

ABSTRACT

Title of Dissertation: EL HUMOR DE LA POLÍTICA O LA
POLÍTICA DEL HUMOR EN LOS
PRODUCTOS CULTURALES DEL MÉXICO
CONTEMPORÁNEO

José Alfredo Contreras, Doctor of Philosophy,
2019

Dissertation directed by: Professor Ryan F. Long, Department of Spanish
and Portuguese

This dissertation analyzes humorous cultural products composed in present-day Mexico. Humor has at its core transgressive and critical qualities that challenge ordinary expectations and common perceptions. In Mexico, humorous cultural products are perceived as a frivolous and superficial expression that is subordinate to the solemnity of “serious” works. This study challenges the notion of incompatibility between humor and thought by presenting the rich tradition of humor and its constant dialogue with social and political events in Mexico. In addition, it considers works by renowned Mexican authors which demonstrate and reflect upon the subversive character of humor. This project focuses on literary works, films and political cartoons as cultural products especially suited to help understand contemporary Mexico. The focus on humorous cultural products highlights representations of politics, society and the state in a way that denaturalizes predominant narratives and discourses. The works

of David Toscana emphasize the creation and imposition of social and political conventions, and simultaneously show their questionable legitimacy and fragility. In addition, novels by Bernardo Fernández (*Bef*), Jorge Vázquez Ángeles, Juan Pablo Villalobos, and Juan Villoro draw from the tradition of the detective novel to question the official discourse surrounding the Mexican Drug War by providing a nuanced representation in which criminality and authority are problematized. Furthermore, these novels address the relationship between neoliberal economic policies that produce inequality and environmental degradation instead of the economic development they promise. Films by Alfonso Cuarón, Luis Estrada, Fernando León Rodríguez, and Emilio Portes, provide a satirical approach to the institutions of power, such as the state, television networks, and the Church. Through the representation of historical and present events, these works depart from the hesitant satire of the 20th-century to produce cinematic works that are increasingly critical and in very direct terms. Political cartoons by Rafael Barajas Durán (*el Fisgón*), Cintia Bolio, Bulmaro Castellanos (*Magú*), Antonio Helguera, and José Hernández emphasize the democratization of the country while addressing persistent issues like gender inequality and corruption.

KEY WORDS: Humorous cultural products, politics, contemporary Mexico, humor, Mexican cinema, Mexican literature, Mexican political cartoons

EL HUMOR DE LA POLÍTICA O LA POLÍTICA DEL HUMOR EN LOS
PRODUCTOS CULTURALES DEL MÉXICO CONTEMPORÁNEO

by

José Alfredo Contreras

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2019

Advisory Committee:
Professor Ryan F. Long, Chair
Professor Francisco Barrenechea
Professor Laura Demaría
Professor Hernán Sánchez Martínez de Pinillos
Professor Saúl Sosnowski

© Copyright by
José Alfredo Contreras
2019

Para Alicia y Julio Contreras

Agradecimientos

Siempre estaré profundamente agradecido con mis padres, quienes quizás no imaginaron que decidiría pasar tanto tiempo en aulas después de que les causé constantes problemas porque no quería asistir a clases en la primaria.

A mis hermanos les agradezco porque, entre muchas cosas, despertaron y estimularon la curiosidad que me trajo hasta estas instancias.

Estoy agradecido con el profesorado del Departamento de Español y Portugués por su generosidad, disposición y apoyo.

A los profesores que conforman este comité les agradezco por su disposición, por su tiempo y por su lectura.

Al profe. Long por sus comentarios, por sus minuciosas lecturas, por su paciencia y por toda su ayuda, que excede por mucho la que implica este trabajo.

A Melissa —que llegó y llega como las lluvias del verano— por todo.

Índice

Dedicatoria.....	ii
Agradecimientos	iii
Índice.....	iv
Lista de figuras.....	vii
Disclaimer.....	viii
 Introducción	 1
 Capítulo I. Hitos y legado de los productos culturales humorísticos en México.....	 10
A: Para una reivindicación del humor	11
1. Subestimación de los productos culturales humorísticos.....	14
2. La sociedad formal, solemne y ordenada.....	15
3. Imposición de un orden desde el Estado	21
4. El orden como aspiración personal y social.....	23
B. El humor hecho crítica: la sátira en los productos culturales mexicanos.....	25
1. La sátira literaria: <i>El Periquillo Sarniento</i> y su proyecto de nación.....	26
2. Sátira gráfica del siglo XIX	31
3. La tentativa satírica del cine de mediados del siglo XX.....	40
4. La finta de la sátira en las películas de Cantinflas	47
C. Continuidad y evolución del humor	53
1. Jorge Ibargüengoitia y el cuestionamiento de las verdades aceptadas	54
2. Rosario Castellanos: aproximación a la problemática de la mujer a través del humor	58
3. Congruencia con Castellanos: la ironía desajustadora de narrativas de Arreola y Monterroso	64
 Capítulo II. El humor apocalíptico de David Toscana.....	 68
A. El humor desquiciante de las novelas de Toscana	70
1. El humor toscaniano y su relación con el humor de Augusto Monterroso	76
2. El humor transgresor de Toscana.....	79
3. El humor absurdo.....	82
4. Erosión de las instituciones.....	87
5. La búsqueda de un propósito vital	94
6. Locos de atar o de expulsar: la inversión de la locura	96
 Capítulo III. Humor apocalíptico: representación y revelación del México contemporáneo	 120
A. Cuéntame una de vaqueros: el cuestionamiento del discurso oficial en torno a la guerra contra el narco.....	123
1. Las fórmulas del relato de detectives y de la narconarrativa	125
2. El Estado y el crimen organizado: fusiones y confusiones entre autoridad y criminalidad	128
3. Narrativas humorísticas y narrativas nacionales.....	135
B. El antropoceno y la ecocrítica en las narrativas humorísticas.....	142

1. Ecología, mercado y sociedad de consumo	145
2. La explotación del medio ambiente con fines lúdicos	152
3. El uso político de los recursos naturales	155
Capítulo IV. Criticar a través del pasado y del presente: la sátira política del cine mexicano humorístico contemporáneo	158
A. Situación actual del cine mexicano	159
1. Diversificación formal y temática	165
2. Crítica social y política a través del humor en el cine mexicano	167
3. La revolución satirizada	169
4. Subversión de la censura: el caso de <i>La ley de Herodes</i>	172
B. Criticar el presente desde el pasado: <i>La cebra</i> y <i>La ley de Herodes</i>	174
1. Los gobiernos del PRI: trasunto del desempeño de Vargas	185
2. Extravío ideológico durante y después de la lucha armada	188
3. La solemnidad del Estado frente al humor	190
4. Prevalencia de viejas estructuras	193
C. Criticar el presente desde el presente: <i>La dictadura perfecta</i>	196
1. ¿Y el humor, apá?	200
2. La televisión como importante actor político	202
3. Los Vargas y los Morales de Estrada	206
D. Representar el presente a través de la comedia de adolescentes y la película de carretera	208
1. De instancias humorísticas a un humor general	210
2. Comunidad y generosidad en provincia	212
3. Ecocrítica y neoliberalismo	215
4. Representación del Estado	215
5. Representación de una sociedad clasista	215
E. ¿Qué diablos ocurrió?: disparate, tradición y parodia en <i>Pastorela</i>	208
1. Desarrollo del humor de <i>Pastorela</i>	210
2. Días de ira	212
3. Chucho y la tradición	215
4. Representación de los judiciales	210
5. Los sacerdotes en el archivo filmico humorístico	212
Capítulo V. La caricatura política y la representación gráfica del país	237
A. Dibujar la hostilidad: la caricatura como arma política	239
B. Dibujar la elección de 2018: la representación de la transición a la izquierda	246
1. La representación de los candidatos y los partidos	247
2. La fauna electoral, la incipiente democracia mexicana y la desconfianza de las instituciones	249
3. El país se des-peña: la transición de un país entre escombros	252
4. Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí, pero no era el mismo ...	255
C. Dibujar la actualidad: la parodia de productos culturales en <i>Mono Sapiens</i> de Hernández y Helguera	258
1. La muerte y el humor	259
2. Calaveras corruptas y el gobierno de Peña Nieto	260

3. Peña Nieto y su incursión en el mundo de las letras	264
4. Artes plásticas: continúa la saga de corrupción	274
D. Dibujar el feminismo: la problemática de la mujer en la caricatura de Cintia Bolio.....	273
1. Rechazo de la mujer humorista.....	281
2. La caricatura de Cintia Bolio en <i>El Chamuco</i>	277
3. Desigualdad de género.....	278
4. Las víctimas del terremoto.....	281
5. El control del cuerpo de la mujer desde otro frente	283
Conclusión	287
Bibliografía	292

Lista de figuras

Figura 1. “Tiranía”, por Claudio Linati.....	32
Figura 2. “Calaveras del montón”, por José Guadalupe Posada	36
Figura 3. “Qué quieres Panchito”, por José Guadalupe Posada	37
Figura 4. “¡Abajo la tiranía de Díaz! Sugragio efectivo... y no!, por José Guadalupe Posada	38
Figura 5. “Lo del día. Perdón, Nación mexicana”, Por José Guadalupe Posada.....	38

Disclaimer

The dissertation document that follows has had referenced material removed in respect for the owner's copyright. A complete version of this document, which includes said referenced material, resides in the University of Maryland, College Park's library collection.

Introducción

...humour is a nicely impossible object for a philosopher. But herein lies
its irresistible attraction.

Simon Critchley

La literatura mexicana —en un rasgo que comparte con la literatura latinoamericana— se caracteriza por mantener un diálogo constante con las realidades en que se produce. Esta cualidad se extiende al cine y a la caricatura política. Los productos culturales humorísticos del México contemporáneo son fundamentales en el intento de entender el país, puesto que responden a su contexto de producción. Dichos productos representan la sociedad, la política y al Estado. Los productos humorísticos tienen una faceta sumamente crítica, dicho esto en el sentido de que su participación en la vida política y social del país es real, sustancial y digna de consideración. El humor les permite criticar, cuestionar y señalar. De esta manera hacen visibles problemáticas que afectan a la sociedad. La representación del país realizada en estos productos proporciona distintos ángulos para considerar y reflexionar sobre el México contemporáneo.

El presente estudio contempla tres manifestaciones culturales del humor: literatura, cine y caricatura. Esta aproximación toma algunas nociones del concepto de intermedialidad. Este concepto, según se presenta en la revista académica *Intermedialités*, examina las relaciones entre medios y ofrece la oportunidad de profundizar y de renovar acercamientos contextuales en las humanidades (“Presentation”). Hans Ulrich Gumbrecht identifica en la intermedialidad niveles de transposición: la manera en que ciertos motivos

y significados sufren modificaciones cuando se articulan en diferentes medios. Gumbrecht propone una continuidad de significado para proceder a cuestiones relativas a los efectos que las diferentes tensiones entre el significado estable y los diferentes medios pueden producir (176-177). Es necesario aclarar que el concepto de intermedialidad es objeto de constantes debates en torno a su definición. Gabriele Rippl recoge algunas de las propuestas de definición que se han ensayado. Rippl sugiere que las controversias que rodean este concepto se originan en el término *medio*, que ha acumulado un amplio rango de definiciones (16). Rippl compendia algunas de las tipologías que se han propuesto para definir la intermedialidad. En éstas sobresale el énfasis en las expresiones que rebasan las fronteras de los medios, así como las que aparecen en una variedad de medios; las combinaciones de medios, transposiciones y referencias a otros medios; las transgresiones de la convencionalidad y la fusión de varios medios (Rippl 20-21). Para los propósitos de este estudio es relevante el diálogo que se establece entre los distintos medios. En los productos culturales que comprende este estudio se mantiene una continuidad por medio del humor como herramienta de representación y crítica. El análisis de los distintos productos culturales, como lo sugiere la intermedialidad, da acceso a un análisis profundo y novedoso del humor en México y de su representación de la coyuntura en que se produce.

La descripción del humor de Simon Critchley presentada en el epígrafe alude a su complejidad y al carácter elusivo de su definición. Asimismo, se refiere a la atracción que provoca en los filósofos, evidente en las numerosas explicaciones que se han elaborado en torno al humor. John Morreall en *The Philosophy of Laughter and Humor* (1987) las agrupa en tres grupos: la teoría de superioridad, la teoría de alivio o desahogo y la teoría de incongruencia. La teoría de superioridad agrupa las explicaciones que presentan el humor

como una expresión de un sentido de superioridad sobre otras personas (Morreall 5). La teoría de alivio o desahogo asocia las reflexiones que tratan el humor como el descargue de un exceso de energía nerviosa (Morreall 6). Por su parte, la teoría de incongruencia reúne las explicaciones que plantean que el humor se basa en una percepción o en un pensamiento que discrepa de nuestras expectativas en determinadas circunstancias (Morreall 6). Asimismo Morreall propone que el humor supone una sensación de placer que surge de la percepción real o imaginada de una incongruencia (135). De las reflexiones que Morreall presenta en *The Philosophy of Laughter and Humor* es importante rescatar las siguientes: la percepción de lo familiar como si fuera extraño y de lo extraño como si fuera familiar (2), el espíritu crítico y lúdico del humor y su relación con la apertura y la flexibilidad de perspectiva (3), la percepción distanciada y objetiva del mundo (2) y el desplazamiento conceptual y afectivo (133). Estas nociones serán relevantes en distintas instancias de este estudio.

Simon Critchley enfatiza la tensión contenida en el humor entre las expectativas y la realidad. El humor desmonta nuestras expectativas del mundo (Critchley 1). Esta concepción del humor coincide con el desplazamiento conceptual al que se refiere Morreall. El humor produce una realidad novedosa al cambiar la situación en la que nos encontramos, puesto que su ámbito es el de un mundo de lógicas causales rotas, prácticas sociales invertidas y el sentido común desarticulado (Critchley 1). De igual manera, dentro del chiste se encuentra la dislocación de las expectativas. La incongruencia del chiste debe coincidir con estructuras sociales. Éste juega con las formas y presuposiciones de un mundo social compartido (Critchley 4). El humor es una forma de liberación que se logra a través de un cambio de situación. Este cambio se refiere a la desnaturalización de lo

ordinario y al juego del chiste con las prácticas aceptadas de una sociedad (Critchley 10). Estos conceptos sirven como un punto de partida para el estudio del humor en los distintos capítulos del estudio.

Este estudio analiza las funciones del humor y la representación del país elaborada en una selección de obras literarias, filmicas y gráficas del presente siglo. El primer capítulo aborda las percepciones desfavorables del humor. En México los productos culturales humorísticos se han tenido en menor estimación en comparación con los productos considerados serios. El capítulo, por lo tanto, se propone indagar en el origen de esta percepción del humor. Las reflexiones de importantes ensayistas mexicanos, tales como Carlos Monsiváis (1938-2010), Octavio Paz (1914-1998) y Jorge Portilla (1919-1963), establecen un vínculo entre la falta de estimación del humor y la imposición de la seriedad y del orden como conceptos positivos.

Asimismo, el primer capítulo presenta obras importantes de la tradición humorística en México para establecer su importancia cultural, social y política. Simultáneamente, estas obras dan pie al estudio de las funciones del humor. Dicha importancia refuta la desestimación del humor antes mencionada. Lo anterior establece los antecedentes humorísticos de los productos que se producen en el presente siglo y que se analizan en los capítulos subsiguientes. La última sección del primer capítulo continúa la exploración de las funciones del humor, enfocándose en obras canónicas del siglo XX, tales como *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia (1928-1983), *El eterno femenino* y *Mujer que sabe latín...* de Rosario Castellanos (1925-1974), “El guardaguasas” y *La feria* de Juan José Arreola (1918-2001), así como *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso (1921-2003). La representación del país y las funciones del humor

que presentan estos autores proporcionan la base para el análisis de las obras contemporáneas, que les dan continuidad.

