



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

HUMOR E INTERTEXTUALIDAD EN IDOS DE LA MENTE DE  
LUIS HUMBERTO CROST-WAITE



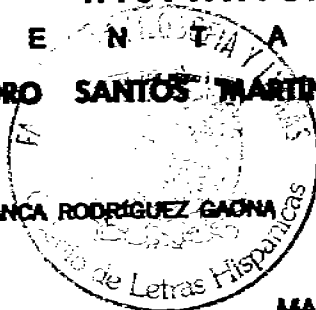
FILOSOFIA Y LETRAS



**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURAS HISPANICAS  
P R E S E N T A :  
GILBERTO ALEJANDRO SANTOS MARTINEZ

ASESORA: DRA. BLANCA RODRIGUEZ GARCIA



CIUDAD UNIVERSITARIA

MAYO, 2006



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.

*Aquí debería estar tu nombre...*

ÍNDICE:

Introducción.....	1
CAPÍTULO 1. Contexto literario de Luis Humberto Crosthwaite.....	8
1.1. La literatura del norte de México.....	
1.2. La obra literaria de Luis Humberto Crosthwaite.....	10
CAPÍTULO 2. Humor e ironía en <i>Idos de la mente</i> .....	22
2.1. La ironía.....	40
2.1.2. Tipos de ironía y sus ejemplos.....	46
CAPÍTULO 3. Intertextualidad en <i>Idos de la mente</i> .....	61
3.1. Relaciones intertextuales.....	67
3.2. La parodia como elemento intertextual.....	70
Conclusiones.	
Bibliografía.	

## INTRODUCCIÓN

El humor en la literatura mexicana ha tenido un auge importante, de tal manera que hoy resulta extraño que tanto la novela como el cuento mexicano carezcan de sentido humorístico. Los textos humorísticos que permean en nuestras letras son muestra de la conciencia crítica del escritor y del lector, quienes en conjunto ríen de los errores sociales, de lo obsoleto de las instituciones, de la intransigencia gubernamental, de la riqueza, de la pobreza, de las complejidades y contradicciones humanas, incluso de la muerte.

Aunque la lista de narradores de índole humorística es larga, los escritores mexicanos que fortalecieron el humor como artificio literario son: los estridentistas; Julio Torri, Augusto Monterroso<sup>1</sup> y Jorge Ibarquengoitia. Cada estilo ejemplifica al humor como una postura crítica: los estridentistas rieron de las corrientes literarias que les precedieron; Torri, por su parte, ejercía una opinión solemne y corrosiva de la sociedad; en tanto que Monterroso satirizaba e ironizaba con las pasiones humanas; finalmente, Ibarquengoitia con un humor procaz, pero con ingenio, arremetía en contra de la historia oficial de México.

Entre los autores contemporáneos que han ejercido con éxito el humor se hallan: José Agustín, Francisco Hinojosa, Enrique Serna, Sergio Pitol, Carlos Monsiváis, Eduardo Antonio Parra, David Toscana y Luis Humberto Crosthwaite. En sus novelas como *La tumba* o

---

<sup>1</sup> Aunque Monterroso no nació en México, se le ha considerado como escritor mexicano porque toda su producción literaria ha sido publicada en el país.

De perfil José Agustín, por medio del lenguaje coloquial, ha utilizado el humor como crítica juvenil hacia la sociedad madura; Hinojosa mediante el discurso serio y formal arremete con humorismo contra los vicios del mexicano; Serna parodia y satiriza tanto a la sociedad mexicana como a sus instituciones culturales; el humor en Pitol es meticuloso; Monsiváis ha sido estandarizado como un humorista nato, ya sea en sus crónicas publicadas o en sus hilarantes ensayos; es necesario apuntar que la narrativa de Parra no es totalmente humorística, sin embargo, recurre al humor como un elemento que amortigua la tensión de sus narraciones ácidas; las novelas de Toscana se han presentado con un toque de humor sutil; finalmente, Crosthwaite utiliza diversas manifestaciones de humor e ironía y de manera lúdica engloba diversos textos a los cuales parodia.

Sin duda, Luis Humberto Crosthwaite hoy ocupa un lugar en el panorama de las letras nacionales, dado que su proyección como escritor, como editor y difusor de la literatura del norte lo han inscrito como un narrador humorista, constante y tenaz. La mayor parte de la narrativa publicada por Crosthwaite ha sido bien recibida por la crítica y sus lectores.

Aunque los estudiantes, en su mayoría, optan por narradores con trayectoria, realizar una tesis sobre la narrativa de Crosthwaite permite acercarse más a las obras contemporáneas de escritores jóvenes, y, en consecuencia, logre ser un testimonio y, en un futuro cercano, sirva para el estudio de otros escritores mexicanos de nuestro tiempo.

Como se ha señalado antes, Crosthwaite pertenece a una serie de escritores que ríen y, así, confrontan sus desgracias y desventuras. Rafael Lemus apunta: "Nadie ha reído más sonoramente en la frontera norte que Luis Humberto Crosthwaite".<sup>2</sup> Nuestro autor no sufre porque le da sabor a la angustia insípida, su visión festiva permite una nueva lectura de la tragedia; ni la desgracia ni las calamidades aplastarán al ser humano mientras exista la risa, para reírse tanto de los errores de la sociedad como de nuestros propios temores. El humor, como se observa, dota de salud al espíritu. Con base en lo anterior, es importante el estudio del humor como un recurso que dota de nuevos sentidos al texto, en la novela *Idos de la mente...* de Luis Humberto Crosthwaite.

En otro punto, una de las líneas necesarias para comprender este estudio es la intertextualidad. La intertextualidad parece una característica primordial en la literatura contemporánea; al mismo tiempo, se ha concebido y definido a la intertextualidad como la identificación y la alusión implícita o explícita de un texto sobre otro texto. Para que este fenómeno se lleve a cabo, es importante que las habilidades y capacidades de lectura, y la enciclopedia cultural del lector sean abundantes y suficientes; de tal manera que entre más conocimientos de textos, literarios o no, se posean, mayor será la interpretación y conexión con otros textos.

---

<sup>2</sup> Rafael Lemus, "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana" en *Letras Libres*. Año VII núm. 81, Septiembre, 2005. p. 42.

En la escritura narrativa de Crosthwaite la intertextualidad es constante y evidente, ya sea por medio de la historia oficial del país, el rock, la vida en el norte de México, la literatura nacional o el mundo del espectáculo, mientras que su enunciación se ejerce por medio del humor. Debido a estas características, la crítica ha considerado la hibridez de su narrativa como testimonio fehaciente de la vida nortea del país; sin embargo, la literatura de Crosthwaite es innovadora por el uso lúdico del lenguaje, por la pluralidad de discursos literarios (la entrevista, la crónica, el apócrifo, etcétera) y por la manera en que inserta diversos textos del pasado y, de manera peculiar, los actualiza, los rescata del olvido y les brinda un nuevo significado.

Por consiguiente, hemos de considerar que la narrativa de Crosthwaite se caracteriza por la producción de textos híbridos, la brevedad del discurso y el tono lúdico en las variadas manifestaciones del humor. Por añadidura, el estudio del humor como de la intertextualidad en *Idos de la mente...* permite acercarnos a una parte de la estética de la literatura contemporánea; para ello, es necesario un estudio detenido sobre el humor como mecanismo literario que relaciona directamente al lector con la lectura, asimismo, de la ironía como su proyección más constante y de la parodia como característica primordial de la intertextualidad.

Para fines prácticos, en el primer capítulo de este trabajo, "El contexto literario de Luis Humberto Crosthwaite", se inicia con la ubicación de Crosthwaite



como narrador del norte de México y se aborda, de manera general, su obra completa. Como hemos notado, la narrativa de nuestro autor requiere de una revisión meticulosa para acercarnos a su concepto estético y, así, percatarnos de los rasgos narrativos más frecuentes en su obra. El bosquejo y la reseña de los libros que ha publicado hasta ahora dan cuenta de la evolución de sus técnicas narrativas y de su concepción literaria.

Posteriormente, la segunda parte del trabajo, "Humor e ironía en *Idos de la mente*", se centra en conceptualizar, definir y ejemplificar el humor y la ironía como estrategia humorística que dota de dos o más sentidos al texto. En este capítulo se mostrarán las diversas estrategias humorísticas, enfocándose en la ironía y sus diversas manifestaciones a lo largo de la novela. Con base en lo anterior, se identificará y mostrará el funcionamiento del humor como un ejercicio crítico y como una visión alterna de la realidad. En este apartado se tratará de mostrar que el mecanismo del humor requiere de un espectador experimentado, sensible e inteligente que reconozca y comprenda el contrasentido humorístico, y, por ende, decodifique la postura crítica del autor.

Sin duda, uno de los conceptos más problemáticos de definir es la ironía, por sus insólitas manifestaciones, sus proyecciones y sus lecturas. Aunque existen diferentes corrientes literarias que difieren en objetivos prácticos, en su mayoría coinciden en que la ironía es la proyección ambigua, contraria y, en su mayoría, contradictoria en un

discurso, y por tanto, su doble lectura se precisa de acuerdo con el texto y el contexto donde es percibida. El análisis que se realizará procederá del *Diccionario de poética y retórica* de la maestra Helena Beristáin, y con base en las definiciones, se ejemplificarán los tipos de ironía sobresalientes y significativos en la novela.

Finalmente, en "Intertextualidad en *Idos de la mente*" se abordará la noción teórica y práctica de la intertextualidad como un fenómeno recurrente en la literatura contemporánea y, de manera particular, se tomará la parodia como su elemento primordial. En el desarrollo del concepto de intertextualidad se revisará a los teóricos que han integrado su noción y concepto, asumiendo, además, que el fenómeno que nos ocupa es la reelaboración, renovación y revitalización de textos precedentes y que son presentados con una nueva voz que los evoca implícita o explícitamente.

Asimismo, se ha delimitado la parodia como el ejercicio intertextual más evidente en la novela, además de concebirla como la recreación respetuosa de un texto clásico. A su vez, se ha asumido que la parodia es un recurso estilístico y creativo; recurso que emerge con el rescate de textos precedentes que han sido parte importante para la formación tanto del autor como del lector. En el estudio sobre la parodia nos percataremos de que su concepto es dinámico y, por ende, inestable; sin embargo, se intentará unificar sus diversos conceptos y nociones, de tal manera que se ubique la parodia como recurso literario que promueve la renovación de la tradición

y, al mismo tiempo, como la recreación respetuosa o lúdica de géneros o estilos literarios.

Al igual que el humor, la parodia requiere de un lector perspicaz, capaz de reconocerla cuando está enfrente, además de acreditarla como el género que matiza los estilos petrificados por medio de un estilo nuevo; de tal forma que revitalice la tradición y, en consecuencia, genere nuevas posibilidades estilísticas. En este caso, se reconocerá la presencia del escritor Augusto Monterroso y su célebre cuento "El dinosaurio"; Monterroso fue un autor que promovió el humor y la brevedad en la literatura, características muy influyentes en la narrativa mexicana y en nuestro autor. Por un lado, el narrador corrobora que la brevedad sigue vigente en nuestros días; por otro, el acto paródico de Crosthwaite trata de rendirle tributo a su maestro, reconociendo la grandeza literaria de Monterroso.

Las páginas que siguen son el estudio y análisis de *Idos de la mente* de Luis Humberto Crosthwaite, novela que enmarca tanto sus técnicas narrativas como de su perspectiva estética, tanto la proyección del humor como de la multiplicidad de textos que entretajan la novela. Para finalizar, los textos aludidos, ironizados o parodiados conciben el universo lúdico de nuestro autor, cosmos que se perfila como una forma adyacente de leer, decodificar y asumir la sórdida realidad.

## 1. CONTEXTO LITERARIO DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE

### 1.1.- LA LITERATURA DEL NORTE DE MÉXICO

La literatura del norte de México ha trascendido sus límites regionales: de haber ocupado una posición periférica se ha colocado como parte de la producción central de la literatura mexicana contemporánea. En efecto, los límites regionales no han sido obstáculo ni barrera para el impulso de nuevos narradores, quienes muestran en cada obra talento literario y, por ende, rebasan los límites regionales en que han sido enmarcados.

Para fines prácticos: ¿Qué entendemos por el norte literario o narrativa del norte? Particularmente, la literatura del norte esta ubicada, como parte geográfica, en los estados fronterizos: Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, sin embargo, debe incluirse el contexto social en que se circunscriben, en palabras de Miguel Rodríguez Lozano: "La frontera norte de México no es un espacio unívoco, unicultural, un bloque estandarizado; por el contrario, presenta una diversidad geográfica, social y cultural [...]";<sup>3</sup> de esta manera, la frontera representa el pluralismo y la diversidad cultural que prevalecen en su contexto, permitiendo así la expresión libre de múltiples manifestaciones artísticas.

El auge literario en el norte de México se debe a la proliferación de nuevos escritores y a la

---

<sup>3</sup> Miguel G. Rodríguez Lozano, *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Monterrey, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2002, p. 12

notable calidad de sus obras publicadas que han dado prestigio y reconocimiento; escritores del estado de Nuevo León, como Eduardo Antonio Parra, David Toscana y Patricia Laurent Kullick; de Tamaulipas, como Cristina Rivera Garza; los coahuilenses Francisco José Amparán y Julián Herbert; de Sinaloa, Élmer Mendoza y Juan José Rodríguez; Heriberto Yépez, Gabriel Trujillo Muñoz y Luis Humberto Crosthwaite de Baja California. Los narradores enumerados, en su mayoría, han sido premiados y traducidos a otros idiomas como el inglés y, por ende, son representantes de la calidad literaria y artística prevaleciente en el norte del país.

Sin duda, la novela y el cuento han sido los géneros recurrentes entre los narradores del norte; mientras que su temática ha sido diversa y muy variada. De esta manera tenemos una gran cantidad de temas y de estilos, por ejemplo: el realismo agudo y ácido en la narrativa de Parra; el mundo fantástico e infantil en los relatos de Laurent Kullick; la historia y la identidad como variantes literarias en Rivera Garza y Juan José Rodríguez; el narcotráfico y la jerga norteña como reproducción de la vida cotidiana en Élmer Mendoza; y en nuestro caso, la frontera como centro y origen del cosmos en la obra de Crosthwaite.

En cuanto al espacio ficcional, los narradores sitúan sus relatos en la frontera norte y sus límites regionales, recopilando, así, el estilo de vida que prevalece, aunque determinados escritores aluden muy someramente al ámbito regional; no

obstante, los textos permiten situar su espacio diegético<sup>4</sup> en múltiples lugares, así que las acciones pueden transcurrir en cualquier rincón del planeta. De esta manera, el espacio fronterizo no es exclusivo, en este caso la frontera, ni imperante. Así, los escritores nortños no se han estancado en sus temáticas ni en sus lugares de acción, sino que han universalizado sus puntos de vista y así, han adquirido su valor como artistas que no dimiten ante las adversidades cotidianas ni eluden la vida, porque confrontan literariamente las peripecias ordinarias y las contradicciones humanas.

La diversidad de temáticas y la notable producción literaria en el norte del país convergen en su calidad estética y, por tanto, artística lo que ha sido reconocido tanto en nuestro país como en el extranjero; confirmando, así, la presencia de los narradores del norte como pieza fundamental de la literatura mexicana contemporánea, de tal forma que su escritura no es transitoria ni efímera y, por tanto, resulta importante y trascendental su presencia en la historia literaria del país.

#### **1.2.- LA OBRA LITERARIA DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE**

Desde 1988 la presencia de Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962), dentro de la narrativa mexicana actual, ha sobresalido como escritor y editor

---

<sup>4</sup>Se ha tomado en cuenta la definición de Gérard Genette quien establece como espacio diegético "el universo espacio-temporal al que designa el relato". Citado en Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva, estudio de la narrativa*, México, Siglo XXI-UNAM, 2002, p.10.

tenaz.<sup>5</sup> Sin duda alguna, la permanencia de Crosthwaite ha sido enriquecedora tanto para los lectores como para la academia, porque su literatura ha respondido a las posturas estéticas posmodernas.<sup>6</sup> De acuerdo con Lauro Zavala las características que engloban al texto posmoderno son: "En todos estos textos literarios se alude a otros textos y a diversos géneros de escritura, produciendo hibridación con formas ensayísticas, ficcionales y testimoniales"<sup>7</sup>; de tal forma que entre los recursos estilísticos de Crosthwaite se encuentren la brevedad, la hibridación genérica y las diversas manifestaciones de humor e ironía y por tanto, se puede deducir que nuestro autor posee características que lo relacionan con el campo de la escritura posmoderna.

