dijo que se encontró las cosas en un terreno baldío. Además, sabemos de buena fuente que le gustan las naranjas y que el domingo comieron en su casa una gallina que él mismo desplumó. ¿Quiere más pruebas?” (88).

El absurdo que se evidencia en basar la deducción y la lógica en argumentos subjetivos y azarosos parodia la labor policiaca y los representa como seres autómatas que, guiados por la inercia, reproducen un paradigma de investigación incongruente (porque le gustan las naranjas, ¿en serio?) y, por ende, risible.

La ridiculización al sistema judicial y a sus miembros se expone con mayor ahínco al final del cuento, cuando después de no haber podido dormir por estar recreando la imagen de la gorda muerta y del joven rehabilitado en los separos, decide entregarse a la justicia, pero los policías le dicen que está siendo un paranoico y, después de discutir, él sale pensando en que es inocente:

90. Jueves: decido entregarme.

91. El comandante Herrera y sus hombres me dicen que soy un paranoico.
Una hora y media de inútiles discusiones.
92. Quedo convencido de mi inocencia (89).

El absurdo en dicha escena rompe todo orden lógico. La incongruencia que acompaña la conclusión del protagonista, después de haber leído/escuchado todas sus acciones, después de haber presenciado el asesinato y su consecuente encubrimiento, simplemente termina por rayar en lo insólito. La respuesta sorprende al lector, quien no concibe lo que lee y ante el disparate, reímos. *La espera se resuelve en la nada.*

“Lo que tú necesitas es leer a Kant”

A diferencia de las tramas anteriores, en donde había una secuencia narrativa expresa, “Lo que tú necesitas es leer a Kant” es un cuento que presenta fragmentos de una discusión marital sin una serie de eventos verbales. La obra comienza introduciendo abruptamente al lector en medio de una pelea entre dos esposos: “Ya basta. Me duele la voz. Toda la maldita noche hablando y hablando cosas sin sentido. Que yo dije lo que nunca dije, que sí es cierto, y que hasta me paré y fui por un cenicero. Y aunque lo haya dicho, no tiene sentido, ¿por qué iba yo a decir algo que no pienso ni siento ni quiero decir?” (175). La voz masculina, la única que aparece, increpa a su pareja por su incapacidad para dialogar, y achaca sus problemas de comunicación al hecho de que ella no ha leído a los autores clásicos en la materia: “Platón te enseñaría tantas cosas que ni te imaginas. Te enseñaría a llevarte con los demás, por ejemplo” (175).

Posteriormente, el merequetengue, del que desconocemos su origen, causa o razón del porqué estamos ahí presenciándolo, va agrandándose conforme los rencores van reencarnando y las intolerancias enunciándose. Así, el lector se entera del gusto del esposo por el alcohol, que es malinterpretado por ella como un vicio, y del origen provinciano de ella, que es considerado, por él, como una característica vulgar.

El esposo continuará, pues, desplazando la culpa a su mujer y a su incultura, pues si ella ya hubiera leído a tal o cual, dialogarían como seres civilizados y ya hubieran logrado entenderse, pero no, ella, ignorante, de rancho e histérica, cual mujer, se niega a entender razones y sólo actúa compulsivamente para llevar la contraria. Por ello, a pesar de que él

intenta mostrarle socráticamente el camino para hacerla entrar en razón, y le enseña fotos del día de su boda para apaciguarla, ella siempre quiere tener razón y reanuda la pelea, la vieja o la nueva o la eterna, cerrando el cuento en el mismo lugar que en el comienzo.

La caricatura del intelectual

“Lo que tú necesitas es leer a Kant” pretende ser el diálogo entre dos esposos; no obstante, el cuento violará lúdicamente el formato del género al transcribir una sola voz e ignorar por completo la de la otra persona en cuestión, ausencia que se verá reflejada mediante el uso de diagonales:

Que yo beba nada tiene que ver ni con tu crisis ni con lo que imaginas que yo ando haciendo. Bebo por gusto, lo he hecho siempre y lo voy a seguir haciendo mientras pueda. Aunque no quieras. / No le achagues a mis placeres tus problemas. / ¿Vicios? Está bien, no me asusto con las palabras: “mis vicios...” [...] (176).

Dicho recurso metalingüístico que obliga al lector a completar mentalmente las respuestas que “ella” da según las palabras de él tendrá la intención de infringir la noción base del género del diálogo: el intercambio de ideas. La contradicción entre lo que se espera del género y la transgresión que presenta se reforzará con la oda que hace la voz masculina sobre las bondades del diálogo en cuanto a la comunicación:

Dime, ¿has leído a Platón? Un diálogo es un diálogo. Habla primero uno y luego el otro. Uno dice algo y el otro se inconforma con él o se une a su afirmación o, en todo caso, le pregunta. Lo que sí no es posible es que cada quien vaya por su lado creyendo que dialoga. No hay conversación entre nosotros, al menos ahora (175).

Desde Platón hasta el diálogo humanista se utilizaba el diálogo como un género literario que carecía de acciones dramáticas y que buscaba poner a debatir ideas contrarias mediante el discurso diegético, en el que se debía contar con la participación de dos o más interlocutores y entonces fomentar el conocimiento en pos de la búsqueda de la verdad. En este caso, la omisión de “ella” provocará que el supuesto diálogo se asemeje más a un monólogo en el que se impone una sola dirección, quedando coartada la posibilidad de la interacción verbal y de llegar a alguna posibilidad de entendimiento.

Los vacíos representan tanto una propuesta de lectura lúdica, por el juego que propone con la participación del lector, como una agresión formal, puesto que se vuelve a atentar contra los principios canónicos de la idea de literatura, situación que se repite cuando incorpora el uso de rectángulos que simulan ser fotografías:

“Mira, ve esa foto.



¿Qué ves? / Sí, están matando a un marrano, aunque yo prefiero decirle cerdo o cochino o puerco. Marrano es de gente vulgar. Pero bueno, vale, tú naciste en el campo y tienes derecho a llamarle marrano. ¿Qué respondes / Ya ves, estábamos hablando de cómo matan a un animal y tú necesitas caer en el insulto. Lo de la foto es por tener un tema de conversación y así mostrarte las conveniencias de leer a Platón. El diálogo socrático. La comunicación. Nada de yo dije, tú dijiste, yo no dije, cómo crees, claro que creo... Todo eso es mierda (176).

Ejemplo de humor negro en donde se utiliza la sinonimia que se puede derivar de *cerdo* para marcar la diferencia del léxico según un estatus socioeconómico, lo cual será utilizado por “él” para denigrarla con bases clasistas.

La violencia se reforzará con los silencios: al anular la voz femenina, y dejar la construcción en manos de él, se le extrae la identidad para convertirla en un cliché de la mujer histérica e inestable que no hace nada más que ir de compras; por ejemplo, cuando, suponemos, ella le pide el divorcio, él rebate: “Y dale con el divorcio. Está bien, si eso es lo que quieres, te concedo el divorcio. Vas a ver que mañana vamos a desayunar, haremos como que no pasó nada, tú te irás con tu mamá de compras y yo a trabajar. / Pues ¿qué otra cosa haces? Siempre estás de compras con tu mamá” (180), lo que se constituyen como afirmaciones agresivas que se están repitiendo con el fin de visibilizar los lugares comunes que abundan en torno a la mujer.

La violencia semántica irá escalando conforme transcurre el cuento a la par que se va prostituyendo la imagen que el protagonista había buscado vender. Al inicio él se proclama como un individuo humanista, un hombre civilizado, que antepone el uso de la razón y la lógica ante la barbarie que representa su esposa: “No porque seas una mujer inmadura vamos a dejar de compartir una casa y una vida. Se puede madurar. Claro, es cuestión de tiempo. Y voy a ayudarte” (178), pero conforme avanza su participación, la supuesta prudencia del

marido se deconstruirá en falsedad e hipocresía, exponiendo la impostura del discurso. Caso muy representativo será cuando él la increpa por utilizar insultos pues considera el acto indigno, particularidad de aquéllos que no tienen el intelecto para conversar: “Sócrates no insultaba nunca a sus interlocutores, no necesitaba hacerlo. ¿Y sabes por qué? Porque él dialogaba. Cuando dos personas inteligentes dialogan no necesitan insultarse” (176); no obstante, unas cuantas frases después, él también proclamará: “Por ejemplo, dime en qué momento te he insultado. Ésa sería una prueba de inmadurez. / No te rías como pendeja. Tus ironías son pueriles” (178).

