



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**EL HUMOR EN *PORQUE PARECE MENTIRA LA VERDAD NUNCA SE SABE*  
DE DANIEL SADA**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN LETRAS

(LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA

**CÉSAR ÓSCAR FONSECA GARCÍA**

ASESOR: DR. ARMANDO OCTAVIO VELÁZQUEZ SOTO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.

FEBRERO DE 2023



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.



A la memoria de:

La Señora Refugio Ramírez S.

Faro y destino de mis ahíncos.

La Señorita Marion Laudy

De quien recibí la luz primera de los libros.

Señor Daniel Sada

Amigo y maestro que inculcó en mí el asombro como principio.

Señor Jorge Torres Hernández

Cuya generosidad y biblioteca siempre fueron mías.

## Agradecimientos

Al final de mi vida laboral, cuando parecía que ya no había pendiente alguno, se presentaba sutil pero punzante la inquietud de no haber concluido la Maestría que un día había empezado allá por principios de los años 2000, entonces decidí embarcarme en el proyecto de cerrar definitivamente ese ciclo y escribir el trabajo de tesis que me faltaba.

Al llegar a este punto comprobé que mi impulso por decidido que fuera tendría que someterse a la intensidad de la lectura y la escritura disciplinadas, reflexivas, críticas, nada de esto habría sido posible sin la paciencia, la ayuda generosa, la visión crítica y el tesón de mi asesor el Doctor Armando Octavio Velázquez Soto, gracias a la lectura y relectura de muchos borradores y versiones de capítulos pudimos conformar juntos un texto que espero no sólo cumpla con los requisitos académicos necesarios sino que también honre el esfuerzo artístico de un escritor mexicano notable y contribuya a mantener el prestigio de nuestra querida *Alma Mater*, la Universidad Nacional Autónoma de México.

Por lo anterior reitero mi agradecimiento infinito al Dr. Armando Octavio Velázquez Soto, quien en los momentos en que yo insinuaba dejar por la paz mis intentos de concluir los trabajos de tesis, él generosamente me siguió alentando y aconsejando de la manera más certera.

Agradezco a mis padres la Sra. Lucía García Ramírez y el Sr. Delfino Fonseca Martínez, quienes aunque no han estado presentes en todo mi trayecto de este camino llamado vida, sé que en el fondo de sí mismos me acompañan y se sentirán orgullosos por los logros conseguidos.

Agradezco asimismo a mis familiares más cercanos, en primer lugar a mi esposa Luz Elena Silva Guerrero, quien siempre ha creído que los estudios son la única forma de salvación en este mundo tan incierto; a mi hija Marion Fonseca Silva, quien en estos momentos se está estrenando como universitaria en la Facultad de Arquitectura de nuestra UNAM; a mis tíos, hermanos, primos, sobrinos, y demás parientes, quienes ven en mis lecturas una extraña forma de crecimiento que siempre han respetado y apoyado.

Agradezco a los amigos que de una u otra manera han contribuido a mantener vivo el impulso del estudio y con quienes he compartido la dicha de hacer prevalecer esa conversación infinita que es la lectura de libros: Emiliano López, Pablo Montes, Marcela Sánchez, Adriana Jiménez, Halima Kherroubi, Edith Alatríste, y especialmente al Ing. José Luis Nava Díaz, quien siendo mi jefe autorizó mis estudios de Maestría y siempre motivó generosamente mi superación.

Agradezco también de manera respetuosa a los lectores y sinodales de este trabajo Dra. Jocelyn Martínez Elizalde, Dr. Jorge Muñoz Figueroa, Dra. Ainhoa Vásquez Mejías, Dr. Héctor Vizcarra Gómez.

Finalmente, quisiera mencionar que la realización de esta Maestría tuvo en su momento el apoyo económico de La Auditoría Superior de la Federación, gracias a un programa de estímulos para estudios de Posgrado, institución a quien también le agradezco su valiosa motivación.

## Introducción

La literatura mexicana ha mostrado en su devenir la asimilación e integración en sus creaciones de las principales corrientes artísticas de Occidente, así como del rico sustrato de herencia cultural de las civilizaciones prehispánicas. La lengua predominante ha sido moldeada hasta conformar lo que se podría considerar la idiosincrasia mexicana y el signo distintivo del carácter nacional se ve reflejado en sendas obras literarias ya del siglo XX consideradas tan mexicanas como *La suave Patria* (1921) de Ramón López Velarde y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo; sin embargo, aquí convendría aclarar que esa “mexicanidad” a la que me refiero sólo se consiguió, en el caso de las letras, paradójicamente, con la invención de un mundo que tiene como base la realidad, pero es y no es la realidad lo que se retrata, por eso Carlos Monsiváis dice que: “‘La suave Patria’ no es un rescate del costumbrismo sino la invención de tradiciones a partir de algunas situaciones pueblerinas”<sup>1</sup>, y esta invención se moldea en el lenguaje del poeta: “López Velarde no glorifica el costumbrismo, ensancha los territorios de lo conocido y las costumbres no tanto de la sociedad sino del idioma”<sup>2</sup>; lo mismo se podría aseverar de la escritura de Juan Rulfo, en la cual en apariencia se recrea el habla de la provincia mexicana, pero en los dos casos se trata de un artificio, a partir del cual se ha atrapado el sentir de un grupo humano. Con estos dos autores se instaura una modalidad de lo mexicano y, como también afirma Monsiváis, si no se había visto así, en adelante así será: “Juan Rulfo (1917-1986) recrea genialmente los ecos y el sentido de la desesperanza del mundo rural, y lo hace con lenguaje único y un manejo

---

<sup>1</sup> Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, p. 84

<sup>2</sup> *Íbidem*

incomparable del habla rural que si no era así estrictamente, ya lo es en definitiva a partir de Rulfo<sup>3</sup>.

Hago énfasis en los aspectos de la nacionalidad y el idioma porque la obra que he elegido estudiar en la presente tesis, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999) de Daniel Sada, se caracteriza por asumir un evidente carácter regional y una realización idiomática sólo posible en un escritor mexicano que ha incorporado en su obra la tradición literaria nacional, y la forma dialectal del español mexicano de una manera sólo comparable con las formas canónicas mencionadas en los casos de López Velarde y Rulfo. A Daniel Sada se le podría clasificar como un costumbrista que recrea las variantes del habla de la región norte de México pero, como en los casos de los autores arriba señalados, tanto el aparente costumbrismo como la supuesta habla de una región determinada sólo serán una coartada para crear una obra original que, a mi entender, hace una lectura crítica del momento histórico que le tocó vivir a su autor.

Para conformar esa visión crítica de la que hablo, trataré de demostrar que Sada empleó para escribir la novela un enfoque sustentado en los distintos registros del humor; enfoque que aparece desde la primera página y se mantiene hasta el final. En lo que sigue trataré de responder a la pregunta: ¿por qué eligió Daniel Sada el recurso del humor? En virtud de que el tema que trata la novela posee todos los requerimientos para ser tratado con un tono grave, incluso trágico, al escoger el humor hay una apuesta muy alta, pues si no se conseguía transmitir el mensaje deseado la obra podría despeñarse en el abismo de lo malogrado y, peor aun, en algo que se pudiera calificar de políticamente incorrecto y de mal gusto a fuerza de buscar ser una obra humorística a ultranza.

---

<sup>3</sup> *Ídem*, p. 279

Para ensayar una respuesta de la pregunta planteada haré un breve rastreo del empleo del humor en la literatura, específicamente en la mexicana. Desde la antigüedad una fábula se puede presentar trágica o cómicamente, en el primer caso los personajes enfrentarán un destino inexorable en donde no se descartará lo heroico y lo solemne; en lo concerniente a la comedia se privilegiará la risa, tal vez también lo didáctico, con la sátira, y lo patético en donde el humor raye en lo grotesco; ambas modalidades en sí también pueden contener rasgos líricos sin abandonar su esencia, como en *Las cuitas del joven Werther* de J. W. Goethe, para el caso de la tragedia, o *La conjura de los necios* de John Kennedy Toole para el de la comedia. En lo que respecta a la literatura mexicana se podría argumentar que el tono predominante en la narrativa ha sido el trágico, a pesar de que la novela considerada como la obra inaugural de lo que vendría a ser la novelística mexicana moderna es una fábula con muchos rasgos de comedia, me refiero a *El periquillo sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi. A principios del siglo XX, la novela mexicana se enfocó en retratar la gesta épica de la Revolución mexicana y produjo obras notables como *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, *Cartucho* (1931) de Nelly Campobello o *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1923) de Rafael F. Muñoz, este impulso propició la aparición de obras como *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán o *Tropa vieja* (1943) de Francisco L. Urquiza. Para algunos críticos la obra que clausura la novela de la Revolución Mexicana es *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez y para otros es *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y la que hace una revisión crítica de todo ese periodo es *Los relámpagos de agosto* (1964) de Jorge Ibarguengoitia. Llama la atención que todavía *Pedro Páramo* fue escrita en tono trágico, aunque no se descartan rasgos de un humor desacralizante, pero definitivamente quien integra el tono de comedia y, por ende, el humor en su novela es Jorge Ibarguengoitia y con este tono instaura una visión crítica de algo tan “sagrado” como la historia de México. Con esto no

quiero decir que no existiera la comedia y el humor antes de *Los relámpagos de agosto*, sí existió ese registro y trataré de reseñarlo sucintamente en el segundo capítulo de la presente tesis.

A Jorge Ibargüengoitia se le ha caracterizado como un paradigma del humor en la literatura mexicana, etiqueta que el mismo autor rechazó sistemáticamente, pues corría el riesgo de sólo ser considerado un humorista; en cambio, el humor en la novela de este autor sirvió como herramienta con la cual se desmontan los mecanismos que sustentaron a la novela de la revolución: los personajes sí son militares que han participado en las batallas y sí hay una lucha por el poder, pero en la mayor parte de las escaramuzas narradas por Ibargüengoitia los intereses son mezquinos, cada quien vela por sí mismo, glorifica su egoísmo y rinde pleitesía al mejor postor. *Los relámpagos de agosto* se edita ya entrada la segunda mitad del siglo XX, a estas alturas la novelística mexicana moderna ya muestra una madurez notable y la novela de Ibargüengoitia no se queda atrás, con el ingrediente del humor se vuelve más amena sin dejar de lado una visión crítica de la historia reciente de México. Como señalé, en el cuerpo de la tesis reviso algunas otras muestras de narrativa y poesía mexicana en donde las diversas modalidades del humor desempeñan un papel importante.

Si la aparición de *Los relámpagos de agosto* se da en la sexta década del siglo XX, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* se edita en la última de este mismo siglo, en este sentido se puede considerar la novela de Daniel Sada como posmoderna. Sin intentar polemizar con los grandes postulados de la posmodernidad y sus teóricos (J. F. Lyotard, G. Vattimo, F. Jameson, J. Habermas), ni tener como objetivo hacer un análisis de lo posmoderno en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, es posible advertir en esta novela algunos de los rasgos principales que definen este periodo artístico: contingencia del lenguaje, inexistencia de una verdad unívoca, negación del progreso histórico, en suma la

serie de dudas que la posmodernidad plantea relativas a la eficacia del legado de la Ilustración, en el sentido de la dirección positiva que solían ofrecer la ciencia, la política, la cultura y la religión, organizada en un modelo único de racionalidad. Si el relato policiaco, como género moderno por excelencia, planteaba la existencia de un enigma y en la mayoría de los casos lo resolvía de manera magistral con el consecuente restablecimiento del orden y la verdad, en el relato posmoderno no hay una solución del crimen, un restablecimiento del orden alterado ni un alcance de la verdad. En la novela de Daniel Sada este pendiente de esclarecimiento del crimen podría ser la mejor muestra de su condición de relato posmoderno; incluso la misma forma del humor en la novela iría acorde con el espíritu de los tiempos, pues Julio Casares señaló que: “El humorismo es planta otoñal que crece en fases culturales avanzadas en las que impera el relativismo intelectual y moral”<sup>4</sup>. Asimismo, podría mencionar el grado de abandono de la idea de organización y eficacia política y su rasgo más notorio, lo que Richard Rorty llamó la contingencia de la realidad, la cual se basa en el carácter histórico de todo lenguaje; así esta contingencia de la realidad en sí deviene en una contingencia del lenguaje que la menciona, en este sentido mucho de lo que se ha dicho sobre el barroquismo de la conformación lingüística de la novela de Daniel Sada se viene abajo, pues a mi modo de ver el lenguaje que emplea Sada para escribir su novela no pretende algún efecto esteticista, sino mostrar el segmento histórico en la contemporaneidad de una lengua que fue impuesta a partir de una conquista.

Los escasos estudios que existen sobre la narrativa de Daniel Sada<sup>5</sup>, se enfocan principalmente en el aspecto que salta a la vista de quienes incursionan en la lectura del

---

<sup>4</sup> Julio Casares, “El humorismo y otros ensayos”, en *Obras Completas* Vol. VI, p. 29

<sup>5</sup> En los momentos en que escribo esta tesis tengo noticia sólo de dos trabajos editados en forma de libro sobre la obra de Daniel Sada: *Porque parece barroco lo real Un estudio comparado entre Daniel Sada y Carlo Emilio Gadda* de Héctor Rodríguez de la O y *La escritura poliédrica Ensayos sobre Daniel Sada*.

bajacaliforniano: un lenguaje por demás recargado, sin que este adjetivo pretenda ninguna descalificación, sino antes bien se eleve hasta las alturas de gongorismo o culteranismo, apelativos que son la quintaesencia del barroco. Desde este punto de vista Daniel Sada habría pretendido instaurar una corriente o un estilo neobarroco y con ello una modalidad estética; sin embargo, pienso que los trabajos y las situaciones en que se ven involucrados sus personajes requieren de una forma peculiar de mención, es la situación existencial y su manera de enfrentarla lo que los encierra en un laberinto de malentendidos, equívocos, absurdos, anhelos frustrados, disparates, que los convierte en esos “infatigables trabajadores desilusionados” que Sada tanto se afanó en retratar. El mismo autor afirmó en una entrevista: “Mi mundo es verbal. Es a través del lenguaje que encuentro la psicología, los paisajes de la trama y el temperamento de los personajes, así como el desarrollo dramático y sus densidades”<sup>6</sup>.

En cambio, un discurso literario solemne que sólo pretendiera captar el lado trágico tal vez tendría que ser nítido y dramático y no dejarse llevar por el chiste, por la ironía, por la parodia, por la burla, como lo hace la escritura de Sada; tal pareciera que el autor más que distanciarse de sus personajes se acerca demasiado a ellos y se solidariza con su desgracia tragicómica. En una de las teorizaciones sobre el concepto de humor, el estudioso francés Elie Aubouin apuntó que la característica principal del humorista es la capacidad de encontrar excusa a los errores ajenos, y no sólo a los errores sino al desamparo existencial en sí; la actitud de los personajes de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* es por demás absurda, pero paradójicamente ese absurdo es lo único que da sentido a los infatigables

---

<sup>6</sup> Damián Blas Vives. “Entrevista a Daniel Sada sobre *Casi nunca*”. En: Evaristo cultural, marzo 9, 2009. En línea: <<http://evaristocultural.ar/2009/03/09/el-arte-de-amar-entrevista-a-daniel-sada/>> (Consultado: 5 oct. 2022).

trabajos de todos los habitantes del microcosmos llamado Remadrín, en donde un alcalde busca perpetuarse en el poder nada más porque así se le da la gana, un padre deja para después de la siesta ir a buscar a sus hijos que podrían haber sido asesinados, un camión de redilas pasea una carga conformada por cadáveres a lo largo de la novela, un hombre es asesinado a pedradas en alguna parte del llano sólo por levantar sospechas de alborotador, y todo esto que parece elaborado irónicamente desde la ficción, cobra una similitud perturbadora con la realidad referencial y si no lo parece así sólo basta, para documentar nuestro optimismo, como sugería el siempre irónicamente humorístico Carlos Monsiváis, fijarse en lo que publica diariamente la prensa nacional, entre cuyas páginas a propósito de la novela de Sada, también encontró una similitud escalofriante con los hechos donde perdieron la vida 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa<sup>7</sup>.

A estas alturas la elección de Sada por la apuesta del humor está emparentada más con una visión crítica de la realidad que con una pretensión estética, el lenguaje es la única herramienta del escritor y en él se cifra una visión del mundo y una forma de estar en él, se descarga de toda ironía romántica que pudiera buscar posturas trascendentales o metafísicas y se menciona, pues eso es lo único que puede hacer la literatura, de manera aparentemente ligera, chusca, graciosa: “La ilación de lo demás, minuciosamente sórdida, es vivencia prohijada en insanos tiquismiquis”<sup>8</sup>, estos “insanos tiquismiquis” podrían ser la cadena de

---

<sup>7</sup> Sobre este paralelismo con la realidad no quisiera dejar pasar la oportunidad de mencionar el artículo periodístico de Oswaldo Zavala “El retorno de lo político: Daniel Sada y la violencia de Estado”. En *Proceso* núm. 1991, México, 28 de diciembre de 2014, en donde, entre otras cosas, señala que: “El lector actual de la novela de Sada encontrará paralelos sorprendentes con la atrocidad de Ayotzinapa: el alcalde de Remadrín es inculcado como el principal autor intelectual de la matanza, al igual que el alcalde de Iguala, José Luis Abarca, quien junto con su esposa, María de los Ángeles Pineda, han sido responsabilizados por la desaparición de los normalistas. La participación de la policía y el ejército resuenan igualmente entre la novela y la represión en Guerrero. Esto puede explicarse principalmente porque el caso de Ayotzinapa se inscribe en el monopolio de la violencia legítima e ilegítima que el Estado mexicano ha ejercido invariablemente a pesar de las discontinuidades políticas entre gobiernos”, p. 60.

<sup>8</sup> Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, p. 143

hechos que conforman una o varias vidas; sin embargo, aquí no hay que perder de vista que se narra desde una o unas ópticas que así ven el mundo, porque podría ser de otra forma, es decir no hay ninguna determinación de que ese punto de vista sea el único o el correcto. Lo que sí hay es un foco que registra todo lo que está pasando y que su condición humorística penetra en lo patético de muchas acciones y nos muestra una cara oculta, aquella que propone que el absurdo también puede ser un fin en sí y un sentido en un mundo donde todo o casi todo se ha relativizado.

He elegido el humor como tema de análisis debido a que quienquiera que lea la novela advertirá inmediatamente un carácter humorístico en su conformación; no obstante, al tratar de definir la naturaleza de ese humor se caerá en un estado de controversia que irá desde la lectura superficial e impresionista hasta la búsqueda de aproximación filosófica. La tesis está dividida en tres capítulos, en el primero indagaré brevemente en el desarrollo del humor en la historia de la literatura, la segunda parte de este capítulo versará propiamente sobre el concepto de humor y las diversas aproximaciones que han hecho en el transcurso del tiempo pensadores tan importantes como Immanuel Kant o Sigmund Freud, entre otros.

El segundo capítulo intentará conformar una panorámica no exhaustiva del empleo del humor en la literatura mexicana desde la época colonial (siglo XVII) hasta nuestros días. En la segunda parte del capítulo destacaré que el humor tiene muchas caras y algunas no son del todo correctas políticamente, como es el caso del humor racial, contra minorías, contra minusválidos, etc., en el contexto mexicano han aparecido estudios, sobre todo de corte psicológico, que indagan sobre la esencia del humor mexicano, no he empleado esta clase de estudios debido a que mi tesis no versa sobre la psicología del mexicano; sin embargo, conviene mencionar que sí he utilizado en el desarrollo de mi trabajo algunas de las teorías

del filósofo mexicano Jorge Portilla porque él investigó desde el punto de vista de la fenomenología los componentes de esa modalidad humorística tan mexicana llamada *relajo*.

Finalmente, en el capítulo tercero me aboco a analizar narratológicamente la novela de Daniel Sada e intento mostrar qué tanto sus elementos como el asunto tratado dan pie a conformar un microcosmos en el cual el humor amalgama toda la obra, de donde resulta ese humor peculiar el rasgo fundamental sin llegar a alterar en ningún momento la estructura completa de la obra ni la trama a pesar de su notoria extensión.

# Capítulo 1

## El humor en la literatura

*¿Qué quiere decir interpretar un relato? Muchos han llamado la atención sobre el modo en que Kafka leía en voz alta La metamorfosis: la risa le interrumpía la lectura. Por su parte, en la grabación de algunos fragmentos del Finnegans Wake, la voz de Joyce salta de una consonante a otra, con un tono jocoso, medio circense, como si nos advirtiera de que se trata de un relato cómico.*

Ricardo Piglia

Para los efectos de la presente investigación me enfocaré en el género de la novela, específicamente la obra *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* del escritor mexicano Daniel Sada (1953-2011) y lo que considero uno de los rasgos más destacables, si no es que el más importante, de dicha obra: el humor. Para elaborar el análisis de la novela, en este primer capítulo intentaré conformar resumidamente una perspectiva histórica de las distintas concepciones del humor en literatura; asimismo, rastrearé en los ensayos de diversos estudiosos lo que podría constituir una teoría del concepto de humor, así como de alguna de sus consecuencias (la risa, el sentido implícito de crítica de la realidad), o de las estrategias retóricas en el discurso narrativo para construirlo: la ironía, la sátira o la comicidad de lo grotesco.

### 1.1 Perspectiva histórica del concepto de humor en la literatura

La mayor parte, si no es que la totalidad, de estudios o análisis de la literatura abrevia en las fuentes originales de la antigüedad clásica grecolatina. Se ha establecido que en *La Iliada* y

*La Odisea*, obras atribuidas al mítico poeta Homero, se originaron todos los fundamentos de lo que se llama comúnmente literatura occidental. La cultura griega estableció las bases de lo que serían las Bellas Artes, teorizó sobre ellas y propuso la división en géneros literarios. Para sólo ejemplificar brevemente baste citar la *Poética* de Aristóteles en la que se trata, entre otros temas, de las características de la obra dramática. Los dramaturgos griegos y latinos elaboraron obras trágicas, pero también comedias en donde la presencia del humor<sup>9</sup>, en forma de sátira o parodia, no se descartaba. Aristófanes escribió comedias satíricas para señalar vicios de la sociedad ateniense, sin desdeñar sátiras de la utopía del mundo perfecto en *Las aves*. También entre los romanos ese espíritu que no desdeñaba el humor cultivó el género epigramático, en el que destacó Marcial al conformar un cuadro satírico de la sociedad romana de su época.

Como se mencionó, desde sus orígenes la obra literaria no ha desdeñado la presencia del humor; Aristóteles, en su *Poética*, establece algunas características de la comedia, en la que hay humor, que se contraponen al espíritu heroico y solemne de las obras épicas. Por su parte, Platón infunde un espíritu eminentemente irónico, no exento de humor, en la postura de

---

<sup>9</sup> Conviene señalar que el término “humor” se emplea con la connotación moderna de estado de ánimo con características y atributos específicos orientados a producir básicamente una reacción de tipo cómico hedonista que se concreta principalmente en el acto de reír, ya que el origen etimológico de la palabra humor se relaciona con un principio inscrito propiamente en la ciencia médica; así: “La palabra ‘humor’ deriva etimológicamente del latín *ūmīdus*, en relación con el verbo *ūmēre* (‘estar o ser húmedo’) y con el sustantivo *hōmus* (‘tierra’), de donde toma la ‘h’. En el contexto de la Patología clásica desarrollada a partir del *Corpus Hipocraticum* (cuyo núcleo original data del siglo V a. C.), obra donde se condensaba el saber médico de la Grecia antigua a partir de la teoría fisiológica de Hipócrates de Cos (460 a. C. – 377 o 355 a. C.) y, posteriormente, de la escuela peripatética de Teofrasto de Ereso (ca. 371 – ca. 287 a. C.) a la que más tarde se añadirán las aportaciones de Praxágoras de Cos (ca. 340 a. C. – ¿?), se citan los cuatro humores o fluidos que -se suponía entonces- recorren el organismo: I) sangre; II) bilis amarilla o cólera; III) flema o pituita; y IV) atrabilis, bilis negra o melancolía. Progresivamente se irá asentando la idea según la cual el temperamento de la persona se define por la preponderancia de uno u otro jugo, de lo que resultarían otros tantos caracteres: a) sanguíneo; b) colérico; c) flemático; y por último, d) bilioso, atrabiliario o melancólico, respectivamente. Ya con Galeno de Pérgamo (130 – 200 ¿?) el humor se convirtió en una verdadera patogenia, y a medida que su transposición del campo de la anatomía clásica a la psicología moderna se consolida encontraremos todo un paradigma en torno a la disposición afectiva del individuo”, Pedro Pablo Acevedo García, *Ironía, humor y juego en los discursos estéticos de la modernidad: una mirada a través del postismo*, p. 169

ignorancia que adopta Sócrates para echar a andar los mecanismos de la dialéctica. Menciono a estos dos filósofos por ser considerados los paradigmas del pensamiento occidental; sin embargo, ninguno de los dos elaboró un tratado en el cual se teorizara para llegar a una definición categórica de lo que es el humor. Søren Kierkegaard aclara en su estudio *Sobre el concepto de ironía* que: “Si bien se sabe que la tradición ha asociado la palabra ‘ironía’ a la existencia de Sócrates, de ello no se sigue en modo alguno que se sepa qué es la ironía”<sup>10</sup>. A partir de aquí se podría empezar a establecer que tanto sobre el concepto de humor en general como de la ironía en particular, en el transcurso de la historia desde la época grecolatina hasta nuestros días, no existe un consenso único sobre su naturaleza, alcance y esencia, sino sólo una serie de acercamientos y teorizaciones influidas por las corrientes de pensamiento de cada periodo histórico.

Después de esa antigüedad clásica viene la larga etapa de la Edad Media en donde se retoman los modelos de las obras de los griegos y los romanos y se adaptan al espíritu de los tiempos. En el desarrollo del canon occidental partiendo de los precursores griegos y romanos, no será sino hasta el Renacimiento cuando se cree un tipo de obra literaria que emplee el humor como recurso intencional:

El principal referente histórico será el de las comedias renacentistas de Ben Jonson (1572- 1637), quien, deudor de la tesis galenista, instaura una visión hilarante de la inclinación humoral de los personajes contrapuesta al *humor trágico* shakespeariano, determinando así la relación —muy asentada en la actualidad— del término base (*humour*) con la categoría de lo cómico. En las comedias *Every man in his humour* (representada en 1598 e impresa en 1601) y *Every man out of his humor* (representada en 1599 e impresa en 1600), el inglés nos presenta una serie de personajes sometidos a una pasión predominante: cada uno de ellos encarna una obsesión que define comportamentalmente su carácter, su rol, su *humour*. Estas obras instauran una tradición en la que los personajes cómicos aparecen esbozados como meras estilizaciones de una determinada tipología<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Søren Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía*, p. 82

<sup>11</sup> Pedro Pablo Acevedo García, *Ironía, humor y juego en los discursos estéticos de la modernidad: una mirada a través del postismo*, p. 169

Esta mención, en el ámbito inglés, de las comedias de Ben Jonson contrapuestas al carácter trágico de las obras dramáticas de Shakespeare tiene como objetivo hacer hincapié en la finalidad expresa de este periodo de crear obras con una intención manifiestamente humorística, a diferencia de la producción literaria de la Edad Media en la cual un factor importante que se privilegió en su conformación fue el de provocar una risa gozosa en el espectador y en el lector más cercana a una celebración dionisiaca de la existencia. Al respecto, Mijail Bajtin, el estudioso que posiblemente más ha profundizado en el análisis del humor y la risa consecuente en la literatura medieval, rastrea en obras medievales y señala, en su estudio sobre *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, que *La Cena de Cipriano* y *Vergilius Maro grammaticus*: “inauguran la literatura cómica medieval en latín y ejercen una influencia preponderante sobre sus tradiciones y se sitúan en la confluencia de la Antigüedad y la Edad Media. Su popularidad ha persistido casi hasta la época del Renacimiento”<sup>12</sup>. La cúspide de este humor medieval, según Bajtin, es *Gargantúa y Pantagruel*, de François Rabelais, escrita en la primera mitad del siglo XVI. De hecho, esta obra clausura toda una visión del mundo e inaugura otro tipo de risa en la literatura, con un humor que irá integrando otras connotaciones importantes como la ironía. Los textos a los que me refiero más arriba están relacionados sobre todo con diversas liturgias religiosas; al respecto, Bajtin observa: “Sabemos que existen numerosas liturgias paródicas (*Liturgia de los bebedores*, *Liturgia de los jugadores*, etc.), parodias de las lecturas evangélicas, de las plegarias, incluso de las más sagradas como el Padre Nuestro, el Ave María, etc.) de las letanías, de los himnos religiosos, de los salmos, así como imitaciones de las sentencias

---

<sup>12</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento El contexto de François Rabelais*, p. 19

evangélicas, etc.”<sup>13</sup>. Un rasgo importante de este periodo es que la risa que se desprende de estas parodias incluye entre sus protagonistas a los representantes de la autoridad tanto eclesiásticas como civiles. En *Tres momentos para reír en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco*, Aurelio González apunta:

Durante la Edad Media se llevó a cabo por casi toda la geografía europea una extraña celebración conocida como la *Fiesta de los locos*, en la cual los miembros de la institución eclesiástica —sacerdotes, diáconos, clérigos, etcétera— dejan a un lado la solemnidad y seriedad de su función y se ocultaban tras obscenas máscaras, bailaban, bebían, quemaban en los incensarios cueros viejos y entonaban cantos y canciones desvergonzadas al asno o al buey, pronunciaban sermones disparatados, dirigían oraciones risibles y se burlaban de personajes e instituciones de todo tipo sin tomar en cuenta el poder y autoridad de éstos. Era la risa festiva que embargaba los días transcurridos entre Navidad y Reyes en los primeros momentos del año y que fue condenada continuamente (lo cual prueba su permanencia) por la autoridad eclesiástica desde el siglo XII hasta bien avanzado el siglo XVI<sup>14</sup>.