Con base en lo anterior, Rodríguez Lozano opina del espacio imaginario en la obra de Crosthwaite:

Cada modo de representación de la frontera como tema (la añoranza, el recuerdo, lo lúdico, el humor), y desde los mundos cotidianos de los marginales casi siempre (los cholos, las obreras, los inmigrantes indocumentados), alberga una visión que se distancia, con fortuna, de los discursos que se han impuesto como explicación a todo universo fronterizo.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Como editor, Crosthwaite incursionó con la editorial Yoremito, cuyos objetivos fueron la publicación, la difusión y la divulgación de literatos del norte del país.

<sup>6</sup> Lauro Zavala establece que las características estéticas de la literatura posmoderna son: la brevedad extrema, la hibridación genérica y el tono lúdico; sin embargo, Zavala propone que no hay autores posmodernos sino *lecturas posmodernas de la realidad*. Lauro Zavala, "Prólogo", en *Relatos mexicanos posmodernos. Antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica*, Selección y prólogo (...)

México, Alfaguara, 2001, p. 9

<sup>7</sup> Zavala, *Ibidem*, p. 10.

<sup>8</sup> Rodríguez Lozano, *Op. cit.*, p. 40

Crosthwaite ha publicado los libros: *Marcela y el rey al fin juntos*<sup>9</sup> (cuentos, 1988), *Mujeres en traje de baño caminan solitarias por las calles de su llanto*<sup>10</sup> (cuentos, 1990), *El gran preténder*<sup>11</sup> (novela, 1992), *Lo que estará en mi corazón, Ñá'a Ta'ka Ani'ma*<sup>12</sup> (novela, 1992, premio de Testimonio Chihuahua 1992), *No quiero escribir, no quiero*<sup>13</sup> (cuentos, 1993, Premio Nacional de Cuento Décimo Aniversario del Centro Toluqueño de Escritores, 1993) *La luna siempre será un amor difícil*<sup>14</sup> (novela, 1994), *Estrella de la calle sexta*<sup>15</sup> (cuentos y novela corta, 2000), *Idos de la mente, La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*<sup>16</sup> (novela, 2001) e *Instrucciones para cruzar la frontera*<sup>17</sup> (cuentos, 2002).

El primer libro de Crosthwaite, *Marcela y el rey al fin juntos*, da a conocer las primeras propuestas narrativas, estilo en donde el tono festivo como la alusión intertextual prevalecen como artificios literarios que dan vida a sus relatos; además de proponer y postular como espacio diegético a la frontera del norte de México, característica que prevalecerá en toda su narrativa. La historia relata el encuentro fortuito de una joven, Marcela y el Rey del rock, Elvis Presley, en Tijuana. Desilusionado y nostálgico Elvis descubre el amor en Marcela y, sin

<sup>9</sup> Luis Humberto Crosthwaite. *Marcela y el rey al fin juntos*, México, Joan Boldó i Climent, 1988.

<sup>10</sup> — *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*, México, Universidad Pedagógica Nacional, Cuadernos del acordeón, 1990.

<sup>11</sup> — *El gran preténder*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1992.

<sup>12</sup> — *Lo que estará en mi corazón, Ñá'a Ta'ka Ani'ma*. México, Edamex, 1994.

<sup>13</sup> — *No quiero escribir no quiero*, México, Ayuntamiento de Toluca, 1993.

<sup>14</sup> — *La Luna siempre será un amor difícil*, México, Corunda, 1994.

<sup>15</sup> — *Estrella de la calle Sexta*. México, Tusquets, 2000.

<sup>16</sup> — *Idos de la mente: la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, México, J. Mortiz, 2001.

<sup>17</sup> — *Instrucciones para cruzar la frontera*, México, J. Mortiz, 2002.



haberlo planeado, ambos unirán sus vidas en la frontera. Los protagonistas, además de reconciliarse con su soledad y de sobrevivir en un lugar donde no son comprendidos, proyectan un enlace metafórico entre sus países, Estados Unidos y México. Aunque la existencia de ambos personajes, desesperanzados y desolados, produce un ambiente desgarrador y sombrío, el tono festivo del texto mitiga las frustraciones y los desencantos que moldean a los personajes, produciendo así un ambiente menos trágico y más esperanzador.

La brevedad y la fragmentación, así como la minificción se presentan en *Mujeres en traje de baño caminan solitarias por las calle de su llanto*. La obra está creada por medio de minificciones<sup>18</sup> que ejemplifican la fase experimental en la escritura de Crosthwaite. Sin duda el tránsito de nuestro autor por esta novedosa modalidad literaria, donde permea la brevedad, es prueba fehaciente de que la calidad literaria no sólo es reconocida por la cantidad, sino en la precisión estética.

*No quiero escribir, no quiero*, Premio Nacional de Cuento Décimo Aniversario del Centro Toluqueño de Escritores 1993, es un conjunto de cuentos que, de acuerdo con Armando Oviedo: "son el retablo de los milagros y persignaciones de una pandilla que no tiene otra ocupación más que vivir, cuya obligación es la amistad".<sup>19</sup> *No quiero...* es un libro que

---

<sup>18</sup> Lauro Zavala establece como minificción a los relatos que no pasan de 200 o 2000 palabras. Zavala, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>19</sup> Armando Oviedo. "Entre morras y compas", en *Sábado de Uno más uno*, 21 mayo, 1994, núm. 868, p.11.

remite y alude a las eventualidades más comunes que sufren los escritores novatos: enfrentarse al editor, al lector y, principalmente, consigo mismo. El relato que da título al conjunto de cuentos narra el desconsuelo y la frustración de un escritor aturdido y agobiado por la burocracia, la élite editorial y la mafia cultural, de manera que ha dejado de creer en las instituciones culturales y, ahora, desiste de volver a escribir. Con base en el humor y el hábil uso de la ironía Crosthwaite critica a las instituciones mencionadas y, asimismo, propone una forma nueva de hacer literatura y, por tanto, de leer y asumir la realidad.

Los relatos de *Instrucciones para cruzar la frontera* contienen mayor experimentación estética y madurez estilística de Crosthwaite. Cada relato advierte la situación que prevalece en el cruce de la frontera, las múltiples historias acontecidas a diario y, por tanto, las variadas formas de leer el complejo cultural y social en la línea divisoria entre México y Estados Unidos. Cada relato está constituido por fragmentos, simulando la frontera, sus problemas y sus posibles soluciones.

La primera noveleta o *nouvelle*<sup>20</sup> *El gran preténder* fue bien recibida como novela breve. Ignacio Trejo Fuentes subrayó: "es un fresco que se lee con gran interés, porque entre otras cosas está escrita con

---

<sup>20</sup> Debido a su extensión y no a sus recursos estéticos, la crítica ha considerado a *El gran preténder* como una novela breve.

(...) agilidad y economía(...)"<sup>21</sup>. La narración recrea el ambiente y el habla cholo del norte del país, dando cuenta así, del sincretismo cultural entre las naciones fronterizas: México y Estados Unidos. La historia, aunque sencilla, resalta por su calidad estética, primordialmente por la oralidad cimentada como un recurso literario que no sólo reproduce el lenguaje sino el espacio geográfico y, por ende, la situación social y cultural que predominante en la frontera norte.

Quizá la única narración ajena a su estética posmoderna o experimental sea su relato testimonial: *Lo que estará en mi corazón* narra las peripecias y aventuras de Isaías Ignacio Vázquez, un niño oaxaqueño, en la ciudad de México a mediados del siglo XX. La historia relata la vida de Isaías, desde las diversas injusticias que sufre en su pueblo hasta la individualidad mordaz a la que se enfrenta en el Distrito Federal. Aunque la anécdota pueda resultar sencilla, es necesario puntualizar que en la estética del libro prevalecen tanto la ironía como la alusión intertextual, artificios que enfatizan el estilo peculiar del escritor, de tal manera que la experimentación no es explícita sino implícita, por ello el tono festivo de la narración la mantiene dentro de la poética de nuestro autor.

En *La luna siempre será un amor difícil* el juego intertextual, proyectado en la parodia de la conquista de México, engarza la novela y denota al

---

<sup>21</sup> Ignacio Trejo Fuentes. "Noticias de otro mundo", en *Sábado de Uno más uno*, núm. 806, 13 de marzo, 1993, p.13.

acto paródico como un género que renueva la tradición; mientras su tema es la reconquista del norte del país, en donde la maquila y la vida consumista de los Estados Unidos ha influido en el estilo de vida tanto en la frontera como en nuestro país. El Conquistador Balboa y la indígena Florinda enamorados e ilusionados tratan, inútilmente, de recuperar la frontera, un territorio perdido que desde hace tiempo ha dejado de pertenecer a los dos países colindantes, Estados Unidos y México. Ahora la frontera es un nuevo territorio, próximo a un tercer país, ajeno a los estatutos y paradigmas culturales unívocos y por tanto, da cabida al multiculturalismo y al pluralismo. Desgraciadamente los personajes jamás concretan su empresa utópica de invadir y adueñarse de la frontera porque, paradójicamente, serán seducidos e inevitablemente conquistados por el cosmopolitismo fronterizo.

*Estrella de la calle sexta* recopila los textos "Sabaditos por la noche", "Todos los barcos" y "El gran pretender", relatos destacables por la oralidad con que son reconstruidas literariamente las historias fronterizas.

Finalmente, *Idos de la mente* es la novela que ejemplifica y muestra a plenitud una buena parte de los artificios literarios que son la base artística de los relatos de Luis Humberto Crosthwaite. La anécdota tiene como base la biografía de Los Beatles y las vidas de Cornelio Reyna y Ramón Ayala; sin embargo, la alusión constante de expresiones culturales permite la evocación a las películas *Pulp*

*Fiction*, *Nosotros los pobres* y *Tizoc*, y de otros personajes míticos de la cultura popular como Elvis Presley, John Lennon, James Dean, o bien la mención explícita de otros, como José Alfredo Jiménez, Abigael Bohórquez y más, incluido, el mismo Dios. Aunque la historia de Ramón y Cornelio se asemeja a la de Los Beatles, su importancia radica en la manera en que ambas se relacionan y logran enfatizar la idea del narrador, y así dan vida a la novela.

*Idos de la mente* de Crosthwaite es una novela lúdica, en donde las diversas manifestaciones del humor y las múltiples alusiones culturales están en constante juego, pero también es una diferente manera de hacer literatura y, por supuesto, de leerla.

La minificción, la parodia, el cuento, la entrevista, la biografía y el libro de canciones son los diversos géneros o recursos literarios entretnejidos en el libro de manera singular, y así, conforman el mundo de nuestro narrador. La poética de Crosthwaite está cimentada en la participación activa del lector en su obra, de manera que el interlocutor debe poner en práctica sus habilidades de lectura y de su enciclopedia textual.<sup>22</sup> En consecuencia, el lector sea cómplice del significado parcial o total del texto.

La novela es la biografía no autorizada de "los Relámpagos de Agosto": los cantantes y músicos, Ramón Ayala y Cornelio Reyna, representantes y pioneros del movimiento musical en el norte de México. Ramón y

---

<sup>22</sup> Se asumido como enciclopedia textual los recursos culturales del lector, su experiencia, su relación con otros textos literarios o no y su sensibilidad para vincularlos con otros textos. Véase en Luz Aurora Pimentel, *Op.cit.*

Cornelio son dos amigos aventureros que incursionan en la música norteña, sin pensar jamás en la popularidad. No obstante, debido al éxito de sus canciones y a su perseverancia la vida de "los Relámpagos de Agosto" cambia favorablemente, haciéndose famosos y ricos.

La popularidad y fama de "los Relámpagos de Agosto" llegan a lugares imprevistos, insólita popularidad comparable a la de Los Beatles;<sup>23</sup> aunque el éxito va acompañado de placeres, también de infortunios y desgracias. La soledad provocada por el aislamiento, el desagrado de estar privados de los placeres cotidianos y de la vida familiar hacen que, inevitablemente, Ramón y Cornelio en la cima de su popularidad decidan separarse de manera insólita, en una presentación pública en la azotea de los estudios de grabación, como el último concierto de Los Beatles.

Después de la ruptura del grupo, el éxito será amigo inseparable de Cornelio, mientras el fracaso arremete, sin misericordia, contra Ramón. Debido a su fama, Cornelio convivirá con las élites artísticas, se codeará con los grandes artistas y llegará a ser compadre de José Alfredo Jiménez. La producción musical de Cornelio estará llena de triunfos y éxitos porque tiene una gran asesor musical y espiritual: Dios.

En tanto, Ramón solamente tendrá desventuras, su mujer lo abandona, le arrebató su fortuna y se

---

<sup>23</sup> El fanatismo que provocan es similar al que experimentaron Los Beatles en la década de los sesenta.

queda solo con su acordeón. Alcohólico, fracasado y degradado, Ramón es rescatado por una bella mujer que lo redime y lo reivindica en el ámbito musical y espiritual.

Ambos amigos se reencuentran para reconciliarse, para mitigar la pesadumbre que les acecha y abruma. Cornelio, hastiado de la popularidad y la banalidad del mundo artístico, decide, con entusiasmo y ahínco, recuperar la verdadera amistad que conoció hace tiempo en su amigo Ramón; por su parte, Ramón quiere volver a ser el mismo de antes y acepta reconciliarse con su entrañable compañero. Amigos inseparables hasta la muerte, Cornelio decide sin más alejarse del mundo ordinario, desaparecer de la faz de la tierra, mientras su amigo le promete alcanzarlo.

Crosthwaite no cae en el absurdo cotidiano ni refleja el infortunio diario de la frontera como lo hacen Eduardo Antonio Parra o Élmér Mendoza; en tanto, la voz narradora proyecta, con base en la ironía y la parodia, el festín tijuánense, el carnaval que reivindica y reconcilia al individuo con su sociedad; así, por medio del humor nuestro autor hace más amena y afable la realidad, minimizando la repugnancia y el dolor humano.

En cuanto a la presencia de Crosthwaite en las antologías literarias, el cuento "La fila" ha sido recopilado en: *Las horas y las hordas. Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI*<sup>24</sup> preparada por Julio Ortega y en *Dispersión multitudinaria: instantáneas de la nueva*

---

<sup>24</sup> Julio Ortega, *Las horas y las hordas. Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI*, México, Siglo XXI, 1997.

narrativa mexicana en el fin de milenio<sup>25</sup> de Leonardo Da Jandra y Roberto Max; "Marcela y el rey al fin juntos" en *De surcos como trazos, como letras: Antología de cuento mexicano finisecular*<sup>26</sup>, de Héctor Perea. Mientras que la novela corta *El gran preténder* fue recopilada en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, de Christopher Domínguez Michel, cuya finalidad consiste en presentar la narrativa más sobresaliente de finales del siglo XX y principios del siglo en curso; y su novela *La luna será siempre un amor difícil* ha sido traducida al inglés por Debbie Nathan y Willivaldo Delgadillo. Lauro Zavala ha incluido y enmarcado a Crosthwaite dentro de la literatura posmoderna en sus antologías: *Relatos vertiginosos: antología de cuentos mínimos*,<sup>27</sup> *Relatos mexicanos posmodernos: antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica*<sup>28</sup> y, recientemente, *Minificción mexicana*.<sup>29</sup>

Con base en todo lo anterior, *Idos de la mente* engloba las características primordiales de la narrativa de Crosthwaite: la alusión intertextual e interdiscursiva, la fragmentación, la ironía y el humor. La alusión intertextual se presenta por medio de la cultura popular, es un sincretismo de la vida cultural y popular de la vida cotidiana; mientras que la interdiscursividad como elemento intertextual permite

<sup>25</sup> Leonardo da Jandra y Roberto Max, *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*. México, Joaquín Mortiz, 1997.

<sup>26</sup> Héctor Perea, *De surcos como trazos, como letras. Antología de cuento finisecular*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

<sup>27</sup> Lauro Zavala, *Relatos vertiginosos: antología de cuentos mínimos*, selección y prólogo de (...) México, Alfaguara, 2000.

<sup>28</sup> (...) *Relatos mexicanos posmodernos: antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica*, selección y prólogo de (...) México, Alfaguara, 2001.

<sup>29</sup> (...) *Minificción mexicana*, selección, prólogo y notas (...) México, UNAM, 2003 (Antologías literarias del siglo XX, 4)



a Crosthwaite dotar a su narrativa de diversos discursos o géneros como la crónica, el reportaje, la entrevista, la parodia o la minificción, de manera que su escritura sea híbrida y dialógica.

La fragmentación, por su parte, ha permitido que su narrativa sea concisa, versátil y lúdica; de esta manera, la interrelación entre el narrador y el lector es de suma importancia para que el texto resulte lúdico y sorpresivo. La lectura debe generarse forzosamente a partir de una reciprocidad dinámica, en donde el lector comparte sus experiencias y su enciclopedia textual con la lectura.