El segundo capítulo examina tres novelas de David Toscana (1961): *Duelo por Miguel Pruneda*, *El ejército iluminado* y *La ciudad que el diablo se llevó*. La obra de Toscana es predominantemente humorística. Su aproximación crítica a la sociedad y a la política es más indirecta y abstracta, incluso algunas de sus novelas no se desarrollan en el espacio mexicano.¹ Debido a esta aproximación, el análisis de sus novelas antecede el estudio de las obras realizado en los siguientes capítulos, las cuales gradualmente se referirán con mayor precisión a problemáticas sociales y políticas específicas. La ubicuidad del humor en la obra de Toscana hace necesario dedicar un capítulo al estudio de estas novelas. En éstas sobresale el humor transgresor y el humor absurdo que enfatizan las convenciones que rigen la vida humana moderna. Asimismo, destaca la erosión de las instituciones, la rebelión de los personajes ante una realidad que los agobia y su inversión de conceptos, como el de la locura. Estas obras entablan un diálogo intertextual con otras, tales como *El Quijote*, *La nave de los locos*, y *El extranjero*. Este diálogo también ejemplifica la relevancia de la intermedialidad en el análisis. En general, las obras abordan la inconformidad de los personajes. Es decir, la manera en que los personajes rechazan al orden político, social o económico prevaleciente. Este rechazo de los personajes coincide con la función del humor como desestabilizador de convenciones y prácticas sociales arraigadas.

¹ Entre éstas se encuentran *La ciudad que el diablo se llevó* (analizada en el segundo capítulo), *Los puentes de Königsberg* y *Evangelia*.

El tercer capítulo extiende el estudio de la narrativa humorística contemporánea iniciado en el segundo capítulo. Éste incluye las siguientes obras: *Arrecife* de Juan Villoro (1956), *El jardín de las delicias* de Jorge Vázquez Ángeles (1977), *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos (1973) y *Hielo negro* de Bernardo Fernández (1972), *Bef*. El humor de estas novelas posibilita un cuestionamiento del discurso oficial. El humor les permite resaltar las ambigüedades de las realidades del país. Los matices que presentan en torno a la guerra contra el narco desarticulan la división entre criminales y autoridad que el gobierno establece como fundamento legítimo del enfrentamiento armado. El humor revela que la tajante definición de los asuntos sociales y políticos es ilusoria. De la misma manera, las obras parodian la literatura de detectives y la narrativa del narco. Este recurso evidencia las convenciones literarias que se encuentran en funcionamiento en las obras. Simultáneamente, entablan un diálogo con las narrativas nacionales. Explotando la irreverencia del humor, los líderes políticos se caricaturizan. Esto proporciona un breve acercamiento desde la literatura a la caricaturización de los líderes políticos incluida en el humor gráfico del último capítulo. La última sección del capítulo se dedica a la ecocrítica. Las obras, además de compartir el humor, presentan temas relativos a la relación del ser humano con el entorno físico. Este análisis amplía la discusión del entorno al México contemporáneo. Por lo general, el deterioro ambiental se excluye de las reflexiones sobre la situación del país. Este análisis se propone aminorar dicha omisión.

El siguiente capítulo analiza la crítica contenida en la producción fílmica actual que tiene un importante componente humorístico. La primera parte de este cuarto capítulo está dedicada a exponer la situación actual del cine en México con respecto a la producción, distribución y consumo. La disminución de la participación del Estado en la creación de

obras filmicas y la instauración de un modelo de financiación transnacional han generado cambios sustanciales en el cine mexicano actual. A lo anterior se le aúna la comercialización del cine a través de plataformas en línea. Los cambios antedichos han colocado al cine mexicano en una situación singular. Esta discusión exhibe las conexiones entre dicha situación y las medidas culturales, políticas y económicas implementadas por el Estado. En este sentido, el cine mexicano concede acceso al contexto social y político actual si se consideran las fases de producción y no únicamente el contenido de las películas.

En términos temáticos, este capítulo se enfoca en la crítica social y política realizada por el cine actual a través del humor. Primeramente, el análisis contempla la crítica del presente que se elabora con historias que tienen lugar en el pasado. *La ley de Herodes* de Luis Estrada (1962) y *La cebra* de Fernando León (1966) utilizan temas referentes a la Revolución mexicana y su legado para criticar el México de inicios del siglo XXI. La primera es significativa, además, por desafiar la censura y por realizar una crítica categórica, en contraste con el cine humorístico que la precede. Asimismo, las películas abordan las prácticas del PRI (Partido Revolucionario Institucional) y su permanencia en el poder, la solemnidad del Estado frente al humor y la prevalencia de ideas arcaicas de organización social. Conjuntamente, el análisis de *La dictadura perfecta* —también dirigida por Luis Estrada— complementa la perspectiva señalada arriba al elaborar una crítica del presente por medio de una narración que se desarrolla en el México actual. *La dictadura perfecta* subraya el poder político de los medios de comunicación, sobre todo de la televisión.

La última parte del capítulo está dedicada a *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón (1961) y *Pastorela* de Emilio Portes (1976). La película de Cuarón incorpora géneros poco frecuentes en México, como la comedia de adolescentes y la película de carretera. El trayecto en provincia de los protagonistas le permite presentar un comentario social y político. Asimismo, *Y tu mamá también* relaciona el deterioro ambiental con la implementación de medidas neoliberales. De esta manera, se establece un puente con el análisis del deterioro ambiental presentado en el tercer capítulo. La película de Portes es importante por la irreverencia con que trata la Iglesia y por considerar esta institución como uno de los principales actores políticos del país. La película hace uso de la imagen de los sacerdotes en el archivo filmico mexicano y su intervención en la política. Por otro lado, el análisis de la película se relaciona con el análisis de la narrativa del capítulo previo con el tema de la criminalidad de las autoridades.

El último capítulo se enfoca en la caricatura política. En éste se consideran tres formatos distintos: el cartón editorial, el cromo y la historieta. La representación gráfica del país cierra el circuito iniciado con la representación literaria y continuado con la representación filmica. El capítulo comienza con una referencia a las funciones de la caricatura y su relación con la autoridad. El análisis se enfoca en la hostilidad, el uso de la caricatura como arma política y la represión sufrida por caricaturistas. Posteriormente se da paso a la representación de la transición a la izquierda en México, según se presenta en el cartón editorial. Esta transición está marcada por la desconfianza de la legitimidad del proceso electoral, causada por la historia de fraudes e irregularidades electorales, así como por la imagen de un país en escombros. En el cromo, destaca la parodia de productos culturales con fines satíricos. Estas parodias aprovechan la tradición cultural mexicana para

generar el humor y la crítica. Asimismo, el capítulo estudia la historieta de Cintia Bolio (1969). En ésta se retoma el humor feminista de Rosario Castellanos. La historieta de Bolio amplía el debate público identificando las implicaciones que los problemas sociales, políticos y económicos tienen específicamente para las mujeres. También se considera la reducida presencia de mujeres caricaturistas en el gremio y se indaga en la percepción del humor producido por mujeres.

El análisis de la producción humorística permite una manera novedosa de estudiar y tratar de entender el México contemporáneo, al considerar el humor contenido en un corpus de obras en distintos medios: literatura, cine y caricatura. A través del humor, estas obras revelan la complejidad de las realidades del país. La aparente transparencia de los sucesos y circunstancias sociales, políticas y económicas, se complican al revelar el entramado de fuerzas activas en el trasfondo. Las crisis creadas con fines políticos o económicos, las noticias como medio de imposición presidencial y la vigencia de tradiciones como modo de perpetuación de las estructuras sociales desde la Iglesia son ejemplos de cómo las obras aluden a una diversidad de factores relacionados con los sucesos y circunstancias que representan. Conjuntamente, las obras cuestionan las narrativas prevalecientes empleando el humor como herramienta crítica. De esta manera, las obras polemizan la inmovilidad de las convenciones, prácticas y discursos históricos, de modo que revelan su precariedad. Éstas debaten la validez de la noción de que el Estado es depositario de la autoridad y antagónico de la criminalidad y, sobre todo, descartan su concepción como obras de escaso valor crítico y hermenéutico.

Capítulo I. Hitos y legado de los productos culturales humorísticos en México

...el humor y la novela mexicana no se llevan y el humorismo no es
tomado en serio.

Christopher Domínguez Michael

La noción de incompatibilidad entre la literatura mexicana y el humor persiste aun cuando éste tiene una presencia significativa en la obra de importantes autores mexicanos, tales como José Joaquín Fernández de Lizardi, Jorge Ibargüengoitia y Rosario Castellanos. En la literatura contemporánea el humor es un elemento importante de la obra narrativa de escritores como Francisco Hinojosa, Carlos Velázquez y Luis Zapata. Asimismo, el humor es uno de los distintivos de la narrativa de Bernardo Fernández, *Bef*; David Toscana; Jorge Vázquez Ángeles y Juan Villoro.² Por su parte, el epígrafe de Domínguez Michael se refiere a dos percepciones preponderantes relativas al humor en México: su exclusión de la literatura, que, como veremos, se sustenta en una concepción solemne de la misma y el humorismo interpretado como una expresión insustancial. Estas nociones abarcan no sólo a la literatura, sino que se extienden a otros productos culturales humorísticos. Contrario a lo que sugieren estas ideas, el presente estudio se propone comprobar que el humorismo y los productos culturales que lo incorporan ofrecen otra ruta de acceso para entender y estudiar el México contemporáneo.

² Algunos ejemplos de la narrativa humorística de estos autores serán analizados en el segundo y tercer capítulo de este estudio.

El humor tiene una extensa tradición en México. El presente capítulo considera algunos de los hitos de la producción cultural humorística para indagar en su valor como instrumento de representación de la realidad del país — y, por lo tanto, cómo éste se piensa, se imagina y se proyecta—, su intervención en el acontecer político y social y su función crítica. Primeramente, me aproximo a la común percepción del humor como expresión de lo superficial. Propongo que, contrario a esta prevaleciente noción, los productos culturales humorísticos —en específico: literatura, cine y caricatura— conducen a reflexiones profundas sobre su contexto de producción. Me refiero brevemente al desarrollo histórico de estos géneros para ilustrar la extensa tradición que el humor tiene en México. Asimismo, analizo algunas obras humorísticas de los siglos XIX y XX como antecedentes importantes de los productos culturales humorísticos producidos en el siglo XXI, en el cual se enfoca la mayor parte de este estudio. El análisis de estas obras revela las funciones del humor, y servirá, junto con algunas reflexiones de teóricos que se han aproximado al humor, como apoyo del análisis de las obras que estudio en los capítulos subsiguientes.

A. Para una reivindicación del humor

En 2017 David Toscana recibe el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores por su novela *Olegaroy*. Para el jurado, la novela de Toscana fue merecedora del premio por ser:

[...] una novela inteligente, sabia, con una enorme voluntad de estilo donde las peripecias de los personajes van trenzándose con sorprendente naturalidad y un gran sentido del humor, que no se pierde en los muchos

momentos en que la escritura de Toscana alcanza una notable profundidad filosófica. (“Obtiene David Toscana”)

Además, a Vicente Quirarte, uno de los miembros del jurado, “[...] la novela de David Toscana le sorprendió por su agilidad, su inteligencia y su agudeza, donde el sentido del humor no estorba a la sabiduría” (“Obtiene David Toscana”). Las declaraciones del jurado ofrecen ocasión para abordar la titubeante percepción del valor del humor en general y del humor en los productos culturales en particular en el contexto mexicano. Éstas traslucen la idea de una compatibilidad entre el humor y la profundidad filosófica, la agudeza y la sabiduría. A diferencia de lo que implican estas presuposiciones, el humor es un medio efectivo para alcanzar dichos objetivos. La desestimación del humor constituye una muestra de las opiniones relativas al humor que prevalecen en el imaginario colectivo en México y que se organizan a partir de la configuración de una oposición entre éste y la seriedad, lo que genera una dicotomía que establece objeciones y nociones de discordancia entre el humor y ciertos temas, sobre todo aquéllos de connotaciones trágicas, desafortunadas y tristes.

Asimismo, las explicaciones del jurado tienen traza de justificación por la concesión del premio a una obra en la que predomina el humor. El jurado se siente compelido a defender su decisión enfocándose continuamente en esta característica, lo que manifiesta conocimiento del escepticismo que provoca el humor. El sentimiento de sorpresa que se distingue en sus declaraciones los hace partícipes de dicho escepticismo. Las expectativas, al enfrentarse a una obra cargada de humor, se desplazan hacia el terreno de lo ligero y del divertimento. *Olegaroy*, al contrario de estas expectativas, alcanza complejidad, profundidad y tiene un valor estético y filosófico que excede las posibilidades

de las obras humorísticas según los prejuicios prevalecientes sobre el humor. Las explicaciones del jurado y la sorpresa que contienen son inimaginables en relación con una obra considerada seria. Es decir, la concesión de un premio a una obra que no se distingue por el humor no se justifica en los mismos términos. Una obra solemne, dramática o trágica —lo que generalmente se considera serio— no requiere de explicaciones referentes a la manera en que los logros de la obra se mantienen a salvo a pesar de su incursión en lo serio. Lo anterior demuestra que la lectura de una obra, en estas circunstancias, está condicionada por su apego a un modo de expresión específico.

En la dicotomía seriedad-humor los dos términos se excluyen, limitando la posibilidad de que la seriedad pueda ser humorística y el humor, serio. Por lo tanto, ambos términos se vuelven absolutos. La rigidez de esta división determina sus características. El humor se celebra por ser divertido, lo que se vuelve sinónimo de superficialidad. En contraste, la desgarradura y el dolor se asocian fácilmente con la profundidad (Villoro, *Hispanamérica* 55). Por un lado, se asocia lo serio con aquello que es grave, severo, que se aleja de lo jocoso y es, por lo tanto, digno de consideración. El humor equivale a lo contrario: a los temas ligeros, al juego y a la risa, a situaciones y acciones intrascendentes. Cabe mencionar que estas concepciones del humor y de la seriedad no son exclusivas del contexto mexicano. La seriedad forma parte de un campo semántico que comprende valores que generalmente se consideran positivos, tales como lo formal, lo grave, la responsabilidad, la verdad, la importancia y la trascendencia. El humor, por su parte, comparte rasgos semánticos con el juego, la broma, y el engaño, los cuáles no gozan del mismo aprecio en todo momento. El humor se ve afectado por una metonimia desfavorable, en la que se toman estas manifestaciones y se imponen sus características a la totalidad.

1. Subestimación de los productos culturales humorísticos

En consonancia con los valores subyacentes en las explicaciones del jurado del Premio Xavier Villaurrutia citadas arriba, algunos autores y artistas comparten la opinión de que en México los productos culturales se aprecian en menor grado si incursionan en el campo de lo humorístico. En literatura el humor ha pasado a un plano secundario y no se ha pensado como uno de sus rasgos distintivos. Según Juan Villoro, por lo general no se juzga la literatura mexicana como una particularmente humorística. En ésta el humor se ha dado sólo por excepción (Villoro, *Hispanamérica* 55). Aunque el humor ocupa un lugar primordial en el imaginario colectivo —se dice que los mexicanos se ríen hasta de la muerte—, se desdeñan los productos culturales que lo incorporan.³ Villoro indica que es difícil ejercer el sentido del humor en México porque la cultura mexicana es particularmente solemne (Villoro, *Hispanamérica* 55). Se considera incompatible el humor con la expresión literaria, concebida como una manifestación solemne.