Esa risa festiva funcionó en ese periodo histórico como elemento cohesionador de una visión del mundo, aquella cuya certeza de la brevedad y menesterosidad de la vida privilegiaba la diversión y la alegría, y cuya premisa principal se resume en el *carpe diem* latino. Mijail Bajtin señala que la lengua que emplea esta clase de obras es una que él define como “lengua carnavalesca”, cuya esencia se fragua en la conciencia popular y va a influir no sólo en la Edad Media sino más allá en los autores del Renacimiento: “esta lengua carnavalesca fue empleada también, en manera y proporción diversas, por Erasmo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Guevara y Quevedo; y también por la ‘literatura de los bufones alemanes’ (*Narrenliteratur*), Hans Sachs, Grimmelshausen y otros”<sup>15</sup>.

En los tiempos en que se escribió *Gargantúa y Pantagruel* el humor que alimentaba la desmesura y la transgresión de las normas revelaba las miserias de la existencia, la brevedad

---

<sup>13</sup> *Íbidem*

<sup>14</sup> Aurelio González, *Tres momentos para reír en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco*, en *Revista de la Universidad de México*, p. 76-77

<sup>15</sup> M. Bajtin, *op. cit.*, p. 17

de la vida y lo insustancial de la vanidad humana, pero, al mismo tiempo, este humor originaba en la sociedad una semejanza de tipo existencial que permitía a los humanos gozar de los placeres y reírse alegremente de las desgracias; la finalidad del humor, como se anotó más arriba, incluso el que rayaba en lo grotesco, era provocar una risa gozosa y liberadora, lo cual, desde el punto de vista de Bajtin, ya no sucede en los tiempos posteriores:

La actitud del siglo XVII en adelante con respecto a la risa puede definirse de la manera siguiente: la risa no puede expresar una concepción universal del mundo, sólo puede abarcar ciertos aspectos parciales y parcialmente típicos de la vida social, aspectos negativos; lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos. Esta es, esquemáticamente, la actitud de los siglos XVII y XVIII ante la risa<sup>16</sup>.

Un poco antes de concretarse esta actitud del siglo XVII en adelante, que señala aquí Bajtin, se puede mencionar específicamente en el mundo de habla hispana la aparición de la novela picaresca, cuyo empleo peculiar de un humor desopilante la caracterizó desde sus orígenes hasta la misma cumbre que representó la obra de Miguel de Cervantes Saavedra. A este respecto, Aurelio González hace el siguiente recuento histórico:

El hombre del Renacimiento tiene una conciencia de su individualidad y temporalidad distinta de la que tenían los hombres que lo antecedieron en la sociedad europea. Uno de estos elementos de su modernidad es una visión más realista y temporal de su vida. Esto se refleja en la literatura y buen ejemplo de ello en la cultura hispánica puede ser la llamada novela picaresca, que podemos considerar que se inicia en 1554 con la publicación de varias ediciones (en Burgos, Medina del Campo, Alcalá de Henares y Amberes) del texto anónimo de la *Vida de Lazarillo de Tormes, de sus fortunas y adversidades*. La vida del género picaresco se prolongó durante más de un siglo con obras como el *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604) de Mateo Alemán; *La vida del Buscón* (o *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*) (publicada en 1626) de Francisco de Quevedo; *La*

---

<sup>16</sup> *Ídem*, p. 65

*pícaro Justina* (1605), *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642) de Alonso Castillo Solórzano, y *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesto por el mismo* (1646). Estas obras forman parte del mismo contexto social y cultural de otra novela: el *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615), obra cumbre del idealismo y la risa de Miguel de Cervantes, y punto de partida de la novela moderna<sup>17</sup>.

La producción literaria española de los siglos XVI y XVII ira aparejada con los avatares de su historia tanto en esplendor como en miseria; como señala Aurelio González la cumbre será *El Quijote de la Mancha*, cuya aparición da nacimiento a la novela moderna, y en su conformación se anunciará la risa de la modernidad que se concreta primeramente en el periodo llamado Barroco:

En el Barroco la burla se convierte en una forma creativa y casi un género aceptado canónicamente. La risa que genera la burla puede ser despiadada, hoy diríamos que políticamente incorrecta. Culturalmente, el mundo del Barroco está configurado por principios estéticos y artísticos que emanan de un sistema de pensamiento que desarrolla y lleva a sus últimas posibilidades, al extremo absoluto, los elementos del canon clásico heredado del Renacimiento y con ellos un tipo de humanismo y toda una cultura que llamamos clásica, la cual, con distintas facetas y aristas, se extendió por toda Europa y por los virreinos y demás regiones americanas gobernadas por España<sup>18</sup>.

Estas obras, tanto del Renacimiento como del Barroco, tendrán resonancias en la historia de las literaturas americanas no sólo por la herencia lingüística sino también por los paradigmas temáticos, como es el caso del personaje del pícaro en la que se considera la obra inaugural de la literatura mexicana: *El periquillo sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi.

Por su parte, en el ámbito germánico, los pensadores abordaron el humor desde el punto de vista filosófico y en el momento de gran esplendor del Idealismo alemán, Immanuel Kant señaló en la *Crítica del Juicio* que:

*Humor*, en el buen sentido, significa el talento de poder ponerse voluntariamente en una cierta disposición de espíritu, en la cual todas las cosas son juzgadas de una manera totalmente distinta de la ordinaria (incluso al revés), y, sin embargo, conforme

---

<sup>17</sup> A. González, *op. cit.*, p. 78

<sup>18</sup> *Ídem*, p. 79-80

a ciertos principios de la razón, en semejante disposición de espíritu. El que está involuntariamente sometido a tales cambios se llama *caprichoso*; pero el que puede realizarlos voluntariamente y con finalidad (para una viva exposición, mediante un contraste provocador de risa) se llama *humorístico*, y su discurso también. Este modo pertenece más bien al arte agradable que al bello, porque el objeto de este último siempre ha de mostrar en sí alguna dignidad, y, por tanto, exige una cierta seriedad en la exposición, así como el gusto en el juicio<sup>19</sup>.

En esta definición parecería que el humor es un estado voluntario en el cual participa la razón, que a propósito altera el orden de los pensamientos, entonces se da lo humorístico, lo cual va a generar lo agradable que no lo bello (el arte) que exige seriedad. Estas ideas propiciarán que en el Romanticismo se indague exhaustivamente en un concepto muy relacionado con el humor como es la ironía. No obstante, el empleo de la ironía en este periodo histórico debió conciliar su carga implícita de humor con las aspiraciones de trascendencia e infinitud del ideal romántico, en cierta forma se pretendió conciliar en las obras lo finito de la existencia con lo infinito del ideal, con lo cual se anuncia una parte del espíritu de la Modernidad: “Ciertamente, en el humor moderno, la relación *finito/infinito* es mediada irónicamente o, si se prefiere utilizar una expresión de Novalis, sometida a un proceso lúdico de *romantización*<sup>20</sup>. Así, el humor sufre una interiorización que atañe directamente al sujeto pues a lo vulgar de éste, en el sentido kantiano de juzgar las cosas de manera totalmente distinta de la ordinaria y no de manera seria, se le puede atribuir una condición de sublimidad y a lo común una apariencia misteriosa, lo pone frente a un estado hasta entonces desconocido de extrañamiento en donde se relativiza la definición de Kant en la *Crítica del Juicio*:

Sin duda, este procedimiento se inserta en el fenómeno más amplio de la ironía romántica, donde lo negativo detenta una doble función consistente en invertir y parangonar las magnitudes fundamentales (‘infinitizar, por una parte, lo finito, y finitizar, por otra, lo infinito’) produciendo aquello que la Estética alemana denomina *Verfremdung* (‘desfamiliarización’ o ‘distanciamiento’), expresión creada a partir del prefijo *ver-* (que indica proceso con resultado final) y del adjetivo *fremder*

---

<sup>19</sup> Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, p. 266

<sup>20</sup> Pedro Pablo Acevedo García, *op. cit.*, p. 179

(‘extranjero’, ‘desconocido’): volverse algo extraño, desconocido e insólito; extrañamiento de lo anteriormente normalizado o predeterminado. Y es que, en efecto, si algo caracteriza al genio moderno es precisamente el haber sido concebido por la fecunda unión del tipo grotesco con el sublime: la ‘ironía’ de Schlegel, el ‘humor’ de Richter o la ‘romantización’ de Novalis constituyen tres fórmulas de este mismo procedimiento extrañador, al que una mentalidad clásica difícilmente puede aclimatarse<sup>21</sup>.

Entonces el ingrediente de la ironía en la Modernidad vendrá a ser un elemento enriquecedor que no necesariamente empobrecerá la risa lúdica medieval, sino que agregará la posibilidad del juicio crítico-subjetivo a partir del distanciamiento o extrañamiento, lo cual no impide una acción especular por medio de la cual el sujeto se pueda reír de sí mismo en un sentido constructivo:

En definitiva, el humorismo es aquella ironía superior que niega las ironías parciales y que, trascendiendo la pura negatividad de la subjetividad autodestructiva, añade una profundidad sentimental que la ironía filosófica por sí sola apenas anuncia. Al igual que el Pastor Yorick, que es una de las máscaras ficticias de Laurence Sterne (1713-1768), autor de una de las obras más geniales del humorismo universal, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1760-1767), el talante propio de las naturalezas humorísticas le permite al sujeto reírse de sí mismo, no sólo disculpando sino incluso acompañando con una disposición alegre la jocosa risa que los demás dirigen a su persona. Por supuesto, semejante humorismo exige del sujeto unas cualidades poco comunes: un espíritu más libre y sublime, una naturaleza bondadosa e inclinada a la verdad y una maravillosa fuerza de pensamiento que, nacida de la contemplación más profunda de la naturaleza, le permita alcanzar su propia *doble ironía* y reconocer así en las bufonadas ajenas las suyas propias, deleitándose con ello. Esta expresión superior del *ethos irónico* latía en el humor franco y social de David Hume (1711-1776) y está presente, sobre todo, en la ironía moral que Frédéric Guillaume Paulhan (1856-1931) definió en torno a la dualidad *ser social/ser individual* y que conectaba con el pensamiento democrático de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865)<sup>22</sup>.

En esta descripción de la naturaleza humorística del personaje literario se advierten resonancias de la modernidad que anunciaba el *Quijote* de Cervantes con su carga de idealismo y escudriñamiento de la verdad; entonces el individuo perderá la inocencia de la

---

<sup>21</sup> *Ídem*, p. 180

<sup>22</sup> *Ídem*, p. 182-183

risa medieval, pero ganará en profundidad al contemplar más puntualmente la naturaleza humana, reconociendo en lo humorístico de los otros lo humorístico de sus propias acciones e ideales.

En los siglos XIX y XX, el humor sigue siendo objeto de estudio y las diversas corrientes tradicionales o de vanguardia tendrán entre sus obras alguna que emplee el humor como premisa principal; dicho humor se puede caracterizar como pesimista, negro o incluso absurdo, pero hasta nuestros días encontraremos obras en las cuales el humor es un elemento trascendental. Mijail Bajtin argumenta que la risa, al transformarse, adquiere lo que él llama formas restringidas, las cuales serán elementos constitutivos en las obras precursoras de la Modernidad que utilicen el humor en su conformación:

En el siglo XVIII el proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular (que en el Renacimiento había penetrado en la gran literatura y la cultura) toca a su fin, al mismo tiempo que termina también el proceso de formación de los nuevos géneros de la literatura cómica, satírica y recreativa que dominará el siglo XIX. Se constituyen también las formas restringidas de la risa: humor, ironía, sarcasmo, etc., que evolucionarán como componentes estilísticos de los géneros serios (la novela sobre todo)<sup>23</sup>.

Ya en lo que propiamente es la modernidad la forma predominante del humor será, según el estudioso ruso, la ironía: “En la época moderna (sobre todo a partir del romanticismo) la forma más difundida de la risa restringida es la *ironía*”<sup>24</sup>. Esta ironía será característica *sine qua non* en la elaboración de muchos de los rasgos del personaje de la novela moderna, aquel cuya mejor formulación hizo el escritor austriaco Robert Musil al titular su obra más importante: *El hombre sin atributos*. Este personaje, al ser una especie de antihéroe, representará estoicamente su condición de perdedor inveterado y soportará la burla implícita que definirá sus acciones; para sólo citar un ejemplo se podría mencionar el Gregorio Samsa de la *Transformación* de Franz Kafka, cuyas situaciones en el relato nos provocan repulsión,

---

<sup>23</sup> M. Bajtin, *op. cit.*, p.110

<sup>24</sup> *Íbidem*

pero sin dejar de advertir una gran ironía e incluso un rasgo grotesco que provoca una risa nerviosa: “si se percibe como grotesco es debido a que el sentido de lo cómico se detona al mismo tiempo que el sentimiento de horror y de compasión. Es un humor ante el abismo de la existencia, ante la locura, la perdición o la muerte; en él se halla la raíz del fracaso, la frustración ante la imposibilidad de cambiar las cosas”<sup>25</sup>, como si esa figura desvalida y atrapada en una pesadilla nos atrajera irremediabilmente y, entre más la mirásemos, la risa fuera dando paso a una especie de tristeza infinita. Tal vez en este sentido es que Bajtin llama a la novela moderna el género serio por excelencia: lo que se narra puede contener una gran dosis de humor, incluso de un corrosivo humor negro, pero los asuntos revisten una seriedad existencial y la clase de risa provocada es diferente a la de *Gargantúa y Pantagruel*. Esta ambivalencia, característica de la Modernidad, es advertida por el autor sudafricano J. M. Coetzee, en relación también con Kafka, al señalar en un ensayo sobre las traducciones de éste que: “Si no fuese porque Kafka complica tan conscientemente las fronteras entre lo burlesco y lo malvado, podría decirse que *El castillo* no es una novela religiosa sino cómica”<sup>26</sup>.

Algunos estudiosos, como Víctor Bravo, consideran que el género canónico por excelencia de la modernidad es la novela policiaca, pues en ésta se plantea un enigma y en el desarrollo de la obra se busca su solución; es decir, la búsqueda de un sentido, de la verdad o de la justicia serán fines en sí mismos: “El relato policiaco nos entrega una de las representaciones optimistas de lo real. Dramatizando la pérdida del sentido en el punto ciego de un crimen enigmático, y su rearticulación por medio de la intervención triunfante de la racionalidad, este relato se propone, como la modernidad optimista, desde Descartes, la

---

<sup>25</sup> Philip Thomson, *Lo grotesco*, p.15

<sup>26</sup> J. M. Coetzee, “Traducir a Kafka”, en *Costas extrañas Ensayos, 1986-1999*, p. 104

revelación de la verdad por medio de la razón”<sup>27</sup>; la modernidad aún apostará por la existencia de dichos ideales y, por ende, su búsqueda (la de los ideales) será un impulso serio no humorístico; sin embargo, una gran cultivadora del género policiaco, en el paso de la modernidad a la posmodernidad, Patricia Highsmith, ya anuncia la transformación de dicho género pues en sus tramas abunda cierta ambigüedad irónica que propicia una identificación del lector con los personajes que encarnan a los delincuentes, principalmente en su saga de novelas protagonizadas por Tom Ripley, quien alterna con personajes repulsivos que representan el ámbito de la ley y el orden. Todo descrito, como ya se mencionó, con una gran carga de ironía y humor negro. Otro caso precursor de la transformación del género digno de mención fue el de los argentinos Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq, con su libro *Seis problemas para don Isidro Parodi*, en donde el policía que resuelve los casos, irónicamente, lo hace desde la cárcel pues se encuentra preso, situación paradójica y no exenta de socarronería y humor. La obra de Borges y Bioy Casares se da en la América hispanoparlante contemporánea; sin embargo, las distintas regiones del continente sufrieron evoluciones diferentes atendiendo a sus peculiares contextos históricos.

## 1.2 Teoría acerca del concepto de humor

Con el concepto de humor se presenta la paradoja de que la mayoría de los pensadores importantes han tenido una opinión sobre el humor sin que ninguno haya elaborado un tratado, parte integral de un sistema filosófico, acerca de dicho concepto que diera cuenta de

---

<sup>27</sup>Víctor Bravo, “El relato policiaco postmoderno tres novelas argentinas contemporáneas”. En <https://dialnet.unirioja.es> > servlet > artículo (15 jul. 2021).

su esencia, sus mecanismos, sus fines, justificaciones y alcances; antes bien, las posibles aportaciones más que esclarecer hacen más compleja su aprehensión.

En su tesis *Paradojas del humor en la modernidad*, David Garnica rastrea algunas de las conclusiones que sobre el concepto de humor propusieron los filósofos de Occidente, cuya mención me puede servir para empezar a conformar un marco teórico, con el fin de proponer una definición (que por la naturaleza del concepto será necesariamente provisional) que sirva a la presente investigación. Al respecto, se señala lo siguiente:

Las dos primeras paradojas de la modernidad propuestas por Kant son: 1) el humor es positivo: posee algo saludable y agradable, de conocimiento e ingenio que lo hace diferente, heterogéneo y desconocido al ser una disposición del espíritu; no obstante desemboca en un vacío, en negatividad; 2) si bien el humor es ‘el talento de poder ponerse voluntariamente en una cierta disposición de espíritu, conforme a ciertos principios de la razón’, su intención puede relacionarse con los fenómenos para manipularlos y finalmente desembocar en la nada<sup>28</sup>.

De aquí se puede extraer que al concepto de humor se le otorga una esencia racional no obstante que, aparentemente, no persiga ningún fin, conclusión lógica o conocimiento práctico. Así, para Immanuel Kant, como también lo menciona en la *Crítica del juicio*, el humor vendrá a ser un atributo humano sin una repercusión trascendental más allá de ser agradable, ingenioso y saludable, a pesar de desembocar en la nada.

El humor en este actuar humano no se reduce únicamente a una inclinación de ánimo específica en la cual se cancela toda disposición grave y profunda. Por ejemplo, el pensador inglés Anthony Ashley Cooper, conocido comúnmente como Shaftesbury, en su tratado *Sensus communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*, propuso el buen humor como una condición de la armonía humana en sociedad: “El humor verdaderamente ingenioso, el que muestra los aspectos nuevos, ocultos por lo que sea, e inesperados, de las cosas, es la

---

<sup>28</sup> David Cristopher Garnica Gasca, *Paradojas del humor en la modernidad*, p. 23

antiinquisición, la anticoacción: el seguro del libre movimiento de los individuos hacia la libertad [...] cuanto más humor ingenioso, mayor libertad, y mayor generosidad”<sup>29</sup>. De las meditaciones de Shaftesbury resalta la mención del componente intelectual en todo humor: “El humor forma parte del movimiento espontáneo de la inteligencia humana, es una forma de racionalidad”<sup>30</sup>. No es la racionalidad en sí, sino sólo “una forma de”, y no se inserta en el trabajo riguroso de la inteligencia humana, pues deviene de un “movimiento espontáneo”; de esta acotación sobre el humor de Shaftesbury se puede inferir que con aquél nos internamos en un campo más bien intuitivo del pensamiento humano en el cual reina la subjetividad, pues el humor tendrá que ver con el emisor, el receptor, el contexto social, histórico, etcétera. Así, Shaftesbury propone al humor como un constructo de la inteligencia humana que bien puede desempeñar el papel de regulador social positivo que se opone a la inflexibilidad de normas y formas de gobierno inexorables.

En el campo específico de la literatura, Carmen Fernández Sánchez, en su estudio *Sobre el concepto de humor en literatura*, acota desde el principio que: “al igual que lo cómico, el humor no es un concepto que se deje apresar fácilmente. Prueba de ello, son los numerosos intentos llevados a cabo”<sup>31</sup>. Más adelante, ya revisando las teorías de quienes han estudiado el humor, menciona el concepto de transposición, muy importante para Henri Bergson en su ensayo sobre la risa, y señala que: “L. Cazamian [...] parte de la idea de transposición de la teoría bergsoniana sobre lo cómico, según la cual, transponiendo la expresión natural de una idea a otro tono se obtiene un efecto cómico. Basándose en este concepto, define el humor como una transposición, o modo anormal de presentar las cosas, fórmula bastante vaga que

---

<sup>29</sup> Shaftesbury, *Sensus communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*, p. 102-103

<sup>30</sup> *Ídem*, p. 98

<sup>31</sup> Carmen Fernández Sánchez, *Sobre el concepto de humor en literatura*, p. 214

podría aplicarse a todo arte, pues también éste es un modo de presentar las cosas que difiere del modo natural o espontáneo”<sup>32</sup>. Esto en cuanto al aspecto formal, porque cuando el estudioso se interna en la intención del hacedor del humor, es decir, en el humorista, clasifica “el humor en distintos modos generales que reflejan las diferentes reacciones vitales o juicios más o menos desarrollados”<sup>33</sup>. Sobre esta clasificación, Fernández Sánchez argumenta que:

Para Cazamian esta clasificación es un análisis de la forma y la forma del humor o transposición es una actitud psicológica, cuyo resultado estético es el contraste. La materia, demasiado individual para una posible definición o teoría, no puede sin embargo excluirse totalmente. Cazamian toma también en consideración la actitud humorística que caracteriza como un desdoblamiento parcial de la personalidad por esa misma transposición de ideas y sentimientos que rompe la conexión de éstos con la expresión normal. Esta dualidad de la vida interior supone cierto escepticismo o relativismo que produce un fondo de tristeza y de pesimismo en muchos humoristas. Pero, para Cazamian, la actitud no basta para caracterizar la materia del humor cuya individualidad sólo puede ser estudiada por la crítica, la biografía o la historia literaria. Además, no hay una filosofía que se encuentre en todos los humoristas de modo que debe ser excluida de la definición. Ni siquiera el humor tiene siempre valor cómico pues éste queda anulado a veces por la materia, los hechos presentados que pueden influir negativamente en nosotros<sup>34</sup>.

Esto último que se menciona es muy importante puesto que ciertas clases de humor (con su comicidad peculiar) muy arraigadas en la sociedad mexicana (homofóbico, racista, sexista, clasista) han provocado controversias y censuras que van desde lo ético hasta lo legal; así, lo que para algunos es buen humor y, por ende, cómico, para otros resulta ofensivo y, en consecuencia, negativo. Hasta aquí se ha determinado lo que conforma los indicios del humor, pero no su concreción en una definición satisfactoria: “La forma del humor, procedimiento psicológico (‘arrêt’ de las reacciones normales) y estético (transposición de ideas y sentimientos) es constante pero su materia es individual y escapa a la definición”<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> *Ídem*, p. 215

<sup>33</sup> *Íbidem*

<sup>34</sup> *Íbidem*

<sup>35</sup> *Ídem*, p. 216

A partir de que se carece de una definición abarcadora de todo el fenómeno, los estudiosos proponen analizar el humor en sus concreciones particulares: “El análisis no puede explicar el impulso creativo que pone en marcha el mecanismo del humor. Sólo puede explicar el primer paso del humor, el rechazo de la expresión natural, proceso generalizable, pero no puede aclarar el segundo paso o elección de un modo de ser determinado, que es objeto no de una teoría del humor sino de la crítica literaria”<sup>36</sup>, en este sentido, mi indagación sobre el concepto de humor en literatura se ceñirá sólo a un género de la literatura como es el de la novela y, específicamente, el modo determinado (ironía, sátira, parodia, etc.) en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada, pues: “La materia y la actitud humorística permiten el acercamiento a una obra en lo que tiene de específico, en lo que la configura frente a otras obras de un mismo o de diferente autor mientras que los elementos más generales tienen aquí un interés secundario”<sup>37</sup>. Poco a poco nos vamos desplazando, en un sentido discursivo deductivo, de lo general (el humor), a lo particular (la obra), en este caso, una especie de humorista, y su consecución (en la obra): el chiste, la sátira, la ironía, etc. Pero, aquí cabría preguntarse: ¿qué clase de humorista es el autor? Acaso, uno a quien la capacidad de reírse de los defectos ajenos lo haga sentirse superior o uno que se solidarice con la menesterosa condición humana; al respecto, Fernández Sánchez nos aporta, en su libro, el punto de vista de otro estudioso del tema:

El humor no es para Aubouin la unión de la tristeza y de la alegría sino su conciliación total que da lugar a una combinación humorística en la medida en que se han perdido ambas tonalidades afectivas. El sentido del humor es la facultad de percibir las relaciones entre los elementos contradictorios de una situación, observando para ello, con espíritu lúdico, las formas y apariencias. El humor puede recorrer toda la gama desde el humor ligero próximo de lo cómico puro hasta un género que provoca la reflexión más que la sonrisa pero que aún guarda del humor una atmósfera de comprensión. Porque la característica fundamental del humorista es, para Aubouin,

---

<sup>36</sup> *Íbidem*

<sup>37</sup> *Íbidem*

la capacidad de encontrar excusa a los errores ajenos, de ver las cosas bajo su lado cómico<sup>38</sup>.

Esto nos acerca más al autor de la obra, alguien que adopta una cierta postura existencial y desde ella actúa, que no pontifica o hace proselitismo, porque si así fuera estaríamos ante una novela de tesis, una obra que viniera sólo a ilustrar una corriente filosófica o, en caso extremo, una ideología política; para Michel Autrand, citado por Carmen Fernández Sánchez:

Los criterios realmente decisivos son aquellos que tienen que ver con la personalidad del autor, productos de la distinción entre el humor considerado como un conjunto de procedimientos de expresión y el humor como determinada disposición mental. Lo esencial del humor estaría, para M. Autrand, en este segundo aspecto al que remiten, además de esos procedimientos, el sentido mismo del discurso. Todos ellos serán plenamente humorísticos si se da una determinada disposición interna del autor, de modo que el humor, lejos de ser en la obra un elemento accesorio, le da su verdadero significado. El humor, o estado interior que determina la significación de una obra, se manifiesta a través de la presencia del yo del autor en su obra y por su adquisición de una actitud filosófica determinada<sup>39</sup>.

De aquí ya se pasaría concretamente a las realizaciones del humor en la obra, analizarla es ir detrás de los indicios de todo tipo cuya presencia cree el tono general: “Estudiar el humor de un autor es para Autrand determinar la tonalidad general de su obra, sin pretender llegar a la precisión en la definición de las formas o del sentimiento general que las inspira”<sup>40</sup>, pero si el humor es tan elusivo como he planteado: “¿Cómo abordar entonces el problema del humor en una obra? M. Autrand propone partir de una intuición del humor para analizar el funcionamiento de los procedimientos y del contenido”<sup>41</sup>. Aquí ya estaríamos de lleno en la obra literaria sin asumir una postura predeterminada ni esperar un efecto o efectos de diversión y entretenimiento; la búsqueda de ese asumido humor sería soportada por un texto, visto desde un enfoque diacrónico y, por ende, inscrito en un determinado momento histórico,

---

<sup>38</sup> *Ídem*, p. 220

<sup>39</sup> *Ídem*, p. 224

<sup>40</sup> *Ídem*, p. 225

<sup>41</sup> *Íbidem*

un estado determinado de lengua y un contexto socio-cultural específico: el de México a finales del siglo XX y principios del XXI, así: “El humor se perfila entonces como una guía de lectura e interpretación de las formas de una obra, restringiendo el análisis a un plano literario en que se estudien las relaciones entre esa peculiar disposición interior y las formas que se deriven de ella”<sup>42</sup>, en donde el autor será el director de una orquesta que busca una rara armonía, aquella de lo humorístico, entonces: “Lo humorístico remite pues a la concreta posición del narrador respecto de lo narrado y, en último término, a la postura del autor respecto de su obra y del mundo”<sup>43</sup>.