Por otro lado, las diversas estrategias de ironía posibilitan la diversidad de lecturas y, además, ayudan a familiarizar al lector con el texto. Finalmente, el humor se presenta como recurso desacralizador o trasgresor, y, también, como un elemento que impulsa la imaginación, tanto la perspicacia como el ingenio de nuestro autor son espontáneos, por lo que se mantiene la escritura creativa y, por ese motivo, se presenta una lectura grácil del texto.

## 2. HUMOR E IRONÍA EN IDOS DE LA MENTE

Desde su aparición, la obra literaria de Luis Humberto Crosthwaite se ha caracterizado por la presencia del humor en sus múltiples manifestaciones: la ironía, la parodia, el sarcasmo, la sátira, etcétera, elementos que aún no han recibido un estudio amplio, de ahí que se haya considerado necesario el análisis de una de sus obras, en este caso, *Idos de la mente*.

El humor es un elemento universal en todas las culturas; es la manifestación que sublima y mitiga las desgracias y tragedias del hombre. En el caso mexicano, el humor se encuentra en todas las actividades de la vida nacional, desde un chiste coloquial hasta la más fina expresión provocadora de una sonrisa o de la risa franca. Sin embargo: ¿el humor y la comicidad son lo mismo? ¿qué es y cuál es el objetivo del humor?

Existen múltiples sinónimos que vinculados y que se añaden a la definición de humor: comicidad, risa, sátira, ironía, etcétera. Sin embargo, a pesar que los términos estén ligados, en mayor o menor grado, no son sinónimos. La comicidad, lo cómico, se ha definido como un medio cuya finalidad es la risa, que no es más que la "expresión facial emocional, (...) fundamentalmente un modo de comunicación"<sup>30</sup>, que transmite emociones, sensaciones, ideas y, sin duda, se manifiesta con la visión irreverente o irrisoria de la realidad. Mientras que en el humor permea una crítica implícita.

---

<sup>30</sup> Ikram Antaki, *Grandes temas, Arte, España*, Joaquín Mortiz, 2001, p. 99

La *Encyclopaedia Britannica* define al humor como:

Most humour, from the crudest practical joke to the most elegant witticism or comic anecdote, comes from the sudden perception of a relation between two consistent but mutually incompatible contexts.<sup>31</sup>

El concepto propuesto concibe y puntualiza que en el humor existen dos contextos opuestos y, en cierta manera, relacionados; por lo que ambos llegan a fundirse y así, dotar de un nuevo sentido a lo que se dice en el texto o en la situación a la cual se remite. Entonces, el lector encuentra un doble sentido y al tomar partido por uno de ellos, asume su posición ante lo que se dice. En consecuencia, el humor puede asumirse como un sentido implícito que tanto el emisor como el receptor añaden a la situación presentada.

El planteamiento teórico sobre la risa del filósofo Henry Bergson es imprescindible para conceptualizar el fenómeno humorístico. En su estudio, *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*,<sup>32</sup> Bergson analiza los medios y los fines causantes de un efecto humorístico. La propuesta de Bergson se sustenta en la ruptura de la mecanización social y el automatismo. Ahora bien, se entiende como mecanización social el rol social que las personas desempeñamos cotidianamente: entonces, el cambio brusco de una actitud solemne de un pacifista, por una

---

<sup>31</sup> "Gran parte del humor, desde la broma más práctica y cruel al más elegante ingenio o anécdota cómica, viene de la súbita relación entre dos contextos consistentes, pero mutuamente incompatibles" (Traducción mía): "Humour" en *The New Encyclopaedia Britannica*, 1991, Vol. VI, p. 145.

<sup>32</sup> Henry Bergson. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

acción violenta, rompe con el mecanismo social asignado y, por ende, el pacifista es vulnerable ante la crítica porque viola ciertas reglas sociales. Igualmente la interrupción de un acto automático, como caerse en vía pública sin causa aparente, es una situación cómica porque va en contra de la voluntad personal. Por consiguiente, el acto humorístico como el hecho cómico se fundamentan en la sorpresa, en la acción intempestiva en un contexto determinado, con la presencia de una reacción inesperada, contradictoria e involuntaria que finalmente se cumple.

En otro punto, el humor es el contraste de dos sentidos o visiones de la realidad, en donde la visión directa de los hechos se contrapone a otra opinión de la realidad. Entonces, el discurso humorístico conlleva el contraste entre lo real y lo aparente, entre lo que dice de manera directa y de su sentido derivado. Por ende, la segunda expresión es más importante que la primera porque revela y proyecta la verdadera intención del humorista como crítico de la sociedad y, primordialmente, de las contradicciones humanas. En suma, el humor se caracteriza por la presencia de un discurso con una doble interpretación: por un lado, la descripción fidedigna de la realidad; y por el otro, la crítica implícita que el texto posee.

Por lo anterior, se ha señalado que la figura retórica más emparentada con la definición de humor es la ironía, pues ambas significaciones están relacionadas por medio de la catarsis que produce al lector capaz de identificarlas y gozarlas; no

obstante, tanto los medios como los fines de ambos términos son diferentes. Desde el punto de vista retórico, Helena Beristáin concibe la ironía como una figura que afecta el orden lógico del pensamiento, por eso, modifica la lógica tradicional de causa-efecto por efecto-cause. Así pues, y de acuerdo con Lauro Zavala,<sup>33</sup> la diferencia entre ambos conceptos se fundamenta en la relación ironía-razón y humor-inteligencia. La ironía se vincula a la razón por ser una *figura de pensamiento*<sup>34</sup> en la cual el juego de significados en las palabras proyectan o ejemplifican una situación contraria a la que expresan literalmente. Por ejemplo, el subtítulo de la novela: *La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, permite que interpretemos y detectemos la presencia de la ironía y su función. Si es una historia increíble, ¿por qué puede ser triste o solamente en ocasiones? El subtítulo contiene un juego irónico que vincula al lector con el escritor cuando aquél modifica el sentido literal del texto.

Por otro lado, en el humor la inteligencia resalta frente al pensamiento como un recurso elocuente e ingenioso de opinión y crítica. El autor presenta con ingenio y gracia sus textos, proyectando su reflexión de manera implícita, y por cuya incongruencia o carácter absurdo, puede o no provocar una sonrisa o una risa sincera. Muestra de ello, es el diálogo introspectivo de Jimmy Vaquera con "los Relámpagos de Agosto", en donde relata sus primeras

---

<sup>33</sup> Lauro Zavala. *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 1993.

<sup>34</sup> Las itálicas son mías.

incursiones en la música. Vaquera es un ser solitario que encuentra en la música la panacea para curar su soledad, como puede verse en un fragmento del capítulo "Me caíste del cielo":

Yo tenía cuatro años, iba corriendo, sin rumbo, jugando a lo que sea, perdiendo el tiempo. No sé. Algo me hizo caer. Un tropiezo divino. ¿Creen ustedes en Dios, en la Divina Providencia? Hasta entonces yo no había sufrido un accidente. Tropecé. Mis piernas rasparon el piso de concreto y toda la piel de mis rodillas se quedó en el piso. Fue terrible y hermoso. Brotaba sangre, no dejaba de fluir, de colorear el piso, y junto con la sangre, como navegando, la música se escuchaba, grandiosa, toda la música que emanaba de mis venas. Por supuesto, nadie más la oía. Mis papás ni se dieron cuenta, el médico, mis profesores, mis amiguitos, nadie la escuchaba más que yo. Porque estaba dentro de mi cuerpo. Y a mí me gustaba levantar la costra de mi raspadura, un poquito para escuchar una melodía. ¿Creen ustedes que era una cosa de infancia, una fantasía? (IM, 54)<sup>35</sup>

Una parte representa la reflexión interna del personaje, en este caso Jimmy Vaquera, que presenta su estado de conciencia; es, también, la proyección externa que le envuelve: su soledad. Vaquera narra parte de su desolada infancia y, con ello, pone de manifiesto su situación de un hombre aislado e incomprendido. Sin embargo encuentra un remedio infalible contra la soledad y el desencanto del

---

<sup>35</sup> De ahora en adelante cualquier cita del libro *Idos de la mente* se registrará entre paréntesis, con las iniciales de la obra "IM", señalando el número de página que corresponde a la cita.

mundo: la música. El texto proyecta su lado trágico y terrible: un niño abandonado a su suerte porque ni sus padres ni la sociedad lo han comprendido y, por ello, es él mismo quien descubre que la felicidad duele y que a veces se encuentra en los hechos cotidianos más insignificantes, como una melodía de amor o en circunstancias desagradables como la desilusión amorosa. Aunque pueda causar risa o no, el humor aparece como un recurso que presenta el infortunio y a la desgracia de manera más agradable y apacible.

A pesar de que ambos conceptos y definiciones son diferentes, su oposición no es total ni tajante, sino que tanto el humor como la ironía son semejantes porque ambos son artificios literarios que permiten una doble intención en el texto literario: 1) lo que se dice literalmente, y 2) lo que se expresa implícitamente. En consecuencia, ambos términos producen una doble lectura del texto; no obstante, la pieza fundamental para su existencia estriba en el reconocimiento de ambos conceptos por parte del lector, y que éste pueda interpretar, de acuerdo al contexto, las intenciones del autor, por tanto, el receptor puede diferenciar el humor de la ironía.

En cierta manera la ironía opera como una enseñanza que de manera irrisoria, burlona y soez ataca a su "blanco" (objetivo) y lo puede despedazar parcial o totalmente.<sup>36</sup> En tanto, el humor de manera

---

<sup>36</sup> En el apartado correspondiente a la ironía se puntualizará y profundizará más sobre sus características particulares.

sutil crítica, enjuicia e invita solemnemente a la reflexión y a la recapitación. Aunque debe insistirse que ambos términos son decodificados e interpretados según la recepción de cada lector sobre el texto presentado.

La postura crítica del humorista se fundamenta en su actitud irónica de la realidad, entre su opinión real y su observación figurada. La opinión real corresponde a la idea literal de un texto; mientras que la observación figurada es la lectura adyacente de un texto. Por ejemplo: en el monólogo de Vaquera, la opinión real es el testimonio de la vida ardua y solitaria que ha padecido; mientras que la observación figurada critica la individualidad, la falta de atención y la frustración de Vaquera y, en otro aspecto, insta y promueve la reflexión y la compasión. Como hemos observado, el humorismo se mueve entre los polos de la realidad y la apariencia, en el sentido explícito y el sentido implícito y crítico de un texto en un contexto determinado. De ahí que su sentido oculto sea importante, porque es el núcleo donde se encuentra el juicio crítico del humorista.

A pesar de que el humor opera con ciertas reglas que convergen y divergen respecto de las normas generales de la ironía, ambas herramientas se fundamentan y cimientan en la convención.<sup>37</sup> Por ello, para captar tanto el humor como la ironía es necesario su contextualización desde el espacio y tiempo de su enunciación, de tal manera que sea percibido y apreciado el marco de su proyección en

---

<sup>37</sup> Northrop Frye. *Anatomía de la crítica: Cuatro ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1977. p. 246.



el momento y en el lugar donde se produce el efecto humorístico o irónico.

Tras estas consideraciones teóricas, nos centraremos en el humor como actividad humana. El escritor venezolano Luis Britto García anota: "No hay humor sin inteligencia, ni inteligencia sin humor",<sup>38</sup> por tanto, el autor pone de manifiesto la importancia del humor como un producto intelectual que debe ser razonado, intuido y reflexionado, y al mismo tiempo reivindica el humor como un proceso mental creativo que desarrolla la percepción y la sensibilidad humana.

El humor en la obra de Crosthwaite consiste en desvalorizar lo establecido, de manera peculiar transgrediendo e infringiendo las reglas y las convenciones establecidas, e implícitamente ejerciendo una crítica solemne contra lo negativo y en favor de lo positivo. Su humor no es, entonces, solamente un ataque impertinente, sino una propuesta, y si acaso llega a destruir con su crítica, también reconstruye sobre y con los mismos vestigios. Como hemos observado la función del humor es dual y creativa: mientras destruye, también construye sobre los mismos elementos, mata y da vida, por lo tanto, el humor propone una nueva perspectiva de la realidad y sobre la realidad.

Como lo ha indicado Adolfo Sánchez Vásquez: "El humorista nos invita a desdoblarnos: a desvalorizar y a valorar, a criticar y a tolerar, a distanciarse y

---

<sup>38</sup> Luis Britto García, "Golpe de Gracia: el humor en siete pecados capitales" en Carolina Farias *et al* *Del humor en la literatura: Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2001*, p. 17.

compadecer".<sup>39</sup> Por consiguiente, aunque el humor va contra su objetivo, jamás lo despedaza totalmente, sino que presenta los aspectos negativos y reivindica sus aspectos positivos; de tal manera que la realidad sea reconstruida y reinterpretada.

En el caso del monólogo de Vaquera, que es un ejemplo fidedigno de cuanto se ha mencionado, se encuentra una nueva visión de la realidad y sobre la realidad. Por un lado, Vaquera desvaloriza y repele de manera peculiar el parentesco familiar, desacraliza cualquier vínculo con sus progenitores, debido a que nunca se preocuparon por él y, por ello, Vaquera es un ser aislado a quien nadie le prestó atención; sin embargo, esa soledad le ha hecho reconciliarse consigo mismo, descubriendo la música que llevaba dentro y revelando la maravilla que permanecía dentro de sí. La visión llana y pueril de Vaquera se manifiesta de manera más tranquila, el personaje no guarda rencor porque se toma la vida más tranquila, y por consiguiente, corrobora que la existencia no puede tomarse muy en serio, porque eso sería cosa de risa.

A continuación puntualizaremos y demostraremos de cómo la convención es transgredida. La transgresión se efectúa en la enunciación del texto, por medio del diálogo introspectivo citado, la manera lúdica en que el personaje narra sus vericuetos e infringe, así, la forma tradicional del drama y el melodrama. Minimiza el valor del drama y el melodrama como géneros incisivos de las pasiones humanas, perfilando

---

<sup>39</sup> Adolfo Sánchez Vázquez. *Invitación a la estética*, México. Grijalbo, 1992. p. 238.

así el humor como arma inexpugnable contra la desdicha y la tragedia.

A pesar de que durante años se ha tomado a la seriedad como la única visión objetiva de la verdad, recientemente el valor del humor como una postura crítica ha sido reivindicado por diversos teóricos y críticos literarios. De acuerdo con Aída Díaz Bild, "El tono serio deja, pues, de ser la única vía para expresar lo bueno, lo auténtico, lo esencial, lo significativo de la existencia humana".<sup>40</sup> De esta manera se valora la pluralidad de interpretaciones como la subjetividad o la univocidad objetiva, por tanto, se presenta el humor como una forma y un modelo adyacente para interpretar la verdad y la realidad.

La seriedad del humor se proyecta como un producto sutil que pregona astucia, ingenio y reflexión. Astucia porque debe sobreponerse a las reglas establecidas, no caer en la risa burlona e irrisoria como en el sarcasmo o la sátira, artificios que degradan a quien las padece, por ello el humorista evita la burla soez y ruin. El ingenio debe ser un don natural que no sea forzado; de ahí que el humorista deba ser elocuente y perspicaz para que en el momento menos esperado o en el más adecuado pueda brotar, espontáneamente, el humor. Aunque la reflexión pueda ser sólo una invitación, el humor ofrece un nuevo punto de vista y su receptor es el más indicado para aceptarlo o rechazarlo.

---

<sup>40</sup> María Aída Díaz Bild. *Humor y literatura: Entre la liberación y la subversión*, La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna. 2000. p. 27.

El humor necesariamente debe ser creativo para romper con las convenciones sociales y culturales, llevarlas a sus límites, transgredirlas y transformarlas y, por consiguiente, renovarlas. Por ello, es necesario que el humorista conozca y reconozca las convenciones para sobrepasarlas, para mostrar sus defectos y carencias y, así, plantear nuevas reglas e innovarlas. Por lo que el ingenio del humorista deba ser elocuente, astuto, para lograr su fin: la reflexión.

Sin duda, una pieza fundamental del humor es el lenguaje; como lo ha concebido Arturo Torres Rioseco, es el medio más constante y eficaz para la expresión del humor:

Juegos de palabras, frases defectuosas, ajuste del estilo para producir efectos elevados con pensamientos superficiales; uso de palabras extranjeras para crear una atmósfera de comicidad; conceptos metafóricos, son algunos de los medios usados para causar una expresión humorística.<sup>41</sup>

Por añadidura, el lenguaje humorístico permite una visión doble, paradójica, de la realidad. Por un lado, enaltece las trivialidades más ordinarias y, por el otro, desmitifica los valores sociales. La crítica no sólo se fundamenta en los valores morales aceptados como en la ironía o en la parodia; igualmente, arremete en contra de quienes transgreden esos valores como en la sátira o en la fábula para

---

<sup>41</sup> Arturo Torres-Rioseco, "El humorismo en la literatura hispanoamericana" en *Ensayos de literatura latinoamericana*, México, FCE, 1953. p. 159.

reivindicar la conducta social. Por tanto, el lenguaje humorístico es crítico y reflexivo.