La contradicción sobre la que está construido el personaje será un motivo risible, según la teoría de lo cómico de Henri Bergson, porque hay aspectos de su ser que el personaje ignora, facetas que él ignora y se escapan de sí mismo, a pesar de ser consciente de lo que hace y dice, ya que: “¿cómo iba a descubrirse así si fuese capaz de verse y de juzgarse a sí mismo? No es raro que un personaje cómico censure una determinada conducta en términos generales y que en seguida ofrezca él mismo el ejemplo de esa misma conducta” (2008: 105).

A la par de la ironía de carácter que constituye al personaje, éste se caracterizará también por su arrogancia y vanidad. Desde su ciudad letrada, el aparente hombre de la civilización mira con desdén a los otros, alzándose despectivamente sobre los demás: “Yo creo que tu mamá te ha hecho mucho daño. / Sí, tu mamá. Se la pasa dándote consejos sobre cómo tratar a un marido, como si yo fuera un marido cualquiera. O sea, un marido común y corriente” (178). Esta pretensión de superioridad intelectual, con la que justifica a su vez su superioridad ética y moral, lo conduce a desarrollar un comportamiento violento expresado en una voz dominante que termina por anular la de ella. La grandilocuencia liberará la risa enjuiciadora del lector, desvalorizando tanto el discurso como al emisor.

Extraigo de lo anterior que el personaje masculino será una excusa para criticar la pedantería que suele reinar en algunos sectores académicos intelectuales. La figura clasista y *snob* del disque humanista se expondrá con la contradicción argumentativa que ridiculiza su discurso y pondrá en jaque los valores que pretende enseñar. “Platón te enseñaría tantas cosas que ni te imaginas. Te enseñaría a llevarte con los demás, por ejemplo. Si hay diálogo, puede haber entendimiento. Pero así... Así es imposible cualquier relación” (175-176). El autor verdadero ríe al desacralizar el concepto de la alta cultura y sus dogmáticos suscriptores.

“Informe negro”

“Informe negro” sigue la investigación detectivesca que inicia Tom Sanabria, cuando, de la noche a la mañana y porque no hay ley que se lo prohíba, decide autonombrarse detective privado en una ceremonia íntima. Para tal enmienda, convierte su casa en una oficina digna de un detective, manda a imprimir cientos de tarjetas de presentación y renuncia a la fábrica de clips. Cuando ya todo da el gatazo detectivesco, Tom acude al bar para darse ánimos en la nueva y ruda vida que acaba de elegir:

8. Al llegar al bar colgué mi sombrero y mi gabardina en el perchero y pedí un escocés con agua mineral y dos tortas. A la tercera mordida tuve una buena idea que me permitiría autopromoverme en el bar al tiempo que practicar algunas técnicas de mi nuevo oficio.

9. Le mostré al cantinero la única fotografía que llevaba en mi cartera. Un retrato reciente de mamá (70).

Muy contento con su actuación en el bar, Tom regresa a su casa-oficina para recibir lo que sería su primera misión: el Chucho, el novio de la hija de su ex esposa, había sido, supuestamente asesinado, según le cuenta Francisca, la hijastra. El nuevo Sherlock Holmes mexicano le asegura que él se encargará de la situación, por lo que llama, muy viril y maduramente de su parte, a su madre, dueña de un negocio de bufandas, para pedirle un poco de dinero prestado. Ya listo, se da a la tarea de recopilar testimonios e información de la manera más sesuda y analítica que todo verdadero detective hubiera hecho:

32. Elegí un nombre de la lista que elaboró Francisca. Como la casa del señor Ardiles, padre del finado, estaba muy lejos de mi oficina, decidí hacer una escala en el bar para pensar en las preguntas que le haría (72).

Después de varias entrevistas en las que no entiende nada, Francisca le cuenta que está siendo amenazada por una tal Manola, por lo que sus sospechas de que mataron al Chucho son ciertas. Así, y tras hablar con la mamá del agraviado, descubre que había un asunto turbio que involucraba “drogadicción, narcotráfico, farmacodependencia. Sabía que algo tenía aquel rostro oculto tras el saxofón” (75), e instiga a su hijastra para que suelte la sopa. Una vez dado con el paradero del distribuidor, se lanza con Cornelio, un tipo del bar con tiempo y curiosidad, al bar señalado; para atraparlo, nuestro sagaz detective urde un plan infalible:

77. Con el pretexto de una supuesta ebriedad, mi compañero y yo nos subimos a la mesa con la intención de bailar el chachachá que retumbaba en el bar, pero en vez de marcar el paso saltamos felinamente.

Richard, el acusado, confiesa quién es la verdadera cabeza de la operación criminal, por lo que Tom acude al comandante Cipriano Herrera, quien le debía un favor por haberle salvado la chamba en la fábrica de clips por despertarlo cuando lo iban a cachar durmiendo, para pedir refuerzos. Todos los involucrados se dirigen, pues, a la morada de Manola, la jefa. En el viaje, Tom no puede evitar recordar su infancia. Cuando llegan a la dirección, y abren la puerta, Cornelio exclama mientras los ojos de Tom se van empañando: “Es ella, Tomás, la de la fotografía. ¡La encontramos!” (81).

La ridiculización del detective y del género negro

A la usanza de “Nunca en Domingo”, este cuento también se presentará en un listado de cien entradas, pero ahora la estructura no responderá al diario mental de un psicópata, sino se construirá desde la ironía genérica, en forma de parodia genérica, que conjuga la recombinación de elementos preexistentes como el género detectivesco y el arquetipo del Quijote. Así tendremos un personaje que pierde el seso y decide lanzarse a resolver enredos en nombre de la justicia, desconectándose con la lógica que rige la normalidad, por lo que se convertirá, sin experiencia o conocimiento alguno y de la noche a la mañana, en el caballero moderno: el detective privado.

Para tal enmienda, Tom seguirá al pie de la letra el manual del detective que la literatura y los medios masivos se han encargado de construir: sombrero, gabardina, porte rudo y vicio alcohólico; sin embargo, el disfraz no bastará para ayudar a que nuestro personaje se consolide como un tipo del género. La naturaleza irónica, presente, de nuevo, desde el mismo título, comienza su transgresión haciendo que Tom se dé el auto espaldarazo solo; una acción simbólica que debe estar revestida de grandeza y honra se ve reducida a un mundano servicio dado por vacíos constitucionales: “Como no encontré ninguna ley que me lo prohibiera, me autonoqué detective privado en una ceremonia íntima y sencilla (69)”.

De inicio a fin el personaje no dejará de ser parodiado ridículamente con la intención de conjurar una distancia crítica que favorezca la mirada irónica. Primero, la explícita mención a su trabajo en la fábrica de clips y el dinero que recibe de su mamá para empezar

sus investigaciones no ayudan a construir la imagen del detective rudo, a la Marlowe, pero educado, a la Poirot, que debe formarse en la mente del lector (es decir, ¿cuándo vamos a ver a un James Bond siendo mimado por su mamá Bond?). Y luego, la constante aparición de comida:

8. Al llegar al bar colgué mi sombrero y mi gabardina en el perchero y pedí un escocés con agua mineral y *dos tortas*. A la tercera mordida tuve una buena idea que me permitiría autopromoverme en el bar al tiempo que practicar algunas técnicas de mi nuevo oficio (70)

[...]