El humor en la literatura moderna podrá contener también una gran carga de ironía, con esta ironía también se da la posibilidad de ampliar el abanico semántico, lo que se enuncia tendrá resonancias y significaciones más allá de lo puntualmente literal, así, el tono de la narración vendrá a desempeñar un papel muy importante. Siendo la ironía un componente esencial de la clase de humor que analizaré, se hace necesario establecer una definición detallada del concepto de ironía.

En este caso, a diferencia del concepto de humor, tenemos un referente preciso en primer lugar en la descripción de las figuras retóricas empleadas tanto en el discurso oral como en el escrito. Helena Beristáin define la ironía como:

Figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste 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. [...] Se trata del empleo de una frase en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el contexto lingüístico próximo, revela su existencia y permite interpretar su verdadero sentido<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> *Íbidem*

<sup>43</sup> *Ídem*, p. 228

<sup>44</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 271

La ironía registra cierta gradación que va de la burla a la mofa, y del sarcasmo al escarnio. Se dice de este último que: “Se llama sarcasmo al escarnio, la ironía cuando llega a ser cruel, brutal, insultante y abusiva, en el sentido de que se aplica a una persona indefensa o digna de piedad: la ironía llega al sarcasmo por ambas razones, por insultante y porque la víctima, ausente, no puede defenderse”<sup>45</sup>. Entonces, se puede resumir que la ironía es una figura elaborada en el discurso (oral y escrito) en donde las implicaciones semánticas desempeñan un papel fundamental, así como el contexto en el que aparece en virtud de que se da a entender lo contrario de lo que se dice o algo distinto de lo que se dice. La ironía en sus orígenes etimológicos se relaciona con una acción de disimular, sobre todo simular ignorancia, es decir, disimular que se sabe algo, de aquí que se considere a Sócrates como un maestro de la ironía en sus diálogos. En el transcurso del tiempo la ironía se ha estudiado no sólo como una forma retórica sino como concepto filosófico o como componente psicológico. En relación con el punto de observación del autor con respecto a la obra, convendría señalar que en el romanticismo se consideró el recurso de la ironía como una forma de reafirmación no subjetiva en el cuerpo mismo de la obra, lo cual mostraría la parte trascendental de la obra de arte: “La ironización de la forma de exposición es por así decir la tempestad que alza el velo ante el orden trascendental del arte, y descubre a éste y en su seno la subsistencia inmediata de la obra en tanto que misterio”<sup>46</sup>. Este rasgo de trascendentalismo idealista se irá dejando atrás para adoptar una postura más subjetiva y, por ende, individualizada de los empleos de la ironía en la literatura moderna y posmoderna.

Por su parte, Ferrater Mora también propone una tipología de la ironía: “Hay muchas formas posibles de ironía; por ejemplo, se puede hablar de la ironía conceptuosa y amarga

---

<sup>45</sup> *Ídem*, p. 275

<sup>46</sup> Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, p. 86

(Quevedo), de la ironía piadosa (Cervantes), de la ironía intelectual (Gracián), para limitarnos a ejemplos de escritores españoles clásicos”<sup>47</sup>. En relación con las formas de la ironía considero fundamentales los señalamientos de Ferrater Mora:

Por un lado, la ironía puede ser una actitud para la cual el mundo es algo esencialmente innoble, que merece a lo sumo difamación y menosprecio. La ironía se emplea entonces como modo de no participar efectivamente en un mundo desdeñado; en vez de intentar comprender tal mundo se procede a comentarlo ligeramente (o, según los casos, corrosivamente) y, en general, a tomarlo como mero juego.

Por otro lado, la ironía puede ser una actitud para la cual el mundo no merece la seriedad que algunos ponen en él, pero no por desprecio del mundo, sino por estimar que tal seriedad es siempre de algún modo unilateral y dogmática. Esta ironía renuncia a entregarse completamente a nada, pero sólo porque estima que ninguna cosa es en sí misma completa. Mientras el primer tipo de ironía —que llamamos ‘ironía deformadora’— descoyunta la realidad el segundo tipo de ironía —que llamamos ‘ironía reveladora’— aspira a comprenderla mejor<sup>48</sup>.

Esta última definición de ironía me servirá de referente en la presente tesis, llamada por el autor “ironía reveladora”, ya que considero que toda la novela de Daniel Sada se narra con un tono marcadamente irónico, una manera de no tomar nunca en serio lo que se expone o se argumenta, con el fin de otorgar al argumento esa revelación convincente necesaria, con este estrafalario buen humor se da una acción de desconstrucción de los hechos narrados para replantearlos desde las variedades del humor con la intención de criticarlos y comprenderlos mejor.

Asimismo, en lo relacionado con la ironía como recurso retórico que desde el Romanticismo permite la entrada de la subjetividad, quisiera incluir los conceptos que propone el filósofo norteamericano Richard Rorty sobre lo que él llama el *escritor ironista*, en virtud de que yo encuentro en la novela de Daniel Sada una clase de ironía similar a la que describe Rorty sobre todo porque ya está alejada de las posturas trascendentales de la ironía

---

<sup>47</sup> *Íbidem*

<sup>48</sup> *Ídem*, p. 1904-1905

romántica y se encuadra más en una perspectiva histórica que pregunta por los límites y las posibilidades actuales de la lengua en que escribe y la libera de trascendentalismos, con lo que implícitamente se hace una crítica del contexto histórico en el cual se escribió la novela.

Rorty principia argumentando que: “Lo opuesto a la ironía es el sentido común”<sup>49</sup>, esto en el entendido de que el sentido común da por sentados y justificados los conceptos de verdad, justicia, bondad, belleza, etc., mientras que con la ironía se adopta una postura escéptica: “El ironista [...] es nominalista e historicista. Piensa que nada tiene una naturaleza intrínseca, una esencia real”<sup>50</sup>. A quienes sí aceptan la posibilidad de la existencia de verdades trascendentales los llama metafísicos, mientras que a los que se resisten a creer en tales verdades los llama ironistas: “Los metafísicos creen, pues, que ahí afuera, en el mundo, hay esencias reales que es nuestro deber conocer y que están dispuestas a auxiliarnos en el descubrimiento de ellas mismas. No creen que sea posible hacer que una cosa aparezca como buena o mala redescribiéndola, o, si lo creen, lamentan ese hecho y se aferran a la idea de que la realidad nos ayudará a resistir tales seducciones”<sup>51</sup>. Toda la argumentación de Rorty gira en torno de la clase de empleo que se hace del lenguaje, es decir, su pensamiento se basa en lo que nombra el lenguaje, cómo lo hace y cuáles son las pretensiones últimas de las formas de empleo de ese lenguaje en donde están contenidas las imágenes que poseemos del mundo, a esto le llama perspectivismo, y este perspectivismo necesariamente se encuentra relacionado con el contexto histórico dentro del cual le toca aparecer y desarrollarse; a partir de este último sentido, es que Rorty teoriza sobre lo que llama la contingencia del lenguaje, con base en la cual el mundo se transformará no por el alcance de nuevas verdades o esencias

---

<sup>49</sup> Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, p. 92

<sup>50</sup> *Ibidem*

<sup>51</sup> *Ídem*, p. 93

trascendentales sino por el cambio de perspectiva y, por ende, de maneras de mencionar las cosas y asuntos del mundo:

Hace unos doscientos años, comenzó a adueñarse de la imaginación de Europa la idea de que la verdad es algo que se construye en vez de algo que se halla. La Revolución Francesa había mostrado que la totalidad del léxico de las relaciones sociales, y la totalidad del espectro de las instituciones sociales, podían sustituirse casi de la noche a la mañana. Este precedente hizo que, entre los intelectuales, los utopistas políticos fueran la regla más que la excepción. Los utopistas políticos dejan a un lado tanto las cuestiones referentes a la voluntad de Dios como las referentes a la naturaleza del hombre, y sueñan con crear una forma de sociedad hasta entonces desconocida<sup>52</sup>.

Ya en el ámbito del arte y específicamente de la literatura el poeta, en su papel de creador, será quien se encargará de forjar las formas de mención de la realidad, entonces la historia será una sucesión de metáforas: “Una percepción de la historia humana como la historia de metáforas sucesivas nos permitirá concebir al poeta, en el sentido genérico de hacedor de nuevas palabras, como el formador de nuevos lenguajes, como la vanguardia de la especie”<sup>53</sup>.

Recapitulando, tenemos que el ironista se somete a la historia y reconoce la contingencia del lenguaje con lo que adopta un perspectivismo que le proporciona la posibilidad de nombrar (nominalismo) nuevamente las cosas del mundo desde una nueva perspectiva, a la cual llama Richard Rorty redescripción; entonces lo que el ironista hace es ironizar las pretensiones de verdad con base en una redescripción, la cual deberá ser creativa y aportar un nuevo vocabulario para persuadir a los lectores, en el caso del novelista, la cual puede ser humorística. Al respecto, Emiliano López señala que:

La redescripción cómica es una construcción ficticia cuyo propósito es ironizar, hacer patente la contingencia de una creencia, supuesto, propósito, acción, situación, etc. Asimismo, revelar la contingencia evita que una propuesta se imponga de manera dogmática. Otro propósito evidente de este tipo de redescripción, es causar risa [...], propósito que pertenece a lo cómico o humorístico en general. Entonces, debe tenerse

---

<sup>52</sup> *Ídem*, p. 23

<sup>53</sup> *Ídem*, p. 40

presente que la redescrición c3mica se construye de manera intencional, con prop3sitos espec3ficos. Es un subtipo de lo c3mico<sup>54</sup>.

Muchos de los planteamientos te3ricos de Rorty est3n encaminados a mostrar la idoneidad de la literatura como medio de persuasi3n de una postura deontol3gica m3s eficaz que la que podr3an lograr los tratados o manuales de 3tica, su enfoque se centra en la cr3tica del poder y en el planteamiento de que debe ser extirpada de la existencia en sociedad, tr3tase de la que se trate, toda clase de crueldad, as3 el fil3sofo afirma que:

Las novelas constituyen un medio m3s seguro que la teor3a para expresar el reconocimiento que uno hace de la relatividad y de la contingencia de las figuras de autoridad. Porque las novelas habitualmente se refieren a personas, esto es, realidades que, a diferencia de las ideas generales y de los l3xicos 3ltimos, se hallan manifiestamente ligados al tiempo, insertas en un tejido de contingencias. Puesto que los personajes de una novela envejecen y mueren —puesto que notoriamente participan de la finitud de los libros en los que aparecen—, no nos sentimos tentados de pensar que al adoptar una actitud respecto de ellos hemos adoptado una actitud respecto de toda especie *posible* de personas<sup>55</sup>.

Esta argumentaci3n de Rorty, al intentar el an3lisis de una obra literaria determinada, nos ayuda a enfocar a los personajes de la obra como seres determinados por la contingencia del mundo donde act3an, ellos mismos y todos sus actos son contingentes, no representan esencias trascendentales e inalterables (no son los portadores de la verdad), sobre todo aquellos que detentan el poder, de sus actos el lector puede aprehender la importancia de un actuar 3tico en el mundo; as3, para ejemplificar, podr3a mencionar el caso de Josef K. de *El proceso* de Franz Kafka, cuyo tr3gico destino parece guiado por fuerzas superiores e ignotas desde que recibe la visita de los agentes policiacos que se presentan en su domicilio para detenerlo. El conflicto 3tico de K. es saberse inocente y, sin embargo, en el fondo no creerlo e ir asumiendo una culpa por un crimen inexistente, lo que lo arroja en una espiral

---

<sup>54</sup> Emiliano L3pez, *La funci3n de la redescrici3n c3mica en la filosof3a de Richard Rorty: reforzar la contingencia*, p. 42

<sup>55</sup> R. Rorty, *op. cit.*, p.126-127

interminable de culpas: las torturas a los agentes a partir de que los denuncia por abuso de autoridad, la ingratitud con su familia, la descortesía con su abogado defensor. En el caso específico de las obras literarias como *El proceso*, donde las figuras del poder se representan cargadas de un humor irónico (el patético juez de instrucción, el astuto y embustero abogado defensor), se da el caso de la redescrición cómica que al revelar la contingencia evita que una idea o actitud se imponga como dogma, de lo cual el lector podrá deducir una postura ética.

En conclusión, emplearé en el análisis de la obra de Sada los planteamientos del filósofo Richard Rorty en virtud de que considero que la novela adopta un perspectivismo que permite esa redescrición a la que alude el estudioso norteamericano, lo que conlleva una visión crítica del momento histórico que vivió Daniel Sada.

En el acercamiento al concepto de humor en literatura, he aludido a los recursos retóricos que se relacionan directa o indirectamente con el humor, tal es el caso de la ironía, la parodia, el pastiche, la sátira, la caricatura, etc. Ahora intentaré hacer algunas puntualizaciones más sobre estos recursos retóricos que servirán, en adelante, para aplicarlos en el análisis de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada.

Se dice que la parodia es una: “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad”<sup>56</sup>, dicha imitación registra diversas gradaciones según sea la intención del autor al parodiar la obra, el estilo o el género del que se trate y su conformación podrá ser llevada incluso hasta un extremo grotesco: “Una parodia (o una imitación como burla o burlesco) que se lleva hasta el extremo, es decir, al punto donde el conflicto entre la parodia y el original, o entre el contenido y la forma, se vuelve insoportable,

---

<sup>56</sup> H. Beristáin, *op. cit.*, p. 387

se podría definir como una parodia grotesca, y lo grotesco muy bien puede cancelar la intención paródica”<sup>57</sup>. Esta posibilidad de lo grotesco tal vez está propiciada por la cercanía de la parodia con la sátira y con la caricatura, al respecto, Gérard Genette señala que:

En la conciencia común, el término *parodia* ha llegado a evocar espontáneamente, y exclusivamente, el pastiche satírico, y por tanto a ser equivalente a *imitación satírica* [...] o *caricatura*, como en locuciones habituales del tipo ‘parodia de la justicia’ o ‘parodia del western’, o tan transparentes como la de los Goncourt a propósito del parque de Vincennes, ‘parodia de bosque’. Los ejemplos serían innumerables. Para resumir, recuerdo que relevantes estudios muestran una aplicación (casi) constante del término *parodia* al pastiche satírico, y distinguen (casi) constantemente la parodia del pastiche como una imitación más cargada de efecto satírico o caricaturesco<sup>58</sup>.

Gérard Genette nos previene de no confundir la parodia con la sátira o la caricatura, cuyos fines serían los efectos potenciados de la intención paródica. Genette hace una taxonomía de los tipos de parodia en literatura a partir de lo que él llama hipertexto y, según las distintas intenciones del autor, fija las categorías de la parodia en los tipos siguientes: lúdico, humorístico, serio, polémico, satírico, irónico<sup>59</sup>.

Con la sátira nos topamos con elementos morales, su naturaleza encierra una intención que resalta aspectos oscuros y deleznable de quienes participan en la pieza satírica, va dirigida a un público amplio a quien se pretende mostrar, exageradas, acciones no aceptadas por la comunidad, es una especie de lección moral no exenta del placer del humor: “La sátira [...] apunta a provocar dos reacciones en la audiencia: risa y enojo o aversión, pero de manera separada”<sup>60</sup>. Por su parte, la caricatura en primer término es una burla, apunta a la exageración burlona de los rasgos de un personaje, lo que conlleva, por su naturaleza humorística, a la risa: “La caricatura provoca risa porque distorsiona o estiliza las características de una

---

<sup>57</sup> P. Thomson, *op. cit.*, p. 102

<sup>58</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 35

<sup>59</sup> Para tener una panorámica histórica del concepto de “Parodia”, véanse los primeros capítulos de *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, de Gérard Genette, p. 9-175

<sup>60</sup> *Ídem*, p. 104-105

persona, ya sea conocida o se trate de un tipo, de una manera ridícula y divertida; es decir, una característica se exagera al grado de hacerla anormal”<sup>61</sup>.

Las formas retóricas del humor (ironía, parodia, sátira, burla, caricatura, etc.) provocan en los receptores del mensaje la risa resultante de la decodificación del código correspondiente, se crea en ese círculo comunicante una cierta complicidad entre emisor y receptor que es la que otorga el sentido final y probablemente la intención última del agente emisor, en el caso de una novela el autor de ésta. Al indagar en este capítulo brevemente en la naturaleza de estos recursos retóricos que funcionan como estrategias narrativas intentaré en el siguiente capítulo rastrear muestras de humor en la literatura mexicana cuya naturaleza diversos críticos comúnmente han calificado de solemne. Mencionaré a algunos autores y obras en las que se puede observar un propósito humorístico con fines tan diversos como la sátira, la burla, la ironía.

---

<sup>61</sup> *Ídem*, p. 97

## Capítulo 2

### El humor en la literatura mexicana

Como se mencionó al final del capítulo anterior a la literatura mexicana se le suele caracterizar como solemne, esto debido a que los temas tratados posiblemente se han dejado influir por rasgos históricos como la conquista, la guerra de Independencia, la revolución; por factores sociológicos como el mestizaje, la multiculturalidad, o por motivos antropológicos como la pluralidad étnica, religiosa, etc., es decir, parecería que los temas que incumben a la literatura nacional revisten una importancia ontológica que debe ser tratada sólo con seriedad trascendental y la presencia del humor vendría a desentonar en la clase de discurso que ante todo se pregunta por el origen y el sentido de lo mexicano.

A pesar de que las condiciones mencionadas anteriormente pueden estar presentes en muchas obras, en este capítulo intentaré destacar en la evolución de la literatura mexicana, desde el siglo XVII con Sor Juana Inés de la Cruz hasta el siglo XX, momentos y obras en los que se ha empleado el humor ya sea como un recurso satírico, irónico o paródico, como un elemento constituyente que más que banalizar ha enriquecido el corpus de las letras nacionales y ha originado retóricas tan notables como la ironía crítica de un Carlos Monsiváis o el humor crítico que advierto en Daniel Sada. Asimismo, al final del presente capítulo hago un breve apunte que he titulado “La contextualidad del humor” en el que señalo la importancia del contexto sociocultural donde tiene lugar el humor, sobre todo por peculiaridades como el humor grotesco o la burla desopilante empleados en la novela de Daniel Sada que aquí se estudia.

## 2.1 Breve semblanza histórica

En lo que actualmente se llama México, la implantación de la lengua de los conquistadores aunada a la influencia de las lenguas precolombinas enriqueció la expresión nacional, lo cual se vio reflejado en las distintas etapas de la historia de la literatura mexicana. Antes del gran auge en el siglo XIX de poetas y narradores nacionales, el caso más notable de creadora literaria, ya con un acento distintivo, fue Sor Juana Inés de la Cruz, quien vivió de 1651 a 1695, y cuya producción literaria abarcó principalmente la poesía. Influida por los grandes representantes del barroco español, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, en sus poemas más representativos no se deja de advertir una sutil vena satírica que por la maestría de Sor Juana desemboca en una poesía elegante, profunda y de un humor ingenioso:

Sor Juana Inés de la Cruz cultivó la escritura de poemas abierta y confesadamente burlescos; en otros casos, se trata de juegos de entretenimiento para ensayar la agudeza y el ingenio en el arte de rimar; también hay algunos de tonos festivos, como las ensaladillas que incluyó en composiciones de villancicos, por ejemplo, donde hace alarde de su capacidad para jugar con los tonos y acentos orales de los negros y mulatos. En otros momentos, no deja de sorprender su constante y firme habilidad para trabar juegos humorísticos que residen en la fonética y que revelan su honda sensibilidad lingüística<sup>62</sup>.

En el transcurso de su evolución, la literatura nacional también integra producciones de corte popular que no desdeñan el humor:

La actitud creativa con la que se forjan muchos textos a lo largo de la historia literaria y que forman una vertiente particular [...] es la apuesta por la multivocidad, porque niega que haya un solo modo correcto de hablar español: no ha desconocido la heterogeneidad. Muchos textos que formarían parte de tal vertiente se han alimentado de la imaginación que hunde sus raíces en la memoria colectiva y popular, aunque aparezca totalmente transfigurada y sensiblemente estilizada, por lo que, cuando se comentan las obras particulares, no siempre se han tenido en cuenta las fuentes populares de donde se han nutrido, sólo las librescas<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Martha Elena Munguía, *La risa en la literatura mexicana*, p. 135

<sup>63</sup> *Ídem*, p. 42

Aunque con resabios satíricos que no esconden su intención didáctica, muchos textos de este periodo se diversificarán y al evolucionar integrarán en su mismo corpus el factor determinante de lo popular:

Si bien en el amplio corpus de textos identificados vagamente como sátiras hay enormes diferencias de unos con respecto a otros, hay algunos rasgos comunes, lo que ha permitido englobarlos, con mayor o menor conciencia crítica, bajo el mismo rótulo: los dicta la indignación ante situaciones generadas por el sistema social, político o religioso, el afán de denunciar con acritud la injusticia, el crimen, los vicios de la sociedad, las malas costumbres. Pero en el dibujo del perfil de la sátira no se debe olvidar el elemento humor, aunque éste aparezca teñido de dolor, burla o agresividad. Algo más que es necesario tener en cuenta porque está relacionado con el humor es la recurrencia a un lenguaje ‘poco literario’, que permite la entrada a la literatura de los giros populares, coloquiales o incluso soeces<sup>64</sup>.

Así, encontramos ejemplos notables de escritores mexicanos del siglo XIX que en sus obras plasmaron rasgos de sátira y humor que se podría llamar propiamente mexicanos, tal es el caso de Manuel Payno, quien es bien conocido por *Los bandidos de Río Frío*, novela cuya composición no deja fuera la risa y sobre la cual Martha Elena Munguía señala: “Una risa que está siempre latiendo y que se difracta en haces de luz por las distintas formas de expresión que va adquiriendo: humor, sátira, ironías, juegos, grotesco, etc.”<sup>65</sup>, pero será *El hombre de la situación* la obra de Payno que muestra más claramente la intención de conformar un personaje picaresco que en sí contenga rasgos humorísticos: “El personaje, Fulgencio, el pobre andaluz adolescente recién desembarcado en Nueva España, es petulante, impertinente, codicioso y bárbaro; sin embargo, nunca se pierde la mirada compasiva y comprensiva del autor hacia el pícaro bribón, y es esta combinación la que hace posible el sentido humorístico con el que se delinea el personaje”<sup>66</sup>. Otro autor que echó mano del humor para conformar algunas de sus narraciones fue Vicente Riva Palacio en su colección

---

<sup>64</sup> *Ídem*, p. 48

<sup>65</sup> *Ídem*, p. 62

<sup>66</sup> *Ídem*, p. 63-64

*Cuentos del general*; tanto este autor como Guillermo Prieto impulsaron una clase de crítica social que tuvo sus mejores logros en las estampas satíricas publicadas en periódicos como *La Orquesta. Periódico omniscio, de buen humor y con caricaturas, La chinaca o El ahuirote* impulso que no se hubiera podido consolidar sin la obra del gran precursor que fue José Joaquín Fernández de Lizardi y la primera novela mexicana de corte picaresco: *El periquillo sarniento*. Con Lizardi incluso ya se anuncia un humor que apunta hacia una crítica más aguda y punzante y que algún crítico califica de sombrío:

En otros momentos, puede apreciarse en José Joaquín Fernández de Lizardi la escritura regida por un humor sombrío. Así ocurre, por ejemplo, en su texto sobre la oferta de frioleras que hace al público lector, en el cual anuncia la venta a precio muy bajo de ‘Uñas muy largas de todas clases’. También ofrece en venta un libro en los siguientes términos: ‘*Avisos a los casados sobre la fidelidad que suelen aparentar algunas mujeres*, con las reglas más sólidas que hasta hoy se han pensado para distinguir las buenas de las hipócritas.’ O bien, está el ofrecimiento de otro que se titula ‘*Arbitrios selectos para tener dinero sin trabajar*’. Puede decirse que se trata de un humor sombrío en la medida en que está articulado justamente desde la distancia emocional y ética de quien escribe ajeno a los vicios que reconoce en el resto de la sociedad que pretende exhibir<sup>67</sup>.

Lo sombrío tal vez se da por la ironía implícita en el distanciamiento que subraya la investigadora; sin embargo, este carácter sombrío o irónico tal vez es el precursor en nuestra literatura de lo que Mijail Bajtin llama componentes estilísticos (humor, ironía, sarcasmo) de los géneros serios, entre los que se encuentra la novela<sup>68</sup>.

Con las últimas anotaciones he tratado de poner en perspectiva los orígenes del humor en la literatura mexicana y para completar mi acercamiento al concepto de humor, específicamente en la narrativa, quisiera hacer algunas anotaciones sobre lo que podría conformarlo, principalmente aspectos relacionados con los estudios del ser o del carácter del

---

<sup>67</sup> *Ídem*, p. 54

<sup>68</sup> Las observaciones sobre la transformación de la risa en la literatura desde el punto de vista del estudioso ruso Mijail Bajtin, principalmente asentadas en su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento El contexto de François Rabelais*, servirán en este trabajo como marco teórico referencial.

mexicano, con el fin de rastrear la expresión de este ser o carácter peculiar en el arte narrativo nacional, manifestación lingüística que, a mi parecer, ha enriquecido la expresividad de una lengua impuesta desde la conquista y ha contribuido en la consolidación de un perfil distintivo de todo el corpus de la literatura mexicana.

La primera mitad del siglo XX mexicano vio nacer, crecer y desarrollarse a varias generaciones de estudiosos de diversas áreas de las humanidades (sociólogos, politólogos, psicólogos, filósofos) que se enfocaron en la investigación del *Ser del mexicano*, todo esto a la luz de las teorías y concepciones culturales en boga (el psicoanálisis, la fenomenología, la ontología, las teorías marxistas, etc.). Los diversos estudios aportaron puntos de vista que a pesar de su evidente inconsistencia y relativismo pusieron en el centro de la discusión el papel desempeñado por la sociedad emanada de la Revolución mexicana; es decir, sin proponérselo muchos externaron opiniones que más que mostrar una verdad contundente de algo tan inasible como es el ser de un grupo de seres humanos tan diverso y únicamente delimitado por unas fronteras arbitrarias y seguramente provisionales, revelaron diferencias insuperables, fortalezas y debilidades inexplicables, miedos y prejuicios anquilosados, habilidades insólitas, creencias inalteradas y siempre algo que se escapaba de ser característica única o definitoria del ser del mexicano. En realidad lo que se hacía no era definir el objeto de estudio a partir de premisas e hipótesis constatables y verificables, sino describir las formas del objeto y de las observaciones deducir su esencia según el enfoque de pensamiento, la corriente de estudio o el carácter del estudioso en turno; es decir, la conclusión existía de antemano y sólo se insertaban las observaciones en un molde previamente diseñado. Como señalé más arriba, algo de lo rescatable de dichas tentativas definitorias de lo mexicano fue el trabajo de campo de acopio de rastros, pues esto exhibió muchas de las conductas por medio de las cuales los diversos integrantes de la población

mexicana, seguramente no todos, enfrentan la realidad. Una de esas conductas, muy peculiar entre los mexicanos y emparentada aleatoriamente con el humor, es el relajajo; al respecto, un filósofo mexicano elaboró, con base en teorías sustentadas en la fenomenología, una *Fenomenología del relajajo*, ahí se establece que: “El relajajo puede definirse, en resumen, como la suspensión de la seriedad frente a un valor propuesto a un grupo de personas. Esta suspensión es realizada por un sujeto que trata de comprometer a otros en ella, mediante actos reiterados con los que expresa su propio rechazo de la conducta requerida por el valor”<sup>69</sup>, menciono las anotaciones de Jorge Portilla en virtud de que una voluntad de suspensión de la seriedad es mal vista en un entorno de valores donde los asuntos importantes son vistos y tratados casi exclusivamente desde la óptica de la seriedad y la solemnidad, lo cual, en el caso del fenómeno literario incide tanto en los asuntos tratados en las obras literarias como en las ópticas desde las cuales se analizan dichas obras. En la conducta relajajenta se pone en entredicho la autoridad que vigila el establecimiento del orden y aunque el mismo filósofo encuentra una búsqueda de libertad en el relajajo, el alcance mayor de éste es negativo: “El relajajo quiere, literalmente, una libertad para nada. Libertad para no elegir nada. Promueve el desorden para no tener que hacer nada en una acción prolongada y con sentido, tiene como fin la irresponsabilidad”<sup>70</sup>. En los tiempos en que Jorge Portilla escribió su ensayo el mérito de la responsabilidad estaba bien valorado por una sociedad que recién estrenaba instituciones emanadas de un movimiento revolucionario de masas; entonces, la conducta relajajenta del mexicano, sólo asumida desde el parámetro del deber ser y no, tal vez, como una defensa psicológica propiciada por la inseguridad ante un mundo hostil cuya esencia no se había acabado de asimilar y entender, entre otras conductas detectadas por el estudio de lo

---

<sup>69</sup> Jorge Portilla, *Fenomenología del relajajo*, p. 25

<sup>70</sup> *Ídem*, p. 84

mexicano, arrojaba el rasgo definitorio de irresponsable, este rasgo, principalmente como juicio de valor, se consideró parte inherente del carácter del mexicano.