Ahora bien, para identificar el humor en una obra literaria es de suma importancia la competencia de lectura, por medio de la cual el lector ponga en práctica sus conocimientos y habilidades y pueda, así, diferenciar un texto humorístico de uno cómico. Para poder distinguir ambos términos es indispensable la comprensión de la enunciación (tono), la manera en que es presentado y proyectado el texto, y su contextualización. Se requiere, principalmente, sensibilidad para entender la intención del autor. Finalmente, es necesaria la inteligencia para interpretar, con habilidad y astucia, la propuesta crítica del texto. Siendo así que la diferencia pragmática entre un texto cómico de uno humorístico sea el fin que persigue el primero: la risa; mientras que el segundo puede o no incitar una risa, pero sí una reflexión.

Desde luego, el humor no sólo corresponde a sus funciones sociales o personales, además, se relaciona con la cultura donde se circunscribe. Por ello, Crosthwaite toma los elementos más sobresalientes de la cultura mexicana, como sus ídolos Pedro Infante, José Alfredo Jiménez, Ramón Ayala, Cornelio Reyna, Los tigres del norte, Raúl Velasco, etcétera, para mostrarlos con sus caretas festivas y, en consecuencia, desacralizarlos; de tal forma que revelen de forma humorística su lado humano y, así, encuentren sus aciertos y sus vulnerabilidades personales.

A continuación relacionaremos lo antes expuesto con un monólogo que proyecta las ideas concebidas sobre el humor en el capítulo "Ay, qué suerte infeliz me tocó", de la novela de Crosthwaite.

Cornelio, muchacho, entiéndeme: yo sólo quiero escribir canciones. Seré muy Dios, y habré hecho muchas cosas, pero sólo unas cuantas me salen bien. Y escribir, qué te puedo decir, es un deleite, un placer, mi regodeo favorito. [primer párrafo]

En otra época, qué te diré... Pues yo hice este mundo, lo poblé de aves, insectos, hombres y mujeres. Y lo hice con estas manos. Y pues no seré un dios perfecto, lo acepto, pero soy el único, de veras, no hay otro. Y a veces está cabrón, me cae que está cabrón. La puta soledad es la más grande que te puedes imaginar. Y una de las desventajas de ser Dios, ya te lo he dicho, es que todo es demasiado grande, todo se va en excesos: los dolores, los

amores, el hambre, las ansias... Y luego, eso de saber todo y ser omnipresente, te diré, es una chinga. Como que si ya no hay novedades... Por ejemplo, sé perfectamente que estás ahí, escuchándome. Sé que quieres hacerme pensar que no estás en la casa: pero sé, también perfectamente, que estás en el ropero y sé lo que sientes y lo que piensas. Y sé que no puedes quitarte esa vieja de los pensamientos, que da vueltas y vueltas como cuando recién estabas enamorado. Así es, te obnubila: el amor: el odio: la felicidad: la desesperanza: la frustración: el fracaso; lo corto con la misma tijera. [segundo párrafo]

Ábreme la puerta, compa, tu Dios te lo ordena. Ábreme esta pinche puerta que quiero darte un abrazo y decirte que no hay bronca, que todo estará bien. Y no

pienses que yo no puedo abrirla. Por supuesto que puedo. Podría incluso, tumbarla con un soplido como lobo feroz. Pero no sería lo mismo, Cornelio. Como en las películas de vampiros, es mejor que el huésped me invite. Se siente más agradable. Porque si me abrieras esta puerta, con tus propias manos, sería como abrir tu corazón. Y eso es lo que busco, cabrón; un pinche corazón que me escuche. Qué, ¿se oye muy cursi, te parecen babosadas? Por eso escribo, Cornelio, ¿no lo sabías? Porque es mi manera muy particular de entrar en el corazón de la gente. Por eso comencé a componer:

me cansé de esperar a que la pinche gente se acercara. Mis palabras, tu voz. Es lo único que busco, muchacho, que todo sea como antes: yo escribir estas canciones, tu cantarlas, y si Ramón tocara el acordeón... bueno... eso ya sería un valor agregado. [tercer párrafo]

Qué onda. No me falles ahora después de tanto que hemos hecho juntos. Aquí tengo otra canción para ti, ponte trucha. Es una canción de amor. Un amor que empezó chingón y que valió madre. Una canción que yo tenía guardada para José Alfredo, pero nunca se la solté y ahora es tuya. ¿Qué te parece? Nomás no te rindas, Cornelio. Necesito una voz. Tú eres esa voz. Aliviánate. Escribe. Toca. Levántate y anda. El público te espera. El público nos espera. [cuarto párrafo] (IM, 163-164)

En este capítulo Dios trata de comunicarse con Cornelio que sufre por el adulterio de su esposa, la infidelidad ha vapuleado y trastornado el espíritu del músico. Cornelio, abnegado y consternado, ha decidido dejar la música, no desea tener noticias del mundo y, por ello, se ha escabullido. Dios, por su parte, se encuentra pasmado porque no sabe qué hacer con su talento de compositor: ¿quién cantará ahora la

inspiración divina?; ¿cómo se comunicará con sus divinas criaturas?; entonces, su inseguridad y desesperación lo llevan al monólogo interior.

El título del apartado "Ay, qué suerte infeliz me tocó" contiene un tono humorístico que cambia la sobriedad por la alegría, la solemnidad por la festividad. En principio, la expresión inicial "Ay" implica una queja o un lamento; posteriormente, el oxímoron "suerte infeliz", genera el tono ambiguo de la expresión, de tal forma que "suerte" como sinónimo de buenaventura, se contraponga con el adjetivo "infeliz". Así, refleja el lamento de Dios por el destino desafortunado que le ha tocado vivir; además, revela a un Dios que no es dueño de su devenir y, por tanto, el destino humano es ajeno a su voluntad.

En primer lugar, Dios, en su posición divina y con un tono coloquial, aclara sus objetivos y proyectos con Cornelio. El lenguaje humorístico, como ya se ha indicado, es una visión paradójica de la realidad. Por un lado, ésta misma divinidad reconoce sus propios aciertos y errores, se percata de lo imperfecto que han sido tanto sus creaciones como sus acciones. Así en el segundo párrafo, el creador le habla a Cornelio con solemnidad y seriedad, proyectando su punto débil: "no todas sus acciones son dignas de alabanza o elogio"; por ello, compone canciones porque es incapaz de comunicarse directamente con los hombres que ha creado.

Contrariamente, Dios reconoce la fragilidad de su esencia. El ser omnipresente examina su vulnerabilidad y admite la soledad que le acecha y lo mantiene



intranquilo. Ahora, Dios se percata que el universo es más grande de lo que creía. La situación es humorística por irónica: en un sentido, Dios es la totalidad del universo y en otro punto, el universo se ha vuelto más grande que el propio Dios. Como hemos visto, el monólogo desacraliza y desmitifica la imagen omnipotente de Dios, para presentarnos su imagen más terrenal, auténtica y más humana porque vive y sufre como cualquier mortal; siente que tanto las peripecias como las desgracias son ajenas a su voluntad. Por consiguiente, la reflexión humorística produce las siguientes preguntas: ¿Quién ha creído que ser Dios es un privilegio? ¿Será cierto que han existido deidades vulnerables y frágiles? En este caso, ¿Dios realmente está creado a imagen y semejanza del hombre?

Abandonado, incomprendido y soslayado, el Todopoderoso ruega por ser escuchado y, al parecer, Cornelio tiene más poder que Dios porque ni siquiera le presta atención. Des esta manera la postura permite que reconozcamos a Dios como creador de la vida y del cosmos, pero también como el causante de los grandes dolores humanos: de la maravilla imposible: "el amor"; la pasión trunca: "la frustración"; la antipatía: "el odio"; la idea de la beatitud: "la felicidad"; el pesimismo: "el fracaso", la desilusión y la lasitud. Entonces, ¿acaso Dios sufre y se acongoja al igual que sus inescrutables criaturas? y si Él generó el sufrimiento, ¿por qué no lo desvanece con un chasquido de dedos?

Como hemos observado, el Omnipresente, ante todo, quiere auxiliar a Cornelio, le habla como si fuera su compadre con estilo norteño; aquí el humor rompe con las relaciones de poder y con el orden imperante, de tal forma que Dios tenga mayor apego hacia Cornelio porque trata de proyectarse como un amigo peculiar, como un hermano. No obstante, en el segundo párrafo Dios no quiere romper con la cordialidad ni con su benevolencia ¿para qué presentarse como un dios soberbio y prepotente?, por ello, la deidad desdobra su esencia sagrada por una profana que le ligue más a Cornelio. Sin embargo, tampoco desea presentarse como un ente frágil, entonces suplica porque quiere que le escuchen, desea infinitamente desahogarse con y como un amigo. Dios está solo en el universo con su pena, nadie lo escucha, se siente anodino porque nadie valora su presencia, menos Cornelio que lo ha desterrado de su corazón por su mujer, Carmela. Ahora podríamos preguntar: ¿quién, realmente, necesita de quién?

En el último párrafo Dios se encuentra más consternado y estupefacto que Cornelio, porque su cantante favorito es falible en los momentos en que más deberían estar juntos. Sin embargo, la reminiscencia bíblica<sup>42</sup> permite dar un nuevo sentido a la lectura humorística: "Levántate y anda" como si Cornelio fuese un cadáver. En cierta forma Dios trata de darle ánimos a su compadre sin éxito. Entristecido y vapuleado, Dios espeta con incertidumbre y desconcierto: "¿Dónde voy a conseguir a otro cabrón

---

<sup>42</sup> El pasaje bíblico refiere a la resurrección de Lázaro.

como tú?". De ahora en adelante, Dios no tendrá intérprete para sus tristes y melosas composiciones, peor aún, no tendrá compadre que lo apoye y respete. Dios proyecta su personalidad vulnerable, sus poderes están trancos cuando el destino se le ha escapado de las manos, de su voluntad. ¿De qué sirve ser Dios si nadie se percata de su presencia?

Como humorista ingenioso, observa la condición humana de Dios, y es indulgente con Él porque en ningún momento degrada su personalidad. En el texto, Dios desdobra su imagen tradicional, de un Ente Supremo a la idea de una divinidad débil ante las adversidades. A pesar que el tono humorístico ha minimizado la esencia de Dios, no lo ha destruido totalmente, sino que ha reivindicado su persona por medio de sus flaquezas mundanas. A su vez, la presencia humorística se presenta en el lenguaje coloquial y el tono solemne que exalta su soledad y su frustración, reflejando, así, el espíritu vulnerable de Dios. Por su parte, Dios se ha distanciado de ese paradigma omnipotente y tirano para acercarse a una esencia digna de compasión y piedad, acaso con un peculiar sentido evangélico.

Con base en lo anterior, resulta evidente que el humor tiene, además de la función crítica y reflexiva, un efecto catártico que puede presentarse con una sonrisa o con la risa. Esta catarsis tiene el sentido que le dio Aristóteles como la purgación de las emociones, la liberación de sustancias malignas del organismo. En cierta medida el humor permite liberarnos del sentido trágico y deleznable de la vida

individual, asimismo de los aspectos superfluos y ridículos de la vida social. El humor es libertad y arma infalible en contra de las dificultades y adversidades; después del humor, lo demás es cosa insignificante.

El humor es también un ejercicio de libertad que no es forzado ni condicionado y está en manos del humorista como capacidad la de transgredir o subvertir la tradición. En la narrativa de Luis Humberto Crosthwaite, el humor es ejercido con absoluta libertad y plenitud, pudiendo trascender como escritor en la literatura nacional por el ejercicio sutil del humor y del ingenio para generarlo.

Finalmente, el humor puede ser considerado como una forma de cosmovisión, la manera en que se observa, se asimila e interpreta la vida humana y sus contradicciones. Una visión que no es absoluta ni totalitaria y por ello, invita a la recapitación, la reflexión y a la pluralidad de opiniones. En la pugna constante entre lo real y lo aparente, el lector activo es quien tiene la última palabra, porque es quien posee el punto de vista del escritor y del contexto que circunda al texto. Incluso, el lector se vuelve cómplice de la actitud crítica y reflexiva del humorista. Por consiguiente, no considerar el humor como un elemento serio, es cosa de risa.

### **2.1.- LA IRONÍA**

Desde la literatura más antigua, el concepto de ironía resulta complejo debido al sinnúmero de concepciones, sus múltiples significaciones y la pluralidad de

criterios para determinar su presencia e interpretación. Desde la época de los griegos la noción y práctica de ironía se pensaba como un método auxiliar en la búsqueda de la verdad; de hecho, Sócrates se le ha considerado el primer ironista por su método mayéutico, el cual consistía en elaborar preguntas ambiguas, y así cuestionaba el conocimiento de su adversario. En este periodo la ironía no era concebida totalmente como un elemento retórico. Finalmente, de acuerdo con las corrientes literarias contemporáneas la ironía ha adquirido un doble valor: 1) el de una figura de pensamiento (Helena Beristáin) y 2) el de un tropo recurrente en la literatura contemporánea (Wayne C. Booth).

Con objeto de establecer un criterio de lectura de la ironía, revisando los estudios más indicados en relación con este tema. Aunque existen numerosos estudios teóricos sobre la ironía, a continuación abordaremos algunos de los estudios contemporáneos más pertinentes con el objetivo de esta tesis: En primer lugar, el formalismo norteamericano está representado con *Retórica de la ironía*<sup>43</sup>, de Wayne C. Booth; en segundo lugar, el artículo *Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática de la ironía*<sup>44</sup>, de Linda Hutcheon; en tercer lugar, la lingüística de la enunciación con *La ironía como tropo*<sup>45</sup>, de Catherine Kerbrat-Orecchioni; finalmente, la ironía como

---

<sup>43</sup> Wayne Booth. *Retórica de la ironía*. Madrid, Taurus, 1986.

<sup>44</sup> Linda Hutcheon. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática de la ironía" en *De la ironía a lo grotesco: En algunos textos literarios hispanoamericanos*. México, UAM-Iztapalapa, 1992. pp. 173-193. Este artículo fue publicado en *Poétique* núm. 45, febrero de 1981, traducción de Pilar Hernández Cobos.

<sup>45</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni. "La ironía como tropo" en *Ibidem*. pp. 195-221. Este artículo fue publicado en *Poétique*, París, febrero de 1980, pp. 102-127, traducción de Pilar Hernández Cobos.

elemento retórico, dentro de la síntesis sobre las diversas manifestaciones de la ironía realizadas por la investigadora mexicana Helena Beristán en su *Diccionario de Retórica y Poética*<sup>46</sup>. Cada estudio teórico es significativo porque establecen las múltiples manifestaciones e interpretaciones de la ironía, de acuerdo con corriente literaria que representa.

La propuesta formalista de Wayne C. Booth en *Retórica de la ironía* es enmarcar la ironía como una figura con contradicciones e incongruencias entre lo que se expresa y lo que realmente se dice. En suma, la visión formalista de Booth tiende a definir el concepto de ironía como un tropo restringido y limitado a ciertas reglas que deben cumplirse fehacientemente.

Booth propone también un sistema para que identifiquemos su presencia, reconozcamos sus propósitos, sus mecanismos y sus múltiples manifestaciones. La importancia y peculiaridad del estudio de Booth radica en el reconocimiento del lector y su competencia de lectura como elementos primordiales para la detección e interpretación de la ironía. Por ello, la identificación y su reconocimiento son generadas a partir de quién asimila y decodifica sus intenciones.

Al igual que Booth, Catherine Kerbrat-Orecchioni clasifica la ironía como tropo, no obstante, su planteamiento se enfoca más hacia su pragmática. Para Kerbrat-Orecchioni, la enunciación de la ironía debe

---

<sup>46</sup> Beristán. *Op. Cit.*

contextualizarse con el fin de brindarle significación. Tomando la noción de tropo como una alteración semántica, Kerbrat concibe la ironía "en la medida en que queda, al menos parcialmente, ambigua".<sup>47</sup> De ahí que la ironía habilite y desarrolle un doble sentido de la lectura, por una parte, lo que literalmente se dice y por otra, su sentido derivativo. Por ejemplo: un emisor exclama "¡Bonito vestido!" cuando la tela es vieja. Por un lado, literalmente adula la vestimenta, hace que su receptor sea halagado; sin embargo, en el polo opuesto la crítica es soez e irrisoria pues lo que realmente quiere expresar es: "¡Qué feo vestido!"