33. El cantinero miró detenidamente la fotografía de Chucho. “¿Es la víctima?” “Por supuesto”, le respondí con malicia. “No, no creo haberlo visto por aquí. ¿Por qué cree usted que toda la gente de la ciudad viene a este bar? Podría intentar en otros...” Asentí con la cabeza y apuré los dos tragos que me restaban: uno de escocés y el otro de *caldo de camarón*” (73)

[...]

55. Paré en el supermercado para comprar una botella de whisky y *dos órdenes de paella preparada*” [las cursivas son mías] (75).

La construcción del héroe por excelencia busca concentrarse en la moral del personaje, que sus actos sean los que hablen y describan al ser. En contraste con esto, los personajes cómicos y, en este caso, Tom Sanabria, quien aparece comiendo y bebiendo constantemente alimentos que, además, provienen de un particular folclor —las tortas, el caldo de camarón, las órdenes de paella preparada—, lo cual incrementa el ambiente maltrecho y patichueco al sustituir los elementos prototípicos del género detectivesco.

Nótese que la caricaturización de Tom que se logra al evidenciarlo tan terrenal, mediocre y poco viril, se endurece con su dudosa ética y moral (inventando casos, injuriando a su mamá, ruborizándose ante su hijastra, engañando a todos pretendiendo ser alguien que no es, evitando pagar la pensión a su ex esposa):

15. Me despertó el sonido del aparato. Contesté con la voz un tanto adormilada pero aún atractiva. Era Francisca, la hija de María Elena, mi ex esposa. “Tom, necesito hablar contigo”, me dijo. “Es muy urgente.” Le di cita al día siguiente por la mañana. Así podría pensar bien en una excusa para no enviarle dinero a María Elena. (70)”

Lo que deriva en un cinismo muy propio del *modus operandi* de la sociedad mexicana. Él, como producto de su entorno, reproducirá cándidamente al ingenuo holgazán simpático.

El mayor fracaso de Tom Sanabria en su intento de detective recaerá, sobre todo, en su nula capacidad deductiva y analítica pues, en lugar de seguir un método perceptivo consistente en la observación y el razonamiento, a la Dupin o a la Sherlock, su manera de operar no se regirá bajo la lógica científica, o bajo ninguna lógica, lo que conllevará que toda conjetura o indagación que haga serán por razones de practicidad, como cuando decide a quién entrevistará según lo cerca que se encuentre su casa, o de prejuicio, como cuando descarta sospechosos por su aspecto:

34. El colectivo que me llevó hasta la casa del señor Ardiles tardó casi una hora en llegar. Desde que lo vi lo borré de la lista de sospechosos, pues podría tener cara de ladrón, de violador o de *dentista*, pero nunca de filicida [las cursivas son mías] (72-73).

Conjeturas que resultan risibles, en primer lugar, por la ineptitud del personaje en su intento fallido de seriedad profesional al basarse en ridículos silogismos que pretenden calibrar la moral de una persona con base en su físico, y, en segundo, por la lógica absurda que supone la enumeración de lo que el señor Ardiles podría ser según sus conjeturas, equiparando al dentista con el ladrón y el violador.

El paralogsimo que caracterizará a Tom, sin embargo, no sólo será propio de él, pues todos los personajes del cuento parecieran inscribirse bajo el mismo idioma del razonamiento falso; por ejemplo, Francisca:

26. Me dijo que su novio había muerto la semana pasada. Según la versión oficial se había suicidado y según la suya lo habían asesinado. Le pregunté con tono escéptico cuáles eran las razones que tenía para sospechar algo tan delicado.

27. “En primer lugar Chucho no se hubiera suicidado: *íbamos a casarnos en agosto* [las cursivas son mías] [...] (72).

Afirmación que conduce inevitablemente al lector mexicano a pensar “con razón se suicidó”. Ahora bien, es común que la mujer funcione como detonante en las obras detectivescas, en las que desempeña dos tipos: el de la *femme fatale* o el de la muñeca; mientras que la primera es la causante de los problemas, la segunda es el término dado a la dulce damisela en peligro que tiene que ser rescatada por el detective. Francisca, en el cuento, jugará el rol de la muñeca al desencadenar las acciones y posicionarse como un ser indefenso que necesita los cuidados de Tom. Lo transgresor del asunto es que la dama en cuestión es la hijastra del personaje,

situación embarazosa que pone en jaque la moral de Tom cuando se hace alusión a posibles deseos incestuosos:

23. Me había propuesto recibir a mi ex hijastra, a quien no veía desde hacía cinco años, con la mayor indiferencia de la que fuera capaz. Pero fue imposible: había dejado de ser una chiquilla de quince años para transformarse en una mujer atractiva y bien dotada. 26. Tuve que disculparme e ir al baño para ruborizarme sin que ella se diera cuenta (71).

Pretensiones inadmisibles en un detective, el cual se caracteriza por su ética ya que, aunque suelen romper con la ley, lo hacen en nombre de un bien mayor: la justicia, puesto que el gobierno y su séquito se han corrompido y no queda ya representante en quien confiar.

Francisca, como su construcción lo dicta, se presentará provocadora pero débil, cándida mas sensual, vistiéndose, fumando y sentándose atrevidamente en el escritorio; no obstante, implorando ayuda. A pesar de esto, habrá algo en ella que desentonará con el perfil: cuando Tom, en un momento de improvisación, le arrebató el bolso y lo vacía sobre el escritorio, encuentra:

58. Un bilé, un bolígrafo, un monedero, un cepillo atiborrado de cabellos rubios, un estuche de kleenex, un par de medias de nylon, *dos limones* y un frasquito con pastillas rojas y amarillas (las cursivas son mías) (76).

Lista de pertenencias físicas que se encargan de construir un mundo femenino que de pronto se ve pervertida por la inserción de un elemento que no pertenece a dicho campo semántico y que rompe con la idealización, provocando desconcierto en el lector, y luego risa ante la tomada de pelo que supone la contradicción entre esperar algo “de mujeres” y recibir limones.

El léxico en el cuento desempeñará también un papel de importancia en el juego paródico, puesto que se utilizarán palabras de la jerga policial con la intención irónica de evidenciar la fuente y así exponer más notoriamente el engaño:

45. Lamentable suicidio (Punto) No queremos otro sensible *acaecimiento* (Punto) Manola (74).

[...]

84. “No somos amigos”, acometí, “de eso puedes estar muy seguro”. Estás acusado de *homicidio*, con los tres *agravantes*, y de narcotráfico y *corrupción de menores*. Y no te vamos siquiera a *leer tus derechos*.” “No tienen ninguna prueba contra mí”, se defendió, “yo no he matado a nadie, de verdad..., yo no fui.” [las cursivas son mías] (79).

La inserción del léxico vulgar y cotidiano que se escucha a lo largo del relato será un elemento que se utilice con motivos cómicos. Cuando Tom se da a la tarea de entrevistar personas cercanas al occiso, se encuentra con Lucho Romo, quien le dice que ya no estaban surtiendo a Chucho, pero, al no entender nada, Tom reduce el testimonio a puro disparate, evidenciando no sólo su incompetencia como detective, sino plasmando la eterna lucha generacional que conduce a la incomunicación del “ya no estar en onda”. Como resultado, se presentará la risa debido a la seguridad con la que el personaje ingenuo se posiciona, quien actúa desde su parecer de manera verdadera e inteligente, pero el lector percibirá el error.

Lucho Romo, amigo de la infancia del occiso y batería del grupo de jazz: ‘Pinche Chucho, yo creo que se aceleró. Le voy a decir la neta, míster Sanabria: se agarró la puñalada porque ya no lo estaban surtiendo, ¿me entiende?’ Por supuesto que no le entendí ni una sola palabra. Todo lo que me dijo eran puras incoherencias. Pobre chico (73).