Propiamente en el campo de la literatura, en la conformación de muchos personajes, se elabora un perfil psicológico con rasgos de pícaro indolente e irresponsable sólo salvado por un ingenio agudo en virtud de que en la sociedad mexicana existían esos prototipos emanados de las evidentes condiciones de desigualdad que prevalecían a pesar de los logros sociales de la revolución. Cuando todavía se escribían las novelas que enarbolaban la gesta revolucionaria, el escritor José Rubén Romero escribió su obra más conocida *La vida inútil de Pito Pérez* (1938) “cuyo protagonista es un pícaro a la mexicana, corredor de caminos, tramposo, acosado, decidor y un tanto cínico”<sup>71</sup>. La vena indolente de ese pícaro subsistirá y la clase de humor que creó influirá en la conformación de diversos personajes de la novela de Daniel Sada que analizaré en los capítulos posteriores.

A pesar de la connotación negativa del relajó, éste se relaciona con la ironía y con el humor, lo cual permite el cuestionamiento de estrategias que en el fondo pretenden establecer una sola dirección de pensamiento y, por ende, detentar el poder:

El relajó sabotea la libertad, en tanto que la ironía y el humor, modalidades de la libertad subjetiva, aclaran los caminos de la acción. Las tres actitudes, sin embargo, tienen algo en común. Son, en cierto sentido, respuesta a una circunstancia y, más concretamente, a una circunstancia humana en la que va en juego de alguna manera un valor. La ironía aniquila una pretensión, un prestigio injustificado y abre un camino al valor. El humor cancela el patetismo, que es una actitud de desesperación ante la acción. El patetismo lleva implícita la afirmación: ‘no hay nada que hacer’; quiere consagrar, como insuperable, un estado del mundo. El humor destruye esta consagración y devuelve su carácter transitorio a la situación que el patetismo quería hacer definitiva<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Salvador Reyes Nevares, “La novela de la revolución mexicana”, en *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, p. 57

<sup>72</sup> J. Portilla, *op. cit.*, p. 85

Contra esta “definitividad” de la situación se erigen como fuerzas contrapuestas el humor, la ironía y el relajó, aunque este último tenga la connotación negativa de no aspirar a conformar algún tipo de valor positivo. Algunas obras de la literatura enfocan la realidad mexicana desde una perspectiva desencantada que observa el relajó y lo plasma con un humor irónico que funciona como crítica de las formas de poder emanadas de la Revolución mexicana, tal es el caso de *El corsario beige* (1940) de Renato Leduc, así como de otras obras del autor en donde la parodia poética se decanta por un humor lleno de erotismo expresado en un lenguaje “barriobajero” como es el caso de *Prometeo sifilítico*. Sobre *El corsario beige* Martha Elena Munguía señala que:

Desde mi punto de vista, su gran aportación es la introducción en la literatura mexicana de un lenguaje amasado con los materiales de la picaresca callejera, la grandilocuencia de los intelectuales que se pusieron al servicio de los nuevos poderes emanados de la Revolución, con la estulticia lingüística e ideológica de esos nuevos poderosos; todo esto mirado desde la distancia irónica que da la recreación literaria. *El corsario beige* entreteje problemas políticos, callejeros, sentimentales, con asuntos de negocios turbios, por supuesto<sup>73</sup>.

Esta novela se podría considerar precursora de *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibarguengoitia, en la cual toda la situación es puesta en tono humorístico y el centro de atención serán esos políticos impresentables que se encaramaron en los puestos de poder del país después de la gesta revolucionaria, estos personajes deleznable ya están presentes en *El corsario beige*:

Los políticos fracasados son los nuevos piratas que de cualquier manera van a enriquecerse en el proceloso mar de los negocios ilícitos ganados con la complicidad de los políticos que sí triunfaron: la instalación de una magna empresa de casinos y burdeles, a la que llaman cínicamente ‘el gran comercio de la esperanza’, con el cual ‘habremos contribuido con nuestro grano de arena al equilibrio y al bienestar de la juventud de la República’. La novela es una regocijante carcajada hecha por los contrastes de registros lingüísticos: toda la obra es una mezcla de los más culto y

---

<sup>73</sup> M. E. Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 118

refinado con los dichos populares que siempre emergen para desenmascarar los verdaderos intereses de políticos logreros<sup>74</sup>.

Me interesa destacar el tema político en obras que emplean el humor como recurso en virtud de que encuentro que los rasgos con los cuales se crearon los personajes metidos en política en muchos sentidos se corresponden en idearios y actitudes con varios de los personajes de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada, ya que, desde mi punto de vista, el humor en la obra de este autor es un recurso enfocado en la crítica del poder.

Otro aspecto que abordan los estudiosos de lo mexicano es el relacionado con el tipo de lenguaje que emplea el mexicano promedio, al respecto, Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* señala que: “Su lenguaje está lleno de reticencias, de figuras y alusiones, de puntos suspensivos; en su silencio hay repliegues, matices, nubarrones, arcoíris súbitos, amenazas indescifrables”<sup>75</sup>, esta descripción del lenguaje de los mexicanos se podría ajustar puntualmente a las formas de expresión de algunos personajes de las narraciones de Juan Rulfo, a las características del carácter sombrío del supuesto tipo de mexicano lúgubre, melancólico, pendenciero, enamorado de la muerte, etc., que catalogaron varios de los teóricos del tema; sin embargo, la realidad rebasa el cartabón y hay noticia de otras formas de expresión que no están exentas de humor e ingenio a pesar de contener en sí mismas cargas de sexualidad reprimida como en los juegos verbales llamados albures en donde “Cada uno de los interlocutores, a través de trampas verbales y de ingeniosas combinaciones lingüísticas, procura anonadar a su adversario”<sup>76</sup>, o en donde de plano se busca expresar una identidad que la lengua impuesta no logra formular y entonces se echa mano incluso de la gestualidad como soporte de lo que pugna por manifestarse. La síntesis de esta búsqueda

---

<sup>74</sup> *Ídem*, p. 119

<sup>75</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 35

<sup>76</sup> *Ídem*, p. 47

expresiva se da en el trabajo actoral de un personaje celeberrimo en la cultura mexicana contemporánea: Mario Moreno, mejor conocido como “Cantinflas”, quien es, según Carlos Monsiváis, “el inventor de la combinación exacta entre el manejo del cuerpo y la emisión armónica de frases sin significado”<sup>77</sup>, precisamente ese discurso conformado por sinsentidos es lo que otorgará al personaje su mayor logro humorístico, y al ser un representante del prototipo del lumpen carece de objetivos y, por ende, de responsabilidades, así una finalidad en sí será reafirmar una presencia aunque sea un puro juego: “Cantinflas forja una imagen, la del ‘peladito’, el lumpen que gracias a su propio esfuerzo va de la nada al caos, del vacío a la plenitud del vacilón”<sup>78</sup>. La trascendencia de esta figura popular es que:

Surge un estilo, de durabilidad sujeta a la energía imaginativa de su creador. El estilo consiste —sumariamente— en exhibir como en vitrina lo hilarante de un idioma todavía por hacerse; el chiste que se deja venir desde la adopción automática de una hilera de vocablos hasta la obtención —relajenta— de una sintaxis deshilachada<sup>79</sup>.

Este optar por un juego de pasajes lingüísticos intrincados es en sí una postura frente a una realidad estratificada y clasista, puede ser que todo el entorno del mexicano promedio sea un ámbito extraño o ajeno, pero, su formulación verbal es algo que se puede reprimir, pero no suprimir, es un decir, aunque no se diga nada, como es el caso del personaje cómico. Destaco lo que se ha escrito sobre los rasgos múltiples del carácter del mexicano, sobre todo lo relacionado con la clase o clases de humor que emplea y sus formas lingüísticas de expresión en virtud de que el narrador o narradores en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* recrea una serie de discursos de una complejidad lingüística que se nutre tanto en las formas cultas (octosílabos, endecasílabos, alegorías, etc.) como en expresiones populares como los dichos, refranes, regionalismos, giros lingüísticos insólitos, neologismos, arcaísmos,

---

<sup>77</sup> Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, p. 326

<sup>78</sup> *Ibidem*

<sup>79</sup> *Ídem*, p. 327

cultismos, eufemismos, etc., han contribuido a destacar el empleo que Daniel Sada hace de la lengua española, cuyo estudio se ha encaminado a encasillar esta voluntad artística enunciativa en clasificaciones como prosa barroca o “estética del desierto” a decir de Héctor Rodríguez de la O<sup>80</sup>. Destaco este aspecto de la forma de la obra de Sada porque no es una condición indispensable para que el humor en sus diversas variedades esté contenido en la obra, es decir, la elección de un determinado lenguaje no es lo que propicia la aparición del humor a pesar de advertir un espíritu lúdico y carente de solemnidad en dicho lenguaje; de hecho, uno de los aspectos más interesantes en el registro del humor en la literatura mexicana es la diversidad de estrategias retóricas en las cuales aparece el humor como elemento esencial en la conformación de diversas estéticas.

Autores tan disímiles en cuanto a sus discursos y fines estéticos como el ya mencionado Renato Leduc, Juan José Arreola, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis y Augusto Monterroso, logran una gran profundidad por medio del empleo del humor en sus obras, independientemente de los recursos retóricos que elijan: “El humor es otra de las formas que suele adquirir la risa en el arte verbal; es más, sería posible suponer que el humor, en buena medida, es el que preside la mayor parte de las manifestaciones jocosas de la literatura, sea que se oriente hacia lo grotesco, hacia lo satírico o hacia lo paródico”<sup>81</sup>. Y este humor no busca sólo una finalidad simplemente lúdica sino que en sí mismo es un recurso que puede mover a la reflexión y que incluso es una forma de solidaridad con la alteridad: “El humor en Augusto Monterroso es una forma particular de visión artística, es esta la razón por la que su diario trasciende la insignificancia de lo banal y de lo individual

---

<sup>80</sup> Al parecer la alusión a tal estética parte de un comentario del escritor Roberto Bolaño, al cual hace alusión Rodríguez de la O, *Vid* “Porque parece barroco lo real. Un estudio comparado entre Daniel Sada y Carlo Emilio Gadda”, p. 47

<sup>81</sup> M. E. Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 127

para convertirse en escritura literaria que se tiende hacia el encuentro solidario con los otros”<sup>82</sup>. Por otra parte, una estética como la de Salvador Elizondo se elabora a partir de construcciones intelectuales cuya intertextualidad propicia un sentido lúdico que echa mano de una ironía refinada, así en su texto *Poisson D’Avril* imitando el estilo epistolar escribe:

Recuerde con cuán ardiente afán se entregó a estudiar a fondo la filosofía, el derecho, la cirugía y también, para su mal, la teología desde entonces a la fecha. Hace ya diez años que lo titulan maestro, pero sus alumnos no asisten porque saben, como usted, que no sabe nada y que por lo tanto nada puede enseñarles. Ha establecido con ellos un pacto de inasistencia mutua que le deja unas cuantas horas libres para pensar en sus cosas<sup>83</sup>.

Es pertinente señalar que, aunque la literatura mexicana en el transcurso de su desarrollo bien podría dar una apariencia de solemnidad y seriedad acartonada en el tratamiento de sus temas, existe una presencia del humor desde los mismos orígenes (Sor Juana) de las obras escritas en México hasta nuestros días (Sada). Es interesante observar que muchas de esas manifestaciones caracterizadas por el humor han tenido como finalidad el cuestionamiento y la crítica de las figuras de poder o de los poderes fácticos erigidos en paradigmas a seguir (la Iglesia, el orden gubernamental, la historia patria, etc.) y no sólo se han conformado como un entretenimiento lúdico intrascendente. Siguiendo este planteamiento, el cual también alimentará buena parte de la investigación sobre *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, quisiera mencionar en este capítulo el caso de tres escritores mexicanos, dos de los cuales se les ha inscrito en la categoría de autores humorísticos y uno que casi ha sido estudiado únicamente desde la perspectiva seria o del contenido trágico de su producción, me refiero a Jorge Ibarguengoitia, Carlos Monsiváis y Juan Rulfo, en ese orden. Antes de entrar de lleno en lo que quiero destacar de estos tres escritores, quisiera señalar que soy

---

<sup>82</sup> *Ídem*, p. 145

<sup>83</sup> Salvador Elizondo, *Camera lucida*, p. 106-107

consciente de que dejó fuera o no menciono a una serie de autores mexicanos contemporáneos que de una forma o de otra han empleado el humor en sus distintas realizaciones, ya sean éstas satíricas, paródicas, irónicas, carnavalescas, etc.; tal es el caso de José Agustín, Hugo Hiriart, Sergio Pitol, Fernando del Paso, Elena Poniatowska, Guillermo Fadanelli, Cristina Rivera Garza o Jorge Comensal y muchos otros que seguramente han echado mano del humor para tratar de plasmar una imagen, por medio de la narración, de la realidad que les ha tocado vivir. De hecho, José Carlos Castañeda considera que la irrupción del humor en la literatura mexicana como una estrategia deliberada se dio en la última década del siglo XX:

Ninguna cualidad describe con más claridad la década de los años noventa como la levedad de la risa. El asalto del humor fue la diferencia en la narrativa mexicana. Sin duda hubo antecedentes; en especial, la publicación de la prosa periodística de Jorge Ibarguengoitia. Pero la noticia en este periodo fue la vocación irónica de buena parte de los mejores narradores, que convirtieron a la risa en el nervio central de la mirada literaria. Escritores como Enrique Serna (*Amores de segunda mano, El miedo a los animales,...*), Juan Villoro (*El disparo de argón, Materia dispuesta,...*), Rafael Pérez Gay (*Llamadas nocturnas y Cargos de conciencia*), Luis Miguel Aguilar (*Suerte con las mujeres y Nadie puede escribir un libro*), Hugo Hiriart (*La destrucción de todas las cosas, La naturaleza de los sueños,...*) y Francisco Hinojosa (*Memorias segadas de un hombre en el fondo bueno y otros cuentos hueros,...*) rescataron el tono y la crítica del humor para dar a la risa una nueva perspectiva<sup>84</sup>.

Este crítico sólo menciona la prosa periodística de Jorge Ibarguengoitia como antecedente del empleo del humor de forma deliberada en la escritura literaria mexicana, pero habría que recordar que es la novela *Los relámpagos de agosto* (1963) del mencionado autor la obra que marca el punto de arranque de lo que será en adelante la revisión crítica desde la literatura de la historia de México, ya sea por medio de propuestas totalizadoras como *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes, *Noticias del imperio* (1987) de Fernando del Paso, o mediante el retrato

---

<sup>84</sup> José Carlos Castañeda, “Los noventa: los años intempestivos”, en *La literatura mexicana del siglo XX*, p. 480

de protagonistas específicos como es el caso de *El seductor de la patria* (1999) de Enrique Serna y el periodo de gobierno de Antonio López de Santa Ana, de quien se dice que es: “Una figura que parece concentrarlo todo en una gran, grotesca, gignolenta opereta que sería el ya exangüe emblema de la historia patria”<sup>85</sup> o *La corte de los ilusos* (1995) de Rosa Beltrán donde se retrata la coronación de Agustín de Iturbide como Emperador de México y la caída de su imperio por medio de recursos humorísticos como la parodia y la sátira. Esta indagación en la historia de México se da en la segunda mitad del siglo XX, cuando ya las convulsiones producto de la Revolución mexicana se han apaciguado y los intelectuales mexicanos han adquirido más perspectiva y elementos críticos para analizar su propia historia. Tal vez el recurso principal aportado por *Los relámpagos de agosto* fue el elemento desacralizador aportado por el humor en la conformación del relato; fue el momento de concluir con las loas y las descripciones idealizadas de la gesta heroica de los revolucionarios y el de empezar a analizar desde perspectivas críticas los momentos fundacionales de la historia de México. En el caso de *Los relámpagos de agosto* no es que Ibarguengoitia se hubiera propuesto desacralizar la historia de México como un mero ejercicio frívolo, el mismo escritor señala en diversas entrevistas que se inspiró para escribir su novela en la profusión de memorias de militares que habían participado en la revolución y que a su manera querían contar su historia y justificar su presencia, así como limpiar su imagen de toda sospecha:

Los relámpagos de agosto no es una novela histórica, pero sí libresca. Se deriva de las lecturas que hice durante el tiempo que me dediqué a preparar y escribir *El atentado*, una obra de teatro basada en un acontecimiento que me fascinaba y que me sigue fascinando: el asesinato del general Obregón. Esto ocurrió hace cerca de veinte años, las librerías entonces solían tener una mesa con un letrero que decía ‘Revolución mexicana’, en la que había libros escritos veinte años antes, por gente que sentía que

---

<sup>85</sup> Juan José Reyes, “Los berrinches del caudillo Enrique Serna”, *El seductor de la patria*. Letras libres 11 (noviembre 1999). En <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/el-seducitor-la-patria-enrique-serna> (15 jul. 2021).

había participado en la historia pero que su actuación no había sido entendida, que no tenía oficio de escritor, pero que escribía libros para justificarse y pagaba la edición. Eran libros por lo general demasiado largos y muchas veces ilegibles<sup>86</sup>.

La novela de Ibarguengoitia nos puede dar una imagen más humana de los personajes ensalzados por la historia. En las novelas de Mariano Azuela, Rafael F. Muñoz, Nelly Campobello, por citar sólo algunos de los narradores más importante de este periodo, los personajes están caracterizados por su participación idealizada en la gesta heroica, no hay asomo de crítica porque la actuación individual está diluida en la participación general, los intereses y anhelos individuales son opacados por la grandeza de los fines idealizados de libertad, emancipación, reparto agrario, etc.; en cambio, ya desde *Los relámpagos de agosto* puede ser un general desconocido en busca de vindicación de su persona; la pareja imperial representada por un Maximiliano y una Carlota de carne y hueso en *Noticias del imperio*; o un cínico Santa Ana en *El seductor de la patria*, quienes concentrarán en sus actos el interés del lector, descritos, además, con el ingrediente adicionado de la ironía en algunos casos y del humor en otros. Aquí conviene señalar que, entre los autores citados, principiando por Ibarguengoitia, el recurso del humor no fue un fin en sí mismo sino una consecuencia de circunstancias y conductas que por absurdas o excéntricas resultaban humorísticas. Sólo para ejemplificar la clase de ironía en *Noticias del imperio* podría citar el caso del emperador Maximiliano durmiendo sobre una mesa de billar para evitar las picaduras de las chinches de la cama imperial o de la emperatriz Carlota loca de atar bebiendo agua de las fuentes de Roma para no ser envenenada.

---

<sup>86</sup> Jorge Ibarguengoitia, *Breve relación de algunos de mis libros Memorias de novelas*, en Jorge Ibarguengoitia, *El atentado Los relámpagos de agosto*, Edición crítica Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, Coordinadores, VII Dossier de la obra, p. 425

Asimismo, Ibargüengoitia va describiendo en su novela diversas escenas que por disparatadas, inverosímiles o, de plano, hilarantes nos llevan a preguntarnos si verdaderamente esas situaciones se presentan en la cotidianeidad mexicana. Tal pareciera que Jorge Ibargüengoitia asume una postura de cronista del absurdo, no porque este absurdo fuera buscado como un fin estético, como fue el caso de los artistas surrealistas, sino porque ese absurdo es un elemento constitutivo de la realidad mexicana. Esta condición de absurdo de la normalidad mexicana ha dado lugar a anécdotas tales como aquella de que cuando André Breton visitó México dijo que este país bien podría ser la cuna del surrealismo pues lo veía por todas partes. Ese absurdo banalizado también ha originado la acuñación de frases como la que nació como comentario a una etapa política mexicana llena de absurdos grotescos: “Luis Echeverría fue presidente de México (1970-1976) y ejerció el poder tragicómicamente: con un presidencialismo grotesco [...]. Y en una reunión de amigos donde se comentaban los últimos episodios de aquel régimen asombroso, Alejandro Palma Argüelles tuvo la inspiración de decir: ‘si Kafka hubiera nacido en México, sería un escritor costumbrista’”<sup>87</sup>; para documentar la pertinencia de esta frase sólo habría que leer la crónica de una estadía en México del escritor inglés Malcolm Lowry junto con su esposa y la tortura kafkiana a la que los sometieron las autoridades migratorias mexicanas de aquellos tiempos<sup>88</sup>.

La perspectiva que da la indagación en los hechos históricos de México arrojará actos heroicos y encomiables y logros en el pasado mexicano, pero también hechos que mueven a reflexionar sobre su existencia y sobre sus repercusiones en la historia subsecuente. De aquí,

---

<sup>87</sup> Gabriel Zaid, “Avatares kafkianos”. Letras libres 143 (noviembre 2010). En <https://www.lettraslibres.com/mexico/avatares-kafkianos> (15 julio 2021)

<sup>88</sup> La crónica a la que se hace referencia está asentada en una carta que Malcolm Lowry envió a su abogado Ronald A. Button; en dicha crónica se refieren “Los desafortunados acontecimientos que él (M. Lowry) y su segunda esposa padecieron a manos de las autoridades mexicanas en 1946, los cuales culminaron en su deportación y son centrales en la novela *La mordida*” Vid. Raúl Ortiz y Ortiz, “Archivo Lowry”, p. 88-121

del universo literario conformado en las obras como las citadas más arriba, se puede desprender una imagen rica en sugerencias e interpretaciones de la realidad más allá de visiones encorsetadas por las corrientes filosóficas, sociológicas, psicológicas en boga (ser de lo mexicano), lo cual puede ser constatado todo el tiempo en el decir y en el actuar de nuestros dirigentes políticos o en el uso mendaz de los pasajes de la historia nacional, en la desesperanzada resignación de muchos ciudadanos que dan por hecho que así son las cosas y nada las cambiará. Jorge Ibarguengoitia crea en *Los relámpagos de agosto* un trasunto, cuya descripción echa mano del humor, del mexicano encaramado y detentando el poder que, gracias a las posibilidades de la ficción literaria, podemos comparar con los hechos de la realidad, aunque este humor sólo será un recurso del autor pues la realidad social se conforma de múltiples aspectos, y así, desde la ficción, poder observar los mecanismos de un actuar que puede y debe ser sometido siempre a la visión deconstructiva de la crítica.

Otra clase de empleo del humor en la literatura mexicana contemporánea es el que quisiera destacar en la escritura de Carlos Monsiváis. Este autor sin haber sido poeta o novelista se le ha caracterizado principalmente como periodista, articulista, líder de opinión y cronista. La prosa de Carlos Monsiváis está enfocada principalmente en el análisis de la realidad mexicana, así a secas, todo lo que puede ser o considerarse bagaje intelectual servirá de manera inevitable a los fines del escrutinio de la política, la cultura en todas sus manifestaciones, el actuar de la sociedad mexicana en general; la de Monsiváis es una prosa tan sustentada en las posibilidades expresivas de la lengua española que su catalogación va de lo clásico a lo barroco. Monsiváis fue un ensayista que empleó las teorías de análisis no como un marco donde debería encajar el objeto de estudio, sino como un elemento más del objeto observado, es decir, al mismo tiempo que teorizaba, el marco teórico empleado era analizado y cuestionado sobre sus alcances reales o validez universal; para efectuar dicho

trabajo intelectual se valió de un estilo alimentado hábilmente por el humor. Aunque practica la sátira política, la parodia de los lenguajes del poder y otras formas del humor, su herramienta principal fue la ironía, una especie de ironía desmitificadora e iluminadora en sus pretensiones de acceder a un conocimiento que no desdeña el factor lúdico. Para acercarse al fenómeno social de los deportes de masas invoca a la manera de los poemas épicos de la antigüedad, en su estilo humorístico que lo caracteriza, a quien fue premio Nobel por sus indagaciones en los fenómenos de masas:

Ilumíname Elias Canetti, genial descifrador de las masas, teórico insomne de las multitudes, analista de las conductas gregarias. Guíame por senderos del bien exegetico sin caer en la tentación del paternalismo, y aunque ande en trance de populismo, condúceme al puerto seguro de las hipótesis que no naufragan a medio camino, de las metáforas que no resbalan, de las teorías totalizadoras en cuyas redes nunca aletean los lugares comunes. ¡Ah, supremo entendedor del comportamiento del hombre que abandona a su individualidad y se disuelve en el seno de la especie! ¡Ah, Casandra del best-seller, sálvame de las interpretaciones hechas en serie, líbrame de las andanadas freudianas y marxistas a domicilio, y si esto no te es posible, destruye por lo menos mis puntos de vista más obvios sobre las turbas felices cobijadas a gritos y sombrerazos bajo el augusto nombre del país donde viven!<sup>89</sup>.

El proceso es original porque la invocación se hace eco de la retórica homérica para manifestar irónicamente su intención de analizar la conducta de las masas; se observa un fenómeno social con las herramientas intelectuales más refinadas de la cultura occidental sin hacer alarde de su profundidad o de su complejidad sino, antes bien, llevando los elementos cultos al terreno de un humor desacralizador, lo que permite al lector observar desde una postura lúcida y lúdica a la vez. A Monsiviáis estas estrategias conformadas desde el humor le proporcionaron un punto de observación privilegiado del momento histórico que le tocó vivir sin caer en retóricas solemnes o en legitimaciones de los usos viciados del poder; su empleo de una retórica eminentemente crítica y lúdica le permitía poner todo bajo la lupa de

---

<sup>89</sup> Carlos Monsiviáis, *entrada libre crónicas de la sociedad que se organiza*, p. 202

su análisis y encontrar la fragilidad de los símbolos aparentemente definatorios de la virilidad del mexicano: “En la comedia ranchera, los ‘símbolos auténticos de México’ cuando lloran en la cantina salen de allí a casarse con la ingrata. Los hombres no lloran a menos que haya una cámara filmándolos”<sup>90</sup> o de los paradigmas de la historia nacional: “La atracción hollywoodense por Villa, jamás menguante desde la interpretación de Wallace Berry en *¡Viva Villa!* de Jack Conway, se explicaría a partir de la fascinación del ‘civilizado’ ante el ‘primitivo’; no alejada del hechizo que despiertan Tarzán o King Kong”<sup>91</sup>. La obra de Carlos Monsiváis bien se podría considerar una galería infinita de espejos cuyas imágenes siempre reflejan una cara diferente del México y los mexicanos que siempre observó, su escritura se erigió en fenómeno crítico que cuestionó todo lo que pasó bajo su mirada sin desdeñar un espíritu lúdico que le daba preeminencia a las formas del humor:

En la escritura monsvaisiana están cifrados todos los tonos posibles que la risa puede asumir: desde el humor negro y amargo hasta el más festivo y regocijante, pasando por la risa satírica, la paródica, la grotesca, la irónica. Es siempre un autor situado en el terreno de la ética, de ahí que su escritura esté orientada a la crítica para desmontar los falsos valores dominantes; nunca será la suya una escritura que agote su sentido y su finalidad en sí misma. Aunque se regocije en el acierto de juegos verbales y en la pasión descalabradora del hipérbaton, en todo momento sus palabras tienen un objeto, más allá de la autorreferencialidad<sup>92</sup>.