Esta valoración desfavorable del humor se extiende a otros productos culturales. Rafael Barajas, *el Fisgón*, indica que los géneros humorísticos no se consideran productos culturales de valía (*Historia* 17). Aún la caricatura política, cuya extensa producción en México se remonta a la segunda década del siglo XIX, queda sujeta a la subestimación por ser un producto humorístico. Según Carlos Monsiváis, desde el punto de vista del prestigio cultural, la caricatura no se toma demasiado en serio por su incursión en el campo del humor (“La distorsión” 30). Miguel Ángel Gallo coincide con estas apreciaciones. Estima el humor como un arma política importante, pero acepta que se le mira con desprecio, como

³ Refiriéndose al mito del mexicano que es indiferente a la muerte, Roger Bartra indica que el héroe mexicano que juguetea y se ríe de la muerte es una creación intelectual (93).

un detalle menor (13). La subordinación del humor a la seriedad es una manifestación de una sociedad que valora el apego a normas y preceptos sociales. En otras palabras, lo serio se asocia con nociones de comportamiento y de apego a lo que está permitido. Esto revela una preocupación por las formas, propia de un conjunto social consciente de las expectativas y que está dispuesta a cumplirlas. Estas perspectivas, inveteradas en el imaginario colectivo, determinan la apreciación de los productos culturales. Por lo tanto, la concesión de menor importancia a los productos culturales humorísticos está relacionada con la preocupación por las formas y el orden.

2. La sociedad formal, solemne y ordenada

La seriedad, la solemnidad y el orden ocupan un lugar importante en el debate nacional y en las reflexiones en torno a lo mexicano publicadas el siglo pasado. Estos temas se abordan en distintas modalidades por importantes ensayistas y su consideración aporta claves para entender la subestimación de los productos humorísticos. Octavio Paz en “Máscaras mexicanas”, ensayo incluido en *El laberinto de la soledad* (1950), considera que la sociedad mexicana tiene una predilección por la Forma, manifiesta en el tradicionalismo, las ceremonias, las fórmulas y el orden. En este ensayo, el predominio de la Forma —escrita con mayúscula inicial— se refiere a normas definidas y a expresiones estéticas aceptadas que son evidentes en los rituales de cortesía, el gusto por las formas cerradas en la poesía y por las figuras geométricas en la pintura, el formalismo de las instituciones políticas y la inclinación por las fórmulas sociales, morales y burocráticas (Paz, “Máscaras” 35). Según Paz, éstas son atractivas en función de la estabilidad que conceden: “El orden —jurídico, social, religioso o artístico— construye una esfera segura y estable. En su ámbito basta con ajustarse a los modelos y principios que regulan la vida

[...]” (“Máscaras” 35). Sin embargo, el deseo de acogerse a un orden acarrea consecuencias que limitan la autodeterminación y, por ende, la libertad, puesto que la estabilidad que concede transmuta en opresión: “Nuestras formas jurídicas y morales [...] mutilan con frecuencia a nuestro ser, nos impiden expresarnos y niegan satisfacción a nuestros apetitos vitales” (Paz, “Máscaras” 36). La renuencia para legitimar y la disposición a jerarquizar y excluir la representación y la expresión humorística tiene como telón de fondo la valoración del apego a modelos sociales y políticos a delineamientos concretos. Es decir, la idea de orden deviene en control social.

Por otro lado, Paz sugiere que la opresión que generan las formas conduce a explosiones de espontaneidad que equivalen a rupturas del orden imperante. La fiesta se encuentra entre estas manifestaciones. En ésta, los participantes se sustraen del orden, las actividades y las prácticas —sociales y políticas— que imperan cotidianamente. En “Todos santos, Día de Muertos” Paz sostiene que en la fiesta,

[...] desaparece la noción misma de Orden. El caos regresa y reina la licencia. Todo se permite: desaparecen las jerarquías habituales, las distinciones sociales, los sexos, las clases, los gremios. Los hombres se disfrazan de mujeres, los señores de esclavos, los pobres de ricos. Se ridiculiza al ejército, al clero, a la magistratura. Gobiernan los niños o los locos. Se cometen profanaciones rituales, sacrilegios obligatorios. El amor se vuelve promiscuo. A veces la Fiesta se convierte en Misa Negra. Se violan reglamentos, hábitos, costumbres. (“Todos santos” 55)

La conceptualización de la fiesta que presenta Paz se caracteriza por la inversión de las estructuras sociales y políticas. Las fiestas se convierten en una amalgama de procesos

subversivos propiciados por una atmósfera de libertad. Sin embargo, estas subversiones están permitidas y confinadas al ámbito específico de la fiesta:

La rigen [a la fiesta] reglas especiales, privativas, que la aíslan y hacen un día de excepción. Y con ellas se introduce una lógica, una moral, y hasta una economía que frecuentemente contradicen las de todos los días. Todo ocurre en un mundo encantado: el tiempo es *otro tiempo* [...]; el espacio en que se verifica cambia de aspecto, se engalana y convierte en un ‘sitio de fiesta’ [...]. (Paz, “Todos santos” 54-55, énfasis original)

La fiesta es un espacio excepcional que permite incumplir las expectativas sociales, políticas y religiosas. En este esquema, la subversión del orden establecido y la falta de respeto y reverencia se toleran. La libertad y la inversión del mundo que acentúa Paz en su análisis de la fiesta se asemeja a las prácticas del carnaval.

La interpretación de las fiestas de Paz es similar a la que realiza Mikhail Bakhtin sobre el carnaval medieval. En éste se imitan rituales serios, pero el protocolo se basa en la risa, lo que concede la percepción de un aspecto del mundo completamente diferente, ya que se aparta de lo oficial, de lo eclesiástico y de lo político (Bakhtin 5-6). La fiesta de Paz y el Carnaval de Bakhtin convergen en la atmósfera de libertad que se les adjudica. Según Bakhtin, la vida durante el carnaval sigue las leyes de su propia libertad (7). Además, sugiere que bajo la estructura política feudal los carnavales les permitían entrar a las personas a un mundo utópico de comunidad, libertad, igualdad y abundancia que contrastaba con las festividades oficiales patrocinadas por la iglesia y por el estado, que ostentan un tono serio, carecen del elemento de la risa y refuerzan los patrones existentes (Bakhtin 9). El carnaval se perfila como una respuesta al control ejercido por las

instituciones a través de prácticas de comportamiento definidas y estructuras sociales inamovibles. La lógica del carnaval, por el contrario, da cabida a la movilidad, la autodeterminación y la independencia. En las reflexiones de Bakhtin se distingue una relación del carnaval con lo abierto y de la vida cotidiana, con lo cerrado. El carnaval significa una liberación del orden establecido, de las verdades prevalecientes, de jerarquías, privilegios, normas y prohibiciones, por lo que suponía una libertad y una igualdad que los participantes sentían profundamente (Bakhtin 10). La fiesta de Paz y el carnaval de Bakhtin son espacios excepcionales en los que los participantes se sustraen de las diversas formas de control político, social y moral.

La fiesta y el carnaval representan momentos de ruptura que permiten la modificación del comportamiento, la omisión de las relaciones y la desaparición de la noción de orden. Estos espacios permiten, en palabras de Paz, un regreso a un estado original de indiferenciación y de libertad (“Todos santos” 57). La experiencia de la fiesta y del carnaval —a pesar de ser efímera, permitida y tolerada y cuyas transgresiones quedan confinadas dentro de sus parámetros espaciales y temporales— implica un triunfo simbólico. Para Bakhtin la experiencia del carnaval es valiosa porque revela, por medio de la parodia de la vida extracarnavalesca, una relatividad de las verdades aceptadas y de las autoridades imperantes (11). La fiesta y el carnaval permiten vislumbrar sistemas de organización alternos. Esto los constituye como una manifestación humorística. Entre las funciones del humor se encuentra la posibilidad de revelar una variedad de posibilidades y perspectivas.⁴ Asimismo, la tolerancia de estas manifestaciones de libertad ofrece pistas

⁴ Como lo sugiere Critchley cuando indica que el humor desarticula expectativas.

sobre la percepción de las expresiones afines al humor. La fiesta y el carnaval asumen una lógica opuesta a la solemnidad y a la seriedad, propias de las ceremonias y los ritos institucionales. Éstas son prácticas aceptadas a consecuencia de que se desarrollan en un espacio específico, regulado y permitido, pero sobre todo porque al carecer de seriedad se perciben como actividades cuyo principal objetivo es el divertimento —como se figuran las expresiones humorísticas— y se consideran inocuas. Esta percepción es análoga a la licencia de la que gozaba el bufón de la corte para subvertir las reglas.

Carlos Monsiváis aporta más claves para entender la subestimación del humor en México al abordar la prevalencia de la solemnidad y del orden. En *Días de guardar* (1970) presenta una sociedad sumamente consciente de las normas. Las crónicas de Monsiváis y los textos paródicos intercalados encarnan el espíritu del humor que se oscurece en la sociedad solemne: la voz lúdica como medio de reflexión y análisis minuciosos y profundos.⁵ Esta voz se cristaliza en “Homenaje al espíritu lúdico de una década [Del camp a la trivía]”. Este texto —presentado a manera de un cuestionario de trivía— es una burla de la pretensión de que la seriedad y profundidad se encuentren en todos los ámbitos: “Si trivía le exige a sus preguntas el contexto de cuestiones sin ninguna importancia, Profunda le demanda a sus interrogantes el abordaje de asuntos esenciales para el progreso o la madurez criteriológica del ser humano” (Monsiváis, “Homenaje” 143). Monsiváis aprovecha dispositivos humorísticos, tales como la ironía, la parodia y la hipérbole para mofarse y refutar dichas pretensiones. Las preguntas incluidas en el cuestionario se refieren al año en que Thomas Mann concibe las diferencias esenciales entre cuerpo y alma, la manera en

⁵ Las crónicas se encuentran en un espacio intermedio entre periodismo y ficción, mientras que los textos intercalados desafían la denominación y categorización.

que el Arte transforma la Realidad los jueves y la posibilidad de que si el azar es contingencia, la contingencia sea el azar, entre otras. La hipérbole del dato anecdótico tenido por seña de conocimiento esencial para el progreso del ser humano, la irracionalidad y arbitrariedad del jueves como requisito para las posibilidades del arte y la perogrullada de la relación entre azar y contingencia remiten a la banalidad del ejercicio en cuestión.⁶

Los temas de la solemnidad, las normas y el orden se encuentran a lo largo de *Días de guardar*. Estas nociones se crean y se imponen desde las élites. El tiempo libre, por ejemplo, se regula según los deseos de la burguesía: “Lo que la burguesía demanda del tiempo libre es la consagración, el refrendo de una conducta invariable. Nada debe cuestionarse, nada será puesto en entredicho” (Monsiváis, “Imágenes” 147). La regulación del tiempo libre ilustra el alcance de las normas, ya que se introduce en entornos que se consideran espacios de ruptura, como la carpa.⁷ Ésta se asemeja a la fiesta y al carnaval analizados arriba:

En la carpa, no hay ‘mal gusto’. Hay lujos de la intimidad, y la certeza de que cualquier forma de fracaso es regocijante: los defectos físicos, las apetencias malogradas, los traspiés de las funciones fisiológicas. Aquí imperan los movimientos soeces (impensables en las clases medias tradicionales, rígidamente maquilladas por el decoro o frenadas por un

⁶ Este texto hace recordar la conversación que sostienen don Quijote y Sancho con el primo humanista en el vigésimo segundo capítulo de la segunda parte de *El Quijote*. En camino a la cueva de Montesinos, el primo humanista afirma escribir libros para el provecho de la república. Entre otros temas, éste se concentra en investigar quién fue la primera persona que tuvo catarro en el mundo. Don Quijote, poco impresionado, refuta la importancia de los datos que presenta el personaje antedicho: “[...] hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria” (Cervantes 719).

⁷ La carpa era un espectáculo popular en el que se mezclaba teatro y circo de importante concurrencia durante la primera mitad del siglo XX.

nacionalismo de buena conducta [...]). (Monsiváis, “Instituciones: Cantinflas” 82)

En primera instancia, la carpa proporciona un espacio de libertad. No obstante, se reproducen las prácticas del exterior en el decoro y la buena conducta que se adopta en el interior de la carpa. Los actores deben evitar las expresiones consideradas obscenas, de modo que recurren al eufemismo (Monsiváis, “Instituciones: Cantinflas” 82-83) El espacio de entretenimiento popular se convierte en el espacio del lenguaje controlado. Esta voluntad de censura evidencia la preocupación por la forma. El albur —la circunlocución eufemística que resulta del control del lenguaje de la carpa— transmite el mismo mensaje que la expresión obscena, pero resulta aceptable, porque se respetan las exigencias de buen gusto del público. Estas exigencias son contradictorias en un ámbito como el de la carpa, pero son consecuentes con las expectativas del lenguaje en otros productos culturales, como en el cine.⁸ La adopción de normas de expresión implica la reproducción, en el ámbito de la carpa, de las prácticas de sectores medios y altos de la sociedad.

3. Imposición de un orden desde el Estado

La imposición de normas de comportamiento también se origina en el Estado. Esto queda claro si consideramos el discurso oficial, organizado en torno a nociones de orden que le permiten imponer un control sobre la sociedad. *Días de guardar* expone cómo el discurso del orden justifica la represión en el contexto del movimiento estudiantil de 1968. El Estado define el orden y le concede una importancia principal para todo el país. Este discurso convirtió al movimiento estudiantil en una amenaza, y el mensaje fue amplificado

⁸ Los personajes del cine en ningún momento proferían expresiones malsonantes sino hasta las últimas décadas del siglo XX.

por la prensa.⁹ El discurso tuvo recepción en algunos sectores de la sociedad: “Y la imaginación reaccionaria agrega, a cuenta de preparatorianos y politécnicos, robos, estrupos, violencia sin cuento, desmanes sarracenos contra ciudadanos pacíficos” (Monsiváis, “La manifestación” 220). La difusión del discurso oficial causó una fuerte impresión: Cincuenta años después de la masacre de Tlatelolco, aún perduran las versiones de los hechos formuladas desde la cúpula gubernamental relativas a la dirección comunista del movimiento o al deseo de los estudiantes de boicotear los Juegos Olímpico. Según las autoridades estos objetivos conducían el movimiento estudiantil, lo que ocasionó que mermara su tolerancia de las protestas. Esta narrativa favorece la imagen de las autoridades. En ésta las autoridades se interponen ante el peligro que suponen los estudiantes y logran preservar el bienestar de la sociedad: “La policía está lista... para evitar que se altere el orden público, que se atente contra la propiedad privada... y a la vez hace una excitativa a los padres de familia para que eviten que sus hijos participen en hechos punibles” (Monsiváis, *Días* 220-221). A través del discurso del orden, el Estado enfrenta la sociedad contra sí misma y contra sus propios intereses. La disidencia es la amenaza y la fuente de violencia. De esta manera las autoridades restan legitimidad al movimiento y justifican la represión. La aceptación que la versión oficial tuvo en sectores importantes de la sociedad evidencia una predisposición a admitir reglas de conducta y a aceptar el control. Los ensayos de Paz y Monsiváis presentan a una sociedad que se somete a normas.

⁹ Los encabezados de los periódicos del 3 de octubre —el día posterior a la masacre de Tlatelolco— presentan al ejército como objeto de ataque. En *El Universal* se refieren a los hechos como una batalla entre el ejército y terroristas.