De la misma manera que en “Nunca en Domingo”, en “Informe Negro” volverá a aparecer como tema el sistema policiaco representado desde la perspectiva más crítica y burlona. Su patente ineptitud, tanto en el cuento como en la vida real, no serán pasadas por alto, y el tratamiento humorístico no les ayudará para salir bien librados, puesto que no sólo no es coincidencia que un idiota ingenuo que llega a ser detective por vacíos constitucionales logre atrapar al criminal más buscado, que resulta ser su anciana madre, sino que, además, el actuar patético, surrealista y holgazán de Tom buscará estar en concordancia con las fichitas con las que México cuenta.

90. El comandante Cipriano Herrera había sido durante algún tiempo el detective de la fábrica de clips. Un día lo salvé de que lo despidieran por quedarse dormido. Desde entonces prometió pagarme el favor. Cuando le dieron su nombramiento en la Policía me llamó para ponerse a mis órdenes. Marqué su número (80).

Por todo lo anterior se vislumbra que no es una literatura idealista, pues se burla de los ingenuos e inocentes, pero sí es una literatura esperanzadora, crítica, que exige lectores activos que interactúen con el autor, que respondan al juego lúdico que evidencia la fragilidad de los discursos institucionalizados, y que trabaja con los defectos de la realidad para visibilizarlos. Un discurso que pone en tela de juicio sistema de valores y mecanismos de defensa propuestas por el Estado como infalibles con una actitud crítica que expone, pero no

sentencia. El objetivo es cuestionar convenciones sociales, mitos, estereotipos, exponer otras realidades; nombrar las cosas como son, al no nombrarlas, y evitar el estatismo dogmático que impide la reflexión mediante una propuesta vitalista y placentera.

Conclusiones

Esta investigación tuvo el propósito de demostrar que la risa que origina la literatura de Francisco Hinojosa es una que tiene un carácter desacralizador, el cual, más allá de provocar un momento catártico en el receptor, genera un proceso de reflexión sobre lo sagrado: sobre aquellos objetos tabuados y valores institucionalizados que se niegan a la revisión, lectura que conlleva una reconfiguración conceptual necesaria para un mejor entendimiento y trato entre los humanos.

Para conseguir dicha empresa, fue necesario, en primer lugar, articular el concepto de *risa*, el cual caractericé según los teóricos de la materia. Posteriormente, elaboré una construcción del término con la que trabajé a lo largo de la investigación. Luego encontré el combustible de lo risible, el cual reside en el factor de la incongruencia, y expuse cómo éste podía presentarse. Fue así como logré caracterizar las herramientas que producen risa sobre las que se construye la narrativa *hinojosiana*: la parodia, el absurdo, la ironía y la intertextualidad. A continuación, estudié por qué la risa ha sido denigrada y excluida de lo que se considera importante para la sociedad, y encontré el fenómeno de la desacralización, el cual fue debidamente caracterizado. Ya con ambos términos expuestos, aclaré cuál es la relación que existe entre ellos, qué hace que ambos busquen excluir al otro. Gracias a esto pude aplicar los resultados al consecuente análisis, y entender cómo y por qué operaban los recursos humorísticos en los cinco cuentos seleccionados.

Después de haber concluido el análisis pude comprobar que la literatura de Francisco Hinojosa sí está constituida por recursos que operan en conjunto para despertar la risa del lector, pero que, en un segundo movimiento, son utilizadas con la intención desacralizadora de desmitificar los semas intocables y buscar una reconfiguración.

Esto se puede demostrar con el tratamiento igualado e insolente que se vale de los recursos críticos del humor para abordar las sacralizaciones sobre las que se cimienta la sociedad; por ejemplo, mediante la imposición del absurdo se derivará una risa primitiva, liberadora de la agresión reprimida, pero que, a su vez, entra en conflicto con la seriedad como premisa ante *lo importante* y estará gestionando nuevas visiones descentralizadoras del mundo al cuestionar la lógica imperante. La parodia, por otro lado, se utilizará como un recurso constructivo crítico y burlesco que, al desmitificar el objeto de su crítica, se convierte

en un promotor de la reflexión. La ironía, mientras tanto, implica una autonomía afecta y mental que se distancia críticamente de la admiración desmedida, comportamiento que permitirá entonces el reírse de aquellos valores institucionalizados demagógicamente exaltados. Y, finalmente, la intertextualidad, herramienta cuya base lúdica se consolida en la yuxtaposición de relatos provenientes de todas partes, obliga a establecer un diálogo horizontal sobre las visiones del mundo.

Así, bajo el empleo de dichos recursos humorísticos, Francisco Hinojosa transgredirá instituciones sagradas, como la familia, al romper el núcleo amoroso por excelencia y convertirlo en un espacio de odio e indiferencia (“Nunca en Domingo”); quebrantará la condición intocable de temas tabúes al desnaturalizar la condición divina e impoluta de la religión católica, al personificar a Dios como un ente imperfecto, con deseos y dudas (“La Creación”); prostituirá el mito del amor y del amante al literalizar e hiperbolizar las frases lexicalizadas y traspapelar el idilio a la mente de un psicópata (“El miedo de besarla a usted”); ridiculizará la prepotente pomposidad con la que se invisten los celadores de la cultura y la alta literatura (“Lo que tú necesitas es leer a Kant”), e imitará géneros y arquetipos con la lúdica intención de jugar con la literatura, jugar con todo (“Informe negro”). En todos los cuentos habrá, pues, una translocación de valores morales y éticos que buscarán poner en jaque los paradigmas sacros, para abrirlos y repensarlos.

La actitud desafiante del autor ante las preceptivas se manifiesta también en esa postura de distanciamiento que ha tomado ante las exigencias editoriales o frente al mundo de la academia, prefiriendo experimentar en su literatura y crear a su antojo, que seguir las fórmulas editoriales que algunas veces se promocionan. Esto se evidencia en el escaso reconocimiento que tiene su nombre, incluso en los ámbitos literarios, pues los trabajos críticos que lo estudian son mínimos, siendo la mayoría vanas reseñas llenas de lugares comunes y frases hechas. Interesante es ver la opuesta escena que acontece en el mundo de la literatura infantil, en donde sus cuentos alcanzan un éxito notable, evidenciando que los niños leen lo que les gusta, y los adultos, a veces, lo que les dicen que es bueno.

La búsqueda de información sobre Hinojosa también arrojó un claro algoritmo presente en todo texto que hable sobre él: Francisco Hinojosa = humor + violencia. Él mismo declara que ésa es su manera de sortear el terrible caos de este mundo, tomando el humor como su medicina, como su ritual de exorcismo. Reír para seguir adelante. Ahora bien, este

entendimiento del humor en su obra podría emparentarse con aquella risa proveniente de los saturnales o del carnaval, la cual ejercía de paliativo social, burlándose de todo y poniendo el mundo de cabeza, durante un tiempo establecido, para luego de que finalizara el ciclo, todo regresara a la normalidad. Una manera de apaciguar la agresividad y la tensión reprimida proveyendo al pueblo de un escape momentáneo que diera la ilusión de libertad.

La investigación demostró que, aunque esa risa permitía al individuo mofarse de las autoridades y los objetos más sagrados, disminuyendo el miedo y, por ende, el respeto hacia ellos, lo cierto es que ésta se inscribía desde los marcos oficiales. Al tener una limitación temporal, se le toleraba; por otro lado, esta catarsis social desataba una carcajada frenética que no provenía del raciocinio, lo cual la diferencia de la risa a la que nos hemos referido, la cual sí se burla de los objetos investidos de sacralidad, pero bajo la construcción de distintas herramientas, y con un móvil distinto.

La risa que nos compete es una más socrática, más discreta físicamente, pero más poderosa, una que involucra una reflexión que te deja en un lugar distinto del que empezaste. Ríe quien comprende. Una risa más cercana a la de Luciano de Samosata, más irreverente y cínica, que se burla con inteligencia. Una risa que cuestiona, propia de los procesos de la Modernidad que responden al fracaso de los mitos, y tutea, al buscar una relación más directa con el interlocutor. En lugar de ese oscurantismo que considera agresivo y radical hablar sobre los problemas, prefiriendo el rodeo y el maquillaje, porque si no se nombra no existe, una propuesta horizontal, lúdica y crítica, que piense y ría.