Hasta aquí he tratado de rastrear los orígenes y formas del humor en autores mexicanos de distintas épocas, y ya más específicamente he intentado dos acercamientos a las obras de autores mexicanos que han integrado el humor en sus diversas representaciones en sus textos sin que dichos autores, Jorge Ibargüengoitia y Carlos Monsiváis, hayan manifestado expresamente durante su trayectoria intenciones de ser unos humoristas o autores de comedias cómicas o burlescas, antes bien, creo que la condición de autor humorista la habrían

---

<sup>90</sup> Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, p. 336

<sup>91</sup> *Ídem*, p. 314

<sup>92</sup> M. E. Munguía, *op. cit.*, p. 163

rechazado tajantemente los dos escritores. Creo que se podría hacer una diferenciación entre quienes expresamente, como artistas o intelectuales, buscan la risa como fin en sí mismo y quienes hacen alusión o toman como material de sus obras situaciones que podrían representar, por lo absurdas, hechos trágicos o, por lo menos, preocupantes, pero que, por el ángulo desde el cual se observan dichas situaciones, mueven a la risa en todas sus escalas desde la sonrisa hasta la carcajada. Tanto Ibarguengoitia como Monsiváis intentan mostrarnos una cara de la realidad mexicana, aquella que en su constatación nos muestra una herida profunda, pero que ya en su llana exposición nos ofrece alternativas de restauración, sin caer en discursos redentores o autocompasivos, tampoco se recurre al folclor de encasillar al mexicano como amigo de la fiesta y del trago o del relajo, así como valiente retador de la muerte; se muestran los hechos y éstos devienen materia literaria liberada del peso de la solemnidad. Algo similar encuentro en la escritura de Daniel Sada y es lo que trataré de demostrar a partir del análisis de su novela más emblemática *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*.

Finalmente, quisiera hacer alusión al humor en otra obra emblemática de la literatura mexicana: la narrativa de Juan Rulfo. He dejado al final del presente capítulo los apuntes sobre esta obra porque en ella encuentro equivalencias más evidentes con la conformación de la obra de Daniel Sada. Mientras que las obras de Monsiváis e Ibarguengoitia se originan y se desarrollan en ámbitos eminentemente urbanos, las de Sada y Rulfo sientan las bases de sus respectivos mundos en la provincia; en Ibarguengoitia encuentro una voluntad de individuación en las tramas y los asuntos de que se trate, es decir, los personajes están bien definidos y se caracterizan por una voz propia; en las tramas tanto de Rulfo como de Sada se tiene la impresión de que hay una voz colectiva, un rumor que se esparce y que toma cuerpo en todos y cada uno de los protagonistas; en el caso de Monsiváis hay una voz inventada por

el autor, que hace el papel de observador asombrado y malicioso que todo lo somete a escrutinio, a veces ese observador imposita la voz y hace las veces de ventrílocuo y dialoga con su muñeco, y se refiere a él nombrándolo (la famosa R) en tercera persona. En cuanto a los estilos de la narrativa se pueden observar diferencias evidentes en el empleo de estrategias retóricas y usos del lenguaje: Ibarguengoitia utiliza una prosa despojada de adornos, es muy precisa y su eficacia humorística radica en la desnudez de situaciones que no por comunes dejan de ser absurdas, de aquí que la crónica fue un género que le permitió ser un observador agudo e implacable. Por su parte, la prosa de Monsiváis sí echa mano del arsenal retórico que proporciona la lengua española: metáforas, sinécdoques, alegorías; insertadas en una sintaxis caracterizada por el uso de hipérbaton, elipsis, anáforas, etc., y, a diferencia de Ibarguengoitia, Monsiváis sí identifica y describe sin tapujos lo que considera como aberraciones de la realidad en la que vive. En cambio, Sada y Rulfo poseen un oído fino que los hace capaces de escuchar todos los registros de la musicalidad del español en el que nacieron, crecieron y desarrollaron sus obras, estos autores captan un rumor soterrado que toma cuerpo en un discurso que parecería, pues es puro artificio, el propio de los habitantes de la provincia mexicana, el noroccidente en el caso de Rulfo y el norte en el caso de Sada. Encuentro similitudes también en la clase de humor que emplean tanto Juan Rulfo como Daniel Sada. Los dos autores básicamente dejan hablar a sus personajes de la manera en que ellos han aprendido a mencionar su mundo, en los dos autores hay un narrador que se mimetiza con la narración y con los discursos de los personajes, pero quienes aportan la materia principal del progreso de la obra son los personajes.

A partir de aquí me centraré en la forma en que, considero, se hace presente el humor en la narrativa de Juan Rulfo, pues en el caso de Daniel Sada lo haré más detalladamente en los capítulos siguientes de la investigación.

En Rulfo advierto un humor fundamentalmente irónico, en apariencia los personajes son inocentes aunque estén contando hechos trágicos, la supuesta inocencia y naturalidad con la que se narra les otorga esa connotación irónica, así, en el relato “La Cuesta de las Comadres” el narrador en primera persona cuenta cómo asesinó a un hombre que lo acusa de algo que no hizo: “Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé”<sup>93</sup>, la descripción es minuciosa y hasta se podría decir que delicada, pero el hecho es espeluznante; más adelante completa el autor la escena macabra con el mismo detalle y con la misma ironía compasiva: “Entonces vi que se le iba entristeciendo la mirada como si comenzara a sentirse enfermo. Hacía mucho que no me tocaba ver una mirada así de triste y me entró la lástima. Por eso aproveché para sacarle la aguja de arria del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé que tendría el corazón. Y sí, allí lo tenía, porque nomás dio dos o tres respingos como un pollo descabezado y luego se quedó quieto”<sup>94</sup>, con esta descripción quien lee el relato no sabe si reír o estremecerse, la maestría de Rulfo logra crear una ambigüedad asombrosa al plasmar ese carácter, al parecer ese sí muy mexicano, pues, según Octavio Paz: “La contemplación del horror, y aun la familiaridad y la complacencia en su trato, constituyen [...] uno de los rasgos más notables del carácter mexicano. Los cristos ensangrentados de las iglesias pueblerinas, el humor macabro de ciertos encabezados de los diarios”<sup>95</sup>, mediante la narración de un hecho espantoso con imágenes simples que rayan en lo grotesco, pero que muy bien podrían provocar risa. La prosa de Rulfo parece moverse en todos los registros porque, aunque en casi todos sus cuentos y en su novela se narran hechos

---

<sup>93</sup> Juan Rulfo, *Obras*, p. 52

<sup>94</sup> *Ídem*, p. 52-53

<sup>95</sup> O. Paz, *op. cit.*, p. 29

cargados de dolor y violencia, también se pueden advertir descripciones y menciones de profunda sensibilidad lírica y de intenso dramatismo, todo entrelazado con los distintos registros de humor, desde lo que he llamado ironía compasiva, pasando por diálogos cargados de una astucia socarrona que contribuye a descargar de posible solemnidad el encuentro de los personajes:

—Hace calor aquí —dije.

—Sí, y esto no es nada —me contestó el otro—. Cállese.

Ya lo sentirá más fuerte cuando lleguemos a Comala. Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija<sup>96</sup>.

Este entramado de recursos retóricos le sirve a Rulfo para conformar la maestría de su novela, al respecto, Martha Elena Munguía señala que:

La dialéctica de gravedad y humor, seriedad y risa es constante en la novela; desde esta perspectiva puede afirmarse que esos rasgos humorísticos -...-, en realidad, nunca están aislados del todo novelesco. Prácticamente no hay escena en *Pedro Páramo* que no pueda ser leída en esta doble tonalidad; no hay discurso serio que no reciba su contestación irónica; la solemnidad lírica siempre es interpelada por la cotidianidad doméstica. La risa que no suena en *Pedro Páramo* está, invariablemente, detrás de la lógica con la que se va armando el universo ficcional, por eso es que los pasajes líricos no quedan desarticulados del todo argumental. Lo lírico se enlaza con lo narrativo en el constante juego contrapuntístico de afirmación-negación en el que está orquestada la novela<sup>97</sup>.

A partir de estas observaciones se puede concluir que Juan Rulfo nunca dejó fuera de su arte poética el elemento humorístico que siempre nutrió su narrativa y que la situó como paradigma de la novelística mexicana.

En virtud de que mi investigación se enfocará en el empleo del humor en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Daniel Sada, sólo he querido mencionar las obras de Jorge Ibargüengoitia, Carlos Monsiváis y Juan Rulfo como precursoras o antecedentes de la

---

<sup>96</sup> Juan Rulfo, *Obras*, p. 195-196

<sup>97</sup> Martha Elena Munguía Zatarain, *op. cit.*, p. 173

novela de Sada en el sentido de que las estrategias literarias del humor bien han podido aportar a la literatura mexicana un aparato crítico que nos ha ayudado a acercarnos de mejor manera a esa realidad que todos compartimos en el territorio llamado México, lo cual encuentro, y trataré de mostrar, en la narrativa de Daniel Sada.

## 2.2 La contextualidad del humor

Conviene señalar que en diversos estudios sobre el humor en obras literarias casi invariablemente se da por sentado un entendimiento común del concepto del humor, como si todo el mundo compartiera un mismo referente que por antiguo igualmente fuera bien identificado y conocido; así, se procede a describir lo que el crítico considera humorístico, sin haber establecido en cuál clase de definición del humor se ha inscrito o, en términos específicos, qué es el humor para dicho crítico, dentro de la obra estudiada y, por ende, lo que todos deberíamos asumir como humor, pero de hecho lo único que se hace es mostrar, señalar, lo que el crítico, a su juicio, considera que es el resultado del humor: lo cómico. En sentido analógico, sucede algo como lo que señalaba el filósofo Ludwig Wittgenstein en relación con los colores: “68. A la pregunta ‘¿Qué significan las palabras «rojo», «azul», «negro», «blanco»?’, podemos, desde luego, señalar cosas que tienen esos colores —¡pero nuestra capacidad para explicar los significados de estas palabras no va más allá! Por lo demás, no tenemos idea en absoluto de su uso, o una idea muy tosca y hasta cierto punto falsa”<sup>98</sup>. Asimismo, con el concepto de humor podría suceder lo que pasa con el concepto del tiempo, es un problema muy abstracto; sin embargo, a pesar de que está presente en las obras humanas desde la antigüedad clásica no se le ha dado el rango que le corresponde, y sucede,

---

<sup>98</sup> Ludwig Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores*, p. 11

paradójicamente, cuando se presenta el humor como problema de estudio, que sólo se puede responder, como se dice que respondió San Agustín cuando se le preguntó por la naturaleza del tiempo: “¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Pero si quiero explicarlo a quien me lo pregunta, no lo sé”<sup>99</sup>.

Lo anterior en cuanto a la generalidad de lo que se entiende por humor y su dificultad para dilucidar un solo paradigma que abarque todo el fenómeno, ya que asimismo se podría ir incursionando en cada época y nacionalidad de la historia humana y se podrían encontrar muestras de lo que para cada uno es humorístico o provoca risa.

Mientras que para la filosofía el humor es tan inaprehensible como el ser o el tiempo por su misma naturaleza que cuestiona su definición a partir de un ejercicio dialéctico, para la literatura la presencia del humor es un hecho constatable y su puesta en escena define el perfil de una obra y los fines que persigue el autor que lo emplea.

Ya en el campo específico de la conformación de la obra literaria, destacaré un humor de corte satírico en la integración de una parte del corpus de la literatura mexicana, en virtud de que lo satírico frecuentemente está relacionado con lo didáctico y lo caricaturesco aparece como condición de un cierto tipo o clase de humor en el contexto mexicano no exento de connotaciones más profundas tales como lo que se ha intentado rastrear en el carácter o ser del mexicano. Hago estas distinciones en virtud de que también existen clasificaciones de los tipos de humor por nacionalidad, en donde la efectividad de ese humor radica en las características del contexto histórico-social en que se da. Cuando Sigmund Freud habla de “La técnica del chiste” en su libro *El chiste y su relación con lo inconsciente* muestra que los juegos ingeniosos de palabras desempeñan un rol muy importante para conseguir la

---

<sup>99</sup> San Agustín, *Las confesiones* (Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio), p. 451

efectividad del chiste y, por ende, la existencia del humor cómico sin importar posibles connotaciones que en determinados contextos resultarían políticamente comprometedoras, así, da el siguiente ejemplo: “Un individuo de origen judío, que hablando con N. se expresó despectivamente sobre los caracteres peculiares a sus correligionarios, obtuvo la siguiente respuesta: ‘Ya conocía yo su *antsemitismo*, señor consejero; pero su *antisemitismo* es cosa nueva para mí’”<sup>100</sup>. Esa misma neutralidad contextual se puede dar en cuanto al significado estricto de las palabras:

Las palabras constituyen un material plástico de una gran maleabilidad. Existen algunas que llegan a perder totalmente su primitiva significación cuando se emplean en un determinado contexto. Un chiste de Lichtenberg se basa precisamente en esta circunstancia: “¿cómo anda usted?”, preguntó el ciego al paralítico. “Como usted ve”, respondió el paralítico al ciego<sup>101</sup>.

En estos dos ejemplos se hace alusión en el primero a una condición de raza (judío) y en el segundo a incapacidades físicas (ceguera, parálisis), así no resultarán tan cómicos y, por ende, humorísticos, dichos chistes para ciertos grupos étnicos o para un determinado grupo humano con discapacidades físicas; sin embargo, en este caso, los juegos de palabras hacen que se pierda la significación literal y entonces ya la finalidad de estas historias mínimas no será la de burlarse de etnias o discapacidades sino la de provocar un efecto cómico y la risa consecuente. Para el caso de la idiosincrasia mexicana se puede pensar que es posible inventar historias humorísticas de casi todo, ya sea como un sistema inconsciente de defensa frente a desgracias de toda clase, un doble sentido que esconde conductas reprimidas, una actitud de falta de responsabilidad que todo lo relativiza en el relajo, un puro actuar lúdico, etc.; la explicación precisa de esta forma de ser está muy lejos de ser alcanzada; sin embargo, en mi opinión, resulta muy estimulante investigar en las motivaciones y fines de una obra

---

<sup>100</sup> Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, p. 39-40

<sup>101</sup> *Ídem*, p. 40

literaria que considero cargada de humor como es *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*; esto porque una magna obra literaria que se puede sostener a lo largo de más de seiscientas páginas con un tono de ópera bufa a pesar de los trágicos acontecimientos narrados, cuyo argumento se podría resumir en un fraude electoral, protestas consecuentes y represión brutal, le indica a los lectores que por alguna razón ignota o, al menos, no evidente en una lectura superficial, el autor escoge ese tono bufo (aplicase a lo cómico que raya en grotesco y burdo, según la vigésima primera edición del Diccionario de la lengua española) para que su narrador nos cuente el cúmulo de acontecimientos de Remadrín, un pueblito perdido en las zonas desérticas de Mágico, un país que por sus resonancias y similitudes, pura coincidencia, podría parecerse a México, pueblito similar a Comala, otro de los míticos lugares fundacionales de ese Mágico-México, en cuyos caminos todos transitamos, vivos y muertos. Daniel Sada no sólo busca producir efectos como la risa y el placer sino, ya en lo que se podría considerar una construcción intelectual más compleja, también una reflexión crítica; ya que el humor, al ser un producto de la inteligencia humana, también puede ser un elemento constitutivo de cualquier obra literaria sin importar la corriente en la que se inscriba o las intenciones del autor al retratar el actuar humano por medio de situaciones y personajes caracterizados por el humor; así se podrá identificar la risa y el placer que ésta produce y al mismo tiempo conformar una visión crítica de la realidad y sus implicaciones como interpretación de un determinado momento histórico en un grupo humano específico.

En el siguiente capítulo intentaré primero plantear cómo es ese aspecto bufo, como tal cómico y como tal lleno de humor, que encuentro en la novela de Daniel Sada; por qué es como es y cuáles son los posibles logros de la novela, es decir, por qué la propuesta de la obra más importante del mexicalense es humorística y qué nos trata de decir con esa propuesta.

### Capítulo 3

#### Aproximación a la construcción y el funcionamiento del humor en Remadrín

La novela de Daniel Sada está conformada por un texto cuyos atributos elementales serán su finitud, su estructura y su composición a base de signos lingüísticos. En un plano más específico se trata de un texto narrativo, y éste, según la *Teoría de la narrativa* de Mieke Bal: “Será aquel en que un agente relate una narración. Una historia es una fábula presentada de cierta manera. Una fábula es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Un acontecimiento es la transición de un estado a otro. Los actores son agentes que llevan a cabo acciones”<sup>102</sup>. Presentados de esta manera esquemática estos serían los elementos fundamentales de un texto narrativo, los cuales podemos localizar nítidamente en la novela de Daniel Sada. De lo anterior, se infiere que, a partir de dichos componentes, sería posible establecer lo que básicamente conforma una novela y cómo ésta, a su vez, extrae de una historia general una fábula, lo cual estaría en consonancia con lo que afirma Bal: “Los acontecimientos, los actores, el tiempo y el lugar constituyen conjuntamente el material de una fábula”<sup>103</sup>, pero aún falta considerar los fines para los cuales se escogió un tema determinado así como la forma de su desarrollo, y la acción que contribuirá fundamentalmente a alcanzar estos fines será la parte que en la retórica antigua se denominaba *dispositio*, que básicamente era una elección y ordenación adecuada de las construcciones lingüísticas y las figuras retóricas (metáfora, sinécdoque, alegoría, etc.).

---

<sup>102</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, p. 13

<sup>103</sup> *Ídem*, p. 15

Esta “disposición [...] es tal que pueda producir el efecto deseado, sea éste el de conmover, convencer, el revulsivo o el estético”<sup>104</sup>.

La historia que se narra en la novela se ubica en una localidad de un país que guarda muchas similitudes con la nación de origen del autor: México, para los efectos de la fábula el país se llamará Mágico, en un tiempo específico: época contemporánea, segunda mitad del siglo XX. Las elecciones de tiempo y espacio permiten al autor crear un ámbito referencial identificable que proporcionará un principio de realidad en relación con los acontecimientos descritos, es decir, un pueblo determinado en donde se llevan a cabo unas elecciones y por diferendos se originan episodios violentos, esto no tendría nada de absurdo ni de extraordinario y menos en el contexto de la vida nacional de un lugar que viene a ser trasunto de México, si no es por las elecciones del autor para conformar la fábula. Al mencionar las elecciones me quiero referir tanto a los aspectos formales (fábula, personajes, lenguaje, narrador) como a los conceptuales (tema, formas del humor) mencionados en el apartado anterior.

Una de estas elecciones del autor para presentar su fábula es la estructuración de la novela en 15 periodos, cuya composición varía en número de capítulos, para llegar a un total de 223; si se observa cada periodo se concluye que equivalen a fragmentos diversos de los avatares de la vida de los personajes de dicha fábula. Esta caracterización que atribuye una naturaleza fragmentaria a las alteraciones o cambios en el proceso de la existencia de los personajes narrados en cada capítulo es importante pues, aunque la lectura sigue el hilo conductor establecido por el desarrollo del tema de la novela: la llegada de los muertos y la búsqueda del esclarecimiento de los hechos, los acontecimientos nos son narrados en un tono que desde

---

<sup>104</sup> *Ibidem*

el principio llama la atención por su carácter desenfadado, en no pocas ocasiones jocoso y en medio de una atmósfera que en lugar de definirse como trágica se podría llamar bufa; así advertimos que los hechos narrados muchas veces ni siquiera tienen que ver con ese esclarecimiento ni con el aumento en la tensión dramática; tal pareciera que el narrador describe situaciones a su antojo e interés y desde la perspectiva de una voz narrativa frívola, por llamarla de alguna manera, más que la de alguien que va aportando hechos trascendentales en el incremento del principio de intriga que regía en términos generales el desarrollo de la novela clásica moderna.

Los acontecimientos de la fábula se encuentran encapsulados en las series de capítulos que conforman cada periodo, en el paso de un periodo a otro se aprecia una aparente secuencia lógica y cronológica (con prolepsis y analepsis) que obedece al desarrollo de la narración. En la fábula se nos hace partícipes de hechos que contribuyen a conocer algunos aspectos de la existencia de la familia González, en torno de la cual se tejen todos los hilos de la trama, y también se nos informa de sucesos que se entrelazan y enfocan en los actos violentos y su deseable esclarecimiento. Por un lado, nos enteramos de muchas de las vicisitudes de la vida trivial de los González y, por otro, nos adentramos en toda la trama de los oscuros procesos políticos del pueblo de Remadrín inserto en el estado de Capila; los periodos van enfocando fragmentos que se regodean en lo absurdo de muchas situaciones, desde una discusión pasional o los preparativos de una ridícula fiesta de aniversario de bodas, hasta los intentos de destruir un radio arrojándole piedras en la llanura; menciono lo anterior porque este punto de vista conformará la perspectiva del narrador para contar la fábula, así como la de algunos personajes, perspectiva que Luz Aurora Pimentel define, con base en los conceptos de Gerard Genette, como focalización: “Su teoría de la focalización define todas las perspectivas posibles dentro de la esfera del *discurso narrativo*. Así pues, la focalización

es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo”<sup>105</sup>. La novela parte de un hecho concreto que buscará una suerte de esclarecimiento o conclusión por medio del desarrollo y planteamiento de diversos sucesos, en el caso de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* sólo en apariencia se sigue este esquema porque tal pareciera que la atención del autor se centra en la forma y no en el fondo de la novela, al señalar la forma no necesariamente me quiero referir al aspecto lingüístico en general sino a la atmósfera que se desprende de esta manera de mencionar los acontecimientos. El narrador adopta un punto de vista desde el cual se van presentando las escenas, el tono general es el de un discurso irónico de principio a fin, la realidad es el modelo, pero lo que la narración nos presenta no es un retrato costumbrista sino una interpretación de esa realidad de la cual se parte y el planteamiento es irónico más en el sentido que propone Rorty: en donde nada tiene una naturaleza intrínseca, una esencia real, antes que en el que ofrece Genette, en el cual habría un sustrato satírico y, por ende, moral. Para ejemplificar la ironía rortyana mencionaré el tratamiento que se da de las relaciones de parentesco o filiales: Trinidad Gonzáles odia a sus padres: “No quiso a su padre ni a su madre, que lo mimaron tanto hasta volverlo irreal”<sup>106</sup>, así como Papías y Salomón, hijos de Trinidad, lo odian a él, lo cual va en contra de la aparente naturaleza intrínseca del amor filial, aunque aquí se podría objetar que este odio entre padres e hijos podría ser el tema de la novela, lo que daría pie a una tragedia; sin embargo, lo que desencadenan las actitudes de enfrentamientos entre padres e hijos en la novela de Sada redundan más en el tono de comedia que de tragedia, pues Papías y Salomón abandonarán a Trinidad después de escupirle en la cara un gargajo que se resbala hasta la taza de su café y Trinidad cuando se

---

<sup>105</sup> Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, p. 98

<sup>106</sup> Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, p. 421

presenta al lugar donde se suicidó su padre se enreda en negociaciones triviales con los sirvientes sin dejar de advertir que hereda los bienes de éste: “Riqueza irremediable y asquerosa: ¡pedorra de pe a pa! [...] en lo alto la avaricia perenne y rigurosa, como la quintaesencia de lo inteligentudo”<sup>107</sup>. Esta manera de ir presentando hechos sentimentales, honorables, punibles, románticos, etc., con el tono irónico humorístico referido conforma lo que llamo atmósfera bufa en la novela.

Para continuar con el análisis de la obra creo que es válido preguntarse: ¿qué clase de fábula es la que se cuenta en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe?*, y su título más que nunca es apropiado para revelarnos su naturaleza que nos ofrece toda esa serie enorme de fragmentos aforísticos intercalados en el cuerpo de la novela: ¿se pretende resolver algún misterio o alcanzar algún tipo de verdad última o sólo es un juego del lenguaje?, ¿sirve de algo leer un libro de más de seiscientas páginas que sólo podría concebirse como un malabar lingüístico?, a estas interrogantes podría contestar que un sentido trascendental de la historia, cuyo cometido último fuera alcanzar la verdad, está ausente, no hay misterio por resolver, de manera deliberada, y que la novela sólo se propone narrar situaciones absurdas y seguir adelante de cualquier manera, incluso la del escarnio, la de la burla, la del humor desbocado, la de lo grotesco, porque grotesco es el mundo que no se propone retratar o abordar desde un punto de vista realista ni redimir en ningún sentido, sino desplegar ante los lectores lo que Paul Ricoeur, en su teoría hermenéutica, llama *mundo del texto*, en donde: “La realidad cotidiana es metamorfoseada gracias a lo que se podría llamar las variaciones imaginativas que la literatura opera en lo real”<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> *Ídem*, p. 420-421

<sup>108</sup> Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, p. 108

En cuanto a la lectura de un libro tan extenso sólo por su atractivo lingüístico diría, en contra de la tan mencionada y aparentemente comprobada connotación de barroquismo como manifiesto estético de Sada, que la conformación lingüística tan peculiar de la obra obedece más bien a la intención de conformar un trasunto de la misma lengua de la que parte, ésta junto con la realidad son su referente, aunque “este referente está en ruptura con el del lenguaje cotidiano; mediante la ficción, mediante la poesía, se abren en la realidad cotidiana nuevas posibilidades de *ser-en-el-mundo*”<sup>109</sup>; un trasunto que en su mismo desarrollo indague, no como un impulso serio y solemne sino lúdico y campechano, en las profundidades, si es que existen, de una posible realidad e identidad nacional.

Ya en el contexto de la novela vemos que el destino de los difuntos o su posible vindicación por medio de la justicia o el castigo por el robo de las urnas o el encarcelamiento del gobernador que ordenó la matanza y luego la muerte del mismo alcalde de Remadrín es lo de menos, el final de la novela, sin pretender calcar la realidad de la que parte, es escalofriantemente parecido a la que metamorfosea la novela, basta enterarse en los medios informativos actuales de los éxodos de muchas personas que abandonan sus pueblos por miedo a la delincuencia y a las autoridades que no cumplen con sus funciones y antes bien están coludidas con los mismos delincuentes. Todos los protagonistas de la novela irán abandonando poco a poco ese Remadrín que paulatinamente se irá convirtiendo en un pueblo de fantasmas. Daniel Sada apuesta por presentarnos un narrador que cuenta esta fábula funesta en ese tono socarrón que nos arrancará varias carcajadas en el transcurso de la lectura, sin dejar de mostrar un instante su parte oscura, lo que tal vez esté en consonancia con lo que

---

<sup>109</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 107-108

señala Terry Eagleton en su estudio sobre la literatura al advertirnos de la ausencia de sentido y sus repercusiones en la narrativa contemporánea:

Una vida puede tener sentido sin objetivo, igual que una obra de arte. ¿Cuál es el objetivo de tener hijos o de llevar medias de color rosa chillón? Las obras de ficción como *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, *El corazón de las tinieblas*, *Ulises* y *La señora Dalloway* pueden servir para liberarnos de contemplar la vida humana como si tuviera un objetivo concreto, que se desarrolla siguiendo una lógica y resulta rigurosamente coherente. Como tal, pueden ayudarnos a disfrutarla más<sup>110</sup>.

De lo anterior podemos desprender y ensayar con algunas hipótesis sobre la conformación de la novela, sus aspectos temáticos y su peculiar ejecución en tono humorístico, así como con los fines que se proponía alcanzar Daniel Sada con la escritura de la novela.

Más arriba, y en el transcurso de la presente tesis, se ha mencionado que la crítica sobre *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* se ha centrado principalmente en la conformación lingüística de la novela, se ha hablado de la notoria influencia de la literatura española de los Siglos de Oro, del gran manejo de la métrica de versificación hispánica, de la exuberancia y riqueza léxica y de la proliferación de formas retóricas incluidas algunas tan poco frecuentes como la aposiópsis, cuya naturaleza, en palabras del mismo Sada, “consiste en dejar una imagen o un pensamiento intencionadamente incompleto mediante una brusca interrupción o corte de verso; lo faltante: la subordinación, o complemento de la idea, será acabado con un verso indirecto, pero inmediato”<sup>111</sup>. Todo esto podría hacer pensar a alguien que no hubiera leído la novela en una obra culterana al modo de *El criticón* de Baltazar Gracián, por ejemplo, o de altos vuelos intelectuales como el *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz; una novela con pretensiones de filigrana lingüística que aportaría grandeza a la catedral de la lengua española, lo cual estaría en consonancia al definir la prosa de Daniel

---

<sup>110</sup> T. Eagleton, *op. cit.*, p. 131

<sup>111</sup> Daniel Sada, *El temple deslumbrante*, p. 68

Sada como barroca, en el prólogo mismo de la cuarta edición de la novela la prologuista sentencia:

Decir Daniel Sada es decir barroco: sintaxis insospechada, cultismos, un léxico riquísimo, difícil de abarcar; una prosa medida a la manera de los poetas de los Siglos de Oro: octosílabos, endecasílabos, alejandrinos y otros versos blancos de exquisita eufonía; términos antiquísimos entreverados con neologismos; abundantes audacias retóricas<sup>112</sup>.