Kerbrat-Orecchioni nombra la ironía como un tropo semántico-pragmático porque no sólo se altera el significado o dirección de las palabras, sino que su presencia debe estar justificada dentro del espacio y el tiempo de su enunciación. Entonces tenemos que, en primer lugar, existe una idea lineal, lo que literalmente se dice, la manera explícita. Y, en segundo, el sentido derivativo como lo que implícitamente se expresa, cuyo origen es generado tanto por el tono y por el contexto en el cual se proyecta la ironía. Por ello la univocidad en un texto irónico no existe y el sentido derivativo proviene de la lectura adyacente, cuyo significado es revelado al lector que entiende el acto como irónico.

En contraposición a los planteamientos de Booth, tanto Linda Hutcheon como Helena Beristáin conciben la

---

<sup>47</sup> Kerbrat-Orecchioni, *Op. cit.*, p. 197.

ironía como una figura retórica de pensamiento y como tropo. Primeramente se ha constituido el concepto de figura de pensamiento porque "afecta a la lógica ordinaria de la expresión".<sup>48</sup> En cierta forma, el sentido literal de una expresión se altera para decir lo contrario, principalmente por el tono "burlón" de su enunciación o por alguna incongruencia que detecte el lector. De tal suerte que el uso común de la ironía adquiera un nuevo valor y exprese, así, un punto de vista diferente. Con base en lo anterior, existe un desdoblamiento debido a que las palabras adquieren un nuevo sentido, circunscrito dentro de la enunciación.

Como se ha observado, la ironía afecta la lógica de la expresión, sin embargo su manifestación, como figura de pensamiento, se realiza por medio de su enunciación y por el contexto donde se proyecta. Desde luego, el acto irónico pone de manifiesto una perspectiva opuesta a la establecida en la primera lectura, gestándose y comprendiéndose así una doble lectura que forja una idea contraria a la expresada literalmente.

En otra perspectiva, la ironía se ha clasificado como un tropo. Beristáin lo ha definido al tropo como "una figura que altera el significado de las expresiones por lo que afecta al nivel semántico de la lengua".<sup>49</sup> Tomando en cuenta lo anterior, puede señalarse que la ironía como tropo es una figura que afecta, primordialmente, al significado de las

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 495.



palabras, existiendo, por tanto, una oposición entre significados. En suma, una frase es utilizada en sentido contrario al que posee comúnmente y su manifestación y reconocimiento puede encontrarse dentro del contexto próximo. Por ejemplo: en el caso del vestido bonito, si se asume como contexto que la fiesta era un banquete especial con la reina de Inglaterra, por añadidura el vestido resulta obsoleto e inoperante, y el comentario resulta pertinente para gestar una crítica hacia lo insulso y ridículo del vestido.

En contraste con lo anterior, Linda Hutcheon establece que en un texto irónico: "el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica) hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto irónica, del autor".<sup>50</sup> El interlocutor debe interpretar y decodificar la propuesta de lectura sugerida por el autor; en este caso el lector desdobra el significado próximo al acto irónico de acuerdo con su sensibilidad y su apego a la convención.

En palabras de Umberto Eco: "la ironía consiste en decir, no lo contrario de lo verdadero, sino lo contrario de lo que se presume que el interlocutor cree verdadero".<sup>51</sup> El lector no preparado para realizar una lectura pertinente dejará a un lado la crítica ejercida por el autor de manera implícita y, en consecuencia, el verdadero propósito del texto, la opinión crítica de un hecho. Entonces, la presencia

---

<sup>50</sup> Hutcheon. *Op. cit.*, p. 175.

<sup>51</sup> Umberto Eco. *Sobre literatura*, Barcelona, RoqueR. 2002. p. 244.

de la ironía conlleva siempre un carácter dual, porque generalmente permite una lectura doble de lo que dice literal, explícitamente, el texto, y lo que expresa de manera figurada o implícita.

Como ya se ha señalado, la importancia de la ironía radica, primordialmente, en el lector que advierte su presencia en su contexto y, por ello, puede identificar la intención paradójica del texto, y que, precisamente ahí radique su efecto sutil y pragmático.

#### 2.2.1.- TIPOS DE IRONÍA Y SUS EJEMPLOS

Debido a que las manifestaciones de la ironía son diversas y múltiples, se ha establecido como base teórica la clasificación de Helena Beristáin<sup>52</sup> sobre los distintos tipos de ironía, con el fin de mostrar su presencia diversa en *Idos de la mente*. Se ha tomado en cuenta el tipo de ironía más recurrente y, por tanto, se han considerado como más pertinente para su análisis las siguientes modalidades:

A) "*La antífrasis continuada*" (DRP, 277) es la ironía que por supresión/adición negativa, como la paradoja, y de acuerdo al contexto donde se enuncia puede generar ambigüedad e incertidumbre. En este caso se quita lo que se ha ganado y se gana lo que ha perdido, de tal forma que la narración puede generar una doble lectura, dos verdades sobre lo enunciado. Por ejemplo, en la primera conversación entre Ramón y Cornelio acerca de la mujer ideal, los personajes hablan de una fémica idealizada, de un ente platónico;

---

<sup>52</sup> Todos los tipos de ironía examinados proceden de su *Diccionario de retórica y poética*, por lo que su ubicación será asignada por las siglas DRP y el número de página correspondiente.

sin embargo, la conversación es paradójica porque manifiesta que la mujer ideal no corresponde a una mujer con atributos extraordinarios, sino a una mujer que sobresalga del concepto de mujer ideal:

(Ramón) - ...  
(Cornelio) - Esa es la mujer ideal.  
R - ¿Quién?  
C - ¿Quién qué?  
R - ¿La mujer ideal?  
C - No me refería a una  
persona.  
R - ¿Entonces? (IM, 66)

Observamos que en la conversación ni Ramón ni Cornelio definen a la mujer ideal porque es una expectativa, un concepto que se les escapa de la mente porque no lo tienen claro, es una perspectiva utópica; por tanto pareciera que ambos saben que la mujer ideal es inalcanzable, una ilusión, como lo son sus sueños.

B) La "anticatástasis" (DRP, 278) es la ironía en que se infiere una situación opuesta a la real. En esta ironía no se llega a la contradicción sino a una leve crítica, en donde lo que se dice está contrapuesto con la realidad, pero es fidedigno con la existencia. En la siguiente plática, Ramón y Cornelio tratan de dar una versión opuesta a la real, pero sin éxito, porque el tono festivo revela la verdadera situación que han tratado de ocultar lo inevitable: la separación de "los Relámpagos de Agosto":

-¿Y qué hay de cierto en esos rumores de que los Relámpagos se van a separar?

-No hagas caso, nada es cierto, son rumores, son rumores - canta Cornelio.

Ramón se ríe, lo festeja y le hace coro. (IM, 102)

En el ejemplo anterior Cornelio, con humor, trata de encubrir la inminente disolución del dúo; sin embargo, la festividad y elocuencia de Ramón confirman su pronta desintegración. Con base en el análisis previo, se confirma que el contexto resulta esencial para la interpretación irónica.

C) "Disimulación o disimulo: es la ironía que al sustituir el pensamiento del emisor por otro, éste oculta su verdadera opinión para que el receptor la adivine" (DRP, 278). En este caso, la colaboración del lector es necesaria, pues él debe inferir lo que el narrador oculta, como se advierte en la siguiente conversación:

-Bueno, hazle como yo entonces: no busques a la mujer ideal.

-Yo creí que tú también estabas buscando.

-...

-...

-... (IM, 67)

En el diálogo anterior se percibe la postura opuesta de Ramón y Cornelio. La actitud de los personajes proyecta la divergencia que existe entre ellos,

además, deja en manos del lector la verdadera intención de la conversación: el reconocimiento de quién o cómo es la mujer ideal.

D) La "simulación" (DRP, 278) consiste en que el perverso finge bondad con algún propósito como el de salvarse o que el virtuoso finja perversidad para sobrevivir. Esta técnica simula piedad ante la adversidad con un propósito: obtener un beneficio por medio de la aparente debilidad. En esta situación los personajes escapan del camino que han estado construyendo, por ello, su personalidad se transforma ante los sucesos adversos o desafortunados, de esta manera el malo se redime y el bueno ejerce la justicia sobre éste.

En la novela, Cornelio es el elegido por Dios para cantar y componer las canciones de inspiración divina. Cornelio es un *axis mundi*, es decir el medio por el cual la deidad puede contactarse con los hombres, eligiendo además la música para entablar una comunicación directa con la vida de los hombres: vive sus sueños, siente sus alegrías y sufre sus desdichas e infortunios:

Me puedes decir que no, me puedes decir que no te importa hacer negocios conmigo. Y me voy, así de fácil. No soy encajoso. Pero tienes que oírme primero.

Bueno, no tienes.

Yo no obligo a nadie. Yo ya dejé de obligar. Cada quien su rollo.  
(IM, 26)

Dios ante Cornelio finge no ser omnipotente, aparenta debilidad y simula su aspecto terrenal porque, de manera peculiar, siente y habla como hombre. El tono irónico, durante la conversación, refleja la vulnerabilidad y fragilidad espiritual del Todopoderoso, Dios, y así gana la confianza de Cornelio.

E) "El carientismo es la ironía por disimulación, ingeniosa y delicada" (DRP, 279), de modo que la burla se presenta en tono serio y al contextualizar su esencia revela su verdadero propósito. En la narración Cornelio expresa un comentario recatado acerca de su novia ideal y, así, aparenta una postura formal, seria y sincera que cae cuando el lector advierte, en el discurso, que la descripción no corresponde a una mujer sino a un varón:

-Mira, la he imaginado alta, incluso más alta que yo; blanca y espigada. Ojos cafés y pestañudos. Una cara un tanto regordeta que contraste con su cuerpo delgado. Cachetona, ¿por qué no? Nariz anguileña. Ojos Grandes, saltones. Barbilla partida a la mitad (IM, 75)

Cornelio describe con formalidad y decoro a su amor platónico, sin embargo, la descripción respetuosa se vuelve irreverente e irrisoria cuando descubrimos que los detalles corresponden a Cornelio, su eterno amigo:

-...

-Cómo la ves.

-...

-¿Qué te parece?  
-Cómo que qué me parece.  
-Te pregunto.  
-Pues me parece que yo no tengo  
hermanas.  
-¿Y eso qué tiene que ver?  
-Pues me describiste a mí, güey.  
(IM, 75)

La ironía carientista manifiesta su burla en la contradicción implícita en el contexto: Cornelio lo que menos esperaba de la descripción era su retrato, la correspondencia fiel con su imagen. De antemano, con la diversidad de interpretación que genera el desdoblamiento de la ironía, puede ser que Ramón exponga un desliz homosexual para ironizar con la masculinidad de Cornelio. Con base en lo expuesto, puede intuirse que la novia ideal es igual a Cornelio porque ambos, como realidad o ficción, son inalcanzables.

F) El "asteísmo es una fina ironía con aparente carácter de reprensión o reproche pero que, en realidad, constituye un elogio ingenioso" (DRP, 279). De alguna manera los regaños suelen venir acompañados de reivindicaciones o alabanzas; mientras que por el tono y la circunstancia en que son enunciados ayudan a determinar si en verdad es una reprensión o un elogio.

Un personaje importante dentro de la novela es Dios porque escribe las canciones y fomenta ese don entre los cantautores. En el fragmento "Justo lo que andaba

buscando", la voz de narrador omnisciente enlista las creaciones primordiales de Dios, buenas y malas. Cuando el narrador enumera las acciones de Dios, le adhiere, por el tono irónico, una crítica para halagar al omnipresente. Al final los regaños se disuelven en halago y enaltecimiento:

Hace siglos descubrió que ser dios podría brindar muchas comodidades. Decía que las cosas se hicieran, y se hacían. No necesitaba más que pensarlo o tronar los dedos. En algunas ocasiones, las cosas se hacían sin que Él tuviera la intención de hacerlas. Por ejemplo, una vez estaba pensando en lo ingenioso que pueden ser los humanos cuando se lo proponen, y por alguna razón pensó en bancos y en dinero; de repente, sin quererlo, Dios había inventado los asaltos a mano armada. (IM, 79)

En principio, Dios en nuestra cultura ha sido concebido como un ser omnipotente, sin embargo, tanto el humor como la ironía incitan a la reflexión sobre el papel de Dios en la tierra: si todo es creación de un Dios que nos quiere demasiado, ¿por qué ha permitido tanta violencia inútil? ¿para qué consiente tanto dolor y tanta miseria? La crítica sutil del narrador ejemplifica y denuncia, a manera de reproche, los errores de Dios. No obstante, esa reprimenda reivindicará la imagen de Dios porque el narrador lo presenta como un dios más mundano, más terrenal, de tal modo que sea más humano y, por tanto, digno de cometer errores y aciertos, y, por qué no, digno del perdón:



Fue una etapa. Dios tiene etapas, lo sabe. Puede arrepentirse, puede cambiar de opinión. No es perfecto (aunque esta afirmación sorprendería a muchos); más bien, no se cree perfecto.

(IM, 79-80)

Dios no es orgulloso, menos altivo, por tanto muestra su generosidad al no sentirse único y omnipotente, sabe que la perfección no existe; de esta manera Dios es presentado como un ente más tolerante que totalitario, ya que pondera más su vulnerabilidad y mundanidad que su poder.

G) La "antimetátesis" consiste en el uso burlón de la expresión del contrincante para contraponer su opinión" (DRP, 279). El mecanismo de la ironía consta de un juego sutil de frases que se tergiversan sin contradecirse, y que, de manera perspicaz, se mofan de lo que se ha dicho anteriormente con el fin de chancear al interlocutor.

En el debate eterno sobre la mujer ideal, Ramón contesta las preguntas de Cornelio con frases del mismo Cornelio, adoptan un mecanismo irónico que habilita al acto cómico. Situación que cimbra y modifica la idea principal: la búsqueda de la mujer ideal.

-No tiene bonitos pies.

-Sí que los tiene, bonitos y morenos, como me gustan.

-¿Tú qué sabes de pies?

-Se lo que se tiene que saber: dos por persona, cinco dedos cada uno, cinco uñas.

-No entiendes.

-Ah, ahora no entiendo. (IM, 44)

La obviedad del discurso y su contradicción vuelven al diálogo. Por un lado, lo obvio de los pies se sitúa en su fisonomía, no en su estética. Por otro, quien asumía el conocimiento amplio de los pies se contradice cuando no entiende lo que realmente son los pies.

H) El "micticismo es burla, guasa o irrisión" (DRP, 279); es la ironía extremista, por destino o por incitación, y su efecto produce una crítica mordaz para ridiculizar o humillar a los personajes por sus defectos individuales. Esta forma irrisoria de mostrar las fallas de los personaje proyecta sus deficiencias, como lo proyecta la siguiente respuesta:

¿Qué te sucede? ¿A poco te vas a rendir? No seas coyón. Qué, ¿pensaste que la vida era puro caramelo y chocolate? Pues no. La vida es una pinche montaña rusa. Los pendejos se caen; los abusados siguen agarrados del vagón. (IM, 162)

Dios por medio de la burla y la guasa revela los defectos, en ese momento, de Cornelio: cobarde, inseguro, frágil ante la adversidad y mediocre. De manera que, su opinión pueda modificar la mentalidad conformista de Cornelio. La ironía arremete bruscamente contra la condición de Cornelio y lo orilla a decidir su futuro: si en verdad puede sucumbir ante el fracaso o simplemente se deja derrotar y se es un perdedor.

I) El "cleuasmo o epicertomesis o prosipoiesis consiste en atribuir como befa o mofa al acto irónico" (DRP, 279); exhibiendo las cualidades o defectos de los personajes para burlarse de ellos. A diferencia de la anterior clasificación, esta ironía tiende a enfrentar al lector y lo hace partícipe de su humor. Por ejemplo, Ramón espeta, "Ese pinche señor Velasco todavía cree que soy un segundón." (IM, 179).

La ironía, como se observa en el ejemplo anterior, para existir debe también existir el lector que la advierta y la interprete, de manera que no sólo sea un tropo o una figura de pensamiento sino un acto de lectura que permita decodificar el propósito del autor y del texto. Así, el señor Velasco,<sup>53</sup> casi como institución, fundación y supuesto representante cultural de la farándula, ejerce una crítica severa contra Ramón cuando lo cataloga de mediocre, sin embargo el personaje arremete despectivamente contra el señor Velasco y lo presenta como un retrógrada que, a pesar de su experiencia, no puede percatarse de la calidad artística del ex-Relámpago y solamente advierte las zafiedades de su persona.

J) El "sarcasmo es la ironía cruel, brutal, insultante y abusiva que se aplica al indefenso" (DRP, 280), al débil. El escarnio es un comentario soez que degrada y devasta a los personajes. El sarcasmo es una ironía densa y, en algunos casos, puede

---

<sup>53</sup> Raúl Velasco, ex conductor de la emisión dominical "Siempre en Domingo", fue el único que impulsaba las carreras musicales de cantantes nacionales y extranjeros.

llegar a ser nociva y destructiva contra quien es ejercida.