Por otra parte, es posible argumentar que hoy en día la sociedad occidental pareciera haberse constituido como una sociedad humorística que ríe de todo, podríamos pensar que la risa ha sido reivindicada y que el humor es bien admitido en todas las esferas, por lo que la obra del autor sería sí risible, mas no necesariamente desacralizadora; no obstante, hay varios factores que deben considerarse antes de seguir tal línea de pensamiento: en primer lugar, el contexto histórico en el cual fueron escritos los cuentos, pues hasta hace unas décadas el contexto mexicano social y literario se caracterizaba (incluso más que ahora) por su marcada solemnidad y rigidez, por lo que obras como las de Hinojosa (y sus antecesores y contemporáneos) ayudaron a que se empezara a tomar más en serio lo cómico. En segundo, este nuevo frenesí por lo *light* y lo chistoso no se emparenta con la risa que este trabajo aborda. La carcajada idiota producto de lo burdo y lo vulgar es cliente de los medios de

comunicación masivos, no así la risa irónica. En tercero, los sectores de poder siguen manejando un discurso solemne y monolítico que continúa estableciendo lo trascendental e importante con lo serio.

También sería posible argumentar, como lo hace Averintsev (2000), en “Bajtín, la risa, la cultura cristiana”, trabajo en el que analiza si la seriedad medieval es la causa de la reprobación general de la risa, que la risa puede estar al servicio del autoritarismo ayudando a imponer valoraciones y juicios mediante la *peur du ridicule*, la cual ejerce como dogma al utilizar el terror de la risa como forma de sustituir las represiones. En la misma tendencia, Jesús Maestro, quien cree que el arte cómico puede ser tan perverso como la peor de las religiones y que es muy ingenuo conceptualizar la risa como arma popular, pues ésta puede ser lo más conservador, así como estar al servicio de la moral, ya que incita a humillar y a ejercer de correctivo, ejerciendo entonces como el arma del sistema.

Ante tales posturas, es importante recordar que las instituciones de poder en las sociedades occidentales se han configurado verticalmente y han fundamentado su poder o en fuerzas supremas, o bien, mediante técnicas de represión que buscan infundir el respeto mediante el miedo. Es más peligroso, pues, que el pueblo encuentre la figura de la autoridad ridícula y risible, y deje de temerle, ya que no tendrá sustento, que la dirección de la risa sea de arriba para abajo. Hay muchos factores que ocasionan risa, como ya se había mencionado, pero la que habita en la literatura *hinojosiana* se nutre de un humor negro y crítico que refleja irreverentemente la sociedad y sus pretensiones, pues nada mejor que saber burlarnos un poco de nosotros mismos, sin caer jamás en lo moralizante ni panfletario, pues la actitud del autor en ningún momento es doctrinante.

Debido a lo anterior se puede decir que la risa que suscita la obra para adultos de Francisco Hinojosa sí se configura como una con el poder desacralizante que se aleja de ese discurso oficial basado en la construcción de neutralizar las ideas opositoras mediante la homogeneización del discurso. Hinojosa elige una propuesta estética basada en el humor como el constructor de mundos para enfrentar la vida con todas sus consecuencias, con una actitud irrespetuosa que pretende abrir senderos comunicativos al repensar lo establecido.

Estudiar la risa como herramienta desacralizadora es, pues, a grandes rasgos, estudiar la psicología humana, analizar el porqué de su conducta y el cómo se ha construido ésta; es valorar qué nos causa risa y por qué razón, y es, principalmente, repensar el por qué no

“debemos” reírnos de tales temas. Si se centra la atención en este objeto de estudio, el humano puede encontrar nuevas aproximaciones ante intocables objetos de estudio antes resguardados bajo pseudoverdades. Frente al estatismo de los relatos míticos y el congelamiento institucional, una risa que renueve y replantee, y no porque ésta represente la instauración de un mejor orden, sino porque exhibe la fragilidad e imperfección del humano y de la existencia. En lugar de atenernos a los grandes ideales y a un intento eterno de nobleza, darnos la oportunidad de errar y reintentar, ensayando diversas perspectivas.

Por todo lo anterior, me parece importante la difusión de la obra de Francisco Hinojosa, por un lado, y por el otro, la reivindicación del humor y la risa como postura vital. Es necesario aligerar el sino de pesadumbre que hemos cargado durante tanto tiempo, y valorar la risa como algo serio. Es necesario, de igual manera, abandonar el tabú hacia mitos inoperantes y dogmas revestidos de solemnidad que no favorezcan el diálogo. Busquemos reír para gozar y reír para pensar.

Bibliografía

Bibliografía de Francisco Hinojosa

- HINOJOSA, Francisco (1995), *Un taxi en L.A.*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____ (1996), *Repugnante pajarraco y otros regalos*, México: Alfaguara.
- _____ (1999), *Negros, héticos y hueros*, México: Ediciones Sin Nombre.
- _____ (2005), “Las estrategias de subversión en la narrativa infantil contemporánea”, *Alertexto*, núm. 5, vol. 3, pp. 97-119.
- _____ (2010), *El tiempo apremia*, México: Almadía.

Bibliografía especializada

Tesis

- GALINDO, José (2010, enero), “Francisco Hinojosa: una narrativa gozosamente amoral”, en *Humores nacionales: sátira, costumbrismo y disparate en la literatura cómica de México (1960-2010)*. A dissertation presented to the Graduate School of Arts and Sciences of Washington University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, Washington: Washington University in St. Louis, pp. 216- 237.
- MARTÍNEZ Cruz, Patricia (2000), *Francisco Hinojosa “A la orilla del viento...” (análisis de la obra infantil de Francisco Hinojosa, contenida en la colección “A la orilla del viento...” del FCE*. Tesis para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GALINDO, José (2010, enero), “Francisco Hinojosa: una narrativa gozosamente amoral”, en *Humores nacionales: sátira, costumbrismo y disparate en la literatura cómica de México (1960-2010)*. A dissertation presented to the Graduate School of Arts and Sciences of Washington University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, Washington: Washington University in St. Louis, pp. 216- 237.

MOSQUEDA, Raquel (2003), *Hacia una caracterización de la violencia: los cuentos de Rubem Fonseca y Francisco Hinojosa*. Tesis para obtener el título de Maestra en Lengua y Literatura Hispánica, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

SÁNCHEZ Hertz, Omar Hahnemann (2006), *El juego de los polos. La narrativa lúdica de Francisco Hinojosa*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

TORRES Pech, Marissa (2000), *Los recursos héticos de Francisco Hinojosa: parodia y humor*. Tesis para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

VISUET Elizalde, César Rodrigo (2005), *Los elementos "sobrenaturales" en los cuentos para niños de Francisco Hinojosa*, tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Artículos

ARÁUJO, Nara (2007), "Más allá de la vigilia para llegar al sueño. Fronteras del discurso, discursos de frontera en Palmeras de la brisa rápida, Un taxi en L.A. y El viaje", *Revista de la Casa de las Américas*, núm. 247, pp. 38-48.

MOSQUEDA, Raquel (2004), "Conjurar la violencia: parodia y humor en los cuentos de Francisco Hinojosa", *Revista de literatura mexicana contemporánea*, núm. 22, pp. 111-118.

SHERIDAN, Guillermo (2007), "Francisco Hinojosa, rara cosa", en *Paralelos y meridianos*, México: Pértiga, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 281-284.

Bibliografía de referencia

ACHA, Juan (2004), "Hacia un pensamiento visual independiente", en *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, pp. 33-83.

AGUILAR Sosa, Yanet (2002, 21 de noviembre), "Intereses literarios y vitales en la obra de Francisco Hinojosa", s.l.: Notimex.

AGUILAR Sosa, Yanet (2003, 10 de septiembre), "Está integrada 'La nota negra' de Francisco Hinojosa por 50 relatos", s.l.: Notimex.