Tomando como base estas afirmaciones, todo apuntaría a encontrar en el texto de Sada un acto estético de dimensiones portentosas, un parteaguas, un hito cultural, incluso como señala Héctor Rodríguez de la O comentando las teorías sobre el sentido de barroco: “El barroco [...] siendo la cultura también un espectáculo mediante el cual se manipula a la sociedad, resulta ser la ‘primera manifestación de la cultura de masas’”<sup>113</sup> y para refutar lo anterior sólo bastaría citar la afirmación del crítico Christopher Domínguez Michael sobre *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, contenida en su *Diccionario Crítico de la literatura mexicana*: “Sada es el autor de la novela más difícil de la literatura mexicana”<sup>114</sup>, esta definición, sin dejar de ser una afirmación un tanto ambigua, me parece menos arriesgada que aquella de definir la novela sólo como “barroca”. Sin dejar de advertir que esta tesis no es una investigación sobre el estilo barroco en el arte, específicamente en la literatura<sup>115</sup>, citaré una posible definición de dicho estilo contenida en el ensayo de Rodríguez de la O:

El barroco no es una simple degeneración de las formas clásicas renacentistas, sino una evolución. De una percepción, digamos, racional, privilegiada durante lo que conocemos como Renacimiento, se pasó a una percepción más sensorial. El mundo, representado por las formas clásicas, aparece como debería ser, mientras que a través de las formas barrocas aparece como lo que parece ser. La apariencia de las cosas resulta entonces fundamental y se vuelve una característica permanente de todas las

---

<sup>112</sup> Adriana Jiménez García, “el bárbaro acontecimiento del lenguaje”, prólogo a *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, p. 12

<sup>113</sup> Héctor Rodríguez de la O, *Porque parece barroco lo real*, p. 32

<sup>114</sup> Christopher Domínguez Michael, *Diccionario crítico de la literatura mexicana*, p. 448

<sup>115</sup> Para profundizar en el concepto de barroco y documentar lo que el autor considera las características de este estilo en la obra de Daniel Sada, remito al lector al ensayo citado más arriba de Héctor Rodríguez de la O: *Porque parece barroco lo real*.

‘poéticas’ barrocas, tanto del arte en general como de la literatura en particular, como advertiremos con Sada especialmente<sup>116</sup>.

En esta definición, tal vez, todo apunta a encadenarse con lo ignoto de la verdad expresado desde el título mismo de la novela de Sada, pero lo que no encuentro es la evolución en relación con la forma clásica precedente, o ¿será acaso que, como parte de la clasificación de barroca, entre el capricho del autor por proponerse escribir una novela barroca como un *tour de force* o como un mero divertimento estético cuando la tendencia predominante en México, cuando se escribió *Porque parece mentira...*, era la de la novela de tema histórico (*La corte de los ilusos*, 1995, Rosa Beltrán; *El seductor de la patria*, 1999, Enrique Serna) o la así llamada novela del narco (*Un asesino solitario*, 1999; *El amante de Janis Joplin*, 2001, Elmer Mendoza; *La frontera huele a sangre*, 2001, Ricardo Guzmán Wolffer; *Todos santos de California*, 2002, Luis Felipe Lomelí, y un largo etcétera)?

Por su parte, si nos atenemos a su condición de *tour de force* se podría suscribir lo que Th. W. Adorno señala en su *Teoría estética* cuando se refiere a la apariencia y sentido de la obra de arte: “Las obras que están dispuestas como *tour de force*, como acto equilibrista, sacan a la luz algo sobre todo arte: la realización de lo imposible. En verdad, la imposibilidad de cada obra de arte determina hasta a la más sencilla como *tour de force*”<sup>117</sup>, en este rango ontológico o manera de ser de la obra de arte, a pesar de esa posibilidad de lo imposible que Adorno menciona, en el caso específico que me atañe: una novela, considero más aproximada esta intención (la de ser un *tour de force* deliberado) de la obra que aquellas que la encasillan como el ejercicio de un epígono de un estilo tan lejano como es el barroco clásico. La novela se ha venido leyendo en esta clave, su posible análisis se vicia de origen al buscar a ultranza

---

<sup>116</sup> H. Rodríguez de la O, *op. cit.*, p. 24

<sup>117</sup> Th. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 146

una condición barroca de la misma, tal vez esta etiqueta resulta cómoda para una novela “difícil” con lo que se estaría en consonancia con lo que afirma Bolívar Echeverría en su ensayo “El *ethos* barroco”:

Substantivar la singularidad de los latinoamericanos, folclorizándolos alegremente como “barrocos”, “realistas mágicos”, etcétera, es invitarlos a asumir, y además con cierto dudoso orgullo, los mismos viejos calificativos que el discurso proveniente de las otras modalidades del *ethos* moderno ha empleado desde siempre para relegar al *ethos* barroco al no-mundo de la premodernidad y para cubrir así el trabajo de integración, deformación y refuncionalización de sus peculiaridades con el que ellas se han impuesto sobre él<sup>118</sup>.

De aquí podemos deducir que la etiqueta de barroco encierra una aparente valoración positiva, que deberíamos asumir con “cierto dudoso orgullo”, pero que lo que haría en el fondo es sólo cancelar toda otra posibilidad de lectura de la novela. A partir de estos señalamientos asumiría que, si hay un cierto barroquismo en la novela de Daniel Sada, éste encontraría su fundamento y esencia de ser en lo que señaló un escritor considerado como paradigma del barroco latinoamericano: “Lezama Lima, teorizando en su peculiar manera sobre el barroco, también dijo que mientras para Europa se podía hablar del barroco como de un arte de contrarreforma, en América resultaba ser un arte de contraconquista”<sup>119</sup>. Con lo anterior, espero haber expresado de la manera más sucinta posible por qué no considero *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* una novela barroca.

Entonces la novela de Daniel Sada no caería en la categoría de barroca y tal vez sí en la que propone Domínguez Michael de “difícil”, pero ¿en qué aspecto o aspectos radicaría esa dificultad? En primer lugar, mencionaría los aspectos formales: una longitud de más de seiscientas páginas, un lenguaje peculiarísimo, una estructura que se podría calificar de caprichosa (capítulos de párrafos extensos frente a capítulos de unas cuantas frases), trama

---

<sup>118</sup> Bolívar Echeverría, “El *ethos* barroco”, en *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, p. 28-29

<sup>119</sup> Cf. José Lezama Lima, “La curiosidad barroca”, *La expresión americana*, p. 34

colmada de prolepsis y analepsis, unas veces justificadas y otras no, en virtud de la abundancia de datos que en realidad no contribuyen en un incremento de la tensión dramática sino, acaso, en la acción de poblar el universo desopilante de la novela, multitud de personajes, así como diversas ópticas narrativas desde donde se narra la fábula, esto en cuanto a la forma. En lo que respecta al argumento y al tema formal de la obra se podría afirmar que el que parecería el tema central (el robo de unas urnas de elecciones y la represión del gobierno asesinando a algunos de los que protestan por el fraude) sólo le sirve al autor como pretexto para narrarnos una serie de subtramas que muestran muchas caras de una realidad avasallante: la del México de finales del siglo XX. Porque, como argumenta Mieke Bal en su teoría narratológica:

Sea cual sea la forma de considerar la literatura, que se valoren los libros como obras autónomas del arte literario, como productos de un individuo o grupo, como objetos de comunicación o como forma específica de un sistema de signos, nunca se podrá eludir el hecho evidente de que la literatura está hecha por, para y —normalmente— sobre gente. Las relaciones entre la gente y el mundo serán, por tanto, de sempiterna importancia en las fábulas<sup>120</sup>.

En estas líneas encuentro algo que considero fundamental para Daniel Sada como escritor: su relación con el mundo, mediada principalmente por el lenguaje, por este fenómeno que le causaba un gran asombro y al que se acercaba aun desde el punto de vista filosófico<sup>121</sup>, pienso que más allá de la búsqueda de una postura estética particular, como la de ser considerado un artista barroco, la novela de Sada nos presenta lo que llamaré una visión problematizada del mundo, la cual se correspondería con el “mundo del texto” del que habla Paul Ricoeur.

Asimismo, encuentro una intención similar a lo que afirman Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre Kafka en su ensayo *Kafka, por una literatura menor*. Daniel Sada era un gran

---

<sup>120</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, p. 46

<sup>121</sup> Más arriba mencioné que Daniel Sada era un buen conocedor de las teorías del lenguaje de filósofos modernos, véase su artículo “En busca del lenguaje ordinario [Sobre Wittgenstein]”.

lector de la tradición occidental y conocía perfectamente los periodos históricos en la evolución del arte literario, podía ser un ferviente admirador tanto de *El Quijote* de Cervantes como de *El Zafarrancho aquel de vía Merulana* de Gadda o del *Tristram Shandy* de Sterne como de *Ruido de fondo* de Don DeLillo, de aquí parto para afirmar que con su novela, sabedora de sus precursores, quiso ir más allá de sólo rellenar un molde preconcebido en los límites de una modalidad estética determinada, de aquí que tampoco haya caído en la tentación de escribir una novela de corte histórico o una narcotrama, que era la tendencia en boga; la que vendrá a ser su obra magna dialoga con la tradición mexicana y universal y sienta un precedente como toda obra trascendente hace: instaurar una visión de *ser-en-el-mundo*; negrísima, tal vez, pero una visión original y muy propositiva. Ese precedente, como ya lo mencioné brevemente, se fundamenta en lo que Guattari y Deleuze llaman una literatura menor: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”<sup>122</sup>, en el caso de Daniel Sada la lengua mayor es la lengua española en su más amplia acepción y Sada se insertaría en la minoría creadora que cumpliría con las tres características que mencionan Deleuze y Guattari: a) el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización: el español que emplea Sada está plagado de regionalismos (mueble por automóvil, soda por refresco), neologismos (fullonotacos, tetrabarroca), onomatopeyas (trrrrrrrrrrrrrrrrr), y alusiones a la imposibilidad de expresarse por medio de una lengua que se burla de quien la emplea: “La lucha con las palabras parecía burla chachera de la hoja garabateada contra él”<sup>123</sup>, b) la segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político, “en la literatura menor su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la

---

<sup>122</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka, por una literatura menor*, p. 28

<sup>123</sup> Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, p. 126

política”, en este sentido se podría argumentar que en la novela casi no hay una sola acción de todo lo que ocurre por humorística, extravagante y absurda que parezca que no esté conectada con la política, para ejemplificar sólo mencionaré la extensa mención del caballo llamado “Duende” al cual nunca había de llamarle así, sino sólo con diminutivos cariñosos, y cuyo dominio hacía pensar al presidente municipal de Remadrín en lo que deseaba echarle en cara al abusivo gobernador de Capila: “Recuperar la metáfora de esa época fantástica y decírsela tal cual al acre gobernador: *Saber domar a un caballo es como saber domar a toda la sociedad*”<sup>124</sup>, así, el bronco jamelgo podría funcionar como metáfora de la política, y los ridículos descalabros de quienes lo montan vendrían a ser los costos por detentar el poder político, así se cumpliría “la articulación de lo individual en lo inmediato político”; y c) la tercera característica consiste en que todo adquiere un valor colectivo: “lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva”<sup>125</sup>, la literatura es la encargada de dicha enunciación colectiva, en la novela de Sada se puede notar esa enunciación colectiva como un rumor sordo algo como el “rencor vivo” de Juan Rulfo, una ironía corrosiva que recorre de pe a pa las poco más de seiscientas páginas de la novela, esto en lugar de lúdicos malabares lingüísticos de un autor barroco que busque sorprender con la metáfora insólita o con la figura retórica rebuscada. En el resumen que hacen Deleuze y Guattari de lo que llaman una literatura menor y sus características aparece lo que considero la condición esencial de la propuesta sadiana, por tanto, creo que vale la pena citarlo completo:

Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que ‘menor’ no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán

---

<sup>124</sup> D. Sada, *op. cit.*, p. 162

<sup>125</sup> G. Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*, p. 30

[...] Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto<sup>126</sup>.

Daniel Sada encontraría en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* todas estas condiciones: subdesarrollo, jerga propia, tercer mundo, desierto, ese desierto, tanto físico como metafísico que alberga una: “Enigmática aridez que se elige como vida; enigmática aridez que es pura voluntad tragicómica”<sup>127</sup>, tan subrayado por los estudiosos de la obra de Sada, y el elemento que serviría de amalgamador en esa enunciación colectiva sería el humor en todas sus variantes, desde el chascarrillo simplón hasta la ironía más fina, pasando por la burla visceral o el regodeo grotesco.

Al leer la obra de Daniel Sada sentimos que el referente principal es la lengua española en general y en particular la estandarizada en el dialecto mexicano conformado a lo largo de más de cinco siglos; pero algo sucede, se intuye algo como un dislocamiento, y no sólo sintáctico, que por lo demás es muy evidente, algo que pasa con ese lenguaje que fue forjando con la paciencia de un artesano para emplear uno de los juicios reiterados sobre el quehacer de Sada. Es una lengua, la de él, que se resiste a formularse con la “naturalidad y ritmo” de un español enriquecido, de un español paradigmático; al contrario, parecería una gran parodia de un idioma de conquista, con lo que cumpliría su condición de trasunto, algo con un sesgo como el mencionado por Deleuze y Guattari en el caso de la lengua inglesa en los Estados Unidos: “(véase, en otro contexto, lo que los negros de Estados Unidos pueden hacer actualmente con el inglés)”<sup>128</sup>, algo con lo que ya había experimentado James Joyce con el inglés, aunque se sospeche en el autor irlandés una actitud de resentimiento ante el idioma

---

<sup>126</sup> *Ídem*, p. 31

<sup>127</sup> Alfonso Nava, “La enigmática aridez”, en *La escritura poliédrica Ensayos sobre Daniel Sada*, p. 50

<sup>128</sup> G. Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*, p. 29

del conquistador<sup>129</sup>. Si Daniel Sada no hubiera empleado tal cantidad de arcaísmos, cultismos y métricas completamente legitimadas por la lengua española, habría sólo quedado un lenguaje que fácilmente se podría haber definido como jerga, todo se escuda detrás de unas voces tanto del narrador o narradores como de los personajes mismos, la novela, lo novelesco propiamente hablando podría ser una gran coartada a pesar de que el tema en ese país llamado Mágico reviste una importancia trascendental: los crímenes de Estado en las elecciones, en la represión de movimientos sociales y en el asesinato y desaparición de personas, pero no se sigue el camino de la tragedia para lo cual daría el asunto mencionado en la novela, sino el camino de la comedia, tal vez de la tragicomedia.

Cuando Mieke Bal apunta que es posible clasificar la información en torno a los actores que contiene el texto según los principios que parezcan importantes en el marco de referencia de la fábula, habla de relaciones ideológicas, psicológicas y de todo tipo de diversas oposiciones. Me interesa destacar en este momento las psicológicas porque la estudiosa enfatiza las relaciones entre un padre y su hijo o un hijo con su madre y formula un esquema que pudiera ser aplicable en mi análisis de los personajes de la novela de Sada:

Se han hecho intentos para explicar incluso la diferencia entre tragedia y comedia, y su efecto sobre el lector, de la forma siguiente: en la tragedia el hijo es culpable ante el padre al cual, inconscientemente, quiere reemplazar; en la comedia el padre es culpable ante el hijo y es por ello castigado y sustituido por éste<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> Así lo formula Italo Svevo hablando de un capítulo de *Ulises*: “Podría sospecharse, tal vez, que algo del odio de Joyce habría podido llegar a afectar el delicado instrumento que tan bien le sirvió y que él debería haber adorado: la lengua inglesa [...] Existe un episodio en Ulises donde se cuenta algo repetidas veces en forma de círculos concéntricos. Lo narra en nueve ciclos, y en cada uno utiliza el lenguaje de una determinada época. Comienza con el anglosajón puro, que luego sufre las extrañas aventuras de la latinización y el afrancesamiento. Más tarde, vuelve otra vez a las raíces teutónicas con Chaucer y Shakespeare, hasta llegar al presente con la prosa del cardenal Newman. Inmediatamente, empero, como una burla utiliza un horrible dialecto norteamericano. Una evolución que culmina en catástrofe” Italo Svevo, *James Joyce*, p. 17-18. El juicio negativo de Svevo se fundamenta en que el “horrible dialecto norteamericano” es una burla y por eso afirma que “la evolución termina en catástrofe”, finalmente esta es una visión hasta cierto punto romántica y limitada si nos atenemos a las enseñanzas de la lingüística moderna que sólo reconoce los cambios y las nuevas modalidades de las lenguas y no los paradigmas monumentales de un idioma perfecto o acabado.

<sup>130</sup> M. Bal, *Teoría de la narrativa*, p. 46

Al considerar la novela de Sada eminentemente una comedia continuaré con el análisis de las relaciones entre Trinidad González, a quien considero el personaje principal de la novela, con su padre, Juan Filoteo González, y a su vez con sus propios hijos, Papías y Salomón, cuyo odio entre sí ya se había mencionado más arriba para ejemplificar la ironía rortyana, en donde veo que se podría cumplir la condición de comedia al ser el padre culpable ante los ojos de los hijos, por lo cual se le deseará el castigo.

Una de las escenas más grotescas de la novela se da en el Capítulo dos del Primer período, cuando Trinidad discute con sus hijos al querer prohibirles que se involucren en asuntos políticos: “—En mi opinión ustedes deberían de salirse, y de una vez por todas, de ese circo político en el que andan metidos”<sup>131</sup>, el padre les manifiesta lo que piensa de la política en un país como Mágico y dice: “¡Miren!, no sean pendejos, la única postura política de peso es no votar jamás. Si todos los votantes se pusieran de acuerdo para no ir a las urnas en un momento dado, entonces, sí, ¡qué bárbaro!”<sup>132</sup>, la discusión va subiendo de color y en el mismo tono de comedia el narrador nos dice que la madre no puede intervenir ni hacer nada porque “andaba al aparte sirviéndoles huidiza unos cafés con leche”, el narrador se regodea con el episodio y a modo de comentario burlón retrata la escena:

Esto es: la voz enloquecida de aquel progenitor ladrándole a sus vástagos preguntas de un talante francamente burlón; preguntas picadoras, sañudas, ponzoñosas, las cuales ahora mismo saldrán a relucir, estas son, fueron pues (unas cuantas), y aquí van las más feas:

—¿O qué quieren idiotas?, ¿ser héroes o algo así?, ¿morirse por los otros para que ellos sí gocen del fruto de sus luchas?, ¿o a lo mejor ustedes por lo que andan luchando es para que un iluso patriotero, de los que nunca faltan, les erija una estatua que estará cagoteada tarde, noche y mañana por chanates gloriosos en algún lugar público?<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> D. Sada, *op. cit.*, p. 19

<sup>132</sup> *Ibidem*

<sup>133</sup> *Ídem*, p. 20

Esta forma de enfrentar a los hijos muestra mucho del carácter egoísta de Trinidad, quien sólo piensa en su bienestar, lo cual nos es informado por el narrador en el transcurso de toda la novela por medio de lo que Luz Aurora Pimentel llama tanto *modo de enunciación dramático*: “es decir, sin mediación narrativa alguna, que se manifiesta en todas las formas de presentación *directa* del discurso de los personajes —diálogo, monólogo interior, soliloquio, diario y cartas—”<sup>134</sup> como mediante el *modo de enunciación narrativo*, cuando otra voz se encarga de dar cuenta del “discurso figural”; en la cita anterior se puede observar muy bien cómo se enlazan los dos modos de enunciación, siendo el primer párrafo narrativo y en el caso del segundo una citación anunciada por el mismo narrador. Enseguida el narrador vuelve a tomar la palabra y, con los trazos más gruesos de los que puede echar mano, describe detalladamente el castigo de los hijos a ese padre irresponsable, “pachorrudo” y “haragán”:

Entonces sí de plano Papías se incorporó y le escupió un gargajo archibilioso en directo a su taza de café —el padre aún sentado sin poderlo creer—. Y Salomón haciéndole segunda fue mucho más allá: lanzó un escupitajo en directo a la cara de su progenitor. El salivazo puerco le cayó a Trinidad en la mera nariz, quien dada su sorpresa, no se atrevió a limpiarse con los dedos temblones su cara de caballo, por lo cual aquel líquido se le fue resbalando hasta llegar caliente a su boca entreabierta. Sí, cayó un pingajo adentro amargoso y tenaz. Todavía ambos retoños con los puños crispados a punto de...<sup>135</sup>.

Esta será la tónica de la relación entre Trinidad y sus hijos a lo largo de toda la novela, lo cual muestra las intenciones de éstos por vengarse de su padre, pues el supuesto compromiso político de los hijos bien podría ser un pretexto para reforzar el sentimiento de esa venganza. Desde que abandonan el hogar paterno nunca más se vuelve a saber de ellos, toda la información que reciben Trinidad y Cecilia sobre sus vástagos son meras conjeturas, suposiciones y chismorreos. El único indicio que los pudiera haber llevado a conocer un dato

---

<sup>134</sup> L. A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 85

<sup>135</sup> D. Sada, *op. cit.*, p. 20

verdadero sobre el destino de sus hijos es aportado muy al principio por un misterioso personaje que se presenta enrebozado en medio de la noche y a quien Cecilia rechaza sistemáticamente. Este personaje resulta por demás interesante para el desarrollo de la trama pues es quien controla la comunicación de los habitantes de Remadrín por medio del manejo de la única caseta telefónica del pueblo, se trata de una mujer cuyo nombre es Dora Ríos, de quien conocemos datos biográficos casi a un nivel exhaustivo, su pasado desde la infancia, su huida a los Estados Unidos, la muerte de su novio en un parque a manos de unos negros delincuentes, su regreso y posterior contratación como la encargada de la caseta telefónica de Remadrín, aunque su primera y misteriosa aparición en el Capítulo nueve del Primer período es sólo como la enrebozada, ya anochecía cuando a Cecilia, quien se encuentra sola en la casa, le tocan la puerta y el narrador alude a Dora puntualizando: “Afuera había una sombra chaparrona, figura enrebozada de los pies hacia arriba; la cabeza, cual bola sarmentosa, semejaba un tumor. Ingrata aparición cuyo único rasgo distinguible parecía una amenaza de ultratumba: nariz piramidal en escalones”<sup>136</sup>, a su presencia el narrador le llama “ingrata aparición”, pero ¿para quién resulta lo ingrato? ¿para él o para el personaje de Cecilia?, ¿le parecía al narrador o a Cecilia “una amenaza de ultratumba”? Aquí se podría resaltar que el narrador en su modo de enunciación puramente narrativo lleva a cabo una especie de manipulación de toda la atmósfera de la novela y no sólo en cuanto a las situaciones concretas y completamente identificables como la descripción de la fiesta de aniversario de bodas de Trinidad y Cecilia, sino que hay un nivel mayor de desagregación en donde se prepara al narratario para absorber el tono de lo que se narrará y todo parezca un

---

<sup>136</sup> *Ídem*, p. 43

devenir común en donde se trata de disimular el artificio y con esto sólo se asuma que se está leyendo una obra de ficción que toma como referente un determinado ángulo de la realidad.

Otro elemento que integra un rasgo distintivo más a la escritura de Daniel Sada es la intercalación de periodos sintácticos que adquieren una forma casi aforística por medio de los cuales el narrador reflexiona o comenta sobre los acontecimientos narrados, las muestras son innumerables a lo largo de toda la novela; por ejemplo, cuando el personaje llamado Egrencito, uno de los ayudantes de Dora Ríos en la caseta telefónica, no se decide a cruzar el río que separa la frontera de Mágico con el país vecino, para huir hacia el extranjero porque es culpable del asesinato de Crisóstomo Cantú, el narrador escribe: “La desidia puede ser un sentimiento cruzado. Es un afán que se estrella contra un enigma y se abate, pero sigue todavía como rastra demoniaca. Los lados de la frontera y el agua que besa y besa las dos orillas —enmedio—: digamos que hay que librar tal perversión cuanto antes, que sea conquista: ¡ojalá! Sobre todo de aquí a allá”<sup>137</sup>. O cuando el alcalde de Remadrín se encierra en su oficina con su secretaria Sanjuana y nadie se atreve a espiarlos a través del ojo de la cerradura de la puerta, esto se manifiesta de la siguiente manera:

La entrampada paradoja traducida en vil hervor. A solas... ¿otra violencia? No hubo ninguna osadía de ninguno para ver, como a veces lo hacían unos, por el ojo de la guarda, llámese también falleba o cerradura de loba o hueco de llave plana, ¿quién sabe por qué razón?... Sin embargo, y con prestancia, alguien lo debió haber hecho... Pero no, no sucedió<sup>138</sup>.

Y ¿por qué alguien lo debió haber hecho?, ¿para qué?, ¿para que por medio de ese acto el narrador tuviera más materia maliciosa que informarnos?, ¿Qué, acaso, no es omnisciente y puede entrar y salir a su antojo en todas las situaciones? Tal pareciera que toda la situación fuera materia de escarnio, de burla, de grotesca representación y el lenguaje no sirviera como

---

<sup>137</sup> *Ídem*, p. 260

<sup>138</sup> *Ídem*, p. 140

en el estilo artístico llamado barroco, es decir, para cargar de adorno excesivo todo lo que toca con su mención, para volverlo la perla irregular y anómala opuesta a lo clásico que es la perfecta esfericidad de la gema, pero perla al fin, sólo que diferente. La prosa de Sada no asume una diferencia sino que indaga en una novedad. En su quehacer literario no encuentro que su preocupación mayor sea estética sino política a la manera en que ya mencioné tomando como marco crítico las teorías de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Aunque pareciera la novela un mero divertimento estético, la implicación política es insoslayable, y esto, en muchos sentidos, nos muestra Daniel Sada con su narrativa socarrona, trasunto de la misma lengua en que está escrita, únicamente que, como declaración de principios y casi hasta como manifiesto estético, empleando el humor hasta el último reducto sintáctico de los cientos y cientos de líneas que conforman la escritura de toda la novela. Todo está escrito en serio y trata una materia muy seria, pero no hay una sola línea escrita con solemnidad, con tufo de discurso edificante, satírico en sentido moralizante o falsamente consciente de una realidad que ahoga a todos esos personajes habitantes de esa parodia de México que es Mágico. El diablo se esconde en los detalles, se dice, y en la novela de Sada los detalles cobran proporciones casi metafísicas, dignas de ser vistas con la lupa de un lenguaje asaz grandilocuente, pero pitorresco y corrosivo en el fondo:

Un argumento eficaz necesita de ingredientes que no resulten tan lógicos, ni tan tiesos, ni tan pardos [...] En los detalles chispeantes se adivina la intención, se recrean las obviedades, se rehinchan, se sortean, y así se intrinca lo fácil y lo difícil se acopla a la armonía más ideal: la que resulta más próxima, la propia, por conexión, la que tiene un tiempo aparte: tan irreal como benigno... Suavidades ¿por decir?, ¡vaya!, ¡vaya!, lo que sea... Es por eso que se antoja traer a cuento algo sencillo, una reflexión manida, ¡sí!: *cada quien es cada quien, ¿no?*<sup>139</sup>.

---

<sup>139</sup> *Ídem*, p. 185

Con este comentario el narrador nos advierte de su discurso que no guarda grandes pretensiones ni alcances embellecedores, aspira a ser, si acaso, una especie de voz neutra, de voz que juega con una suerte de consciencia de sí misma, pero sin caer en la trampa de la intelectualización. En su lugar, esta consciencia del discurso sirve en todo momento para buscar los fines de ese humor que despoja de toda solemnidad el retrato casi grotesco que se hace de las venturas y desventuras de Remadrín.