En la novela, José Alfredo le cuenta su fracaso amoroso a Cornelio. En una chanza pesada contra su propia persona, José Alfredo arremete sin piedad ni misericordia contra la mujer que lo desdeñó y despreció sin compasión alguna; ataca, así, al nuevo amante con la mordaz idea que asegura, con la vehemencia y demencia que acarrea la impotencia y el despecho, ser más "pendejo" que él:

-La nueva vieja resultó más cabrona que chula, y como me tardé en arreglar el divorcio, para cuando firmé los papeles ya se había ido con otro "menos pendejo", según sus palabras. (IM, 177)

El "menos pendejo" denigra y degrada al nuevo amante de su ex-esposa porque lo cataloga de idiota, de ser más imbécil que él, porque si él, José Alfredo, con inteligencia, la dejó, solamente alguien con menos inteligencia y prudencia puede enredarse e inmiscuirse con ella.

K) La ironía es "mimesis si consiste en remedar burlescamente el aspecto, el discurso, la voz y/o gestos de alguien" (DRP, 281). De acuerdo con Fernando Savater nos hacemos más humanos mientras más convivimos con humanos, así que reproducimos actos de otros hombres, desde los gestos hasta la forma de actuar. Entonces, la realidad se vuelve irónica cuando se trata de reproducirla porque de alguna forma se dirá lo que se vio o vivió y no lo que realmente aconteció.

Esta ironía es representada en su totalidad por la adquisición de nuevos valores en el ámbito musical, ganan nuevos vicios y estilos de vida. En el transcurso de la novela los personajes se degradan por seguir estereotipos ofrecidos por la farándula, por ejemplo:

1.- Carmela y Cornelio codeándose con artistas y escritores.

2.- Se reúnen en clubes privados, en restaurantes donde la comida es muy costosa.

3.- Frecuentan fiestas donde se fuma marihuana y se aspira cocaína.

(...)

6.- Burócratas culturales lo llaman "maestro". (IM, 130)

Carmela y Cornelio entran a una nueva sociedad, una élite, que les permite adquirir un nuevo estilo de vida, de ahora en adelante ya no serán más esos seres anónimos y comunes; a partir de este momento, ambos amantes pertenecerán infaliblemente al *status quo* de la sociedad cultural. El precio de la fama los hace que conozcan a personajes famosos y que también entren al mundo del vicio. La ironía no sólo ejemplifica los beneficios de ser famoso como codearse con gente de éxito, sino al contrario, presenta el lado soez y sórdido de la alcurnia mexicana, representado por el vicio y la ignorancia.

El vicio, como mal social y cultural, es señalado por la "marihuana" y la "cocaína", drogas que son repartidas y racionadas en las fiestas privadas. La ignorancia es presentada por medio de la burocracia, ese mecánico monstruo de mil cabezas,

insulso y grotesco, que desgraciadamente sigue vivo. Así que llaman a Cornelio "Maestro"; con su ignorancia resulta fácil admirar y elogiar lo desconocido.

L) La ironía es "meiosis debido a su exagerada modestia, que tiende a producir la impresión de que algo es más reducido o menos importante de como es en realidad" (DRP, 281). La mesura, la cordura, el recato y el decoro son indicios de que lo insignificante, por nimio e indiferente, llega a decir más de lo previsto.

CORNELIO: Decidimos ser músicos, güey.  
¿Sí o no?

RAMÓN: Ah, pero no de cualquier tipo.

CORNELIO: Claro que no. Teníamos que ser norteños, güey. Lo demás no nos interesaba. La música norteña era y será por siempre la mejor música del pinche universo. He dicho. (IM, 34)

Cornelio y Ramón tratan de ser modestos en sus respuestas, sus opiniones son sencillas y demuestran la humildad de ambos. No obstante, las respuestas dicen más de lo que realmente quieren apuntar; a pesar de que sus palabras son reservadas, al final exponen más de la cuenta.

M) La ironía *dramática* (DRP, 282) se infiere de las acciones de los protagonistas que son opuestas a la cordura, o son contrarias a lo que se espera de su carácter. Dentro del drama las personalidades cambian inesperadamente, voluntaria o involuntariamente; esta modificación no está contemplada a primera vista

y así, el personaje puede resultar incongruente. No obstante, esta misma ambigüedad hace más humano a los protagonistas.

En el sueño de Ramón, Cornelio escapa, huye, es ineluctable su destino, va a quedarse solo. Cornelio lo deja, lo abandona a su suerte y actúa en contra de la amistad que los ha unido:

Corres por una playa extensa. Eres famoso, inmortal. Cornelio a un lado de ti, sonriendo. Mucha gente los mira. De pronto te sientes cansado y no puedes seguir el camino; le pides a tu amigo que descanse. Cómo crees, contesta. Sigue corriendo. Le gritas que te espere. No haces caso. No escucha. Lo ves alejarse hasta que desaparece de tu vista. Te sientes solo, abandonado a tu suerte.  
(*IM*, 71)

N) La "autoironía ofrece una impresión paradójica, ya que parece orientada a causar el propio daño por lo que sólo se emplea cuando se tiene asegurado el éxito de la propia opinión" (*DRP*, 281). La última ironía enumerada sugiere una perspectiva del autor frente a su creación, de la misma manera en que considera que nada escapa del juego lúdico del humor.

Los personajes de este libro, así  
como el narrador, el autor,  
los amigos del autor, incluso la  
presente nota, son ficticios.  
Sólo la música es real.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Las líneas corresponden a la presentación y advertencia que realiza el narrador de la novela.

Como hemos observado en los ejemplos analizados, las diversas manifestaciones de la ironía se establecen por los vínculos entre congruencia e incongruencia. De esta manera la ironía puede constituirse y asimilarse como un elemento dinámico, un artificio que no resulta estático sino móvil, y cuya movilidad permea la situación donde se enuncia. La lectura de la ironía, por tanto, no puede ser pasiva ni neutral, sino activa y comprometida con el texto.

Hemos constatado que la ironía puede manifestarse y proyectarse infinitamente en *Idos de la mente...* y se puede asumir que la ironía posee tres características fundamentales: 1) proporciona un sentido adyacente a un enunciado, promueve y es una alternativa de asumir y leer la realidad; 2) revela un juicio crítico, en ocasiones corrosivo; 3) cada acto irónico depende del contexto donde se circunscribe y, sobre todo, por quien lo detecta e interpreta. Por tanto, las múltiples manifestaciones de la ironía en *Idos de la mente* permiten que los personajes no caigan en el desasosiego o en el aburrimiento; de tal forma que sean libres de criticar, enjuiciar y de opinar sobre la música, las mujeres o sobre Dios.



### 3.- INTERTEXTUALIDAD

El que  
Éste libre  
De influencias  
Que tire  
La primera  
Metáfora.  
Efraín Huerta

La intertextualidad como término literario y neologismo aparece en el año de 1967 en el artículo de "Bachtine, le mot, le dialogue et le roman"<sup>55</sup> de Julia Kristeva, quien toma como base la propuesta teórica de Mijaíl M. Bajtín sobre la polifonía y el dialogismo textual. Si bien Kristeva acuña y divulga el término de intertextualidad en el siglo XX, el fenómeno como tal ha estado presente en la cultura desde tiempos remotos, tanto en el lenguaje como en la cultura.

Para fundamentar el concepto de intertextualidad, Kristeva recurre a la noción del enunciado como un elemento dialógico que siempre está en relación con otros enunciados. En el enunciado, de acuerdo con Bajtín, intervienen voces y posiciones ajenas, individuales o colectivas, un producto polifónico que proyecta múltiples voces y éstas, a su vez, son nombradas como dialogismo. La idea de Bajtín fue reelaborada por Kristeva, para quien el dialogismo no es más que la reminiscencia textual que un texto hace sobre otro. Esta evocación se relaciona por medio de la apropiación o modificación de un texto sobre otro.

---

<sup>55</sup> Julia Kristeva. "Bachtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, núm. 239, pp. 438-465. 1967.

A esta relación de textos Julia Kristeva le nombró intertextualidad.

No obstante, Gérard Genette en su libro *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*,<sup>56</sup> es quien describe y delimita con mayor precisión las características de la intertextualidad literaria.<sup>57</sup> Genette se enfoca más al ámbito literario y señala los elementos y características primordiales de la intertextualidad en este campo.

Antes de continuar con el término que nos ocupa, debemos atender a la noción de texto, porque es la pieza clave de la intertextualidad. El texto es una red de significaciones, un tejido de la comunicación; de manera que podemos asumir que toda actividad humana, cultural o artística, puede ser considerada como un texto. Las películas, las esculturas, las pinturas, la música, la vida social y política, los personajes históricos o de ficción son textos que se vuelven referentes culturales y, por ello, mantienen un vínculo intrínseco o extrínseco con los textos literarios. A la manifestación y reconocimiento de esos textos culturales se le nombra intertextualidad.

Todo texto tiene forzosamente un carácter dinámico inherente, jamás permanece estático porque continuamente se encuentra en constante movimiento y transformación. Con base en lo anterior, el texto puede concebirse como un producto maleable, capacitado para modificarse e introducirse dentro y en otros textos. Así pues, todo texto nuevo es una reminiscencia de uno o varios textos

---

<sup>56</sup> Gérard Genette. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

<sup>57</sup> En términos de Genette la intertextualidad forma parte de la trascendencia del texto, transtextualidad.

previos y, a su vez, este texto nuevo se relacionará inevitablemente con textos posteriores. En suma, ningún texto puede considerarse autónomo, dado que su existencia depende de otros textos previos o futuros.

En *Palimpsestos* Genette define la intertextualidad como: "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro texto".<sup>58</sup> Además de la definición, el teórico francés establece las formas más evidentes y constantes en la intertextualidad literaria: la cita, el plagio, la alusión y el intertexto. En suma, la cita se define como la presencia de una voz exterior que da validez o significado a una idea en el texto; el plagio será la copia fidedigna y literal de un texto previo; en cambio, la alusión sería el vínculo que establece el escritor con un hecho o situación (texto) adyacente; finalmente el intertexto<sup>59</sup> es el reconocimiento de un texto previo en el texto actual.

Para puntualizar más sobre el concepto que nos ocupa, introduciremos la idea de José Enrique Martínez acerca de la característica primordial del fenómeno: "la intertextualidad alude al hecho de que el texto no se legitima en su capacidad o singularidad, sino por estar escrito desde, sobre y dentro de otros textos",<sup>60</sup> por consiguiente, el autor enfatiza la idea de que ningún texto es autónomo ni independiente, pues siempre

---

<sup>58</sup> Genette. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>59</sup> Posteriormente, este término se definirá con más exactitud.

<sup>60</sup> José Martínez Fernández. *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra, 2001. p. 74.

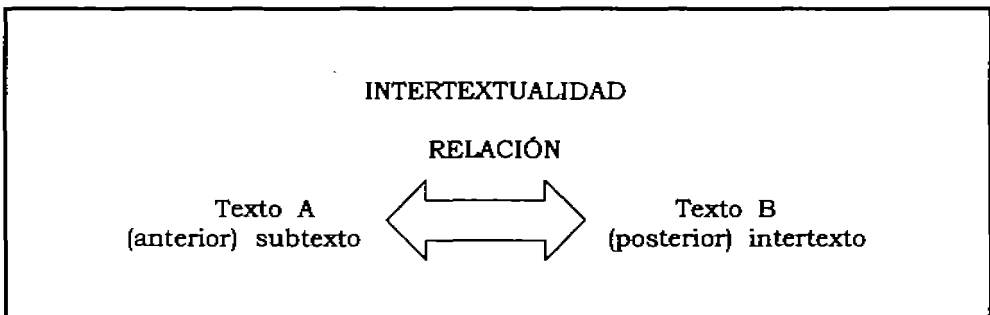
mantendrá una estrecha relación consciente e inconsciente con múltiples y diversos textos, sean literarios o no.

Con base en lo anterior, puede establecerse que el proceso de la intertextualidad se inicia cuando se manifiesta el nexo que establece el lector de un texto, ya sea por sus características internas o externas, con uno o varios textos. La relación de ambos textos se genera necesariamente a partir de la recepción del lector por su asimilación e identificación sensible, quien por medio de su enciclopedia textual vincula los textos y puede apreciar las coincidencias y diferencias entre el texto previo y el texto ahora leído. En suma, dentro del fenómeno intertextual la pieza clave es el lector, porque realiza un tejido de múltiples textos (intertexto) que de manera directa o indirecta manifiestan su vínculo textual. A la correspondencia de múltiples textos se le conoce como intertexto. Para aclarar el término anterior es imprescindible la definición de Helena Bersitáin en su *Diccionario de Retórica y Poética*:

Conjunto de las unidades en que se manifiesta el fenómeno de la transtextualidad (trascendencia textual del texto), dado en la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece estructuras sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de discurso) ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación. (DRP, 269)

Por consiguiente, Beristáin concibe al intertexto como la pieza textual que registra los rasgos generales de otros textos. Como su presencia puede proyectarse de manera directa o indirecta, de tal forma que esa alusión sea la propuesta innovada y, por tanto, renovada de un texto anterior conocido como subtexto.<sup>61</sup> Entenderemos como subtexto al texto oculto, previo o anterior que se proyecta o revela cuando el receptor advierte su presencia. Así que la originalidad y trascendencia consistirá en la manera en que un subtexto es transformado y modificado.

En el siguiente esquema se ejemplifica y delimita el mecanismo intertextual de acuerdo con José Martínez Fernández:



Ahora bien, la importancia principal del intertexto radica en que el reconocimiento e identificación de un subtexto lo realiza el lector, quien con base en lo anterior comprueba y valida la huella intertextual, en forma consciente e inconsciente, dentro de un texto literario. De esta manera, el lector se asume como la autoridad que acredita la presencia de un subtexto en un

<sup>61</sup> Para Genette el hipotexto equivale al subtexto.

intertexto y, en consecuencia, da cabida al fenómeno de la intertextualidad.

Como se ha mostrado, tanto el intertexto como su proyección en el texto dependen directamente del lector que construye esa red de relaciones, y, por tanto, de significaciones. Como se ha estipulado anteriormente, el lector es quien descubre, matiza y da significación a la intertextualidad. En su caso Genette lo especifica así: "Concibo la relación de un texto y su lector de una manera más socializada, más abiertamente contractual, formando parte de una pragmática consciente y organizada".<sup>62</sup> En consecuencia, el receptor debe poner en práctica su competencia de lectura, sus habilidades y capacidades para vincular sus conocimientos previos con los actuales y, así, poder interpretarlos de acuerdo con el contexto en donde se produce la lectura. Entonces, quien tiene la última palabra sobre la relación intertextual de un texto determinado con uno o varios textos previos es el lector; mientras que sus sentidos y significaciones tienen como base la cultura individual y sus experiencias de lectura.

Como fue anticipado, nuestro análisis comprenderá la parodia como elemento intertextual, porque su presencia remite directamente a un texto previo, se vincula con el pasado y, por ello, refleja y registra explícitamente la apropiación de Luis Humberto Crosthwaite sobre determinados textos clásicos de la cultura mexicana, así como de la vida popular mexicana en la frontera norte.

---

<sup>62</sup> Genette, *Ibidem*, p. 19.

### 3.1.- RELACIÓN INTERTEXTUAL.

En la obra de nuestro narrador existen diversas manifestaciones intertextuales, tanto de textos literarios como de textos no-literarios, en las cuales encontramos que la forma más recurrente es la parodia. Así pues, la parodia, por su naturaleza intertextual y, en este caso, humorística, es un elemento formal y fundamental de la novela *Idos de la mente* de Luis Humberto Crosthwaite.

*Idos de la mente* ejerce una constante alusión a textos culturales y a textos literarios. Entre los textos culturales más visibles se encuentran: 1) la muerte de James Dean y el asesinato de John Lennon en los apartados "Cuatro muertes hay en la vida" (*IM*, 118-119 y 148-149, respectivamente); 2) los últimos días de Elvis Presley en "Sabor de olvido" (*IM*, 174, 175). Las películas alusivas son: 1) *Tizoc* en "Un solo corazón y una sola mujer" (*IM*, 120-121), 2) *Nosotros los pobres* en "Un actor se prepara" (*IM*, 115), 3) *Pulp Fiction* en los cuatro apartados de "Cuatro muertes hay en la vida" (*IM*, 118, 132, 148 y 170) y 4) *Jesus Christ Superstar* en el capítulo "Cornelio Superstar" (*IM*, 107); y sobre todo, la alusión constante a canciones norteadas y populares, principalmente la canción que da título a la novela "Idos de la mente"<sup>63</sup> de Cornelio Reyna.