4. El orden como aspiración personal y social

La ruptura del orden goza de una visión positiva en las perspectivas anteriores. Para Paz y Bakhtin, revela formas de organización alternas a las prevalecientes que desmontan la verticalidad de la organización social y política vigente. De forma similar, el movimiento estudiantil de 1968 —percibido también como una ruptura— significa un punto de inflexión en la vida política y social del país. La sociedad toma mayor conciencia democrática y la hegemonía del Estado se ve disminuida como resultado. En estos casos el cuestionamiento del orden rinde frutos favorables para la sociedad. En contraste con estas percepciones, en *La fenomenología del relajo* (1966) Jorge Portilla valora la seriedad en función del orden que propicia. Dicho orden, permite, a su vez, alcanzar un valor: El ideal personal al que todo individuo aspira. El orden se asocia con la solemnidad, con la ceremonia y con conductas colectivas adecuadas. La seriedad en que se basa significa un “movimiento de adhesión y de compromiso” (Portilla 19). Por otro lado, el relajo es “una burla colectiva esporádica que surge en la vida diaria del país” (Portilla 13). El relajo frustra el compromiso personal con la búsqueda del valor. Según Portilla, el relajo consiste en rehusarse a la conducta esperada (38). La esencia del relajo consiste en poder manifestarse en actos de diversa índole y exhortar a otros a sumarse a la negación del valor propuesto (Portilla 21). De lo anterior se desprende que todo acto se realiza con el objetivo de acercarse al valor.

La estimación de la seriedad se sostiene en la suposición de que propicia un orden que acarrea beneficios para la sociedad. El perfil del relajo que presenta Portilla se caracteriza por ser destructivo, mientras que el orden es edificante. Para Portilla, la burla es una breve manifestación del relajo que supone una destrucción simbólica que niega el

futuro a su presa (40). La oposición tajante de conceptos relacionados con el humor y la seriedad que presenta Portilla clausura sus matices y ambigüedades. Contrario a la percepción del filósofo, la burla y, por consiguiente, el humor también tiene potencial constructivo, como lo evidencia el humor hostil.¹⁰ Por ejemplo, como componente del humor político, la burla es útil socialmente por el sentido de participación democrática que puede tener: El mensaje transmitido en el humor político señala que los líderes políticos particulares, grupos políticos, sus ideas o un modo de vida específico no son como deberían ser (Raskin 222). La burla —aunada a la erosión de autoridad que favorece el humor— se vuelve una expresión disidente, sobre todo bajo regímenes autoritarios, transmitida comúnmente a través de chistes.¹¹

Además, la burla contenida en los chistes es una actividad catártica que disemina opiniones —las quejas, sobre todo— de los ciudadanos sobre los asuntos sociales y políticos que deben ser atendidos, de modo que implican una forma de disidencia. No obstante, para Portilla los chistes forman parte del relajo, por lo que disuelven la seriedad de todos los temas y los reducen a nada (39). Las rupturas del orden y las posibilidades de organización social y política que revelan —lejos de ser exclusivamente perjudiciales— desmontan las nociones de que el orden establece una trayectoria lineal hacia el progreso. La formación de narrativas de formas aceptadas de organización, comportamiento y

¹⁰ El humor hostil es una herramienta útil para el oprimido como para el opresor. La caricatura dirigida contra minorías y otros sectores oprimidos de la sociedad evidencia el perfil destructor de la burla. Sin embargo, ésta no es su única función. En el capítulo quinto de este estudio analizo con mayor detenimiento el humor hostil.

¹¹ Raskin compila una numerosa colección de chistes de la Unión Soviética que cumplen estas funciones.

asociación propician la perpetuación del *status quo*. La fiesta, el carnaval y el relajó, son expresiones de rechazo y como tal se presentan como contrapeso a la solemnidad.

B. El humor hecho crítica: la sátira en los productos culturales mexicanos

Las diversas manifestaciones del humor, sus usos y propósitos en los productos culturales dan constancia de su complejidad y de su capacidad crítica, con lo cual rebasan su encasillamiento como mero instrumento de diversión. Hay una continuidad de estas manifestaciones desde inicios del siglo XIX que se afirma con el diálogo que establecen con las realidades sociales y políticas en que se producen. La crítica, subversión e irreverencia del humor le han permitido posicionarse dentro de los debates en torno a los modelos de organización nacional, social y política, pero, sobre todo, han contribuido al debate en la forma de cuestionamiento y desestabilización de narrativas aceptadas. En este sentido el humor tiene un carácter análogo a la concepción del subalterno que Gareth Williams presenta en su libro *The Other Side of the Popular*:

[...] subalternity stands not just as a specific dispossessed individual or downtrodden and marginalized collective subjectivity, but as the site within any given social field [...] at which the very relation between hegemony and hegemony's exclusions—its constitutive outsides, in other words—interrupts the natural(ized) logics and representations that underlie hegemony's ability to hegemonize. (11)

El humor —expresión marginada en el contexto mexicano— contrarresta impulsos hegemónicos mediante su disposición desnaturalizadora y crítica, la cual se acentúa en la sátira. Por esa razón, para los humoristas, ésta se convierte en uno de los principales vehículos para articular su intervención en los acontecimientos políticos y sociales de su

tiempo. Los humoristas del México contemporáneo la heredan y continúan explotándola. Su fuerza crítica se sustenta en el cuestionamiento de las verdades aceptadas, la desestabilización de prácticas comunes, su capacidad de burlarse y de ridiculizar la solemnidad y el poder. En las siguientes secciones me refiero a la tradición humorística para establecer la extensa vigencia del humor y sus funciones en el contexto mexicano.

1. La sátira literaria: *El Periquillo Sarmiento* y su proyecto de nación

La sátira en literatura tiene una de sus primeras manifestaciones en *El Periquillo Sarmiento* (1816), publicado por José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827). La sátira en este caso se enfoca en criticar vicios sociales, pero se articula en torno a la figura del protagonista. La obra se publica durante la guerra de independencia de México, y sobresale el enfoque social de su crítica, pensado como un método de participación en la configuración del país. Lizardi presenta una visión utópica, en la cual una figura paterna propicia la armonía y el bienestar social. Su publicación denota plena confianza en la novela como medio de generación de debate político y social. La sátira de la obra tiene como objetivo criticar los comportamientos que van en detrimento de la sociedad. *El Periquillo* está escrito a guisa de autobiografía, con lo cual también recurre a la parodia. La aspiración de Pedro Sarmiento es evitar que sus hijos repitan sus errores.¹² Pedro refiere la influencia de los malos amigos, sus vicios y la propia incapacidad de aprender de los errores. Pedro escribe sus peripecias vitales como hombre reformado, evidenciando la capacidad reformadora del ser humano. El recorrido de su vida toma como guía los amos

¹² Distingo entre Pedro Sarmiento y Periquillo para referirme al mismo personaje con la intención de diferenciar al pícaro joven (Periquillo) del personaje mayor y reformado (Pedro).

a los que sirve y las funciones que desempeña. Esto le permite presentar profesiones y oficios varios para criticar a quienes los desempeñan inadecuadamente y que, por consiguiente, son nocivos para la integridad de la sociedad.

La forma episódica de la novela, habilitada por su inscripción en el género picaresco, permite que el protagonista se ponga al servicio de distintos amos y que se desplace para incluir a una variedad de personajes en su crítica. Por la novela desfilan médicos, escribanos, barberos, mendigos, militares y curas cuyo comportamiento y desempeño son dignos de oprobio por el costo social que tienen. A menudo se cotejan con personajes de su misma condición, pero que fungen ejemplarmente, es decir, cumplen con sus obligaciones con rectitud, convicción y vocación. El proyecto de organización social que presenta Lizardi en *El Periquillo* se fundamenta en un fuerte sentido de la responsabilidad personal y social. Los ciudadanos que conforman esta sociedad imaginada por Lizardi buscan ser “hombres de bien”. Son personas que en base al trabajo, el esfuerzo y el mérito se encuentran en una posición solvente que les permite ayudar a los demás. La atención al mérito es una respuesta al modelo monárquico en el que el prestigio social, las condiciones económicas y la participación política es determinada por títulos heredados. El modelo de nación propuesto en la novela y el valor de los individuos se demuestra con su comportamiento y su trabajo. La disposición de proyectos de nación es una constante de los productos culturales humorísticos.

En *El Periquillo* el humor se concibe como un recurso que primeramente divierte, pero cuyo propósito final es producir reflexión. El humor presente en las peripecias de Periquillo se complementa con una teoría que exponen Pedro y Lizardi-editor. Pedro cree que la manera más efectiva de transmitir sus enseñanzas es procurando producir placer en

sus lectores. El placer producido por el humor hace más llevaderas las extensas digresiones didácticas a las que recurre. El tema se aborda en una de las instancias en que se dirige a sus hijos:

No os disgustéis con estas digresiones, pues a más de que os pueden ser útiles si os sabéis aprovechar de su doctrina, os tengo dicho desde el principio que serán muy frecuentes [...] y así es que voy escribiendo mi vida según me acuerdo, adornándola con los consejos, crítica y erudición que puedo en este triste estado, asegurándoos sinceramente que estoy muy lejos de pretender ostentarme sabio, así como deseo seros útil como padre, y quisiera que la lectura de mi vida os fuera provechosa y entretenida, y bebierais el saludable amargo de la verdad en la dorada copa del chiste y de la erudición. Entonces sí estaría contento y habría cumplido cabalmente con los deberes de un sólido escritor según Horacio y conforme mi libre traducción: *De escritor el oficio desempeña / quien divierte al lector y quien lo enseña*. (Fernández de Lizardi 166-167)

El humor hace tolerable la inclusión de innumerables paréntesis. La explicación de Pedro revela otra función del humor: la capacidad de aligerar sucesos negativos.¹³ Lo anterior da acceso a un distanciamiento desde el cual se accede a otras perspectivas de dichos

¹³ Villoro afirma que el humor tiene una voluntad de oposición a la realidad. Al igual que la literatura el humor existe porque la realidad es insatisfactoria y es necesario complementarla con algo imaginario. Los sufrimientos pueden trascenderse en una obra que al mismo tiempo otorga placer (Entrevista, *Animal de fondo* 14).

acontecimientos. Además, para Pedro, el humor merece el mismo grado de estimación que la enseñanza.¹⁴

Lizardi-editor comparte la correspondencia entre diversión y aprendizaje. Al final de la obra justifica el tono humorístico del libro en base a sus ventajas sobre el tono serio. Lizardi-editor equipara la seriedad con lo fastidioso y asegura que Pedro usa la chanza para evitarlo (Fernández de Lizardi 938). Sin embargo, la expresión humorística no es un sólo antídoto contra el fastidio. Ésta trasciende la diversión y conduce a la reflexión. Esta trascendencia del humor es el argumento principal con que Lizardi-editor pretende convencer a la esposa de Pedro para que le permita publicar el relato de su vida (de Pedro), según lo expresa en la siguiente cita:

Bien conocía su esposo de usted el carácter de los hombres; sabía que lo serio los cansa, y que un libro de esta clase, por bueno que sea, en tratando sobre asuntos morales tiene por lo regular pocos lectores, cuando por el contrario, le sobran a un escrito por el estilo del suyo. Un libro de éstos lo manosea con gusto el niño travieso, el joven disipado la señorita modista y aun el pícaro y tuno descarado. Cuando estos individuos lo leen, lo menos que piensan es en sacar fruto de su lectura. Lo abren por curiosidad y lo leen con gusto, creyendo que sólo van a divertirse con los dichos y cuentecillos, y que éste fue el único objeto que se propuso su autor al escribirlo; pero cuando menos piensan, ya han bebido una porción de máximas morales que jamás hubieran leído escritas en un estilo serio y sentencioso. Estos libros

¹⁴ La relación entre enseñanza y entretenimiento también se discute en el *Quijote*. El canónigo, en la conversación que sostiene con el cura en los capítulos 47 y 48, desdeña los libros de caballería por ser idénticos y por enfocarse únicamente en entretener y no en enseñar (Cervantes 489).

son como las píldoras, que se doran por encima para que se haga más pasadera la triaca saludable que contienen. Como ninguno cree que tales libros hablan con él determinadamente, lee con gusto lo picante de la sátira y aun le acomoda originales que conoce, y en los que el autor no pensó; pero después que vuelve en sí del éxtasis delicioso de la diversión y reflexiona con seriedad que él es uno de los comprendidos en aquella crítica, lejos de incomodarse, procura tener presente la lección y se aprovecha de ella alguna vez. (Fernández de Lizardi 939)

Las afirmaciones de Lizardi-editor refutan la concepción del humor como una expresión propia de narrativas simples (dichos y cuentecillos) que tienen como fin único entretener.¹⁵

Pedro también discurre en varias ocasiones sobre la sátira, y se refiere su poder crítico, pero hace énfasis en que debe evitarse los ataques *ad hominem* para hacer blanco en los vicios, las conductas y acciones que perjudican a la sociedad. Esta postura concuerda con la de don Quijote, quien en su conversación con el Caballero del Verde Gabán del capítulo 16 le pide que corrija a su hijo cuando escriba “...sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; pero si hiciere sermones al modo de Horacio, donde reprehenda los vicios en general [...] alábele, porque lícito es al poeta escribir contra la envidia, y decir en sus versos mal de los envidiosos, y así de los otros vicios, con que no señale persona alguna” (Cervantes 668). Los ataques personales causan daño a quienes van dirigidos y, por lo tanto, tienen repercusiones sociales adversas y se reducen a la misma categoría que los vicios que se propone criticar. Pedro explica a Limahotón, el chino con

¹⁵ Villoro señala que para Augusto Monterroso el objetivo del humorista es hacer pensar (“Entrevista” *Hispanamérica* 55). Esta percepción del humor coincide con la de Lizardi-editor.

quien regresa a México, la diferencia entre el murmurador y el crítico en términos muy similares a las exhortaciones de don Quijote: “El murmurador o detractor es punible porque descubre los defectos ajenos con el maldito objeto de dañar a su prójimo en el honor, y por esto siempre acusa la persona determinándola. El crítico, ya sea moral, ya satírico, no piensa en ninguna persona cuando escribe y sólo reprehende o ridiculiza los vicios en general con el loable deseo de que se abominen” (Fernández de Lizardi 773).¹⁶ En ambos ejemplos se pone especial cuidado en no hacer objeto de la crítica a los individuos. Periquillo es castigado por la esposa del barbero después de que se burla de su aspecto físico. Sin embargo, las reservas que presenta Pedro sobre los ataques personales no se sustentan en la posibilidad de recibir un castigo físico sino en el hecho de que se aparta de la intención de mejorar las condiciones sociales que se encuentra en la base de la crítica de los vicios del libro.

2. Sátira gráfica del siglo XIX

En el contexto de nacimiento y formación del Estado mexicano, la sátira se implanta como un medio que les permite a los escritores y a los artistas intervenir en la construcción de la nación.¹⁷ Barajas asegura que la sátira política en Latinoamérica está ligada a la evolución de los conflictos sociales, la lucha por el poder, la conformación de

¹⁶ Se aprovecha la mirada del extranjero, como las *Cartas Marruecas* de José Cadalso o las *Cartas Persas* de Montesquieu. En ésta última, sobresale su carácter satírico. La mirada del extranjero permite desnaturalizar prácticas aceptadas, resultado que también se consigue a través del humor.