- ALCÁNTARA, Wendy (s.a.), “La bestialidad humana en Amadís de Anís, Amadís de Codorniz”, *Opalescencias: Crítica de la Nueva Narrativa Mexicana*. Disponible en: <<http://opalescenciascriticadelanuevanarrativamexicana.mx/index.php/menucritica-o-resena/68-la-bestialidad-humana-en-amadis-de-anis-amadis-de-codorniz>>.
- ARÁUJO, Nara (2007), “Más allá de la vigilia para llegar al sueño. Fronteras del discurso, discursos de frontera en Palmeras de la brisa rápida, Un taxi en L.A. y El viaje”, *Revista de la Casa de las Américas*, núm. 247, pp. 38-48.
- AVERINTSEV, S. (2000), “Bajtín, la risa, la cultura cristiana”, en *En torno a la cultura popular de la risa*, Barcelona: Anthropos, Fundación Cultural Eduardo Cohen, pp. 13-34.
- BAJTIN, Mijail (1987), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Alianza.
- BARRERA LINARES, Luis (1997), *Desacralización y parodia. Aproximación al cuento venezolano del siglo xx*, Caracas, Venezuela: Monte Ávila, Equinoccio.
- BERGER, Peter (1999), *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*, trad. de Mireia Bofill, Barcelona: Editorial Kairós.
- BERGSON, Henri (2008), *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid: Alianza.
- BERISTÁIN, Helena (2006), *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México: Universidad Nacional Autónoma de México,
- _____ (2008), *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa.
- _____ (2011), *El análisis del discurso literario*, México: LIMUSA.
- BELTRÁN Almería, Luis (2016), *Estética de la risa. Genealogía del humorismo literario*, México: Editorial Ficticia, Universidad Veracruzana.
- BONILLA, Luisa (1999, julio), “Entrevista con Christopher Domínguez Michael: Entre Monsieur Teste y Rico Mac Pato”, *Letras Libres*. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/entrevista-con-christopher-dominguez-michael-entre-monsieur-teste-y-rico-mac-pato>>.
- BRADU, Fabienne (1987, septiembre), “Crónica de narrativa. Trivio en la narrativa mexicana”, *Vuelta*, núm. 130, pp. 45-48.
- BRADU, Fabienne (1995, agosto), “Memorias cegadas de un hombre en el fondo bueno y otros cuentos hueros de Francisco Hinojosa”, *Vuelta*, núm. 225, pp. 225 – 226. Disponible en:

<https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol19_225_09Libr.pdf>.

- BUBNOVA, Tatiana (2000), "Varia fortuna de la 'cultura popular de la risa'", en *En torno a la cultura popular de la risa*, Barcelona: Anthropos, Fundación Cultural Eduardo Cohen, pp. 135-163.
- CÁNDANO FIERRO, Graciela (2000), *La seriedad y la risa: la comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas - Universidad Nacional Autónoma de México.
- CAILLOIS, Roger (1942), *El hombre y lo sagrado*, Juan José Domenchina (trad.), México: Fondo de Cultura Económica.
- CHERNAVSKY, Axel (febrero/marzo 2013), "La risa como práctica formativa vitalista", *Reflexiones marginales*, año 3, núm. 13 – Filosofía para niños, editor invitado: José Ezcurdia. Disponible en: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/17-la-risa-como-practica-formativa-vitalista/#_edn1>.
- CICERÓN, Marco Tulio (1995), *Acerca del orador*, introd. vers. y notas de Amparo Gaos Schmidt, México: Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.
- COLOMBRES, Adolfo (2004), "Prólogo" y "El mito del arte y el mito del pueblo", en *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, pp. 9-32, pp. 85-183.
- _____ (2014), *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- CORTÁZAR, Julio (1970), *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I, México: Siglo XXI.
- CORONADO, Juan (1986), "El Humorismo en la literatura mexicana", *Revista de la Universidad de México*, núm. 420, pp. 33-36.
- D'ANGELI, Concetta y Guido PADUANO (2001), *Lo cómico*, Juan Díaz de Atauri (trad.), Madrid: La balsa de la Medusa.
- DOMENELLA, Ana Rosa (1998), *Jorge Ibarguengoitia: La transgresión por la ironía*, México: Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa.
- DOMÍNGUEZ Michael, Christopher (1991), *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica.

- _____ (2007), *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 219-221.
- ECO, Umberto (1989), *El nombre de la rosa*, México: Representaciones Editoriales S.A.
- ELIADE, Mircea (1979), *Tratado de historia de las religiones*, México: Era.
- _____ (2000), *Diario. 1945-1969*, trad. de Joaquín Garrigós, Barcelona: Kairós.
- _____ (2015), *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós Orientalia.
- ESCALANTE, Evodio (1988), “La narrativa mexicana en la encrucijada de los ochenta”, en *La intervención literaria*, México: Alebrije, Universidad Autónoma de Sinaloa, pp. 9-16.
- _____ (1990), “Consideraciones acerca del cuento mexicano del siglo XX”, en Lauro Zavala (comp.), *Paquete: Cuento (La ficción en México)*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Centro de Ciencias del Lenguaje, pp. 85-117.
- ESCOBAR, Ticio (2004), “Mitos, ritos y fetiches. Desmitificaciones y resignificaciones para una teoría de la cultura y el arte de América”, en *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, pp. 185-261.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1974), “Para una teoría de la Humorística”, en *Teorías*, tomo III, Buenos Aires: Ediciones Corregidor, pp. 259-308.
- FRAZER, James George (2014), *La rama dorada*, México: Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, Sigmund (2000), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid: Alianza.
- GALINDO, José (2003, 9 de septiembre), "Exorcizan con letras mal humor y corajes", *Reforma*. Disponible en: <<http://app.vlex.com/#MX.fiscal/search/jurisdiction:MX/%22Francisco+Hinojosa%22/p33/MX.fiscal/vid/81989244>>.
- GIDI, Claudia (2006), *Teatro, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo*, México: Paso de Gato.
- GONZÁLEZ, Héctor (2000, 21 de septiembre), “Disección de lo cotidiano”, *Semanario etcétera*. Disponible en: <<http://www.etcetera.com.mx/2000/399/hgj399.html>>.
- _____ (2014, 15 de julio), "Juego y humor elementos claves para comunicarte con un niño": Francisco Hinojosa, *Aristegui Noticias*.
- GONZÁLEZ Alcantud, José A. (2006), *Los combates de la ironía: risas premodernas frente a excesos modernos*, Barcelona: Anthropos.

- GROTJAHN, Martin (1961), *La máscara burlona (El "duende" del Humor en la Vida, el Sexo, el Arte y el Teatro. Análisis psicológico y literario)*, Madrid: Ediciones Morata.
- HOLLAND, Norman N. (1982), *Laughing. A Psychology of Humor*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- HOMERO, (1982), *Odisea*, traducción de José Manuel Pabón, Madrid: Gredos.
- HUTCHEON, Linda (1993), "La política de la parodia posmodernista", *Criterios*, La Habana, pp. 187-203. Véase en: <<http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>>.
- _____ (1986-1978), "The Politics of Postmodernism: Parody and History", en *Cultural Critique*, núm. 5, pp. 179-207. Véase en: <http://people.ds.cam.ac.uk/paa25/Papers/PoMo_files/Linda%20Hutcheon.pdf>.
- HUIZINGA, Johan (2012), *Homo Ludens*, Madrid: Alianza Editorial.
- KUNDERA, Milan (1994), "El día en que Panurgo dejará de hacerte reír", en *Los testamentos traicionados*, México: Tusquets, pp. 9-41.
- LIPPS, Theodor (2015), *El humor y lo cómico. Un estudio estético-psicológico*, México: Herder.
- MACARI, Enrique (2015, enero 19), "Emma notó que le faltaba una zapatilla", *Letras Libres*. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/blogs/simpatias-y-diferencias/emma-noto-que-le-faltaba-una-zapatilla>>.
- MAESTRO, Jesús (2015), "Los 4 tipos o clases de Literatura: Primitiva, Crítica, Programática y Sofisticada". Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=CTz1ts1oZJM>>.
- _____ (2016), "¿Qué es una arquea literaria?". Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=6Xwke9QaQVM>>.
- MAKHLIN, Vitali (2000), "Una risa invisible al mundo. La anatomía carnavalesca de la Nueva Edad Media", en *En torno a la cultura popular de la risa*, Barcelona: Anthropos, Fundación Cultural Eduardo Cohen, pp. 35-102.
- MARTÍNEZ Cerezo, Iván (2006), *Poética del relato policiaco: De Edgar Allan Poe a Raymond Chandler*, Murcia: Editum.
- MARTÍNEZ Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid: Cátedra.
- MAURON, Charles (1964), *Psicocrítica del género cómico*, trad. de Ma. Del Carmen Bobes, Madrid: Arcos.