---

<sup>63</sup> Los dos estamos idos de la mente / desde que nos queremos / desde que nos amamos / estamos casi locos de a remate / de tanto que nos vemos y nuestro amor nos damos / pasamos días y noches siempre juntos / gritando pero fuerte que nos queremos mucho / la gente nos apunta con el dedo / pero qué nos importa yo de eso nada escucho / los dos estamos idos de la mente / andamos como locos / por el mundo perdido / mis brazos se parecen a los tuyos / tus ojos y mi cara se encuentran confundidos / pasamos días y noches siempre juntos / gritando, pero fuerte / que nos queremos mucho / la gente nos apunta con el dedo / pero qué nos importa / yo de eso nada escucho / los dos estamos idos de la mente / andamos como locos / por el mundo perdido / mis brazos se parecen a los tuyos / tus ojos y mi cara se encuentran confundidos.

Las alusiones literarias son: el cuento *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*<sup>64</sup> del escritor colombiano Gabriel García Márquez dentro del subtítulo del libro: *La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*; la novela *Los relámpagos de agosto*<sup>65</sup> de Jorge Ibarquengoitia como base del nombre del grupo musical; la alusión de poemas clásicos mexicanos como "Nocturno a Rosario" de Xavier Villaurrutia, "La suave patria" de Ramón López Velarde, "Muerte sin fin" de José Gorostiza y "Piedra de sol" de Octavio Paz en "Cuéntame tus penas" (IM, 38-39); además de la presencia de Abigail Bohórquez, poeta, como intertextualidad apócrifa; finalmente, la presencia paródica con "El dinosaurio" de Augusto Monterroso (IM, 13). Mientras que entre los diversos géneros que entretujan la novela se encuentran: el drama, el melodrama, el guión cinematográfico, la entrevista, el apócrifo, el hai-kai, el cancionero y la parodia.

A continuación, analizaremos específicamente dos relaciones intertextuales literarias. La relación sintáctica entre el cuento *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada* de Gabriel García Márquez (subtexto) y el subtítulo de la novela *La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (intertexto); este vínculo representa una distancia irónica. Por un lado, el subtexto apunta hacia una visión extraordinaria, pero trágica sobre sus protagonistas: la relación tormentosa entre la Cándida

<sup>64</sup> Gabriel García Márquez. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barcelona, Plaza&Janés. 2000.

<sup>65</sup> Jorge Ibarquengoitia. *El atentado; Los relámpagos de agosto*, Edición crítica. Juan Villoro; Víctor Díaz Arciniega, coordinadores. Madrid: ALLCA XX, 2002. (Colección Archivos. #53).



Eréndida y su terrible abuela; al final, el título es triste porque, a pesar de las maravillas vividas por las protagonistas, sus destinos son trágicos. En tanto, el intertexto proyecta una doble lectura, pese a que los protagonistas viven entre calamidades, contradicciones y dislates, el momento festivo les ayuda a sobrellevar su vida; un mundo que ríe a pesar de la tragedia y sonríe ante la desventura, porque con alegría no hay miedo y sin miedo la vida se disfruta más.

Otra relación intertextual se gesta en el nombre de la novela de Jorge Ibarquengoitia *Los relámpagos de agosto* con el que toma el dueto musical de Ramón Ayala y Cornelio Reyna. El escritor Sergio Pitol en el prólogo de las obras de Ibarquengoitia, establece que el título de la novela es "un título verdaderamente soez, que tal vez le recuerda un viejo refrán del Bajío: <vienen como los relámpagos de agosto, pedorreando por el sur>".<sup>66</sup> El vínculo intertextual se establece porque la novela de Ibarquengoitia es una parodia de la revolución mexicana, cuyos protagonistas son despistados y, generalmente, quieren representar lo que no son. El intertexto puede considerarse como un homenaje a Ibarquengoitia por ser uno de los principales representantes de la narrativa humorística en México, y por haber propuesto otra forma de leer la historia nacional. El conjunto musical "Los Relámpagos de Agosto" en tanto personajes despistados, olvidadizos, ingeniosos y creativos, también responden a esa visión alternativa y, a veces, irrisoria de la realidad. Desde luego, el festín y la alegría transforman los momentos arduos de los protagonistas de

---

<sup>66</sup> Sergio Pitol. "Introducción", en Jorge Ibarquengoitia, *Ibidem*, p. XV.

*Idos de la mente*, semejante a la novela de Ibargüengoitia que narra, por una lado, la versión aberrante de la historia oficial y por el otro, desacraliza esa interpretación unívoca, proponiendo una visión alterna menos trágica y menos dolorosa si se desmitifica; en consecuencia, sencillamente hay que ridiculizarla o no hay que tomarla demasiado en serio.

### 3.2.- LA PARODIA COMO ELEMENTO INTERTEXTUAL

La parodia me ayudó a equilibrar mis neuronas.

Sergio Pitol

Desde la antigüedad hasta nuestros días se le ha atribuido a la parodia diversas características y funciones. La primera noción de la parodia la encontramos en la *Poética* de Aristóteles, quien la concibe como la copia risible de las tragedias griegas. En la actualidad es el formalismo ruso, en especial Iuri Tiniánov, Víctor Shklovski y Mijaíl Bajtín quienes lucubrarán de manera sistemática sobre el concepto, pensando que la parodia es "la recreación de formas gastadas"<sup>67</sup> y su objetivo es renovar las características petrificadas y obsoletas; mientras que Bajtín enuncia el origen y el ritual de la parodia durante la carnavalización en el Renacimiento, y percibe su doble efecto. Por un lado, enmarca su aspecto oficial, el sentido donde la cultura es proyectada con todos sus estratos sociales. Por el otro, critica y transgrede las normas morales y sociales, para reintegrar al individuo a la sociedad. Ambas posturas teóricas

---

<sup>67</sup> Citado en Elzbietha Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana. (1960-1985)*. Amsterdam & Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 1991. p.7.

resaltan un campo de estudio y, por tanto, marcan la dirección de su análisis. Posteriormente, estas ideas serán retomadas y validadas por Gérard Genette, Linda Hutcheon y Elzbieta Sklodowska.

La historia acerca del concepto de parodia es vasta y polémica. De alguna manera, la noción sobre la parodia ha sido divergente dentro de las diversas teorías literarias que han tratado de definirla como un concepto rígido y único; no obstante, hoy día, como lo enuncia Elzbieta Sklodowska, es fundamental concebir la parodia por sus características esenciales: su dinamismo histórico y la plasticidad de su práctica textual.<sup>68</sup>

En teorías recientes se ha considerado la parodia como un elemento de naturaleza intertextual, por su construcción híbrida de dos estilos y dos tonos diferentes, un texto parodiado<sup>69</sup> y un texto parodiante. Para definirla y conceptualizarla, los teóricos como Gérard Genette o Linda Hutcheon han buscado desde su etimología, sus primeras enunciaciones hasta la función que desempeña en la literatura contemporánea. Aunque ambas posturas difieren, no se contraponen sino que se complementan para fijar la noción de parodia.

Genette recurre a la etimología para interpretar el término:

oda, es el canto; para; (a lo largo de), (al lado); parodein, de ahí parodia, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto -en contrapunto-, o

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>69</sup> De aquí en adelante el texto parodiado podrá ser nombrado como pre-texto, el texto previo a la parodia o que antecede al texto presentado. Término que puede llamarse: hipotexto o pre-texto.

incluso cantar en otro tono: deformar,  
pues, o *transportar* una melodía.<sup>70</sup>

Desde luego, la postura del crítico francés se fundamenta en el contraste textual, así, la parodia mantiene cierta oposición con el texto parodiado, porque de manera peculiar se adquiere un nuevo tono y, por tanto, una nueva manera de enunciar un texto.

Linda Hutcheon profundiza en la interpretación etimológica de la parodia, quien puntualizando y complementando la definición semántica de la parodia: en griego, *para* también significa "al lado de, lo que sugiere más bien un acuerdo, una intimidad y no un contraste".<sup>71</sup> Con base en lo anterior, la parodia no es totalmente un elemento de contraste o de oposición, sino que también establece una relación sincrónica entre el texto parodiado y el texto parodiante.

Ahora bien, ambas posturas expresan la noción de la parodia como un texto transformado, modificado porque está enunciado con un nuevo tono, y que, como lo dice Genette, en cierta forma, no siempre es un texto que manifieste oposición o degradación. Por consiguiente, la parodia puede enaltecer las virtudes de un subtexto y desechar, con sutileza, aquellas características desgastadas.

En principio, el parodista se distancia del texto original que modificará, lo observa y transforma sus características primordiales para integrarlo y renovarlo en otro estilo, en otro tono; finalmente, el parodista,

---

<sup>70</sup> Genette, *Op. cit.*, p. 20. (las cursivas son del autor)

<sup>71</sup> Hutcheon. *Op. cit.*, p.179.

de acuerdo con su propio estilo, compone y presenta al nuevo texto con un tema distinto al original y con una nueva voz. En consecuencia, tanto el tono como el tema de la parodia dependen del autor que la enuncia y la circunscribe en un contexto determinado.

De acuerdo con los estudios analizados se puede proponer que las principales estrategias retóricas de la parodia son: la ironía, la hipérbole, la comicidad y el humor. La ironía se presenta, generalmente, como un elemento que, de manera lúdica, proyecta las relaciones de congruencia e incongruencia de un subtexto<sup>72</sup> en la parodia. La exageración en la parodia resalta los defectos y las virtudes de un texto parodiado, proyectando los elementos petrificados o fuera de uso e insta a una renovación. En teorías recientes se ha tratado de desglosar el efecto cómico de la parodia porque se le ha considerado como un elemento prescindible, sin embargo, la comicidad será la manifestación del efecto irónico que incita a la risa, a la burla y a la reflexión. En tanto que el humor es pieza fundamental de la parodia contemporánea, ya que su objetivo no es el de producir una risa sino de generar una visión crítica de la realidad.

Como hemos observado, la parodia es un fenómeno de naturaleza intertextual que corresponde a una superposición de dos o más textos, un subtexto y un texto. De manera que la presencia de la parodia debe ser advertida por el lector de acuerdo con su cultura literaria y está en concordancia con el significado de su

---

<sup>72</sup> Como el término subtexto compagina con el de pre-texto, para evitar confusiones seguiremos utilizando el concepto de subtexto.

experiencia de lectura. Entonces, la clasificación de un discurso como paródico se basará en el reconocimiento de la presencia incidental de un subtexto (texto originador), dentro del texto estudiado (texto parodiante). En nuestro caso, la manifestación de la parodia se identificará por la alusión directa o indirecta de un subtexto literario en la novela *Idos de la mente*.

La alusión deliberada de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso, como subtexto, en la novela *Idos de la mente...* manifiesta un acto paródico ingenioso. A continuación la transcripción de ambos textos:

Subtexto: "El dinosaurio"

Quando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.<sup>73</sup>

Intertexto:

CORNELIO: Nos conocemos de toda la vida. Cuando desperté, el Ramón ya estaba por ahí.<sup>74</sup> (IM, 13)

Ahora bien, "El dinosaurio" ha sido catalogado como el cuento más breve, conocido al menos en Hispanoamérica, y que ha sido parodiado constantemente.<sup>75</sup> Sin embargo, lo trascendente es que las parodias realizadas hasta hoy de "El dinosaurio" asumen completamente el estilo de Monterroso y, así, lo contextualizan y renuevan en el presente.

En nuestro estudio, la parodia de Crosthwaite sobre el cuento más breve, "El dinosaurio", corresponde a un homenaje, y no a una burla o un arrebató crítico;

<sup>73</sup> Augusto Monterroso, "El dinosaurio" en *Obras completas y otros cuentos*, México, Seix Barral, 1981. p. 79.

<sup>74</sup> Las negritas son mías.

<sup>75</sup> La edición crítica de "El dinosaurio" realizada por Lauro Zavala es prueba fehaciente del valor artístico que ha trascendido desde la publicación del cuento en 1959.

Aunque Luis Humberto Crosthwaite en su obra literaria ya parodió "El dinosaurio"<sup>77</sup>, la forma en que lo realiza se acerca más a un homenaje que a una degradación. Crosthwaite, como la mayoría de los escritores del norte, posee un notable conocimiento acerca de la literatura nacional,<sup>78</sup> y reconoce así el lugar que ocupa Monterroso dentro de ella.

La relación intertextual se efectúa con la advertencia de un intertexto en la entrevista de "los Relámpagos de Agosto":

CORNELIO: Nos conocemos de toda la vida. **Cuando desperté, el Ramón ya estaba por ahí.**<sup>79</sup> (IM, 13)

Como se observa, es indudable la presencia de un subtexto (texto originador: "El dinosaurio") en intertexto estudiado (texto parodiante de Crosthwaite). Con audacia, sigilo y naturalidad, nuestro autor introduce su parodia en la entrevista de "los Relámpagos de Agosto", con tono esporádico y natural. La presencia del intertexto en la entrevista repeseta, al mismo tiempo, la superposición de ambos textos y puntos de vista distintos, pero no opuestos porque ni se contraponen ni se confrontan.

---

<sup>77</sup> Por ejemplo en *La luna siempre será un amor difícil* el texto aparece en el apartado "Lo que sucedió después" y dice: "Al despertar, el conquistador ya no estaba allí", Crosthwaite, *La luna siempre será un amor difícil*, p. 82.

<sup>78</sup> Eduardo Antonio Parra sostiene que los narradores del norte se caracterizan por un conocimiento profundo de la tradición literaria mexicana. Eduardo Antonio Parra. "El lenguaje de la narrativa del norte" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. a. XXX, núm. 59, Lima—Hanover, 1er semestre de 2004, pp. 71-77.

<sup>79</sup> Las negritas son mías.

### Relación temática entre el subtexto y el intertexto.

En Monterroso la anécdota corresponde a la presencia constante y eterna del dinosaurio, aunque el inicio y final del cuento, por medio de la elipsis, sean ignorados y desconocidos. La anécdota es suficiente para que el lector pueda intuir su principio y su desenlace, con base en su competencia de lectura. Por consiguiente, "El dinosaurio" contiene tantos inicios y finales posibles como pudieran adjudicársele, siempre y cuando el texto lo permita. He aquí el ingenio de Augusto Monterroso.

En *Idos de la mente*, la parodia aparece cuando, espontáneamente, Ramón responde que conoce a Ramón de toda la vida, porque cuando Cornelio nació su amigo ya andaba por el mundo. La parodia, como se observa, toma distancia del texto original y lo modifica sustancialmente, porque ahora se trata de un asunto diferente. Mientras que Monterroso opta por un narrador omnisciente, Crosthwaite prefiere la primera persona y, así, personaliza la anécdota del cuento. Ahora no es cualquier agente que recibe la carga del texto, es "el Ramón", uno de los protagonistas del relato, quien encarna y padece la acción: de tal suerte que la existencia de Ramón, aparentemente, sea independiente de Cornelio, mientras que en el texto de Monterroso, el dinosaurio depende de la primera persona que lo enuncia y advierte su presencia.

Ahora bien, el primer enunciado en ambas estructuras continúa en el mismo tono; como hemos observado, la modificación únicamente corresponde al cambio de un narrador omnisciente por una primera persona. En la parte complementaria del cuento, el contraste de ambos



textos es notorio: porque el tono y el espacio cambian pero no se contrastan. El tono del narrador en "El dinosaurio" es serio en su totalidad, mientras que Crosthwaite opta por un tono más lúdico e ironiza el desenlace. Finalmente, el tono irónico cambia tanto la esencia de Ramón como el espacio del cuento en la parodia. La situación de Ramón se modifica por la presencia del artículo "el", mecanismo que enmarca al personaje como una persona ordinaria o insignificante; entonces, la existencia de Ramón depende de Cornelio. En tanto, el espacio original de "El dinosaurio" está ubicado por el complemento circunstancial de lugar "allí"; mientras que en la parodia el espacio es impreciso e indefinido por la preposición "por ahí" y, por ende, Ramón puede estar en todos los lugares posibles y puede ser cualquier persona.

Comprobamos así que la ironía, en sus diversas gradaciones, es inevitable en la parodia. En consecuencia, el lector reconoce en la parodia una doble versión de la realidad enunciada y en ese contraste construye su propia visión alterna. Cuando un receptor examina un texto previo e identifica sus características particulares y generales, comprende la contraposición de un texto nuevo con uno previo y, así, entiende el acto irónico. De ahí que tanto la ironía como la parodia posean una doble interpretación: lo que literalmente dicen y lo que su sentido derivado fragüe.

Cuando ambos textos se contrastan, "El dinosaurio" y su parodia, se produce un acto irónico, entre lo que conocemos y lo que se agrega al texto. De ahí que el acto paródico sea detectado cuando un subtexto sea

reconocido en un texto (intertexto) con una distancia irónica, porque, ahí, advertimos lo que se añade a la versión original, ya sea en el significado o en el sentido. La parodia, entonces, no sólo es sinónimo de burla, de un homenaje literario o de renovar la tradición, sino que plantea otra manera de asumir la realidad y, ¿por qué no?, de imaginarla con nuevos puntos de vista.