Luz Aurora Pimentel señala que: “En un relato los acontecimientos narrados son, o bien de naturaleza verbal, o bien de naturaleza no verbal”<sup>140</sup> y todos van encaminados a definir los rasgos de los personajes envueltos en la historia; así, los acontecimientos narrados en la novela de Sada se empatan y adquieren la misma connotación de gran boutade, la voluntad de volver humorístico todo lo que toca el contenido de la novela hace que la voz narrativa convierta en acontecimientos chuscos actos incluso crueles: “Abre la puerta Conrado, ve a la mujer,: hay sonrisas. Y tras el acercamiento: él hipócrita, ella ansiosa: hay un abrazo que no: porque él evita el apriete. Lo evita porque se zafa y ve con amor la cómoda: es la meta”<sup>141</sup>, o de plano criminales: “Conrado al sacar la pistola le dispara: desplome en cámara lenta en el cachondo camastro, y el enfoque horripilante: dos hilos de sangre quedan suspendidos en el aire, porque eso de que la sangre corra por la piel, ¡pues no!, contímenos por el suelo”<sup>142</sup>, la narración avanza, pero surge la pregunta ¿desde la perspectiva de quién se narra? Pues en esta secuencia enseguida se traslapa otra voz que todo lo transmuta en una escena de película:

Y es precioso por abstruso el crimen peliculesco. Dos balazos nada más en la frente de la vieja. Dos hoyos en las orillas y los chorros como lágrimas: hilos rojos: ¡corte ahí! Lo demás es lo de menos: ¿otra prefiguración?... ¡claro!, y véase: la cincuentona

---

<sup>140</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 83

<sup>141</sup> D. Sada, *op. cit.*, p. 334

<sup>142</sup> *Íbidem*

ahora viaja rapidísima en el aire; un viaje de arribabajo: ¡oh, caída hacia el infierno!; viaje en cueros ¿fantasioso?<sup>143</sup>.

Esta última pregunta ¿se la hace el narrador a sí mismo?, ¿se la hace a los personajes? o ¿se la hace a los lectores?, la lectura de la novela se erige en reto para quienes la van siguiendo porque si se trata de tomar partido o de sólo ir observando el avance de la trama, la continuación se torna muy atropellada por toda esta clase de comentarios, digresiones, rodeos y de licencias de una voz narrativa que lo mismo despacha en tres líneas un asunto trascendental para la trama: la lista de nombres de los que marchaban en la protesta; que se regodea en la descripción de banalidades páginas y páginas: el asunto de la destrucción a pedradas del radio en el llano. El mismo narrador advierte de la pereza que le da narrar un acto tan absurdo:

Da flojera abordar la lentitud de una situación como la que enseguida se trae a cuento y da mucha más flojera describir los treinta o treinta y un detalles engrosados por quien aún pretendía hacerlos mucho más lentos o que fuesen de una vez cincuenta, sesenta incluso, o más detalles acaso, pero el límite ¿hasta cuántos?, y volviendo, desde luego, al conteo: mejor así: de recorrido llevaban como unos trescientos metros; no habían salido del pueblo los esposos, pero casi, porque, obvio: nomás con que recorrieran tres largas cuadras ¡y ya!; ahora que (por lo general la gente de Remadrín es bastante lenta. Se toma todo el tiempo del mundo —¡claro!, es una figuración— para hacer cualquier cosa —¡ojo!—: la que sea, como si en el cielo de allí estuviese escrito un consejo —o algo por el estilo— que el común lleva a la práctica: NO HAY PARA QUE ACELERARSE SI NADIE ANDA ACELERADO): tampoco (ejem) el dundo haragán tenía prisa por iniciar el conteo de los treinta y un detalles engrosados, o cincuenta o... ¡eso pues!...¿Cuándo entrarán en el llano?...¡Sí, hasta entonces! (desde luego hay excepciones en Remadrín: gente urgida; sin embargo, por desgracia, es difícil detectarla). Trinidad quería ingeniárselas para engrosar los detalles ya previstos por él mismo al menos en cuanto a número, aunque todavía no tanto y, por ende, le importaba un cacahuate cargar el radio y ser lento, y he aquí: ¡ya!: el quid del caso... este... bueno... quería que por cada metro en el llano caminado encontrara un buen pretexto de tardanza y ¿lo encontró?... Mejor vayamos de prisa a la acción más importante porque da mucha flojera describir tanto detalle<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> *Íbidem*

<sup>144</sup> *Ídem*, p. 341

Pero entonces si al mismo narrador le da tanta *flojera* narrar las circunstancias descritas, ¿por qué se toma la molestia de describir de forma tan expletiva los pormenores? El narrador se preocupa por la verosimilitud de su ambiente novelesco e intercala un largo paréntesis por medio del cual trata de justificar lo cansino de las acciones de todo el pueblo, es a la vez un creador y un cronista, le interesa plasmar una forma de ser-en-el-mundo, que resulte verosímil sin dejar de ser un artificio y una recreación mimética, así: “Lo que se ha de comprender en un relato no es en primer lugar al que habla detrás del texto, sino aquello de lo que se habla, la cosa del texto, a saber, el tipo de mundo que la obra despliega de alguna manera delante del texto”<sup>145</sup>, pero también le preocupa hacer notar que los hechos sólo son transmitidos por un testigo que duda, se pregunta y se desespera al “describir tanto detalle”.

La voz narrativa es omnisciente no en el sentido de que lo sabe todo y de que entra en las conciencias de todos los personajes, sino en el de que con su voz ha envuelto toda la situación o todo el tema de la novela y lo ha vuelto un objeto más de narración, aquí la voz narrativa ha arribado a una dimensión en la que la modulación de la voz se ha instalado en el tono de lo humorístico pues posiblemente es el único tono que puede lidiar con la mentira que lo

---

<sup>145</sup> Paul Ricoeur, *Del texto a la acción, Ensayos de hermenéutica II*, p. 155. Aquí convendría comentar que el concepto de *ser-en-el-mundo* lo empleo a partir de los planteamientos de Ricoeur en el texto referido aquí y que tienen como base la teoría hermenéutica del filósofo alemán Martín Heidegger. A partir de estos principios hermenéuticos heideggerianos, Ricoeur teoriza sobre el papel como referente que desempeña la realidad o mundo en el fenómeno literario y dice que lo que hace posible el fenómeno que llamamos literatura es una eliminación “del carácter mostrativo u ostensivo de la referencia”, es decir, el novelista no se impone como tarea principal retratar el mundo o la realidad tal cual son y al ser eliminada esa referencia primera del mundo, Ricoeur plantea: “Mi tesis es que la anulación de una referencia de primer grado, operada por la ficción y por la poesía, es la condición de posibilidad para que sea liberada una referencia segunda, que se conecta con el mundo no sólo ya en el nivel de los objetos manipulables, sino en el nivel que Husserl designaba con la expresión *Lebenswelt* y Heidegger con la de *ser-en-el-mundo*”(P. Ricoeur, op. cit., p. 107) Entonces lo que, para el caso de la novela que analizo en esta tesis, leo es una imagen del mundo que cumple con todos los parámetros de eso que llamamos realidad pero redimensionados por el arte de la ficción, con lo que “se abren en la realidad cotidiana nuevas posibilidades de *ser-en-el-mundo*”, así: “La ficción es el camino privilegiado de la redescipción de la realidad y [...] el lenguaje poético es el que, por excelencia, opera lo que Aristóteles, reflexionando sobre la tragedia, llamaba la mimesis de la realidad. En efecto, la tragedia sólo imita la realidad porque la recrea por medio de un *mûthos*, una ‘fábula’, que toca su esencia más profunda.” (Ídem, p. 108.)

permea todo, desde el título hasta el último periodo en donde la pareja conformada por Trinidad y Cecilia sueñan el mismo sueño, la verdad pasa a segundo término, es un lío, una suposición, una esperanza, un enlabio, una increíble versión más de las cosas, pero nunca la meta final de todo lo que se narra en la novela.

Entonces, la omnisciencia del narrador de Sada se erige como un recurso más del cual echa mano para hacer la crónica de una realidad muy negra, pero observándola desde el ángulo de una ironía creativa. Marco Kunz propone que: “Sada optó por una solución híbrida: omnisciencia sí, pero desde una cercanía empática; denuncia de las mentiras sí, pero no revelación de todas las verdades”<sup>146</sup>, así, el narrador heterodiegético a pesar de contar con datos que podrían llevar a esclarecer los hechos elige irse por las ramas y contar anécdotas de toda ralea de diversos personajes que sólo nos mostrarán absurdos y sinsentidos. Llama la atención que en una novela donde el humor está en cada página la muerte sea una presencia ubicua, la primera línea de la novela dice: “Llegaron los cadáveres a las tres de la tarde”<sup>147</sup>, es todo, pues el periodo se cierra con un punto y seguido y no se señala que los trajo alguien sino hasta más adelante, es decir, ese periodo oracional se podría entender como que los cadáveres por sí mismos llegaron a Remadrín a la hora que se menciona, a plena luz del día; llegaron como un elemento extraño que altera pero que se vuelve idóneo para incursionar en la existencia de los habitantes de ese pueblo de Capila. El narrador se cuida de no dar un sesgo completamente trágico a la situación y sólo advierte que hubo “miradas sorprendidas” y la determinación de la sorpresa es debida a “ver así nada más paseando por el pueblo tanta carne apilada”<sup>148</sup>. En ese mismo primer párrafo, de no más de nueve líneas, aparece por

---

<sup>146</sup> Marco Kunz, “La omnisciencia paródica en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*”, p. 331

<sup>147</sup> D. Sada, *op. cit.*, p. 13

<sup>148</sup> *Ibidem*

primera vez el abarrotero Trinidad González, de quien se dice que “buscando frescuras fue a tirarse gustoso al mosaico del baño, más resuelto que nunca a gozar de su siesta”<sup>149</sup>. El contraste entre la llegada de los cadáveres y la actitud desenfadada del abarrotero en lo que es el primer párrafo de la novela nos dará el tono general de la obra. Ni una de las situaciones que se nos narran puede sostener un carácter dramático que se torne trágico y que se trate como tal o aun que permanezca en el mismo dramatismo. Los cadáveres mismos seguirán apareciendo, pero en las situaciones más esperpénticas, la camioneta en donde se transportan y los hombres que sirven de chofer y cargadores son absurdos, mentirosos y lerdos, nunca le otorgan el respeto que merece su fúnebre carga, el mismo narrador se refiere a ésta como “carga pestilente” y como botín codiciado por los buitres, entre otras formas de referirse a esos cadáveres. Es interesante notar la capacidad de circulación de la camioneta con los muertos, como si metafóricamente la muerte se pudiera pasear por todos lados, incluso expuesta, nunca son detenidos ni por los deudos ni por las autoridades ni por los curiosos que los ven pasar de pueblo en pueblo, incluso los mismos familiares de algunos de los muertos tienen que ayudar a cargar cuerpos ajenos si no quieren despertar la ira del chofer: “Los familiares tuvieron que subir a fin de cuentas, aparte de los suyos, los veinticuatro muertos y ¡cuanto antes!, porque si no el chofer, vengándose a lo chino les dejaría en la acera sus cadáveres, sin más negociación”<sup>150</sup>. La desacralización de la muerte continuará y en la actitud frente a ésta de Trinidad González cuando muere su madre se resume esta postura: “Su madre se murió cuando él tenía doce años. Como si hubiese muerto la perra de la casa, no derramó dos lágrimas siquiera”<sup>151</sup>, la comparación de la madre con la perra es del narrador para

---

<sup>149</sup> *Íbidem*

<sup>150</sup> *Ídem*, p. 15-16

<sup>151</sup> *Ídem*, p. 46

incrementar el poco valor que Trinidad le da al hecho. Por su parte, el padre de Trinidad guarda un luto obstinado por la esposa: “En cambio, su papá —¡válgame Dios!— sí estaba hecho añicos. El luto le duró casi diez años. A expensas de sus vanos soliloquios no hallaba ni de chiste el permanente alivio en su adorado engendro”<sup>152</sup>, tanto la comparación con la perra como la intercalación de la frase entre guiones son juicios de valor implícitos de un narrador que no busca desaparecer o ser transparente sino participar en la conformación del tono general de la novela, como la postura que Luz Aurora Pimentel observa en los narradores del siglo XIX: “Consideran el discurso doxal o gnómico —es decir, un discurso por medio del cual el narrador emite juicios y/o expresa sus opiniones sobre el mundo, la vida o los eventos que narra— como un aspecto de comunicación que es fundamental al propósito de sus novelas”<sup>153</sup>, y la gracejada no se hace esperar por boca de Trinidad que minimiza el dolor del padre y le ordena burlón: “Tras sus largos y tristes desahogos aquel púber cretino le decía: *¡Resígnate papá!, ¿para qué tanto drama? Bien sabes que los muertos no salen de sus tumbas; si algo sale es su espíritu, y lo único que hace es andar asustando*”<sup>154</sup>, mientras el padre se consume Trinidad busca novias con las cuales paliar la pena que en realidad no existe. Trinidad mismo es descrito con las características de un difunto: “Autómata marchando, sonámbulo quizás, como si se tratara de un cadáver totalmente corrupto salido de un sepulcro”<sup>155</sup>, esta vez va en busca de quien ya es su esposa, Cecilia, y ella a pesar de la apariencia del recién llegado, quien ha ido a buscar a los hijos desaparecidos, lo mimó y lo acaricia y el narrador no deja pasar la oportunidad para desarmar la escena y reconstruirla en tono humorístico: “Ojalá que también las caricias llegarán a la cara y, ¡claro!,

---

<sup>152</sup> *Íbidem*

<sup>153</sup> L. A. Pimentel, *op. cit.*, p. 142

<sup>154</sup> D. Sada, *op. cit.*, p. 46

<sup>155</sup> *Ídem*, p. 53

de una vez, a cualquier parte noble”<sup>156</sup>. La escena amorosa crece, así como el sesgo tétrico, sin omitir un remate hilarante:

Es que hubo otro motivo. Es que Cecilia anoche tuvo una pesadilla extrema y desleída: muertos sus hijos, hechos picadillo, y también su marido de una vez. La masa cruenta, enorme con su nube de moscas afuera de la casa... Ahora recuperado Trinidad: mugroso, o como sea, pero con cuerda aún, ¡qué bendición!<sup>157</sup>.

De esta extraña dialéctica entre lo macabro y lo humorístico se desprende el aliento derrotista, pero contumaz de los pobladores de Remadrín, la camioneta deambulando rebosante de cadáveres es la mejor muestra de que el poder se burla de las demandas de limpieza electoral y aclaración de los hechos, y a pesar de esto se organizan mítines e intentos de marchas para protestar en la capital del estado, lo cual es neutralizado, entre otras situaciones descritas en la novela, con la muerte inútil y grotesca de alguien que se asume como un líder político venido de otra localidad: “Néstor Bores. Fuereño de ojos borrados cuya aparición causó mucho meneo colectivo. Se trataba nada menos que de un líder estatal, uno de esos del partido que más polvareda hacía, o sea el de la Dignidad”<sup>158</sup>, Él dice tener datos del dueño de la camioneta donde se pasea a los muertos y se ofrece para conducirlos hasta el lugar donde vive el citado personaje. Pasa la noche en el pueblo y es recibido en la casa de Ciro Abel Docurro Piña, nunca se pierde la ocasión de retratar como espectros a los participantes de la trama, pues refiriéndose a Néstor Bores, el narrador apunta: “Fulano aparecido como un fantasma diurno en la plaza: ayer: ¡portento!”<sup>159</sup>, su presencia es recibida con desconfianza y la aparente hospitalidad en el fondo es hostilidad y así se le ofrece para desayunar: “Lenguas lampreadas de marrano con pipián y con baño de tamujas de guapilla y chitilía, y aparte, si

---

<sup>156</sup> *Íbidem*

<sup>157</sup> *Ídem*, p. 54

<sup>158</sup> *Ídem.*, p. 57

<sup>159</sup> *Ídem*, p. 345-346

lo desea, un copeteo tomatoso”<sup>160</sup>, lo hacen comerse todo y emprenden la marcha hacia el lugar donde les indicó el líder: “Ergo: como a los cinco kilómetros de trayecto Néstor Bores se llevó su mano izquierda a la panza y la sobó haciendo uno cinco círculos. [...] *Yo creo que me hicieron daño las cinco lenguas lampreadas* [...] Y el marraneo visceral con sus ruidos protestantes”<sup>161</sup>, el líder pide clemencia y Ciro Abel, quien lo había recibido en su casa, sentencia: “—¡¡Si no se calla la boca a pedradas lo matamos!!—”<sup>162</sup> y la amenaza se cumple, nuevamente se nos narra una muerte grotesca más:

Piedras: torrente sañudo. Téngase que estando cerca de aquel fulano aún joven (todavía con ilusiones de progreso y esas cosas) los de aquella comitiva encontraban el gran blanco en la monís cabecilla: ¡y a darle!, ¡a abrirla a pedradas!: heroísmo entelerido: si todos los tiradores podían decir que atinaban cual si fuesen de repente *píchers* de ligas mayores... Del crimen testigo el sol, por abarcarlo y llevárselo<sup>163</sup>.

El comentario entre comillas rebosa de ironía y al lanzamiento de piedras se le llama “heroísmo entelerido”, ya no se diga comparar a los tiradores con “píchers” de ligas mayores. La comitiva decidirá seguir adelante pues el único testigo del crimen es el sol abrasador, aunque el narrador se cuida de decirnos cual será el aciago destino de los despojos de Néstor Bores: “Y así, en ascenso acucioso, el alma de Néstor Bores debía irse derecho al cielo. En cambio: su cuerpo santo... ¡Ah!, de seguro que los buitres, devotos a su manera, se encargarían de zampárselo y ojalá fuera en un tris”<sup>164</sup>. La escena macabra se cumple aunque todo parecería sugerir que se trató de un paseo en donde se jugó al beisbol, supuestamente se va en pos de un posible esclarecimiento de los hechos criminales y se comete otro crimen que se dejará atrás sin mayores repercusiones.

---

<sup>160</sup> *Íbidem*

<sup>161</sup> *Ídem*, p. 391

<sup>162</sup> *Ídem*, p. 394

<sup>163</sup> *Íbidem*

<sup>164</sup> *Íbidem*

Otro de los personajes que se podría analizar para ejemplificar la mención de la muerte irreverente e irrelevante en el universo narrativo de Daniel Sada es el que representa Crisóstomo Cantú: “Un hombre medio pazguato que tartamudeaba harto, obediente como todos, pero memo como pocos”<sup>165</sup>, él también participa en actos criminales y es víctima de uno. Sin llegar al rango de importancia de Trinidad y Cecilia o de don Romeo Pomar, alcalde de Remadrín, es uno de los personajes en los que el foco de la atención narrativa se detiene en varias partes de la novela para hacernos partícipes de sus acciones por demás disparatadas y absurdas. Aparece como ayudante de don Romeo en el momento en que éste discute con uno de los recaderos de la central telefónica comandada por la telefonista Dora Ríos. El recadero quiere renunciar y el alcalde quiere que se vaya lejos del pueblo, al negarse el recadero, el alcalde manda que se lo lleve Crisóstomo y lo abandone lejos, la discusión sube de tono y finalmente el recadero le echa en cara al alcalde que él es el autor de la matanza: “—¡¡¿¿Verdad, don Romeo, que usted mandó matar a los que iban en el mitin??!! ¡¡¿¿Verdad que usted es el matón más famoso de este pueblo y de toda la región??!! ¡¡¿¿Verdad que usted se aventó a los desaparecidos, o no me diga que no??!!—”<sup>166</sup>, el alcalde pierde la paciencia y le ordena a Crisóstomo que se lo lleve y que si algo intenta el recadero ahí mismo lo mate. Se montan en la camioneta y todo es una comedia de enredos y absurdos, tanto es así que Crisóstomo ni siquiera sabe bien a bien cuál es el significado del arma que le dieron para cometer el homicidio: “Crisóstomo se sacó lo que tanto le estorbaba: su pistola, su esperpento, tan inútil como útil, tan limitada a una orden: b-a-n-g... Después. ¡Sí! Por ahora solamente el potencial asesino quería jugar un poco apuntando a todas partes...”<sup>167</sup>,

---

<sup>165</sup> *Ídem*, p. 139

<sup>166</sup> *Ídem*, p. 129

<sup>167</sup> *Ídem*, p. 145

Egrecito, el recadero, logra desarmar a Crisóstomo Cantú y le dispara en la sien, controla milagrosamente la camioneta y sale ileso. Otra vez se nos narra una muerte en tono de burla:

Ya parada la guayina le dio tres balazos más a Crisóstomo Cantú para que muriera a gusto. El de la sien fue mortal. Pero no estaba de más darle uno en el estómago y otro en el corazón y otro más en la cabeza. Qué excelso poder de hacer: la pistola, de por medio y los milagros que hacía. Tan perverso como inquieto, Egrecito durante un rato, poderoso, suficiente, como un mago que sonríe porque el truco no fue visto. Nadie en redor, de seguro, y el crimen tan simple y feo, y más feo el asesinato que Egrecito con trabajos lo arrastró para tirarlo hasta el fondo del barranco. Bueno... antes le sacó la feria que traía en los pantalones... Y ahí va el bulto<sup>168</sup>.

Egrecito huye hacia el norte y después de muchas peripecias regresará a Remadrín guiado por el fantasma de Dora Ríos, entretanto Crisóstomo reaparece en el capítulo ocho del cuarto periodo, no obstante que es muerto en el capítulo veintitrés del tercer periodo. Sirve de informante a su patrón don Romeo Pomar, mientras éste está secuestrado en el rancho del gobernador de Capila, tiene mucha participación en los sucesos de Remadrín mientras el alcalde no se encuentra ahí; por vaivenes del destino se entera de que asesinarán al alcalde y entonces, en lugar de conmoerlo la sentencia de su jefe, sueña con llegar al poder y monologa:

*Si se echan al alcalde ¡yo seré su susti-tituto! Yo que nací en un jacal llegaré hasta la al-alcaldía como espuma ¡ojalá sí!... Como el mío no hay mu-muchos casos. Al fin que la historia absuelve hasta al más de-degenerado... ¿Será común y corriente mi caso, o no, o sí, o inclusive más extraño, más suerte-tudo, y por lo mismo tal vez único e irre-rre-petible?... Bueno, mmm... Empezaré como alcalde para llegar por lo me- menos, si mis cálculos no fallan, en tres años, cuatro máximo, a gobernador, y lue- luego...<sup>169</sup>.*

En efecto, más adelante matan al alcalde junto con su esposa y los sueños excéntricos de Crisóstomo nunca se cumplen pues el pueblo ya casi se ha convertido en un pueblo fantasma al que han ido abandonando sus pobladores. La muerte del alcalde de ninguna manera se

---

<sup>168</sup> *Ídem*, p. 147

<sup>169</sup> *Ídem*, p. 292

salva de ser absurda. Su misma historia era la del epítome del político corrupto: “En nueve oportunidades Romeo Pomar había sido alcalde de Remadrín. Un récord inigualable conseguido, a ojos vistos, a base de disimulos plenos de marrullería”<sup>170</sup>, el narrador reseña la clase de marrullerías que emplea Romeo Pomar y cómo le resultan idóneas para satisfacer sus intereses de “cacicazgo inteligente”, su gobierno en realidad es una mafia: “compuesta de tinterillos (jovencitos por supuesto) con francas aspiraciones, comerciantes en ascenso, profesores hablinches, curas (muy a la antigüita) que limosneaban con creces, así como ganaderos y agricultores ricachos”<sup>171</sup>, en la cual no caben quienes quisieran hacer las cosas de otra manera, pues la suya era una: “estudiada corrupción de dando y dando y jodiendo a los que no se amafiaran”<sup>172</sup>. Alguien que llega a alcalde opta por no seguir las prácticas corruptas de Romeo Pomar y pretende meter orden en la “turba dinerosa”, lo cual no es bien visto por el cacique y el narrador nos dice que la intención de enderezar las cosas antes bien le acarrea problemas al honesto: “su ocurrencia rebecona le salió bastante cara...”<sup>173</sup>.

El devenir de todos los acontecimientos de la fábula va pintando un mundo en donde la única solución es el absurdo que espera a la vuelta de la esquina, ese absurdo no como una consecuencia funesta sino lógica, coherente, consistente, una especie de piedra angular en donde se equilibra todo eso que llamo el dislocamiento de la aparente cotidianidad de Remadrín, pues plantear que no fuera así abriría la puerta a una manera distinta de ser-en-el-mundo<sup>174</sup> y, por ende, a otro tono narrativo, no el de la burla, no el del escarnio, no el de la carcajada pantraguélica o carnavalesca. Para ser consistente en todas sus partes la novela

---

<sup>170</sup> *Ídem*, p. 120

<sup>171</sup> *Ídem*, p. 120-121

<sup>172</sup> *Ídem*, p. 121

<sup>173</sup> *Íbidem*

<sup>174</sup> Para el planteamiento del concepto *ser-en-el-mundo* véase más arriba la nota 45 de la presente tesis.

debe continuar narrando en el mismo tono esa pesadilla grotesca en la que entró desde la primera página, su mundo, el mundo que nos propone, vive su peculiaridad y con esa forma de ser nos quiere decir algo, nos presenta un replanteamiento del mundo real que todos los lectores sabemos que es ficticio, pero esa misma condición es la puerta de entrada que sólo esa fábula nos puede presentar pues, como apunta Paul Ricoeur: “la ficción es el camino privilegiado de la redescrición de la realidad”<sup>175</sup>, así, posiblemente lo que la obra nos quiere sugerir en el fondo es que nos preguntemos por qué la fábula grotesca que se nos narra es tan parecida a la realidad que vivimos en este México tan similar al Mágico de la novela y al ser narrada la fábula en las tesituras del humor qué clase de risa es la que provoca en nosotros, aquí se verificarían aquellas que Bajtin llama “formas restringidas de la risa”: “Humor, ironía, sarcasmo, etc., que evolucionarán como componentes estilísticos de los géneros serios (la novela sobre todo)”<sup>176</sup>; en su conformación esta risa, a la manera en que la tragedia desembocaba en la catarsis, connota una crítica de las relaciones sentimentales, filiales, amistosas, laborales, etc., pero sobre todo una crítica del ejercicio del poder en todas sus formas desde esa aparente forma de “literatura menor” que es el relato chusco, de enrevesada estructura sintáctica y peculiar forma léxica, de los acontecimientos tragicómicos de un pueblito enclavado en el desierto.

En esta crítica implícita del poder el narrador se regodea en la descripción del funesto destino del ingenuo alcalde que intentó el combate de la corrupción instaurada por Romeo Pomar:

Le dieron su matarili y lo desaparecieron. En Remadrín el siniestro se manejó de otro modo. La versión oficial fue: por ir demasiado aprisa (lo había llamado de urgencia el señor gobernador) se volcó en su camioneta por allá por La Malhaya (la cuesta más

---

<sup>175</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 108

<sup>176</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento El contexto de François Rabelais*, p. 110

peligrosa del estado de Capila), y el vehículo dio tumbos para incendiarse allá abajo. Explosión aparatosa. Horrible pedacería disparada contra el cielo. La patrulla de rescate salida desde Pompocha sólo encontró puros fierros. Los policías anduvieron busque y busque en derredor a ver si encontraban cuerpos; ya de menos, ojalá, una mano chamuscada, una pierna, una cabeza, una víscera cualquiera... ¡No, caray!... Tampoco una bota humeante...<sup>177</sup>.

La descripción de las partes del cuerpo que se espera encontrar es sólo chacota, para rematar con la imagen burlona de una bota humeante. A Romeo Pomar, el máximo representante del poder en Remadrín, junto con su esposa también les espera un destino de comedia macabra; el gobernador se imagina que los torturarán y luego les prenderán fuego: “Una vez muertos los esposos los quemarán ahí con gasolina hasta hacerlos ceniza, quepa aquí la figura: ceniza de fogata”<sup>178</sup>, pero antes, cuando trasladan a Romeo Pomar fuera del rancho del gobernador Pío Bermúdez, el chofer que lo lleva a Remadrín le cuenta cuál será su infausto destino, el cual podría eludir si se declara culpable de la matanza de los que protestaban por el robo de las urnas, si se inculpa lo dejarían ir de Mágico al país vecino en donde “estará bastante lejos disfrutando de la vida y hasta, incluso, hablando inglés”<sup>179</sup>, el chofer en su perorata con el alcalde parodia la actitud del gobernador y su discurso chambón que remata, como todo político, con la mención de la prevalencia de la democracia:

—Que según los resultados de las investigaciones, usted, nomás por antojo, ordenó la tal matanza y no hubo más remedio que expulsarlo del estado, y de una vez del país... Así ya con suficiencia el gobernador dirá que una acción tan sanguinaria, como la que ordenó usted, jamás volverá a ocurrir, sobre todo en un país que es bastante democrático<sup>180</sup>.