- MENDOZA, Élmer (2011, 27 de octubre), "El arte de novelar", El Universal.mx. Disponible en: < <http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/55360.html>>.
- MINOIS, Georges (2015), *Historia de la risa y de la burla. De la Antigüedad a la Edad Media*, México: Editorial Ficticia.
- MUNGUÍA, Martha Elena (2012), *La risa en la literatura mexicana*, México: Bonilla Artigas, Universidad Iberoamericana.
- _____ (2013) "La risa en el cruce de lo ético y lo estético (el caso latinoamericano)", en *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas*, Rodrigo García, Mónica Quijano e Irene Fenoglio (coords.), México: Bonilla Artigas, pp. 117-133.
- NIETZSCHE, Friedrich (1992), *La ciencia jovial*, traducción, introducción, notas e índice de nombres de José Jara, Caracas: Monte Ávila.
- OCAMPO, Aurora (coord.) (1989), *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo xx. Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días, tomo IV (H-LL)*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 97-99.
- ORTEGA, Julio (comp.) (1997), *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*, México: Siglo XXI.
- PARRILLA Sotomayor, Eduardo (2009), "Prólogo", en *Ironizar, parodiar, satirizar. Estudios sobre el humor y la risa en la lengua, la literatura y la cultura*, Parrilla Sotomayor (comp.), México: Ediciones Eón, Tecnológico de Monterrey, pp. 11-26.
- PAZ, Octavio (1962), "Risa y penitencia", en *Magia de la risa*, México: Universidad Veracruzana.
- _____ (1972), "Ambigüedad de la novela", "El verbo desencarnado", "Epílogo" y "Apéndices", en *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 219-300.
- PIMENTEL, Luz Aurora (1993), "Tematología y transtextualidad", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XLI, núm. 1, 1993, pp. 215-229.
- PLANCHART Licea, Eduardo (2000), *Lo sagrado en el arte: La risa en Mesoamérica*, México: Universidad Veracruzana.
- REYES, Alfonso (1966), "La sonrisa", en *Obras completas, vol. 3*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 237-242.
- RODRÍGUEZ Pequeño, Javier (dic. 2008), "El nombre de la risa", *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm. 16.

- RIVERO WEBER, Paulina (2008), "Homo ridens: una apología de la risa", *Revista de la Universidad de México*, núm. 47, pp. 13-18.
- RIVEROLL, Julieta (2002, 20 de noviembre), "Rechaza del cuento la estructura clásica", *Reforma*. Disponible en: <<http://app.vlex.com/#MX.fiscal/search/jurisdiction:MX/%22Francisco+Hinojosa%22/p3/MX.fiscal/vid/81909440>>.
- RYKLIN, Mijaíl (2000), "Los cuerpos del terror (hacia una lógica de la violencia)", en *En torno a la cultura popular de la risa*, Barcelona: Anthropos, Fundación Cultural Eduardo Cohen, pp. 103-125.
- SÁNCHEZ Ambriz, Mary Carmen (2005, 27 de marzo), "Francisco Hinojosa. Al filo del humor negro", *Siempre!*.
- SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo (1992), *Invitación a la estética*. Disponible en: <<http://www.fen-om.com/spanishtheory/theoryx.html>>.
- SHERIDAN, Guillermo (2007), "Francisco Hinojosa, rara cosa", en *Paralelos y meridianos*, México: Pértiga, Universidad Nacional Autónoma de México, pp.281-284.
- SKLODOWSKA, Elzbieta. "La parodia en la nueva novela hispanoamericana". Disponible en: <<http://books.google.com/books?idc8hqher=frontcover&dq=parodia&hl=es=ei=sIn cTdrD8TZjAKcp4>>.
- SPANG, Kurt (1993), *Géneros literarios*, Madrid: Síntesis.
- SPINOZA, Baruch (2011), *Ética demostrada según el orden geométrico*, introducción, traducción y notas de Vidal Peña, Madrid: Alianza.
- VARGAS Llosa, Mario (1986), "El gran arte de la parodia", *Revista de la Universidad de México*, núm. 430, diciembre, pp. 3-6.
- WEBER, Samuel (2010), "Riendo entre tanto", *Acta poética*, núm. 31-1, pp. 165-189.
- WEEMS, Scott (2015), *Ja. La ciencia de cuándo reímos y por qué*, México: Taurus.
- YUNG, Carl Gustav (1962), *Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica*, México: Fondo de Cultura Económica.
- ZAVALA, Lauro (1993), *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- _____ (2004), *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla: Renacimiento.
- _____ (2006), *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México: Universidad Autónoma del Estado de México.

_____ (2007), *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Anexo

AGUILAR Sosa, Yanet (2002, 21 de noviembre), “Intereses literarios y vitales en la obra de Francisco Hinojosa”, *Notimex*.

_____ (2003, 10 de septiembre), “Está integrada ‘La nota negra’ de Francisco Hinojosa por 50 relatos”, *Notimex*.

_____ (2005, 7 de noviembre), “Privilegia Francisco Hinojosa ironía para abordar asuntos humanos”, *Notimex*.

_____ (2014, 06 de mayo), “Emma, entre La Cenicienta y Harry Potter”, *El Universal. Cultura*. Disponible en: <<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/2014/impreso/-8220emma-entre-la-cenicienta-y-harry-potter-8221-74180.html>>.

ALCÁNTARA, Wendy (s.a.), “La bestialidad humana en Amadís de Anís, Amadís de Codorniz”, *Opalescencias: Crítica de la Nueva Narrativa Mexicana*. Disponible en: <<http://opalescenciascriticadelanuevanarrativamexicana.mx/index.php/menucritica-o-resena/68-la-bestialidad-humana-en-amadis-de-anis-amadis-de-codorniz>>.

ARÁUJO, Nara (2007), “Más allá de la vigilia para llegar al sueño. Fronteras del discurso, discursos de frontera en Palmeras de la brisa rápida, Un taxi en L.A. y El viaje”, *Revista de la Casa de las Américas*, núm. 247, pp. 38-48.

ARÉCHIGA, Gustavo (2003, 9 de septiembre), "Entrevista / Francisco Hinojosa / Pone la nota en el absurdo", *Mural*, Guadalajara.

BERTRÁN, Antonio (2000, 27 de julio), "Recrean en sus cuentos la vida universitaria", *Reforma*.

BONILLA, Luisa (1999, julio), “Entrevista con Christopher Domínguez Michael: Entre Monsieur Teste y Rico Mac Pato”, *Letras Libres*.

BRADU, Fabienne (1987, septiembre), “Crónica de narrativa. Trivio en la narrativa mexicana”, *Vuelta*, núm. 130, pp. 45-48.

_____ (1995, agosto), “Memorias cegadas de un hombre en el fondo bueno y otros cuentos hueros de Francisco Hinojosa”, *Vuelta*, núm. 225, pp. 225 – 226.