¹⁷ La nación pensada como una unidad política imaginada, según lo presenta Benedict Anderson: “It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-member, meet them, or even hear from them, yet in the minds of each lives the image of their communion” (6). En el siglo XIX se patentiza esta imagen con los movimientos de independencia y posteriormente con la instauración de la república.

una conciencia y un Estado nacionales, y la lucha por los derechos individuales y colectivos (*Historia* 27-28). En México esta relación es manifiesta en la caricatura política. Durante el siglo XIX la caricatura política se mantiene en constante diálogo con los sucesos políticos y sociales del país. El género se inaugura en 1826 con la publicación de “Tiranía” en *El Iris* por Claudio Linati (82) (Ver fig. 1).¹⁸ Esta caricatura

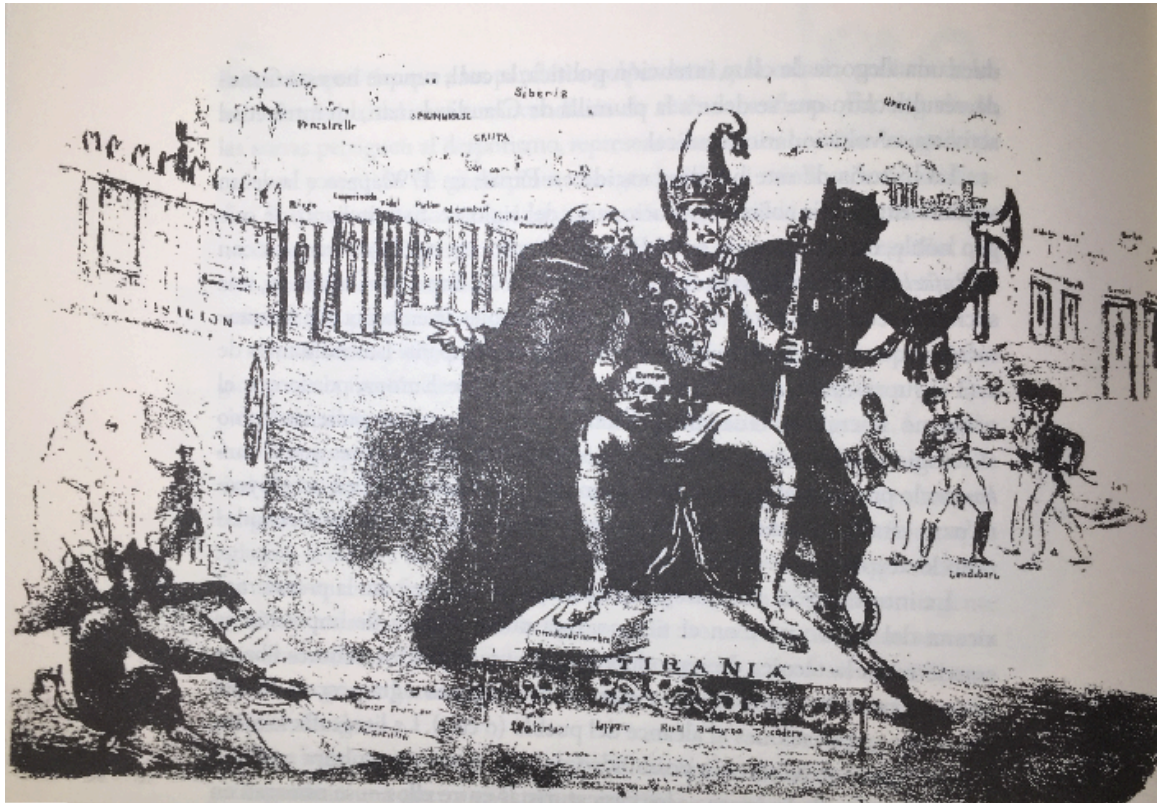


Fig. 1. “Tiranía”, por Claudio Linati.

¹⁸ Linati, de origen italiano, es el iniciador de la tradición litográfica en México. En 1826 funda, con Florencio Galli y José María Heredia, *El Iris* la primera revista literaria del país. La revista paulatinamente se alejaría de la literatura para enfocarse en la política (Barajas, *Historia* 83). A *El Iris* le siguieron una serie de publicaciones satíricas, algunas de breve duración, tales como *La Orquesta*, *El Ahuizote*, *El Gallo Pitagórico*, *Don Simplicio* y *Don Bulle Bulle*.

En cuanto a *Tiranía*, Eduardo del Río (*Rius*) indica que esta es la primera caricatura publicada en un medio periodístico. Antes de la obra de Linati se producía caricatura que se hacía en hojas que se pegaban en las paredes para atacar a funcionarios (Del Río, *Moneros* 13).

presenta en primer plano la efigie de la tiranía con orejas y pezuñas de équido, quien escucha los consejos de un demonio y de un fraile. En la cabeza trae un gorro de bufón, en la mano izquierda sostiene un cetro, en la derecha, el cráneo de Europa y bajo la pezuña derecha tiene los derechos del hombre. Las figuras del primer plano se encuentran sobre un estrado de cráneos y puñales, que señalan la violencia que sostiene a la tiranía. A sus espaldas, se halla un hombre suspendido de la fachada del edificio de la Inquisición. A la derecha, un grupo de soldados acometen contra un individuo mientras que en el trasfondo se encuentran algunos individuos ahorcados. Entre éstos Barajas identifica los nombres de Miguel Hidalgo y de Francisco Javier Mina (*Historia* 82, 523). La ilustración va acompañada de la siguiente leyenda: “Entre superstición y fanatismo / La feroz Tiranía mira sentada, / Y con terror y mercenaria espada / Do quier siembra la muerte el despotismo” (Linati 82).

Tiranía señala los peligros de un gobierno autoritario, alentado por la superstición y el fanatismo, representados por el demonio y por el fraile, y sustentado por la violencia. Barajas identifica la *Alegoría del mal gobierno* de Ambrogio Lorenzetti como el antecedente de la caricatura de Linati e indica que ambas son un alegato a favor de un gobierno republicano, lo cual tiene importante relevancia en México previo a las elecciones del Congreso de 1827 en las que los yorkinos acusaban a los escoceses de ser proborbónicos y partidarios de la monarquía española (Barajas, *Historia* 84-85).¹⁹ La crítica va dirigida hacia las principales instituciones de poder. Se identifica el fanatismo y la superstición como sustento del gobierno autoritario, y se subraya la violencia como su fundamento. La sociedad queda a merced de estas instituciones, puesto que sus derechos

¹⁹ Los yorkinos y los escoceses eran dos logias masónicas activas en el país.

quedan derogados bajo la pezuña derecha del personaje. La caricatura de Linati vuelve la vista hacia un escenario fundacional al incluir a Hidalgo y a Mina, héroes de la independencia de México. Los temas de esta caricatura se retoman constantemente en la caricatura del siglo XIX.

La caricatura de José Guadalupe Posada (1852-1913) marca otro hito en la caricatura política mexicana en general y en la sátira en particular por la crítica social que contiene. Posada es uno de los caricaturistas satíricos más conocidos y difundidos, por lo que se ha convertido en referente de la cultura gráfica del país. Cabe señalar que su fama es ante todo póstuma y se debe a un esfuerzo de recuperación posterior a la Revolución mexicana. Sin embargo, esta recuperación fue selectiva, puesto que se subrayó el compromiso social de Posada y se oscurecieron los ataques dirigidos a Francisco I. Madero. En *Calaveras del montón* “Madero es caracterizado como un peladito calavera y borrachín [...]” (Barajas, *Posada* 353). Como el título lo indica, la ilustración es una calavera, y la combinación de ilustración y texto crea una interrelación entre la sátira gráfica y la sátira escrita que potencia el mensaje satírico.²⁰

Uno de los objetivos de este estudio es cuestionar los mitos o las verdades prevalecientes en la cultura mexicana por medio de las producciones humorísticas contemporáneas. Posada encarna uno de estos mitos y formado por la valoración selectiva de su obra. En *Posada: mito y mitote* (2009) Rafael Barajas (*el Fisgón*) sostiene que la crítica que Posada hace de Madero desestabiliza la imagen del caricaturista comprometido

²⁰ Las calaveras del Día de Muertos son poemas satíricos que en el presente se publican el Día de Muertos y que deben su popularidad al rescate de la obra de Posada. Las calaveras combinan ilustración y texto, aunque también es común que se publiquen compuestas únicamente por uno de estos elementos. Ver el quinto capítulo.

con la sociedad y hace visible su simpatía por Porfirio Díaz y su justificación de actos represivos (23-24).²¹ La caracterización de Madero como alcohólico lo exhibe como un personaje poco racional e impulsivo, lo cual se enfatiza en los versos de Constancio C. Suárez que lo acompañan:

No corras tanto Madero / Detén un poco tu trote, / Porque con ese galope /
Te volviste narangero. / Ya no corras... detente / Acorta ya tu carrera, / Que
te gritará la gente: / ¡A qué horrible calavera! / Madero, en esta ocasión / Es
mucho lo que has corrido / Perdiste ya la razón, / Y en muerte te has
convertido. / Ahora tu filiación / La tiene el nuevo partido; / Tu calavera
han metido, / Al horno de cremación.²² (Citados en Barajas, *Posada: Mito
y mitote* 352)

A la ausencia de razonamiento se le aúna la precipitación (Ver fig. 2). El ceño fruncido lo presenta como un individuo predispuesto a la violencia.

Lo anterior se hace más visible en otras caricaturas en las que se alude a la incapacidad de Madero de dirigir el movimiento o de contener las fuerzas violentas que había liberado. En “¿Qué quieres Panchito?” un Madero bebé se presenta ante la Patria y con lenguaje infantilizado le dice “Yo quero bombo” (373) (Ver fig. 3). Barajas lo interpreta como deseo de bombas, por ende, de violencia (*Posada: Mito y mitote* 373).

²¹ La rebelión maderista constituye un punto de ruptura —que como la fiesta, el relajo, el carnaval, y el movimiento estudiantil de 1968— se enfrenta a un orden establecido. En este caso, la burla de Madero comunica la desaprobación de dicha ruptura.

²² Barajas sugiere, pero no asegura, que los versos son de Suárez.

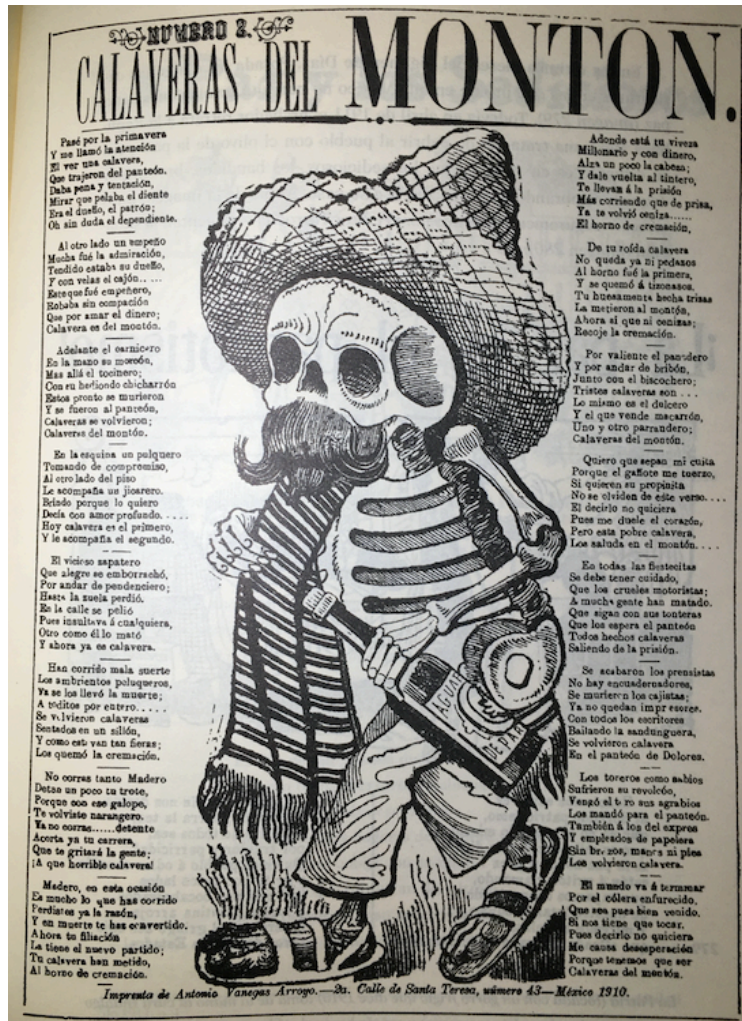


Fig. 2. “Calaveras del montón”, por José Guadalupe Posada.

El volcán que expulsa una fumarola al fondo hace hincapié en la cercanía de la catástrofe. Paradójicamente, el bebé Madero puede desencadenar un evento catastrófico que amenaza la integridad de la Patria. Conjuntamente, su irresponsabilidad amenaza la libertad, representada por el gorro frigio que lleva la Patria.



Fig. 3. “Qué quieres Panchito”, por José Guadalupe Posada.

Hay una continuidad de esta representación desfavorable de Madero en la obra de Posada. Ésta se extiende a la Revolución y al pueblo y es patente en “¡Abajo la tiranía de Díaz! Sufragio efectivo... y no!” y “Lo del día. Perdón, Nación mexicana” (Ver figs. 4 y 5). La primera ilustra a Madero arremetiendo, montado en un caballo y sosteniendo un machete, contra la efigie de la democracia. El atavío de Madero lo vincula con el pueblo, de manera análoga con su retrato en “Calaveras del montón”. La caricatura reitera el ímpetu violento de Madero, y resalta el peligro que significa para la democracia la participación del pueblo, los estratos bajos de la sociedad condensados



Figs. 4 y 5. “¡Abajo la tiranía de Díaz! Sufragio efectivo... y no!” y “Lo del día. Perdón, Nación mexicana”, por José Guadalupe Posada.

en la “leperocracia” del machete. Sin embargo, Madero no intimida a la democracia. Prevalece el optimismo de que la democracia se sobrepondrá a la acometida popular. “Lo del día. Perdón, Nación mexicana” confirma el daño de Madero, quien acepta su culpa y por ello le pide perdón a la patria. Sin embargo, la Patria no lo perdona porque la ha arruinado. En la caricatura se representa una patria antitética. Por una parte, alude a su ruina y presenta un semblante alterado que dista del sosegado de ¿Qué quieres Panchito?, pero por otro, tiene bajo control a Madero, a quien sujeta del pelo mientras éste humildemente busca refugio. Las obras critican el peligro que representa Madero para el país, y constituyen una defensa del *status quo*. Además de ilustrar cómo se articula la crítica a través de la caricatura, estas representaciones también revelan las posibilidades que la

caricatura tiene para reducir a los personajes. Madero aparece desprovisto de autoridad y de importancia. Asimismo, reiteran el valor documental de la caricatura tanto por el contenido, así como por la ideología que contiene, los cuales son indicios de las opiniones en torno a los sucesos que dominan el debate público.