Crosthwaite, en este caso, retoma literalmente un texto conocido, "El dinosaurio", para darle una significación nueva jugando con las palabras; inevitablemente, cada texto parodiado emite una nueva significación, un nuevo punto de vista, que transgrede las convenciones para renovarlas. Así, con creatividad e ingenio, Crosthwaite juega con el sentido y significado de las palabras y, de esta manera, recrea y genera un texto, con un tono y estilo diferente.

Por ello, la peculiaridad del texto paródico contemporáneo es proyectar un homenaje. El auténtico parodista asume la grandeza y límites de los textos parodiados, que generalmente son textos clásicos. En cierta forma, el concepto esbozado de parodia se aleja de una idea divulgada, solamente como burla o crítica irrisoria; sin embargo, en estudios recientes se ha modificado esta idea y se ha propuesto que la parodia proyecta, con respeto y admiración, la grandeza de los textos que le precedieron y, por tanto, pueda rendirles tributo.

Con todo, Crosthwaite, más que polemizar con la poética de Monterroso o de innovarla, ofrenda un homenaje discreto al autor guatemalteco, por la calidad



de la obra literaria y del ingenio que siempre acompañó a su maestro. En este caso Crosthwaite ha mostrado, con insistencia y ahínco, la preferencia hacia la escritura fragmentaria y breve, que fue impulsada principalmente por Julio Torri y, en este caso, por Augusto Monterroso. De esta manera, la escritura de Crosthwaite se vuelve un ejercicio que valora el legado literario de Monterroso.

## CONCLUSIONES

A lo largo de la exposición de *Idos de la mente, la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* de Luis Humberto Crosthwaite ha podido constatar el ejercicio humorístico, irónico y, por su naturaleza intertextual, paródico dentro de su discurso literario.

Como el humor ha sido concebido como una característica inherente a cada cultura, el análisis e interpretación depende del espacio donde se le decodifica. Hemos de puntualizar que el discurso humorístico es dual, proyecta dos variantes: por un lado, en el caso de esta novela, visualiza el caos que provoca una desventura amorosa o un desliz moral; por el otro, desmitifica su zozobra con alegría. Los personajes no olvidan su desgracia, sino que la recrean con una visión óptima y crítica de su realidad y, así, apaciguan sus tragedias.

La literatura nacional como parte de la cultura mexicana no es ajena al fenómeno humorístico. Hoy día se han tomado como sus precursores a los estridentistas, a Julio Torri, Augusto Monterroso y a Jorge Ibargüengoitia como los referentes más sólidos; sus continuadores, en las letras contemporáneas, son: José Agustín, Francisco Hinojosa, Enrique Serna, Sergio Pitol, Carlos Monsiváis, Eduardo Antonio Parra, David Toscana y, el autor estudiado en esta tesis, Luis Humberto Crosthwaite. Sin duda, cada estilo ha proyectado su propio humor como visión de la realidad.

En el caso de *Idos de la mente*, el humor ha permitido que asumamos un doble sentido, en la función dual de su discurso. En primer lugar, la posición crítica del humor radica en el tono y en el contexto donde se le reconoce e identifica. El lector, entonces, le añade un nuevo significado, ajeno al sentido lineal del discurso, de tal forma que asimila su postura crítica. Tanto el tono del texto humorístico más representativo, "Ay, qué suerte infeliz me tocó" (IM, 161-162)), como su contexto producen un efecto doble que desmitifica y desacraliza la idea de Dios como ser omnipotente, y, por tanto, presentarnos a una deidad más benévola y más humana.

Con respecto a la ironía, ésta se presenta como pieza clave del humorismo en Crosthwaite. Hemos tenido como propósito utilizar una definición aproximada y práctica de ironía, desde una visión formalista, pragmática y retórica. Aunque algunas posturas teóricas son divergentes con otras, su convergencia radica en que sus perspectivas sitúan la ironía como la presencia de dos puntos de vista opuestos en un texto, de tal manera que las posturas puedan ser ambiguas o contradictorias. Sin embargo, para interpretar la ironía se requiere de un receptor sensible que la reconozca, la contextualice y, así, perciba su doble sentido, tanto en lo literal como en su sentido derivado.

La presencia del acto irónico en la narrativa de Crosthwaite permite la relación activa del lector con el texto; vinculando, así, los diferentes textos que entretejen su novela. La ironía en la novela está

proyectada como un elemento que modifica el sentido unívoco del texto y, por añadidura, gesta un sentido adyacente y alterno. Por un lado, Ramón y Cornelio son seres totalmente irónicos porque tanto sus peripecias como sus constantes deslices contradicen sus indómitas y controvertidas personalidades. Por consiguiente, "los Relámpagos de Agosto" son individuos confundidos e incongruentes con sus circunstancias, personajes que no sucumben ante la adversidad porque no toman en serio la vida.

Por otra parte, si atendemos a la noción de texto como la proyección de diversos sentidos unidos entre sí, tendremos presente que todo acto cultural es un texto. Desde la antigüedad hasta nuestros días producimos y reproducimos formas de vida o textos; por lo que, desde tiempos remotos el vínculo intertextual ha estado presente en la cultura. Con base en lo anterior, se asume que la estética de Crosthwaite tiene como base la superposición de textos, la intertextualidad. Nuestro narrador recurre a elementos primordiales y populares de la cultura mexicana y extranjera, así como los rasgos más sobresalientes de la literatura nacional. La narración en *Idos de la mente...* recurre a las canciones populares del norte, a la biografía de Los Beatles, el mundo controvertido del rock y de la farándula televisiva, a un dios mundano, a los iconos nacionales: José Alfredo Jiménez, Pedro Infante, María Félix, etcétera; elementos que acercan y aproximan al lector con su bagaje cultural. En tanto, los textos y géneros literarios son diversos y múltiples; los

textos literarios, como los poemas de Xavier Villaurrutia, Octavio Paz y José Gorostiza, son presentados como alusiones risibles; a Gabriel García Márquez con *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* y a *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia; el texto cultural sobresaliente es "El dinosaurio" de Augusto Monterroso, cuento que es parodiado en términos de homenaje literario por Crosthwaite.

Como lo demostramos, ningún texto se encuentra inmóvil o estático. El texto como red de significaciones siempre está en constante movimiento, es dinámico porque continuamente está en contacto con otros subtextos, textos de origen. Entonces, asumimos que ningún texto es autónomo ni neutro y que siempre está relacionado consciente o inconcientemente con otros textos. En suma, quien refrenda la intertextualidad es el lector, su corpus cultural y sus competencias de lectura, quien da sentido y significación a ese vínculo textual.

La parodia, por ende, es una proyección intertextual porque intervienen dos voces y dos estilos diferentes. Es evidente que las posturas hacia la definición y práctica de la parodia son innumerables. La mayoría de estudios limita la función paródica como la presencia burlona y corrosiva de un texto precedente; no obstante, en nuestros días se puede sostener que el mecanismo paródico se cimienta en el homenaje y tributo a quienes les precedieron.

Cada parodia toma distancia irónica con el texto parodiado, por ello, como tributo enaltece la virtudes

y elude los estilos caducos; de tal manera que sea una postura crítica y reflexiva. En el discurso paródico sobre "El dinosaurio", Crosthwaite se permite homenajear los valores estilísticos de Monterroso y pone de manifiesto la diferencia existente entre ambos escritores. A diferencia del pastiche o de la sátira, la parodia cumple una función regenerativa y recreativa de textos previos; así pues, los textos parodiados son la relectura presente de textos que consideramos clásicos.

En suma, la estética de Crosthwaite en la novela analizada está fundamentada en el juego constante de humor e ironía, mientras que el vínculo entre subtextos e intertextos, propicia su relación intertextual y la lectura irónica y paródica de su novela. Como he señalado, el lector, como entidad activa, registra, relaciona y da significado al intercambio textual. Finalmente, el humor que engloba *Idos de la mente* es una postura que permite una lectura creativa y recreativa del texto, y una visión ingeniosa y alterna de la insípida realidad, mecanismo que favorece la reflexión y la esperanza de un mundo más digno de vivir.



## BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo, "Humour" en *The New Encyclopaedia Britannica*, 1991, Vol. VI., p. 45.
- Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- Beristáin, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México, UNAM, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.
- Britto García, Luis. "Golpe de Gracia: el humor en siete pecados capitales y una letanía", en *Del humor en la literatura*, compilación Carolina Farias, Monterrey, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2001, pp. 12-18.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *El gran preténder*, México, CNCA-Fondo Editorial Tierra Adentro, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Estrella de la calle sexta*, México, Tusquets, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Idos de la mente: la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, México, J. Mortiz, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Instrucciones para cruzar la frontera*, México, J. Mortiz, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La Luna siempre será un amor difícil*, México, Corunda, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Marcela y el rey al fin juntos*, México, Joan Boldó i Climent, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*, México, Universidad Pedagógica Nacional, 1990. (Cuadernos del Acordeón)

- \_\_\_\_ No quiero escribir no quiero, México, Ayuntamiento de Toluca, 1993.
- Da Jandra, Leonardo y Roberto Max, *Dispersión multitudinaria. Instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*, México, Joaquín Mortiz, 1997.
- Díaz Bild, María Aída. *Humor y literatura: Entre la liberación y la subversión*, La Laguna, Santa Cruz Tenerife, Universidad de la Laguna, 2000.
- Eco, Umberto. *Sobre literatura*, España, Roquer, 2002.
- Feliz Berumen, Humberto. "Por las áridas tierras del norte o las fértiles fronteras del cuento en los estados fronterizos" en Alfredo Pavón y otros; *Púshale un Cuento al piano (La ficción en México)* Ed., pról. y notas de Alfredo Pavón, Tlaxcala, UAT/UAP/INMBA/CNCA, 2001, pp. 23-55.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica: Cuatro ensayos*. Caracas, Monte Ávila, 1977.
- García Márquez, Gabriel. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Barcelona, Plaza&Janes, 2000.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura de segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985.
- \_\_\_\_ "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática de la ironía" en *De la ironía a lo grotesco: En algunos textos literarios hispanoamericanos*, México, UAM-Unidad Iztapalapa, 1992, pp. 173-193.
- \_\_\_\_ *A Poetics for Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, Routledge, 1988.

- \_\_\_\_\_. *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989.
- Ibargüengoitia, Jorge. *El atentado; Los relámpagos de agosto*, edición crítica: Juan Villoro, Madrid, ALLCA XX, 2002. (Colección Archivos, 53)
- Ikram, Antaki. *Grandes temas*, Arte, España, Booket, 2001.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. "La ironía como tropo" en *De la ironía a lo grotesco: En algunos textos literarios hispanoamericanos*, México, UAM-Unidad Iztapalapa, 1992, pp. 195-221.
- Kristeva, Julia. "Bachtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 239, pp. 438-465.
- Martínez Fernández, José. *La intertextualidad literaria: base práctica y práctica textual*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Monterroso, Augusto. *Las ilusiones perdidas. Antología personal*, México, FCE, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas y otros cuentos*, México, Seix Barral, 1981.
- Ortega, Julio. *Las horas y las hordas. Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI*, Siglo XXI, México, 1997.
- Perea, Héctor. *De surcos como trazos, como letras. Antología de cuento finisecular*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva, estudio de narrativa*, México, Siglo XXI-UNAM, 2002.
- Quackenbush, Howard. "La autoconciencia fronteriza y el tercer país en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite" en Alfredo Pavón y otros; *Púshale un Cuento al piano (La ficción en México)* Ed., pról. y

notas de Alfredo Pavón, Tlaxcala, UAT/UAP/INMBA/CNCA, 2001, pp. 23-55.

Rodríguez Lozano, Miguel G. *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León. 2002.

Sánchez Vásquez, Adolfo. *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992.

Skłodowska, Elzbietha. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1991.

Torres Ríoseco, Arturo. "El humorismo en la literatura hispanoamericana" en *Ensayos sobre literatura latinoamericana*, México, FCE, 1953, pp. 150-171.

Zavala, Lauro. *Humor, ironía y lectura: las fronteras de la escritura literaria*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 1993.

\_\_\_\_\_. *Minificción mexicana /selección, prólogo y notas...*. México: UNAM, 2003 (Antologías literarias del siglo XX , 4)

\_\_\_\_\_. *Relatos mexicanos posmodernos. Antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica, selección y prólogo...*, México, Alfaguara, 2001.

\_\_\_\_\_. *Relatos vertiginosos: antología de cuentos mínimos / selección y prólogo de...*, México, Alfaguara, 2000.

\_\_\_\_\_. *Relatos mexicanos posmodernos: antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica / Selección y prólogo de...*, México, Alfaguara, 2001.

## HEMEROGRAFÍA:

Arriaga, Alberto. "Muertes imaginarias en al otra orilla" en *Sábado de Uno más Uno*, núm. 1270, 2/febrero/2002, pp. 10-11.

Cano, José David, "Tijuana en blanco y negro" en *El Financiero*, núm. 5629, 11/oct/2000, p. 60.

Espinosa, José Luis, "La literatura nacional ha sido una, al que se escribe, al que se escribe dentro del Defe" en *Sábado de Uno más uno*, núm. 8254, 10/octubre/2000, p. 34.

Félix Bérumen, Humberto. "La reivindicación del barrio" *La Jornada semanal*, núm. 199, 4/febrero/93, pp. 11-12.

\_\_\_\_\_. "La buena estrella de Luis Humberto Costhwaite" en *La Jornada semanal*, núm. 341, 15/septiembre/2001, p. 14

Flores, Mauricio. "Luis Humberto Crosthwaite - un narrador a años luz de la meca editorial" en *El Nacional*, a LXV, núm. 23235, 13/octubre/ 93, p. 12.

Hernández Quezada, Javier. "Idos de la mente". *El ángel de Reforma*. Núm. 412, 3/ diciembre/2002, p.2

Herrera, Ernesto. "Tijuana para los "tijuanaenses" en *La crónica dominical*, núm. 198, 15/octubre/2000, pp. 8-9.

Lemus, Rafael. "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana", en *Letras Libres*, Año VII, núm. 81, septiembre 2005, pp. 40-43.

Licona, Sandra, "Cruzar la frontera requiere de un esfuerzo intelectual", en *Crónica* núm. 2368, 23/febrero/2003, p. 22.

\_\_\_\_\_. "El lenguaje, la pistola conque disparas: Luis Humberto Crosthwaite" en *La Crónica de hoy*, núm. 1557, 10/octubre/2000, p. 4.

- \_\_\_\_\_. Nuñez, Natalia, "Entre dios y José Alfredo" en *La Jornada semanal*, núm. 356, 30/diciembre/2001, p. 16.
- Onelas, Óscar Enrique, "Ramón, Cornelio y Crothwaite" en *El Financiero*, núm. 5942, 26/diciembre/2001, p. 42.
- Oviedo, Armando. "Camino corto a Tijuana", *Sábado de Uno más Uno*, #711, 18/mayo/91, pp. 14-15.
- \_\_\_\_\_. "Entre morras y compas", en *Sábado de Uno más uno*, núm. 868, 21/mayo/94, pp. 10-11.
- \_\_\_\_\_. "Tijuaz-Baja-Califaz", *Sábado, de Uno más uno*, núm. 1205, 4/noviembre/2000, p. 14.
- Parra, Eduardo Antonio. "El lenguaje de la narrativa del norte" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXX, núm. 59, Lima-Hanover, primer semestre de 2004, pp. 71-77.
- Solis, José Luis. "Crosthwaite y la pretensión humana" en *Sección Cultural de Excelsiór*, LXXVII, núm. 27, 5/febrero/1993, p.3.
- Trejo Fuentes, Ignacio. "Noticias de otro mundo" en *Sábado de Uno más uno*, núm. 806, 13/03/93, p.13.
- \_\_\_\_\_. "Tijuana según Crosthwaite" en *La Jornada semanal*, núm. 270, 14/agosto/94, p. 44.

And God said: "Oh my God"  
Emir Kusturia

El uso diligente de la dedicatoria nunca alcanza su objetivo plenamente. Siempre faltará un nombre, pero nunca su esencia. Por consiguiente, el proyecto presentado es agradecimiento a ti, quien, a pesar de mis múltiples incongruencias, has creído en mí y, así, me has brindado tu insigne amistad. También, atesoró y correspondo, a quienes me engendraron, a los ojos obnubilados siempre cautivos, a la enigmática cofradía Vicario, a cada uno de mis profesores, a la benemérita: Universidad Nacional Autónoma de México...

Con todo, a ti, GRACIAS, GRACIAS, por el perdón otorgado, sin escatimar en las consecuencias.

ALEJANDRO SANTOS MARTÍNEZ

el espectro posmoderno