La situación para Romeo Pomar es a todas luces apremiante y reflexiona sobre las posibilidades que tendría aunque las veleidades del uso y abuso del poder le muestran el callejón sin salida en el que se encuentra inmerso, a tal conclusión llega él solo: “—Es que

---

<sup>177</sup> D. Sada, *op. cit.*, p. 121

<sup>178</sup> *Ídem*, p. 556

<sup>179</sup> *Ídem*, p. 492

<sup>180</sup> *Íbidem*

la ley como opción... digo: ¡existe!... aunque sea abstracta... y se maneje, ¡ni modo!, casi siempre a conveniencia... ¡¿cómo no voy a saberlo, si soy también mandamás?”<sup>181</sup>, el círculo vicioso lo ha alcanzado y sólo le queda enfrentar su inexorable destino en el tono bufo propio de la fábula: “La ejecución en despoblado del alcalde de Remadrín y su esposa: la secuela de una lentitud, porque: no se trataba de acribillarlos en un dos por tres sino... Había que herirles una pierna: que cojearan, que se arrastraran. La descarga final sobrevendría luego que sus quejidos hicieran eco”<sup>182</sup>. Todas estas muertes parecen muertes de utilería, lo trágico es que todo aquello sucede en realidad en una comedia, en una realidad redescrita, pero cuyo texto en el fondo observa con ojos críticos y nos formula una historia (que no está escrita) alterna perturbadoramente similar a la realidad referencial, los lectores pueden optar por cerrar los ojos y reír ingenuamente o abrirlos bien y sonreír con amargura por esas figuras de poder patéticamente verdaderas y observadas bajo la lupa de una crítica demoledora que ni una sola vez lanza un juicio moralizante o satírico que pretenda distinguir a los buenos de los malos, sino que siempre invita a reír de manera crítica.

Pero tal vez la más perturbadora y la más irreverente de las muertes de la novela sea la del padre de Trinidad González, quien se decepcionada de todo y se encierra después de la muerte de la madre de Trinidad para rumiar la forma en que se quitará la vida. Decide ahorcarse, el narrador siempre puntual no se ahorra detalles e incluso nos da cuenta de sus últimos pensamientos, los referidos a lo que llama el “campaneo” de su cuerpo colgado: “¿Cómo no pensar en eso e inclusive sonreírse? Si evitar la carcajada, la ulterior, la de ultratumba, como paso, en sí, estentóreo, hacia otra historia ¿sin tiempo? Pues entonces ¡al vacío!: carcajeándose de a tiro, y lo restante: lo dicho: durable fue el campaneo, mas no el

---

<sup>181</sup> *Ibidem*

<sup>182</sup> *Ídem*, p. 556

jajajá, ¡pues no!, y así lo macabro: ¿uy?”<sup>183</sup>, a estas alturas también podemos creer que todas las muertes de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* son ese lanzamiento al vacío con la carcajada en los labios, mas lo durable es el “campaneo” que todo lo envuelve en lo macabro y que todavía se pregunta “¿uy?”, esta última palabra, apenas dos letras atrapadas entre signos de interrogación, es la misma pregunta para el paseo obsceno de los cuerpos masacrados, para la vida menesterosa y absurda del matrimonio González, para los ideales de quienes protestan por el robo de las urnas, para el líder ofrecido que termina muerto por apedreamiento, para las acciones siniestras de los esbirros del poder (llámense militares, guachos, anteojudos, policías, azules, etc., etc.), para los detentadores del poder, para los ayudantes, para la telefonista, para el venal pretendiente de la esposa de Trinidad, para los hijos de éste, para toda la corte de esperpentos que desfilan a lo largo de toda la novela.

Entre sus mismas páginas se encuentra lo que podría ser su mejor definición aforística: “Cualquier hecho monstruoso siempre tiene un magma fascinante. Presupone dolor, postula sangre y ansia, y una largueza innoble y un esfuerzo grotesco”<sup>184</sup>, el hecho monstruoso del que trata la fábula y cuyas características enuncia el narrador es el contenido de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, pero ha sido transformado por el artista con el fin de poder observar mejor y aparte permitir un goce estético, las desventuras de Trinidad González o de Romeo Pomar, dos de los personajes principales, podrían hacer llorar al narratario y, sin embargo, lo hacen reír, en el transcurso de mi análisis he tratado de mostrar que el patetismo de los personajes y de la situación en sí están dibujados fundamentalmente con los trazos gruesos del humor, la fábula invita a condolerse hasta las fibras más íntimas pero con la advertencia de no permitir la menor solemnidad, pues ésta sólo está reservada

---

<sup>183</sup> *Ídem*, p. 409

<sup>184</sup> *Ídem*, p. 555

para que el ejercicio del poder la incluya en sus discursos autolegitimantes y, por ende, se neutralice todo intento de crítica que conduzca a un mejor conocimiento de la realidad, que no a la verdad última pues *porque parece mentira la verdad nunca se sabe*.

## Conclusiones

Con el humor se transita por un camino muy angosto e incierto, cualquier traspié puede llevar al desfiladero, cuya oquedad ejercía un extraño atractivo en Daniel Sada, tal vez por eso Pablo Montes, en su artículo “Sada en el Taigeto”, se pregunta: “¿Qué poderosa atracción ejercían las barrancas en el imaginario de Sada? ¿Acaso era vértigo o un efugio, o un subterfugio o el deseo de lanzarse al vacío?”<sup>185</sup>. En *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* hay varios barrancos y desbarrancamientos, aunque hay un regodeo juguetón hasta en los nombres de los cañones: “Tajo de los Sonaderos”, “Cañón de las Quebrazones”, “Puerto Covacho del Diablo”, “Puerto Covacho del Parche”, “Real Portillo Estranguadero de las Ánimas en Pena”<sup>186</sup>, entonces, se puede conjeturar que en el autor existe un deseo que se cumple y hay un consecuente salto al vacío al elegir el tono del humor: la cabriola será el texto de la novela y su alcance el efecto que surta en cada lector, pues es una comedia en la que hemos caído, y ésta se completa sólo en connivencia con sus lectores; sin embargo, a ciencia cierta nunca se sabe cuáles efectos causará en quienes va dirigido ese discurso humorístico, es decir, es un riesgo alto: “Quien hace reír arriesga. En el chiste fracasado experimentamos la vulnerabilidad del cómico, ese incomodísimo silencio que penaliza a quien no sabe ser gracioso. Otras veces la broma choca de frente con quien siente ofendidas sus convicciones o su poder”<sup>187</sup>; con esto podríamos esperar que el humor sea ingenioso, sutil, certero e indefendible pues corre el riesgo de ofender, ser sujeto de mofa y cuestionar

---

<sup>185</sup> Pablo Montes, “Sada en el Taigeto”, artículo inédito, p. 1

<sup>186</sup> En otras narraciones de Daniel Sada se pueden encontrar escenas en las cuales los barrancos desempeñan un papel trascendental, por ejemplo en el relato “Desencuentros”, o en la novela *La duración de los empeños simples*.

<sup>187</sup> Irene Vallejo. “Literatura: El nombre de la risa”, Suplemento cultural de Milenio Laberinto, Ciudad de México, sábado 18 de sep. 2021, p. 6.

el poder; esto último, hacer una crítica del poder, parece que fue el mejor acierto de la novela, pues no es una obra trágica, ni histórica, ni de denuncia, ni de defensa de valores, derechos o clases explotadas, marginadas o abusadas, es una comedia tragicómica, enredada, a veces excesiva hasta lo grotesco<sup>188</sup>, con lo que bien le podríamos endilgar el adjetivo de pantagruélica que esconde de manera soterrada una crítica demoledora del poder en varios niveles: el poder de la familia, el poder del gobierno, el poder del dinero, el poder de la muerte y el poder del idioma en que se nace.

Para asumir el riesgo de profundizar en las honduras abisales de la novela, en el Capítulo I de esta investigación mostré la presencia del humor en la literatura tratando de enfocarme en momentos muy significativos que van desde la mención a la comedia de los autores clásicos grecolatinos, pasando por la presencia de la risa en la literatura medieval, hasta llegar a la época contemporánea. En este capítulo también abordé las distintas transformaciones que ha registrado el concepto de humor y cómo ha sido sometido al escrutinio de pensadores de la talla de Immanuel Kant o Søren Kierkegaard y la conclusión que se desprende de este breve análisis es que no hay una definición unánime ni concluyente sobre este concepto, así que como afirma Terry Eagleton en su ensayo sobre el humor, éste: “No nos ha revelado todos sus secretos, de modo que la considerable industria académica que se dedica a investigarlo puede seguir funcionando tranquilamente”<sup>189</sup>.

En el Capítulo II plasmé un brevísimo recorrido a través de la presencia del humor en la literatura mexicana desde la época colonial hasta nuestros días, como resultado de esto muestro que tanto Jorge Ibarguengoitia como Daniel Sada escribieron con una tradición que

---

<sup>188</sup> Para ejemplificar estas afirmaciones sólo bastaría remitir a los lectores a la descripción de los pleitos entre padres e hijos o los paseos de los muertos en la camioneta o las intervenciones de la voz lépera.

<sup>189</sup> Terry Eagleton, *Humor*, p. 113

los respaldó y que permitió superar la solemnidad que algunos críticos y narradores advierten en la literatura mexicana. Como parte de este mismo capítulo agregué un apartado para subrayar una característica esencial del humor: su contextualización, y encontré que el humor es un componente escaso en las letras nacionales pero no inexistente y mucho menos ineficaz, como lo subrayo en la crítica del contexto que les tocó hacer y vivir tanto a Ibarguengoitia como a Sada.

Finalmente, en el Capítulo III hice un acercamiento a los recursos narrativos de Sada en su novela en aras de encontrar pistas que me ayudaran a resolver la interrogación sobre la elección del humor para narrar un hecho tan lúgubre como es el asesinato de varias personas y su paseo a través de los caminos, de donde concluí que aquél se erigió en recurso crítico de una realidad atroz descrita en la novela e insinuada como trasunto de la verdadera que sirve de modelo.

Ya he citado en el cuerpo de la tesis el juicio que le valió a la novela del crítico Christopher Domínguez Michael: “la novela más difícil de la literatura mexicana”<sup>190</sup>, quisiera expresar en estas conclusiones mi acuerdo con esta calificación y tratar de explicar dónde radica la dificultad que advierte Domínguez Michael. Con el antecedente de una tradición que aunque parece que se decanta por la solemnidad, pero que sí puede dar muestras de una trayectoria donde aparece el humor, la novela de Daniel Sada apuesta por esa especie de brinco en el vacío del que hablo al principio de estas conclusiones y que es la apuesta sólo por el humor en casi todas sus variantes: el sarcasmo, la burla, la ironía, el chiste, la parodia, el retruécano.

---

<sup>190</sup> Véase la referencia correspondiente en la cita núm. 114.

Pero este humor tiene una justificación y es la de sustentar el discurso del relato en su sentido crítico: toda la situación será puesta en tono de chunga para poder observar mejor sus mecanismos, sus alcances y sus pretensiones, pues en un tono solemne Trinidad González iría inmediatamente en busca de Papías y Salomón, los hijos que se han involucrado en cuestiones políticas y están desaparecidos; el mismo Trinidad (en el papel de hijo) no sería tan desconsiderado con sus propios padres, a los que nunca quiso y de quienes recibe una jugosa herencia; el alcalde de Remadrín, don Romeo Pomar, sería el paradigmático cacique que dispondría de vida y hacienda de todos los habitantes del pueblo al estilo de *Pedro Páramo*, para nombrar al epítome del cacique en la literatura mexicana, y no un sujeto patético agobiado hasta la locura: “Y don Romeo enloqueció. Encerrado en su oficina, no fueron pocas las veces que se jaló los cabellos llorando por no saber cómo demonios zafarse de tantas imputaciones”<sup>191</sup>. La misma presencia de los cadáveres precisaría de un tono fúnebre que realzara la situación trágica; en cambio, se les menciona siendo paseados bajo el sol o cayéndose de la camioneta que los transporta como fardos sin importancia, aquí el humor es negrísimo y antiolemne rayano en lo grotesco, pero lo grotesco tiene una relación muy estrecha con la realidad, como señala Philip Thomson: “Entonces lo más probable es que llegemos a la conclusión de que, lejos de poseer una afinidad con lo fantástico, el mundo grotesco, por más extraño que sea, es nuestro mundo real e inmediato, y esa convicción es lo que hace que lo grotesco sea tan poderoso”<sup>192</sup>. Incluso se podría argumentar en contra de una postura que busca el humor a ultranza, que el hecho de pasear cuerpos a la vista de todos y expuestos a la voracidad de los buitres resulta algo anormal, pero: “Lo anormal puede ser extrañamente chistoso (lo cual se refleja con exactitud en el empleo cotidiano de ‘chistoso’

---

<sup>191</sup> Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, p. 142

<sup>192</sup> Philip Thomson, *Lo grotesco*, p. 69

para significar tanto ‘divertido’ como ‘extraño’) y, por otro lado, puede ser terrible o desagradable”<sup>193</sup>, entonces la mencionada dificultad puede radicar en que los lectores nos enfrentamos a una obra que se abre ante nuestros ojos como un barranco insondable y que nos invita a arrojarnos también dentro de él, con el riesgo que esto implica.

Así, en el transcurso de la lectura, seguimos con una extraña mueca que se torna sonrisa macabra el peregrinar de los cadáveres a través de toda la novela, por ser los pasajes más irreverentes, en las descripciones y en los apelativos de esos cuerpos como “cruento y trascendental mugrero”, “amasijo membranoso”, “carne apilada”, “posmo ensabanamiento”, encontramos una invitación a reír y no a llorar. Simplemente podríamos citar, para traer a colación un ejemplo sacado de la tradición clásica, la esencia trágica de la obra *Antígona* al describir todo el dolor que podría provocar la exposición del hermano de ésta, Polinices, muerto en la batalla y no sepultado sino expuesto a la voracidad de las bestias, de aquí que incluso Tiresias el adivino advierte al rey que el cadáver de Polinices debe ser enterrado, ya que los perros lo están devorando y esto simboliza el malestar de los dioses, esta tragedia de Sófocles conmueve y obliga a los espectadores a analizar la postura que se debe adoptar frente a este dilema en el cual una mujer se enfrenta al poder de las leyes en aras de no dejar un cuerpo insepulto.

En la novela de Daniel Sada no sólo quedan insepultos sino que se pasean libremente a través de los caminos de Capila, con total desparpajo, y esas acciones están narradas en los tonos del humor; aquí cabría preguntarse: ¿por qué el autor trata con tanta ligereza un asunto tan grave, cómo debemos interpretar esa actitud? La mayor parte de la crítica se ha decantado por los innúmeros juegos con el lenguaje, por la profusión de personajes, por lo poético del

---

<sup>193</sup> *Ídem*, p. 71

desierto, etc., y lo grotesco que resulta el hecho en sí narrado y, peor aún, prefigurante de una realidad espantosa han pasado no inadvertidos sino dejados de lado o tocados sólo tangencialmente, como si esos hechos fueran un pretexto, una coartada para captar la atención de los lectores mediante un humor negrísimo; sin embargo, concluyo que por esta vía se entra en el camino inevitable de la ironía, y del papel crítico que desempeña el humor, pues qué ironía que cuando la realidad que sirve de modelo, el momento histórico real, es más violenta, se nos ficcionalice ésta mediante una fábula que se caracteriza por una violencia que raya en lo grotesco y que además resulta humorística, de aquí parto para emplear el concepto de ironía establecido por el filósofo Richard Rorty, quien dice:

La forma de argumentación preferida del ironista es dialéctica en el sentido de que considera que la unidad de persuasión es el léxico antes que la proposición. Su método es la redescipción y no la inferencia. Los ironistas se especializan en redescibir grupos de objetos o de acontecimientos en una jerga formada en parte por neologismos, con la esperanza de incitar a la gente a que adopte y extienda esa jerga<sup>194</sup>.

En esta parte más que nunca me parece importante la relevancia que adquiere la mención de la jerga y los neologismos que la conforman, pues la meta del autor se cumpliría perfectamente al llamar la atención sobre una realidad pavorosa que debe ser “redescrita”, quitándole todos los tonos de solemnidad que sólo sirven para explicar lo inexplicable a la manera en que lo hacen los políticos cuando se refieren a sus omisiones y deficiencias, la novela está nutrida de esos momentos en los cuales la parodia de la actitud y el discurso político arrancan carcajadas de los lectores; el humor cumple su cometido de ser una crítica más que un divertimento y la risa resultante es la risa a la que alude Mijail Bajtin: “En la época moderna (sobre todo a partir del romanticismo) la forma más difundida de la risa

---

<sup>194</sup> Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, p. 96

restringida es la *ironía*<sup>195</sup>, esas formas restringidas que menciona el estudioso ruso son el humor, la ironía, el sarcasmo, etc., cuya presencia encontramos en toda la novela de Daniel Sada aquí estudiada.

---

<sup>195</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 110

## Bibliografía

### Obras de Daniel Sada

- *Los lugares*, Universidad Autónoma Metropolitana, La Rosa de los vientos, México, 1977.
- *Yerma substancia*, Ayuntamiento de Mexicali, México, 1979.
- *Lampa vida*, Premiá editora, México, 1980, 2ª. edición, Dieci7iete Editorial, UANL, 2021.
- *Un rato*, Universidad Autónoma Metropolitana-1, México, 1985.
- *Juguete de nadie y otras historias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- *Los siete pecados capitales* (colectivo), CONACULTA/INBA/SEP, México, 1989.
- *Albedrío*, Leega Literaria, México, 1989, Tusquets, México, 2001.
- *Registro de causantes*, Joaquín Mortiz, México, 1990, 2ª. edición, Universidad Autónoma de Coahuila, 2009.
- *Tres historias*, UAM/Juan Pablos/CNCA/INBA/Cuadernos del Nigromante, México, 1991.
- *Todo y la recompensa. Cuentos completos*, Debate, Madrid, 1992, México, 2002.
- *Antología presentida*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993.
- *Una de dos*, Alfaguara, México, 1994, Tusquets, México, 2002.
- *El límite*, Vuelta, México, 1997.
- *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, Tusquets, México, 1999, 3ª. edición 2010, Prólogo de Adriana Jiménez, 1ª. edición en colección Maxi, 2012.
- *Ver suceder*, presentación de Elena Poniatowska, UNAM (Voz viva de México), México, 2001.
- *Luces artificiales*, Joaquín Mortiz, México, 2002.
- *El aprovechado*, Aldus, Conaculta, México, 2002.
- *Ritmo Delta*, Joaquín Mortiz, México, 2005
- *El amor es cobrizo*, Ediciones Sin Nombre, México, 2005, 2ª. edición, Posdata editores, Monterrey, 2012.
- *A propósito de El Quijote*, Daniel Sada y otros, UNAM, México, 2005.
- *La duración de los empeños simples*, Joaquín Mortiz, México, 2006.
- *Aquí*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.
- *Casi nunca*, Anagrama, México, 2008.
- “La escritura obsesiva”, en *Salvador Elizondo. La escritura obsesiva*, prólogo y selección de Daniel Sada, Madrid, 2009.
- *Ese modo que colma*, Anagrama, México, 2010.
- *A la vista*, Anagrama, México, 2011.
- *El lenguaje del juego*, México, 2012.
- *El templo deslumbrante. Antología de textos no narrativos de Daniel Sada*, Compilación de Adriana Jiménez y Héctor Iván González, PD. Editores/Conaculta, México, 2013.

## Obras consultadas

- ACEVEDO GARCÍA, Pedro Pablo, *Ironía, humor y juego en los discursos estéticos de la Modernidad: una mirada a través del Postismo*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2015. (Inédita.)
- ACOSTA, Andrés, “Charla”. En: Alarcón, Óscar, coord. *VEINTIUNO Charlas con 20 escritores*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, NITRO/PRESS, 2012, p. 14-25.
- ADORNO, Th. W., *Teoría estética Obra completa, 7*, traducción Jorge Navarro Pérez, 3ª. reimposición, Akal, Madrid, 2020, p. 145-147.
- AGUSTÍN, San, *Las confesiones*, traducción, introducción, notas y anexo Agustín Uña Juárez, 2ª. edición, Tecnos, Madrid, 2007, p. 451.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, El contexto de François Rabelais*, traducción Julio Forcat y César Conroy, 2ª. reimposición, Alianza Editorial, México, 1993.
- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, traducción Javier Franco, 13ª. edición, Cátedra, Madrid, 2020.
- BLAS VIVES, Damián. “Entrevista a Daniel Sada sobre *Casi nunca*”. En: Evaristo cultural, marzo 9, 2009. Disponible en línea: <http://evaristocultural.ar/2009/03/09/el-arte-de-amar-entrevista-a-daniel-sada/>, consultado el 5 de octubre de 2022.
- BRAVO, Víctor, “El relato policiaco postmoderno tres novelas argentinas contemporáneas”. Disponible en <<https://dialnet.unirioja.es> > servlet > artículo, consultado el 15 de julio de 2021.
- BENJAMIN, Walter, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán, “Las afinidades electivas” de Goethe, El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, OBRAS libro I/vol. 1, traducción Alfredo Brotons Muñoz, Abada editores, Madrid, 2006, p.79-101.
- BERISTÁIN, Helena, “Ironía”, *Diccionario de Retórica y Poética*, 3ª. edición, editorial Porrúa, México, 1992, p. 271-279.
- CASARES, Julio, “El humorismo y otros ensayos”, en *Obras completas, Vol. 6*, prólogo Pedro Laín Entralgo, Espasa Calpe, España, 1961, p. 29.
- COETZEE, John Maxwell, “Traducir a Kafka”, *Costas extrañas Ensayos, 1986-1999*, traducción Pedro Tena, 1ª. edición, Debolsillo, México, 2011, p. 97-113.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, *Kafka por una literatura menor*, traducción Jorge Aguilar Mora, 3ª. reimposición, Ediciones Era, México, 1998.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, “Sada, Daniel”, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 448-451.
- EAGLETON, Terry, *Humor*, traducción Mariano Peyrou, 1ª. edición, Taurus, Madrid, 2021.
- , *Cómo leer literatura*, traducción Albert Vitó I Godina, 1ª. edición, Ariel, México, 2017.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (compilador), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, UNAM/ El Equilibrista, México, 1994, p. 28-29.
- ELIZONDO, Salvador, *Camera lucida*, 1ª. edición, Joaquín Mortiz, México, 1983.
- FERNÁNDEZ PERERA, Manuel (coordinador), *La literatura mexicana del siglo XX*, 1ª. reimposición, Fondo de Cultura Económica, Conaculta, Universidad Veracruzana, México, 2012.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Carmen, “Sobre el concepto de humor en literatura”, *Estudios Humanísticos, Filología*, (10) p. 213-218, Disponible en línea: <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i10.4353>, consultado el 19 de octubre de 2022.

- FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, traducción Luis López Ballesteros y de Torres, 3ª. edición, Alianza editorial, Madrid, 2012.
- GARNICA GASCA, David Christopher, *Paradojas del humor en la Modernidad*, tesis de licenciatura, México, UNAM, Facultad de Estudios Superiores de Acatlán, 2017. (Inédita.)
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, p. 30-44.
- GONZÁLEZ, Héctor Iván (compilador), *La escritura poliédrica Ensayos sobre Daniel Sada*, 1ª. edición, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2012.
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Tres momentos para reír en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco”, *Risa*, Revista de la Universidad de México, número 865, octubre 2020, p. 75-81.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge, *El atentado, Los relámpagos de agosto*, edición crítica Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coordinadores), 1ª. edición, Conaculta, Fondo de Cultura Económica, París, 2002.
- KANT, Immanuel, *Crítica del juicio*, traducción Manuel García Morente, edición Juan José García Norro y Rogelio Rovira, Tecnos, Madrid, 2018, p. 260-266.
- KIERKEGAARD, Søren, *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, traducción y edición Darío González, Begonya Saez Tajafuerce y Rafael Larrañeta, 1ª. reimpresión, Trotta, Madrid, 2006, 271-342.
- KUNZ, Marco, “La omnisciencia paródica en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*”, *Nuevas narrativas mexicanas 3: escrituras en transformación*, editores Marco Kunz y Cristina Mondragón, Barcelona, 2019, p. 297-333.
- LEZAMA LIMA, José, “La curiosidad barroca”, *La expresión americana*, Letras cubanas, Cuba, 1993, p. 34.
- LÓPEZ LÓPEZ, Jorge Eduardo José Emiliano, “La función de la redescipción cómica en la filosofía de Richard Rorty: reforzar la contingencia”, *Memorias del 2do. Coloquio Sofística y Pragmatismo*, Coordinadores Mónica Gómez Salazar y Rogelio Laguna, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Filosofía, abril 2019, p. 41-43.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, edición Eugenia Huerta, 1ª. edición, El Colegio de México, México, 2010.
- , *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*, 3ª. reimpresión, Ediciones Era, México, 1988.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena, *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*, 1ª. edición, Bonilla Artiga Editores, México, 2012.
- MONTES, Pablo, “Sada en el Taigeto”, artículo inédito, p. 1.
- OCAMPO, Aurora M., *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, 1ª. edición, UNAM, México, 1981.
- ORTIZ Y ORTIZ, Raúl, *Archivo Lowry*, edición Ángel Cuevas, Instituto de Cultura de Morelos, Cuernavaca, 2011.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, 6ª. edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2020.
- PIGLIA, Ricardo, *La forma inicial. Conversaciones en Princeton*, edición Arcadio Díaz Quiñones y Paul Firbas, 1ª. edición, Sexto Piso, México, 2015, p. 73.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 9ª. reimpresión, UNAM-Siglo XXI, México, 2020.

- PORTILLA, Jorge, *Fenomenología del relajo y otros ensayos*, 1ª. edición Biblioteca Joven, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- REYES, Juan José. “Los berrinches del caudillo Enrique Serna”, *El seductor de la patria*. Letras libres 11 (noviembre 1999). Disponible en <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/el-seducor-la-patria-enrique-serna> consultado el 15 de julio de 2021.
- REYES NEVARES, Salvador, “La novela de la Revolución mexicana”, *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, presentación, prólogo, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo, UNAM, México, 1981, p. 49-60.
- RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, traducción Pablo Corona, 2ª. edición, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2010, p. 39-121.
- RODRÍGUEZ de la O, Héctor, *Porque parece barroco lo real. Un estudio comparado entre Daniel Sada y Carlo Emilio Gadda*, 1ª. edición, UNAM, México, 2018.
- RORTY, Richard, *Contingencia, ironía y solidaridad*, traducción Alfredo Eduardo Sinnot, 11ª. impresión, Paidós, Barcelona, 2018, p. 91-156.
- RULFO, Juan, *Obras*, textos introductorios Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges y Susan Sontag, traducción Aurelio Major, editorial RM y Fundación Juan Rulfo, Barcelona, 2011.
- SHAFTESBURY, *Sensus Communis. Ensayo sobre la libertad de ingenio y humor*, traducción, estudio introductorio y notas Agustín Andreu, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- SVEVO, Italo, *James Joyce*, traducción, compilación y notas Alejandro Manara y Mario Trejo, 1ª. edición, Argonauta, Barcelona, 1990, p. 17-18.
- THOMSON, Philip, *Lo grotesco*, traducción y presentación Rodolfo Palma Rojo, 1ª. edición, UNAM, México, 2019.
- VALLEJO, Irene, “Literatura: El nombre de la risa”, Suplemento cultural de Milenio Laberinto, Ciudad de México, sábado 18 de sep. 2021, p. 6.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Observaciones sobre los colores*, traducción Alejandro Tomasini Bassols, 1ª. edición, UNAM-Paidós, Barcelona, 1994, p. 11.
- ZAID, Gabriel, “Avatares kafkianos”. Letras libres 143 (noviembre 2010). En <https://www.letraslibres.com/mexico/avatares-kafkianos> consultado el 15 de julio de 2021.
- ZAVALA, Oswaldo, “Daniel Sada y la violencia de Estado”, *Revista Proceso*, No. 1991, México, 28 diciembre 2014, p. 58-61.

## Índice

Introducción	6
Capítulo 1 El humor en la literatura	15
1.1 Perspectiva histórica del concepto de humor en la literatura	15
1.2 Teoría acerca del concepto de humor	26
Capítulo 2 El humor en la literatura mexicana	41
2.1 Breve semblanza histórica	42
2.2 La contextualidad del humor	64
Capítulo 3 Aproximación a la construcción y el funcionamiento del humor en Remadrín	68
Conclusiones	104
Bibliografía	111