Esta muestra de caricaturas ilustra la representación desfavorable de Madero y de la Revolución. Sin embargo, la imagen de Posada que predomina en el imaginario colectivo se asocia con la preocupación por el bienestar del pueblo y el compromiso con la Revolución. Este perfil coincide con su representación en “Homenaje a Posada” (1953) de Leopoldo Méndez, en la que el caricaturista observa, a través de la ventana de su taller, a la guardia porfiriana mientras reprime a un grupo de manifestantes. Sobre la mesa descansa un grabado que reproduce la escena. Dentro del taller sobresale la presencia de Ricardo Flores Magón, ideólogo de la Revolución. Este grabado es una metáfora de la construcción del mito de Posada. Según Eduardo del Río (*Rius*),

José Guadalupe Posada ha sido considerado, a partir de su descubrimiento por Diego Rivera, como el prototipo de artista del pueblo y su defensor más aguerrido [...] [T]rabajó en talleres de grabado e imprentas, haciendo monos y caricaturas contra la tiranía porfirista. Las primeras en el periodiquito *El Jicote* de su natal ciudad [Aguascalientes], contra el cacique local. Pero ahora resulta que posada *no* fue como lo pintan [...] Han salido a relucir docenas de caricaturas contra Madero y Zapata y otras dedicadas a glorificar a Porfirio Díaz [...] Y que no dejan duda de los verdaderos amores del gran grabador en lo político. Don Lupito, gulp, era profirista de corazón

y no tenía su corazón puesto, ni en Madero, ni en Zapata [...] (Rius, *Moneros* 35-36)

Por su parte, Barajas afirma que los artistas e intelectuales que lo redescubren determinan que simpatiza con la Revolución porque parte de su obra refiere vivencias del pueblo pobre, algunas estampas protestan contra abusos de los patrones y de las autoridades, algunas hojas sueltas festejan la entrada de Madero en la capital y hablan sobre caudillos y sucesos revolucionarios (*Posada: Mito y mitote* 23). La imagen favorable de Posada es doblemente significativa. La construcción de su mito responde a la creación de un imaginario para afianzar ideas específicas de nación, identidad y ciudadanía después de la Revolución. Se aprovecha para promover un sistema político, de la misma forma que sus caricaturas favorecían un sistema de organización política a través de sus críticas. Sin duda, Posada es uno de los principales caricaturistas de México. La caricatura de Madero citada arriba es un ejemplo evidente de la manera en que la caricatura reduce a figuras que ostentan poder político y social. Su presencia en la vida cultural del país ha mantenido sus temas, estrategias y recursos, pero ante todo, ha sostenido la vigencia del caricaturista como una figura relevante en los debates políticos vigentes.

3. La tentativa satírica del cine de mediados del siglo XX

En el cine la sátira tiene sus primeras manifestaciones en las películas de Cantinflas, pero se trata de tímidos esfuerzos que carecen de ímpetu mordaz. Sin embargo, la incipiente sátira cantinflasca se enriquece por otros directores al paso que se modifican las condiciones sociales y políticas y que se extiende la libertad de expresión. Si Posada es el

caricaturista mexicano por antonomasia, Cantinflas es su equivalente cinematográfico.²³ Cantinflas socava el potencial crítico del peladito, el tipo social en el que se basa su personaje. La ausencia de una actitud crítica se relaciona con la industria del cine en México durante el siglo XX. El cine se convierte en uno de los principales productos de exportación, por lo que surge una preocupación por la proyección de una imagen positiva del país. En el contexto de apoyo al cine por parte del Estado opera una lógica de interdependencia en la que el cine recibe apoyo gubernamental y exporta una imagen positiva.²⁴ Esta imagen se adecua a la noción de la modernidad que la clase dominante desea distribuir.

La industria cinematográfica mexicana ha contado, desde sus orígenes a inicios del siglo pasado, con un importante número de largometrajes humorísticos. A pesar de su prevalencia, son relativamente pocas las producciones satíricas. El cine conserva la solemnidad y el cuidado de las formas de la literatura. Además, las obras humorísticas, por lo general, se apartan de las problemáticas sociales y políticas. *Allá en el rancho grande* (1936), protagonizada por Tito Guízar, figura como el primer gran éxito del cine mexicano. A partir de la buena aceptación de la película se inaugura el género de la comedia ranchera, películas caracterizadas por el optimismo, la profusión de canciones populares y de escenas bucólicas de costumbres rurales, el humor simple, la mitificación de la vida y la moral

²³ Además, coinciden en que tienen un lugar privilegiado en la cultura mexicana basado en la construcción de un mito. Monsiváis aborda la creación del mito de Cantinflas en “El ser del mexicano”, que forma parte de *Escenas de pudor y liviandad* (1981).

²⁴ La intervención del Estado incrementa la naturaleza comercial de la industria cinematográfica y refleja el creciente conservadurismo de la clase media (Mora 102). El conservadurismo se combina con la inexistente visión social de los productores y se traduce en una industria cinematográfica incapaz de reflejar los problemas y las tensiones de la sociedad mexicana (Mora 105).

provinciana y un mensaje ideológico explícitamente reaccionario (Medina de la Serna 163). Los temas que desarrollaban estos melodramas eran folklóricos o nacionalistas (Mora 49).²⁵ Jorge Negrete y Pedro Infante son los continuadores del género y dos de los actores más difundidos, no solamente a nivel nacional sino internacional, y esto evidencia la divulgación del género.

El conjunto de películas producidas durante la Época de Oro, el periodo de mayor producción a mediados del siglo XX, refleja los valores de la élite conservadora. Aún cuando parece alejarse de estos valores, adheridos a la comedia ranchera, se mantiene en un sistema igualmente reaccionario. Según Rafael Medina de la Serna,

Mexican cinema learned to replace the conservatism of the *comedia ranchera* with an equally backward-looking, urban nostalgia for the Porfirian era. This was how the most reactionary sectors of the urban middle class demonstrated their ideals of decency and good manners, values which they felt were endangered by the populist Cárdenas government. (166)

La producción que recauda mayores ingresos en 1939 se titula *En tiempos de don Porfirio*. La creciente clase empresarial veía en el pasado un modelo de normalidad. Ansiosamente esperaba el fin del sexenio cardenista y la llegada de un nuevo régimen cuyos esfuerzos se concentraran en la expansión de la economía, en lugar de las nociones de justicia social y lucha de clases. Estas actitudes, de una pequeña burguesía insegura de sí misma y que se identificaba en cierto modo con el porfirismo, establecieron las pautas de la producción cinematográfica de las décadas venideras (Mora 50-51). La noción de normalidad también

²⁵ Posteriormente, y bajo otro contexto social y económico, se descarta el conservadurismo y las convenciones morales de la comedia ranchera. Un ejemplo de este fenómeno lo proporciona el cine de cabareteras.

se ubica en la figura del charro. Carl Mora indica que el espacio del charro es el de una sociedad feudal presidida con autoridad paternalista del hacendado sobre sus inferiores socioeconómicos. El charro glorifica su masculinidad para realzar su autoestima y sus prerrogativas sociales. Se trata de la idealización de actitudes radicadas en el pasado porfiriano y en el colonial. El charro mantiene el *status quo*, y representa los valores tradicionales y católicos que resisten las tendencias izquierdistas y modernizadoras que emanan de la ciudad (Mora 46-47). Las transgresiones sociales, morales o políticas quedan fuera de las posibilidades de representación. El charro, como lo ejemplifica el personaje macho interpretado por Pedro Infante, respeta ante todo los límites que le imponen los poderes eclesiásticos, civiles y maternos (Medina de la Serna 164). Las películas humorísticas que se alejan del modelo de la comedia ranchera y que se desarrollan en un entorno urbano tampoco transgreden el orden imperante.

El cine vuelve la vista constantemente al pasado, y los productos culturales contemporáneos reproducen esta práctica. La aproximación al pasado desde el presente puede hacerse a través de un lente crítico o con ánimo antihistórico.²⁶ No obstante, no deja de ser significativa la recurrente presencia del pasado. La construcción de la nación, la identidad, la cultura y el Estado se fundamenta y se sustenta en reiteraciones del pasado. Según Roger Bartra, la cultura del hombre moderno requiere de mitos y el mito del hombre primigenio fecunda la cultura nacional y al mismo tiempo sirve para estimular la conciencia de la modernidad y el progreso nacionales (77). La figuración de un orden ideal se encuentra en el centro de la nostalgia selectiva porfirista y la ilusión de alcanzar una

²⁶ Como se verá en el capítulo cuarto, *La Cebra* y *La ley de Herodes* retoman momentos históricos importantes.

situación de bienestar hipotética en el futuro son la manifestación de un mismo deseo. La noción de modernidad es una comparación con las condiciones del pasado.

Cantinflas es el cómico de mayor divulgación del cine mexicano. Su participación era garantía de éxito taquillero, y sus películas representan —junto con la épica histórica y patriótica— una de las principales fórmulas de la Época de Oro del cine mexicano, lo cual fosilizó al personaje. Cantinflas hizo esencialmente la misma película por tres décadas (Mora 56). El personaje de Cantinflas encarna la situación del humor en el cine. Mario Moreno utiliza al peladito de manera muy atrayente, puesto que lo despoja del potencial satírico contenido en este tipo social. Moreno, como los demás comediantes, comienza su carrera en la carpa, representando fragmentos de obras provenientes del teatro frívolo. Los asuntos sociales y políticos formaban parte de los programas del género menor, sobre todo en tiempo electorales. No obstante, éste no se distinguía por la crítica social y política, y su principal objetivo era generar risa por la risa. La carpa constituía un medio de escape de las preocupaciones diarias para la clase trabajadora, quienes presenciaban pantomimas, monólogos, diálogos, *sketches* breves, juguetes cómicos o sainetes de un solo acto, escenas de zarzuela y pequeñas óperas y obras teatrales (Nomland 173). El espectáculo proporcionaba exclusivamente diversión. John Nomland señala que cuando había crítica no se hacía con vocación reformadora sino con nostalgia por el pasado. En lugar de un análisis de los males contemporáneos, se ofrecía descanso y diversión (178). Nuevamente surge la percepción del pasado como modelo de organización social y política. La visión de un pasado idílico supone una nostalgia creada y artificial. Es decir, la mayoría de los asistentes, las clases populares, nunca participaron de un pasado próspero.

Carlos Monsiváis le concede un mayor talante subversivo al teatro frívolo. El público que asiste se educa en la falta de respeto a los caudillos y proclamas, en la irreverencia y la parodia. Este teatro da cabida a la sátira, a la ridiculización de la historia inmediata y a las parodias de los gobernantes, las cuales democratizan y le dan un tono irreverente a la crítica (Monsiváis, “Instituciones: Celia Montalván” 30-31). En la carpa, por otro lado, se prefiere el albur al chiste político (Monsiváis, “Instituciones: Cantinflas” 83). Paradójicamente el espacio de diversión popular se vuelve el lugar de las normas, impuestas por el público mismo.²⁷ Éstos tenían la capacidad de censurar a quienes infringieran los códigos del buen hablar y de comportamiento, de modo que los chistes se elaboraban con un lenguaje eufemístico (Monsiváis, “Instituciones: Cantinflas” 83). El público se adjudica la función de censor. Reaparece el pasado tiránico y feudal con estas manifestaciones de control. Esta dinámica, conjuntamente, apunta a la preferencia de un lenguaje indirecto. Dicho de otra manera, refiere a la expresión de una aproximación tangente ante la contrariedad. El conocido lenguaje evasivo de Cantinflas reitera esta actitud. Bartra la interpreta como una huida y como la ausencia de aspiraciones de superarse (175-176). El lenguaje indirecto y la oblicuidad que encierra el cantinflismo evidencian un anquilosamiento. Permiten salir de un contratiempo inmediato, pero en un movimiento centrípeto que perpetúa las mismas condiciones. Para Bartra, el cantinflismo es una metáfora para describir la estructura de mediación que legitima la dictadura unipartidista y el despotismo gubernamental, puesto que se admiten las demandas populares más radicales, las cuales se perderán en el laberinto de contradicciones, albures

²⁷ El espacio de diversión que podría tener el potencial subversivo que Bakhtin le concede al carnaval.

y fintas (177). Este esquema es consecuente con el humor de Cantinflas: aparentemente responde a problemáticas sociales y políticas, pero se desorienta y termina por mantener el *status quo*.

Cantinflas transita del teatro frívolo y la carpa al cine. El ámbito del cine se rige por convenciones y expectativas en las que la carpa no tiene cabida, de modo que los actores transitan, pero se acogen a un paradigma de humor inocuo, de lo contrario se arriesgan al fracaso. Por ejemplo, Jesús Martínez *Palillo*, especialista en chistes políticos en la carpa, se malogra en el cine (Medina de la Serna 167). El gusto y el interés no se ubica en la exploración de asuntos sociales y políticos a través del humor. En este sentido se asemeja a la literatura, que se reviste de solemnidad y resiste algunos temas o recursos —lo humorístico— por no considerarse apropiados. El *peladito*, en el que Cantinflas basa su personaje, es el ciudadano marginado que se produce de la migración de provincia a la capital y que, como un personaje picaresco, debe maniobrar con su ingenio para sobrevivir. Cantinflas emplea el engaño, la simulación y el discurso fragmentado e incoherente para lograrlo. Hay una tensión entre el pelado disminuido de Cantinflas y el bagaje social y cultural que personifica. No obstante, éstos últimos se suprimen, de modo que no se aprovecha para comentar o subvertir las fuerzas opresoras del gobierno y de la sociedad. Cantinflas se acoge a las convenciones de un cine que carece de una visión crítica y que se concibe como mero entretenimiento. Según Medina de la Serna,

Cantinflas's success led him increasingly to mediate and mollify the class character of his comedy and of his world-view while attempting to preserve the trappings of his *peladito* character [...] Associated with Miguel M. Delgado [...] Cantinflas's creative decadence began while he reaped the

economic fruits of his commercial popularity, exploited in films where he sought to parody professions, trades or popular behaviour while giving free reign to his moralising and grumbling temperament [...]. During the 60s, Mario Moreno completely abandoned his original popular character in order to associate himself with the most pedestrian and reactionary causes [...] again under the direction of Delgado. (167)

El éxito de Cantinflas tiene lugar en la conformidad y la complacencia. Según Monsiváis, Cantinflas invierte el sentido social del estereotipo al domarlo. Abandona lo ácido de la carpa y el personaje queda reducido a su forma más inocua (Monsiváis, “Instituciones: Cantinflas” 89-91). El tipo social idóneo para comentar su contexto transmuta en figura satisfactoria de todo público. Las clases populares se divierten con un personaje con quien en principio se identifican y la élite se complace y permanece segura ante su inocuidad. El cine se concibe solemne, y por ello ciertos temas y expresiones son inadmisibles. En este contexto, la sátira, política y social, es muy limitada. La sátira política producida posteriormente —en distintas condiciones sociales, políticas y comerciales— supone una ruptura de este paradigma. Las obras cada vez más responden críticamente a su contexto. La sátira en el cine de mediados de siglo tiene un importante potencial crítico, pero se modera, como queda patente en *Aquí está el detalle* (1940).

4. La finta de la sátira en las películas de Cantinflas

La sátira en las películas de Cantinflas permanece latente, no por deficiencias de realización sino por un deliberado esfuerzo de suprimir su fuerza crítica. La popularidad de Cantinflas corresponde a su crítica de la injusticia social, pero es una crítica conformista (Bartra 176). Monsiváis le atribuye dicha popularidad a la ausencia de una tradición

humorística: “En un país sin tradiciones cómicas (la comicidad había sido un recurso capitalino), el primero que es Lo Divertido a escala nacional, será hilarante para siempre. La clase media ilustrada abandona paulatinamente a Cantinflas, pero la deuda de las masas con él es a largo plazo. Los hizo reír y por tanto, se comprometió a seguir haciéndolos reír” (“Instituciones: Cantinflas” 94). Su estimación es análoga a la de Posada: ambas se inscriben en la construcción de un mito. Según Monsiváis, Ismael Diego Pérez lo declara alto momento del “ser mexicano” puesto que su mucho hablar implica un desprecio por los demagogos y la prensa lo identifica con Chaplin, de modo que se asocia con el desafío social, la poesía y la arrebatada pasión romántica de los desposeídos (“Instituciones: Cantinflas” 95). Sin embargo, lo anterior es una imagen construida de Cantinflas. Sus películas eluden la crítica social y política. Incluso, se pretende negar una lectura de crítica en su trabajo. *Un día con el diablo* (1945) va acompañada de una nota preliminar en la que se enfatiza el carácter ficticio de la película y se aclara que no es un intento de representar el ejército del país. La nota se adjudica la habilidad de anular el valor simbólico de la película e imponer una lectura e interpretación que salvaguarda la integridad del ejército. En el trasfondo de la advertencia se encuentra la convicción de que una representación ficticia de la realidad puede, y en este caso debe, agotarse en sí misma. El deseo de curarse en salud constituye un reconocimiento tácito del gesto subversivo del humor, el cual revela la precariedad de las instituciones.