- _____ (2014, julio), "El presente del placer", *Revista de la Universidad de México*, núm. 125.
- CABILDO Salomón, Alfredo (2009, 24 de octubre), "La generación de poetas del Taller Martín Pescador", *Casa del tiempo*, pp. 92-95.
- CASAR, Eduardo (2009, 29 de julio), "Sobre 'Poesía eras tú' de Francisco Hinojosa", *Círculo de Poesía*.
- CASTRO, José Alberto (1997, 14 de septiembre), "El cronista Francisco Hinojosa: El mundo chicano, sin referencia a las historias nacionales de Estados Unidos y México", *Proceso*.
- CRUZ Madrid, Elizabeth (2008, 21 de mayo), "paraniñosqueleen", *El financiero*.
- DOMINGO Argüelles, Juan (2014), "Francisco Hinojosa. La lectura es un don que se hace evidente", en *Historias de lecturas y lectores. Los caminos de los que sí leen*, México: Océano, pp. 185-199.
- DOMÍNGUEZ Michael, Christopher (2000, agosto), "Un tipo de cuidado, de Francisco Hinojosa", *Letras Libres*. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/mexico/libros/un-tipo-cuidado-francisco-hinojosa>>.
- _____ (2010, enero 21), "Eumeo criollo", *Letras Libres*. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/eumeo-criollo>>.
- D'AQUINO, Alfonso (1989, febrero), "Robinson perseguido y otros poemas", *Vuelta*, núm. 147, p. 46. Disponible en: <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/Vuelta-Vol13_147_12Libr.pdf>.
- DONNET, Beatriz, "Francisco Hinojosa: escribir para los niños", *El Universal*, 16-20 jun., 1993, p.4.
- FRANCO, Edelmiro, (2013, 11 de marzo), "La ficción ayuda a comprender más la realidad: Francisco Hinojosa", *Notimex*.
- GALINDO, José (2003, 9 de septiembre), "Exorcizan con letras mal humor y corajes", *Reforma*.
- GALINDO, Luis (2014, 5 de octubre), "Novela y crónica de viajes, entre los proyectos de Francisco Hinojosa", *Notimex*.
- GÓMEZ Durán, Thelma (2006, 23 de octubre), "Migraña", *Excélsior*.
- GONZÁLEZ Jordan, Héctor (2000, 21 de septiembre), "Diseción de lo cotidiano", *Semanario etcétera*.

- GONZÁLEZ, Héctor (2014, 15 de julio), "Juego y humor elementos claves para comunicarte con un niño": Francisco Hinojosa, *Aristegui Noticias*. Disponible en: <<http://aristeguinoticias.com/1507/lomasdestacado/juego-y-humor-elementos-claves-para-comunicarte-con-un-nino-francisco-hinojosa/>>.
- GUILLÉN, Claudia (s.a.), "Revelaciones", *Revista de la Universidad de México*, p. 109. Disponible en: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7510/pdf/75guillen.pdf>>.
- HERNÁNDEZ, María Teresa (2014, 27 de octubre), "Éste soy yo: Francisco Hinojosa", *Esquire Latinoamérica*. Disponible en: <<http://www.esquirelat.com/reportajes/14/10/27/entrevista-escritor-Francisco-Hinojosa-libros/>>.
- HUERTA, David (2014, 11 de junio), "La escuela Bataille", *El Universal*. Opinión. Disponible en: <<http://www.eluniversalmas.com.mx/editoriales/2014/06/70715.php>>.
- ISLAS, Fernando (2009), "Un libro escrito a carcajadas", *Excélsior*.
- JHON, Luis (2003, 24 de septiembre), "A Francisco Hinojosa no se le nota lo adulto", *El Economista*.
- LIPOVETSKY, Gilles (2013), *La era del vacío*, Barcelona: Anagrama.
- MACARI, Enrique (2015, enero 19), "Emma notó que le faltaba una zapatilla", *Letras Libres*. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/libros/emma-noto-que-le-faltaba-una-zapatilla>>.
- SAINZ, Luz María (2010, 6 de octubre), "Informe negro", *Lectores en red*. Disponible en: <<http://www.lectoresenred.com.mx/lectoresenred/sesiones/tmp/EL%20INFORME%20NEGRO.pdf>>.
- MARTÍNEZ Torrijos, Reyes (2014, 24 de abril), "El bullying no es un fenómeno actual, data de toda la vida: Francisco Hinojosa", *La Jornada*. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2014/04/24/cultura/a07n1cul>>.
- MÉNDEZ C., Nancy (2008, 21 de febrero), "Las armas son su juego en Los niños perdidos", *Excélsior*.
- MENDIOLA, Víctor Manuel (2009, 1 de octubre), "El poema como relato", *Nexos*. Disponible en: <<http://www.nexos.com.mx/?p=13331>>.
- MENDOZA, Élmer (2011, 27 de octubre), "El arte de novelar", *El Universal*. Disponible en: <<http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/55360.html>>.

- MONTAÑO Garfias, Ericka (2007, 17 de junio), "Los libros no son para educar a los niños, sino para entretener: Hinojosa", *La Jornada*. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2007/06/17/index.php?section=cultura&article=a06n1cul>>.
- _____ (2009, 5 de agosto), "Francisco Hinojosa propone un juego con el lector, la poesía y el mundo", *La Jornada*.
- PÉREZ Gay, Rafael (1995, 1 de agosto), "Literatura y política cultural", *Nexos*. Disponible en: <http://www.nexos.com.mx/?p=7499>.
- PLIEGO, Roberto (1995, 1 de diciembre), "La alegría sedentaria", *Nexos*. Disponible en: <<http://www.nexos.com.mx/?p=7645>>.
- _____ (1996, 1 de julio), "Igual a sí mismos", *Nexos*. Disponible en: <<http://www.nexos.com.mx/?p=7910>>.
- RIVEROLL, Julieta (2002, 20 de noviembre), "Rechaza del cuento la estructura clásica", *Reforma*.
- SÁNCHEZ Ambriz, Mary Carmen (2005, 27 de marzo), "Francisco Hinojosa. Al filo del humor negro", *Siempre!*.
- SEFCHOVICH, Sara (1989, 1 de agosto), "En gustos se rompen pluralidades", *Nexos*.
- SHERIDAN, Guillermo (2003, noviembre), "Abel Quezada, mexicano lateral", *Letras Libres*.
- SOLARES, Martín (2014, 1 de octubre), "Tres formas de la ficción mexicana", *Nexos*. Disponible en: <<http://www.nexos.com.mx/?p=22671>>.
- PÉREZ Gay, Rafael (2003, 1 de febrero), "Entre las ruinas y el jardín", *Nexos*. Disponible en: <<http://www.nexos.com.mx/?p=10701>>.
- PITOL, Sergio (1999, julio), "El mago de Viena y de nuevo Hamlet", *Letras Libres*.
- TRUJILLO, Julio (2009, octubre), "Poesía eras tú, de Francisco Hinojosa", *Letras Libres*. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/poesia-eras-tu-de-francisco-hinojosa>>.
- VALDÉS Medellín, Gonzalo (2004, 5 de julio), "Los niños perdidos", *Siempre!*.
- VENEGAS, Socorro, "The excessive imagination, interview with Francisco Hinojosa". <http://literalmagazine.com/the-excessive-imagination-interview-with-francisco-hinojosa/>
- _____ (2007, 25 de noviembre), "Entrevista / Francisco Hinojosa / Celebra cambios en el lector", *Reforma*.

VILA-MATAS, Enrique (2002, 11 de agosto), "Detectives que andan por ahí", *Reforma*.

VILLORO, Juan (1989, 24 de abril), "Pasaportes mexicanos", *Hispanamérica*, Año 18, núm.53/54, Aug. – Dec, pp. 113-118.

_____ (1994, 1 de enero), "Los años del mono", *Nexos*. Disponible en: <<http://www.nexos.com.mx/?p=6958>>.

_____ (2012, diciembre) "Nada es tan serio como la diversión", *Revista de la Universidad de México*, núm. 106.

_____ (2007, 23 de noviembre), "Fábula de las monedas", *Reforma*.