La erosión de la autoridad de las instituciones que concede el humor se verifica en *Ahí está el detalle*. En esta película Cantinflas es llevado a juicio por una confusión. La escena del juicio es una parodia satírica del sistema de justicia. Este sistema está en manos de funcionarios incapaces de dirigir los procedimientos del juicio. Se presenta un sistema

de justicia malogrado que es incapaz de dar término al caso, un caso que se construye a partir de una equivocación y que se resuelve por la intervención de un ciudadano. La procuración de justicia, su facultad constitutiva, excede la capacidad del aparato judicial. En la película *Cantinflas* es acusado de un crimen que no cometió. El juicio deviene en un proceso sin sentido, marcado por el absurdo del discurso cantinflesco que termina por contagiar al abogado, al fiscal y al juez. El desorden se sobrepone a la solemnidad que intenta mantener el juez, pero es sólo momentáneo y no trasciende el espacio del juzgado. Al final de la película todo vuelve a la normalidad. Gareth Williams indica que,

In the final scene of the film, everything has returned to where it was at the beginning. Chaos has been averted and social order has been restored. Pacita is back in the kitchen where she belongs, and Cantinflas can only enter the bourgeois home where she works through the back door, scrounging for food under the protection of the night. Once again, however, equality and social differentiation are located at the heart of the melodramatic interactions of the Mexican working class [...]. (“Comrades” 62)

La normalidad para Cantinflas consiste en un perpetuo estado de mendicidad. Las fintas y su lenguaje embrollador lo liberan de los apuros más inmediatos (el hambre, a costa de su relación con Pacita), pero no alteran las fuerzas que lo condenan a ese estado. Aún así, se evidencia una alteración del orden que es posible por medio del humor. La nota preliminar de *Un día con el diablo* apunta a una conciencia de esta capacidad del humor.

En *Si yo fuera diputado* (1952) se verifica la línea divergente que Cantinflas traza con respecto al humor crítico. La idea central del argumento es la incursión de Cantinflas en la política. Se coloca al personaje en el entorno idóneo para comentar la situación

política del país. El hecho de que se haya optado por omitir la representación concreta de la situación del país y que los males se hayan concentrado en la figura de un antagonista que no forma parte de la clase política es sumamente significativo. Cantinflas es un peluquero que se postula para la diputación de su distrito por recomendación de don Juan, su vecino. Don Juan, un anciano que se ha dedicado a defender a los más menesterosos de la sociedad y que como resultado se encuentra en una situación económica precaria, le enseña derecho a Cantinflas a cambio de sus servicios de peluquero. El mismo don Juan lo exhorta a litigar, y con la ayuda de otros conocidos y de su sobrina Sarita, lo convence de postularse para diputado. Cantinflas se enfrenta a don Próculo de Guevara, quien encarna los valores opuestos a los de Cantinflas y de don Juan. Como antítesis de éstos, don Próculo carece de empatía y recurre al hostigamiento como método para conseguir la diputación. Don Próculo es el promotor de los vicios, por ser dueño de billares y cantinas, y no titubea para expulsar de sus viviendas a las familias que incumplen con el pago del alquiler. Este personaje tiene la función de ensalzar las cualidades humanas de Cantinflas. A diferencia del fiscal y del abogado defensor de *Aquí está el detalle*, Cantinflas es el instrumento por el cual se alcanza la justicia. Se reviste de heroísmo dentro y fuera del juzgado al esclarecer un homicidio y al evitar un desalojo. De esta forma se erige como una figura paternal que protege a los necesitados. El chiste posterior a la frustración del desalojo consiste en que los hijos lo llaman papá justo después de que la madre les pide que lo vean como un padre y que Cantinflas rechaza temiendo malinterpretaciones.

La candidatura de Cantinflas se sustenta en su preocupación por las injusticias sociales y en su vocación democrática, con la que hará escuchar la voz de los ciudadanos. *Si yo fuera diputado* alude a la injusticia y a la venalidad de los jueces, pero predomina un

ambiente de optimismo. Se presenta un entorno democrático en el que las prácticas antidemocráticas se concentran en un personaje avieso, don Próculo, quien no es político sino un ciudadano que incursiona en la política por primera vez. Las artimañas electorales —intimidación y robo de urnas, anuncios falsos de Cantinflas para infringir la ley— se reducen a un caso aislado y asistemático. El pueblo se vuelve defensor de la democracia, se prepara y evita que los pistoleros de don Próculo destruyan las urnas. En la escena se enfrentan los anticuados modos de hacer política, materializados en los secuaces de don Próculo, cuya vestimenta —camisa vaquera, paliacate y sombrero norteco— acentúa el desajuste. Es decir, no pertenecen al entorno urbano, democrático y civilizado, lo que implica la homogeneización de un modo correcto de comportarse. Se enfrentan con una forma de la modernidad, representada por los personajes ciudadanos, de traje y corbata, y además profesionistas.

El personaje de Cantinflas asume la tarea de redimir a los oprimidos, y constituye el alter ego de Mario Moreno, quien asume el papel de animador sufragista. Mario Moreno suspende la producción de *El bombero atómico* para dedicarse a *Si yo fuera diputado*, convencido de que es su deber cívico (Pilcher 145).²⁸ La película representa los anhelos de Moreno. El país deseado se encuentra en la cláusula que el título omite. Cantinflas presenta un modelo de nación que tiene una democracia funcional y ciudadanos comprometidos. Se postula para alejar de la contienda a quienes estorban las buenas intenciones del gobierno.

²⁸ El optimismo se basaba en la crisis de legitimidad que enfrentaba el partido oficial como el partido de la Revolución. Miguel Alemán rechaza los ideales de la Revolución. Durante su sexenio se enriquece, modifica la constitución con lo que da entrada a que los terratenientes bloqueen la ley agraria e intenta colocar a su primo, Fernando Casas Alemán, como el candidato del partido para las elecciones de 1952 (Pilcher 145).

Las faltas y carencias se encuentran fuera del gobierno y se ubican más bien en los inadaptados antidemocráticos, como don Próculo. Cuando Cantinflas gana la diputación es otro ejemplo del ideal contenido en la cláusula faltante: se compromete a defender la justicia y los derechos de los ciudadanos y reitera su rol como representante. Por lo tanto, su obligación consiste en ser la voz del pueblo. De esta manera, el personaje Cantinflas, que inicialmente representaba a un tipo social marginado, pasa a formar parte del Estado. Pilcher indica que en esta película Cantinflas utiliza su agilidad callejera para aprender la ley en lugar de subvertirla (146).²⁹ La ciudadanía se acoge a un sistema político funcional. El conato de crítica se resuelve en una reivindicación del Estado.

En *Si yo fuera diputado* el pueblo se presenta como un conjunto poseedor de aspiraciones homogéneas y deseoso de institucionalización. Esta integración al Estado responde a una noción muy particular de la modernidad capitalista latinoamericana. Según Gareth Williams,

[T]he formation of the modern nation-state in Latin America [...] was for the most part predicated on the active integration and institutionalization of the notion of the people—of the common populace, or the popular/subaltern sectors of society—as the originary ground from which to consider the contours of national history, national identity formations, and national modernization. (*The other Side* 4)

Williams se refiere al imaginario posrevolucionario fijado en la pintura de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. La integración de los estratos

²⁹ El personaje de Cantinflas no es ya un pelado sino un peluquero/empresario que alcanza una diputación mediante su trabajo, honestidad, esfuerzo y carisma. Como veremos, en *La ley de Herodes*, Vargas también lo logra, pero por medio de la corrupción.

desarraigados en esta pintura es paralela a la institucionalización del pueblo de las películas comentadas. Éstas películas evidencian una esperanza integracionista que llevará a la modernidad.

Las obras analizadas en esta sección son significativas para la posterior producción humorística por los recursos que utilizan. Las obras, en particular las películas de Cantinflas, realizan una crítica tímida, pero revelan funciones del humor que retoman obras posteriores. En el caso de Posada, el ataque y la reducción de Madero, como figura importante de poder, continúa vigente en la caricatura del presente siglo. De la misma forma, la noción de Lizardi sobre la producción de pensamiento que posibilita el humor se verifica en las reflexiones en torno al México actual que propician las obras humorísticas analizadas en los capítulos subsiguientes de este estudio.

C. Continuidad y evolución del humor

En el siglo XX escritores que tuvieron una notable presencia en la vida cultural del país eligen el humor como modo de expresión. Entre ellos se encuentran Jorge Ibargüengoitia, Rosario Castellanos, Juan José Arreola y Augusto Monterroso, quien, aunque nació fuera de México, tuvo una presencia significativa y dejó un legado importante en la literatura mexicana. El humor de estos escritores supone una continuidad del humor en el siglo precedente. Sin embargo, éste evoluciona hacia un perfil más mordaz. Asimismo, incorpora nuevos temas que surgen con los cambios sociales y políticos. En el siglo XX se desarrolla el cine, y con él surge un medio novedoso que da cabida al humor. En éste comienzan a surgir algunas propuestas satíricas, pero es hasta finales de siglo cuando el humor filmico se vuelve mordaz. Las obras humorísticas del siglo XX continúan

desarrollando las funciones del humor. En éstas sobresalen las funciones que se verifican en los productos culturales humorísticos del presente siglo, tales como la subversión de convenciones culturales, el cuestionamiento del discurso oficial y de discursos y narrativas históricas, la irreverencia ante el poder y la crítica de las instituciones y el Estado. Es decir, se produce una continuidad del humor como medio idóneo para comentar las realidades del país.

1. Jorge Ibargüengoitia y el cuestionamiento de las verdades aceptadas

La sátira literaria en México tiene uno de sus mayores exponentes en la obra de Jorge Ibargüengoitia (1928-1983). Su obra continúa siendo un referente del humor en la literatura mexicana. *Los relámpagos de agosto* (1964), —una de las pocas obras humorísticas que figuran en el canon de la literatura mexicana— es una novela satírica sobre los líderes revolucionarios. Esta novela reitera la aptitud de la sátira para comentar la realidad nacional. La trama se desarrolla en los años posteriores a la lucha armada, cuando los generales se vuelven gobernadores y compiten por ascender en los puestos públicos. El general José Guadalupe Arroyo publica sus memorias para refutar a otros personajes que vivieron la Revolución del 29. Resulta irónico que su narración, que se pretende favorable, sea una secuencia de errores y fracasos que lo llevan de posible Secretario de la Presidencia a rebelde y posteriormente a exiliado. Al final regresa como héroe, por razones externas a sus actividades, en circunstancias que no quedan claras, pero que, se deduce, son producto de otro cambio de dirigentes a raíz de los interminables conflictos y tretas políticas.

Los relámpagos de agosto presenta varias similitudes formales y temáticas con *El Periquillo Sarniento*. Sobresale el tono humorístico de ambas obras. Además, ambas son relatos autobiográficos que se remontan al nacimiento de los protagonistas y que son publicados por otros autores (Fernández de Lizardi e Ibargüengoitia), quienes merecen poca estimación.³⁰ La autobiografía se combina con el carácter itinerante de los protagonistas y el servicio a distintos amos para acercarlas al género picaresco, con la salvedad de que el general Arroyo no se encuentra en los márgenes de la sociedad y que su servicio a los amos no se efectúa.³¹ Las obras también comparten el tono humorístico. Aunque ambas obras responden en clave humorística a su contexto, *Los relámpagos de agosto* es más corrosiva, puesto que pretende desarticular el discurso posrevolucionario y desacralizar a sus figuras. Entre los temas que comparten se encuentran el egoísmo, el ocultamiento, la simulación, la solemnidad y su relación con la autoridad, la articulación de narrativas y su imposición.

Los relámpagos de agosto toma recursos temáticos y formales que *El Periquillo* pone a su disposición y los amplía. La crítica de Ibargüengoitia es más virulenta y el texto en general más irreverente. En *Los relámpagos de agosto* la revolución mexicana dista de ser una gesta heroica en la que sobresale el valor y los ideales de sus líderes, y que, por consiguiente, debe celebrarse y venerarse. Aun los nombres de las campañas carecen de

³⁰ Pedro le dedica algunos renglones a Lizardi al final de su narración: “Yo lo he tratado [a Fernández de Lizardi] y conocido más ha de un año, y he advertido en él poca instrucción, menos talento y últimamente ningún mérito [...] pero en cambio de estas faltas, sé que no es embustero, falso, adulator ni hipócrita” (Fernández de Lizardi 920). Por su parte Arroyo reduce al responsable de su narración a escritor sedicente: “El único responsable de libro y del título es Jorge Ibargüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano” (Ibargüengoitia 9).

³¹ Juan Villoro discute estos aspectos en la edición crítica de la obra publicada en la serie Colección Archivos.

carácter épico, tal es el caso de la Campaña de la Lechuga. Además, los héroes revolucionarios se reducen a individuos incompetentes, impulsados por motivos personales y no por una preocupación por las condiciones del país, como se piensa el líder revolucionario.³² Arroyo continuamente se elogia a sí mismo y todas sus acciones están pensadas en términos del beneficio que puede obtener de ellas.³³ La ampulosidad con que se refiere a la Revolución —habla de “los postulados sacrosantos de la Revolución” (Ibargüengoitia 38)— y su supuesta convicción rápidamente se abandona cuando le presentan el argumento de que lo que el país necesita es un gobierno revolucionario y no elecciones libres (Ibargüengoitia 38). De esta manera, los postulados revolucionarios devienen en consignas vacías.

La novela de Ibargüengoitia enfatiza la artificialidad de los discursos históricos. A través de las memorias del general Arroyo, se cuestiona la fiabilidad de estas construcciones. En la novela conviven diferentes versiones de los hechos. El texto de Arroyo se presenta como un esfuerzo por desmentir otras versiones de la guerra, como las del Gordo Artajo.³⁴ Asimismo, abundan las mentiras, los engaños y las manipulaciones de los hechos. Macedonio Gálvez evita que fusilen a Arroyo y posibilita su huida a Texas para

³² Es interesante leer la obra bajo la lupa del egoísmo, según se presenta en *El Periquillo*. En *Los relámpagos* abundan los cambios de bando. Además, llama la atención que Arroyo no recuerde lo que dice Valdivia sobre la hermandad y el compañerismo (Ibargüengoitia 115). Estos temas son relevantes al analizar *La cebra* en el cuarto capítulo.

³³ Sobresale el contraste entre la imagen que Arroyo presenta de sí mismo y el perfil que exhiben sus acciones y actitudes. Arroyo se muestra orgulloso de su integridad, pero a la vez asegura que “[...] no [le] gusta andar fanfarroneando” (Ibargüengoitia 15).

³⁴ Este hecho le otorga a *Los relámpagos de agosto* un perfil paródico —de las memorias publicadas por generales que participaron en la Revolución—. Además, recuerda a esfuerzos semejantes en la historia cultural del país, por ejemplo, *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, que se publica para refutar la versión de Francisco López de Gómara.

pagarle el favor de haberlo alimentado y de haberle regalado su pistola, lo cual ambos saben que es mentira, puesto que Gálvez le robó el arma, pero Arroyo no se siente “[...] con alientos para contradecirlo” (Ibargüengoitia 127). El fusilado que mostraban los periódicos era un carnicero que se parecía a Arroyo. La prensa establece un discurso histórico dispuesto por los gobernantes. En la novela de Ibargüengoitia, la prensa proclama el fin de la etapa de los caudillos (Ibargüengoitia 37) y se denuncia la confabulación de generales (Ibargüengoitia 71). En este sentido, los periódicos fungen como legitimadores de una narrativa que beneficia a quien se encuentra en el poder.³⁵ Al llevar la atención hacia la construcción de discursos y a su aceptación, cuestiona la vigencia de verdades aceptadas, así como la naturalización y perpetuación de dichos discursos, como parte de convenciones, prácticas y costumbres de la sociedad.

La creación e imposición de discursos depende en gran medida de la simulación. El general Arroyo y Periquillo comparten una disposición al engaño. Éste es un tema de gran relevancia en *Los relámpagos*. El general Arroyo simula con su grandilocuencia participar en gestas heroicas, sólo para verse desmentido por sus acciones. Asimismo, Periquillo es un hábil simulador. *El Periquillo* y *Los relámpagos* presentan la invención de narrativas y las consecuencias de aceptarlas ciegamente. El tono humorístico de estas obras fomenta una actitud crítica, escéptica e inquisitiva. El cotejo de la imagen promovida por el general Arroyo con los hechos de la narración contradice la primera. El humor del libro enturbia la narrativa definida que pretende comunicar Arroyo. La tensión que se sitúa en

³⁵ Un intertexto evidente es *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán (1887-1976). Por otro lado, el periodismo es relevante en otras obras contempladas en este estudio: *El Periquillo* se publica por entregas en el periódico y *El jardín de las delicias* se escribe en la guisa de una crónica periodística. Parte de la caricatura política analizada en el quinto capítulo se publica en periódicos.

el texto marca la subjetividad inherente de la narración y produce una dosis de escepticismo. Por lo tanto, el humor posibilita el distanciamiento crítico necesario para visibilizar la creación e imposición de narrativas.

2. Rosario Castellanos: aproximación a la problemática de la mujer a través del humor

Rosario Castellanos (1925-1974) sobresale en la literatura mexicana por su preocupación por temas relacionados con la situación de grupos subalternos. Su obra —narrativa, ensayo y poesía— reúne las características de las obras que comprende este estudio: se configuran como respuesta a su contexto de producción y utilizan el humor con fines críticos. El humor en la obra de Castellanos habilita la desestabilización de prácticas, discursos y elementos culturales que oprimen a los grupos antes mencionados. Destaca el uso del humor para potenciar el discurso feminista contenido en las obras. El humor de Castellanos critica la imposición de roles de género y de conceptos, como los de belleza y maternidad que van en detrimento de su libertad. Hay un vínculo cercano entre el humor de Castellano y el humor gráfico analizado en el quinto capítulo establecido por el tema del feminismo. Asimismo, el humor desquiciante de las novelas de Toscana analizadas en el segundo capítulo guarda una fuerte concordancia con el humor de las obras de Castellanos.

En la obra de Castellanos se critica la creación y perpetuación de condiciones que oprimen a las mujeres y que les niegan la libertad de regir su vida por decisiones propias. Castellanos da entrada a preocupaciones en torno a la condición de la mujer, pero que conciernen a todo el conjunto social. Al igual que Lizardi, Castellanos desea un mundo

nuevo pensando en las futuras generaciones: “El nuevo mundo en el que hemos de habitar y que legaremos a las generaciones que nos sucedan, exigirá el esfuerzo y la colaboración de todos” (Castellanos, *El eterno* 32). El proceso para lograrlo comienza con la crítica, que propicia la identificación y el análisis de los factores que han obstaculizado la participación de la mujer en asuntos públicos, sociales y políticos.

La obra de Castellanos presenta el humor como una herramienta que permite desmontar convenciones de género opresoras. *Mujer que sabe latín...* (1973) es una colección de breves ensayos sobre temas varios relativos a la situación de la mujer en el México del siglo XX.³⁶ Los primeros se centran en la creación de discursos y convenciones que han mantenido a las mujeres bajo la condición de grupo subalterno. En la colección el humor y la risa tienen una fuerza subversiva que puede desnaturalizar y desestabilizar la condición antedicha. Varios de los ensayos se enfocan en escritoras femeninas, como ejemplo de la construcción de discursos desde la subjetividad femenina.

En *El eterno femenino* (1975) Castellanos da continuidad a los temas presentados en *Mujer que sabe latín...*. Esta obra de teatro critica la imposición de modelos de comportamiento y la supresión de la libertad de la mujer. El argumento se desarrolla en una estética a la que acude Lupita, la protagonista, a que la peinen para su boda, uno de los acontecimientos de mayor importancia para la mujer que está sujeta a un esquema patriarcal y católico. Mientras se seca el pelo, la Peinadora coloca un nuevo dispositivo

³⁶ El refrán completo dice: Mujer que sabe latín ni encuentra marido ni tiene buen fin. El refrán alude a la expectativa de que la mujer permanezca en el hogar. Éste sirve como advertencia para las mujeres que deseen subvertir este esquema. Las obras cinematográficas de mediados de siglo eran profusas en ejemplos. A menudo las mujeres que no se apegaban a este modelo se asociaban con actividades amorales y tenían finales aciagos, a modo de castigo.

que induce sueños para evitar la peligrosa actividad de pensar, según lo promociona el Agente. Los sueños de Lupita del primer acto se relacionan con su vida de casada. Las expectativas de esta vida la abruman y provocan que se despierte del sueño. En el segundo acto se presentan una serie de personajes femeninos históricos y uno bíblico: Eva. En sus sueños estas mujeres se caracterizan por ser activas. La Malinche, por ejemplo, es quien decide barrenar las embarcaciones de Cortés para obligar a los soldados a permanecer en México.³⁷ En este acto también participan Josefa Ortiz de Domínguez, sor Juana Inés de la Cruz, Carlota y una adelita. Sobresale el antihistoricismo y la autonomía y poder de las mujeres. Este acto alude a un aporte femenino cubierto por narrativas históricas que omiten su participación, por lo que los hechos históricos son el ámbito exclusivo de los hombres. El último acto presenta a Lupita en distintas situaciones, en todas como mujer soltera que ejerce varias profesiones: secretaria, prostituta, reportera y académica. Antes de que el peinado de Lupita esté listo, se suspende el suministro eléctrico. La frustración que le provoca toda la situación a Lupita la conduce a estropearse el peinado. El cambio de profesión ocurre de acuerdo con el cambio de pelucas que se prueba.³⁸ Al final Lupita pisotea la última peluca que se prueba. La Dueña, muy molesta, le exige a Lupita que la pague y le indica que se peine como le dé la gana, puesto que es su problema. El peinado, como metáfora de modelos sociales y profesionales, se deja al arbitrio de Lupita, por lo

³⁷ Ella convence a Cortés de que lo presente como su idea. El discurso histórico se elabora a partir de una mentira. Los hombres se caricaturizan, de forma análoga a la reducción de los generales revolucionarios en *Los relámpagos*. Otro punto de contacto con *Los relámpagos* lo constituye la invención de una narrativa histórica.

³⁸ En *El Periquillo* los cambios de situación de Periquillo se marcan con la variación de la vestimenta. En *El eterno femenino* se marcan con las pelucas. Como se verá en *Fiesta en la madriguera* los sombreros y trajes tienen una función similar (Ver el tercer capítulo).

que ella tiene la decisión de seguir un modelo de comportamiento creado, como las pelucas, o crear uno propio: su propio peinado.

Ambas obras de Castellanos ostentan un tono jocoso. El humor desestabiliza las expectativas creadas, los discursos aceptados y los dogmas establecidos. En la presentación de los personajes de *El eterno femenino*, Castellanos alude a esta capacidad del humor: “Y yo agradecería que el equipo entero de trabajo no olvidara la frase de Cortázar que bien podía haberme servido de epígrafe y que afirma que la risa ha cavado siempre más túneles que las lágrimas” (22). La frase podría funcionar como epígrafe porque condensa la relevancia e importancia del humor en la obra. Los túneles sugieren un escape, y es consecuente con la idea de que es posible liberarse de las normas sociales —el sistema de opresión— que se critica en ambas obras. Castellanos opone la risa —presentada como metáfora del humor— al dogma. En “La participación de la mujer mexicana en la educación formal” exhorta a “No aceptar ningún dogma sino hasta ver si es capaz de resistir un buen chiste” (Castellanos 32). En sintonía con esta invitación, en “‘Por sus máscaras los conoceréis...’ Karen Blixen - Isak Dinesen” señala que “[...] no es capaz de reír más que el que guarda su ligereza de espíritu porque no se ha uncido a ningún dogma [...] La risa, premio que Dios concede a un buen chiste [...] exige una especie de distanciamiento [...]” (Castellanos 41-42). La perspectiva que otorga el distanciamiento hace posible señalar dónde se sustentan las convenciones sociales. El sustento de los roles de género se encuentra en una base social, y es la creación precisamente de una base social consciente —que rechace dichas imposiciones— lo que permite desarticularlas.

Castellanos se apoya en la ironía para abordar la situación de la mujer en la sociedad mexicana. En las obras de Castellanos se enfatiza la creación e imposición de modelos de

comportamiento. En “La mujer y su imagen” (1973) la mujer se presenta como un mito construido desde una perspectiva masculina. Lo femenino se expone como un receptáculo que contiene las expectativas de los hombres, las cuales han mantenido a la mujer en un estado de parálisis. Según Castellanos, “[...] la belleza es un ideal que compone y que impone el hombre y que, por extraña coincidencia, corresponde a una serie de requisitos que, al satisfacerse, convierten a la mujer que los encarna en una inválida, si es que no queremos exagerar declarando, de un modo mucho más aproximado a la verdad, que en una cosa” (“La mujer” 10).³⁹ El tono irónico de esta afirmación hace énfasis en lo opuesto: el ideal impuesto a las mujeres no es coincidencia y el argumento de que las reducen a cosas no es una exageración. Se enfatiza el ideal de belleza que, como construcción, puede desmontarse.

Además del concepto de belleza, Castellanos se refiere a la maternidad. Ambas construcciones participan en la formación del mito de la mujer. Según Castellanos,

[...] el proceso mitificador, que es acumulativo, alcanza a cubrir sus invenciones de una densidad tan opaca, las aloja en niveles tan profundos de la conciencia y en estratos tan remotos del pasado, que impide la contemplación libre y directa del objeto, el conocimiento claro del ser al que ha sustituido y usurpado. El creador y espectador del mito ya no ven en la mujer de alguien de carne y hueso [...]. (“La mujer” 9)

La formación del mito es un proceso de ocultamiento. Para contrarrestarlo, es necesario hacer visible la humanidad de la mujer. Castellanos identifica las prácticas opresoras, sobre

³⁹ El ensayo también se refiere a Rudinger, quien encontró en una mujer bávara un cerebro similar al de las bestias, y a Neuville, quien pretende elogiar a la mujer aludiendo a sus inventos — insignificantes todos— como personajes ilustres (Castellanos, “La mujer” 16-17).

todo las que en apariencia exaltan a la mujer, para demostrar cómo las perjudican. En el ensayo se enfatiza lo hiperbólico de las posturas que establecen las ideas de maternidad. Los valores que la informan proceden de la religión y de las tradiciones: “Parirás con dolor, sentencia la Biblia. Y si el dolor no surge espontáneamente, hay que forzarlo, repitiendo las consejas tradicionales, rememorando ejemplos, preparando el ánimo para dar mayor cabida al sufrimiento, incitando al gemido, a la queja” (Castellanos, “La mujer”13). A lo anterior se aúna el concepto de la madre abnegada, que anula completamente las necesidades de la madre y vuelve supremas las de los hijos.

La madre abnegada se caracteriza por una voluntad de sacrificio y se encuentra despojada de su egoísmo, pero no se debe a un impulso propio, sino que es otra imposición. Ante las exigencias que implican estas imposiciones Castellanos recurre al concepto que encierra la frase de Cortázar antes referida: desprenderse de una inconformidad lacrimógena y cavar un túnel con la risa. En “La participación de la mujer mexicana en la educación formal” Castellanos indica:

[...] yo sugeriría una campaña; no arremeter contra las costumbres con la espada flamígera de la indignación ni con el trémolo lamentable del llanto sino poner en evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles. Les aseguro que tenemos material inagotable para la risa. ¡Y necesitamos tanto reír porque la risa es la forma más inmediata de la liberación de lo que nos oprime, del distanciamiento de lo que nos aprisiona!

(31)

Explícitamente se presenta la utilidad del humor para desmontar estas verdades impuestas.

3. Congruencia con Castellanos: la ironía desajustadora de narrativas de Arreola y Monterroso

Juan José Arreola (1918-2001) y Augusto Monterroso (1921-2003) también abordan la construcción de narrativas y la imposición de convenciones por medio del humor. En “El guardagujas” (1952) Arreola lo presenta de manera más alegórica. Este cuento es el relato de un viajero que llega a una estación de tren con la intención de ir a T.⁴⁰ El guardagujas le describe un servicio precario en el que se venden boletos para rutas que no existen, hay recorridos sin vías y trenes que no llegan a su destino, algunas estaciones son falsas y en una de las rutas es necesario que los pasajeros desmonten el tren y lo lleven en partes al otro lado de un abismo, donde se vuelve a montar. Los pasajeros aceptan el servicio y soportan todas las inconveniencias: “Los habitantes del país así lo esperan [que los convoyes cumplan las indicaciones contenidas en las guías ferroviarias y que pasen por las estaciones]; mientras tanto, aceptan las irregularidades del servicio y su patriotismo les impide cualquier manifestación de desagrado” (Arreola, “El guardagujas” 177-178). La situación es completamente irracional.⁴¹ El sistema ferroviario no cumple los objetivos para los que se construye. La construcción de la idea de patriotismo conduce a que los habitantes se conformen. Es un ejemplo de la adecuación a una narrativa. En la

⁴⁰ Este lugar ficticio tiene un antecedente en la literatura mexicana en *El Periquillo Sarniento*. Don Antonio, a quien Periquillo conoce en la cárcel, es víctima del marqués de T., un personaje que intenta seducir a la esposa de don Antonio, y que es el autor de la trepa por la cual éste es aprisionado.

⁴¹ El tren como símbolo de la modernidad da entrada al tema. También, admite una reflexión del uso del discurso de la modernidad como medio de control social.

construcción de patriotismo se inserta una exigencia de comportamiento definida y las personas, que no ven la arbitrariedad, se conforman sin la posibilidad de modificar y resignificar lo que implica el patriotismo.⁴²

Por su parte, en *La feria* (1963) nos encontramos ante un relato que también aborda las convenciones, la imposición de normas de conducta y expectativas. La novela narra la historia de Zapotlán a través de un conjunto de fragmentos. La historia comienza con la fundación, determinada por la llegada de los evangelizadores y el despojo de las tierras de los habitantes indígenas. Estas cuestiones llegan al presente de la narración. El ejemplo más claro de la imposición de convenciones es la tradición de la feria, la cual alude a la religiosidad del pueblo. La tradicional feria es la continuación de los esfuerzos de Fray Juan de Padilla, quien llevó la religión a esa región. Por medio de la novela, Arreola presenta los conflictos que resultan de las imposiciones antedichas.

La narración presenta estos conflictos aún sin resolver —un personaje argumenta que, “[...] los indios han sido siempre enemigos del progreso en este pueblo” (Arreola, *La feria* 419)—, pero alude a un desmantelamiento de esos sistemas de pensamiento. Al final de la novela, un grupo de enmascarados queman el castillo pirotécnico. Se trata del desplome simbólico de una vida desarrollada en torno a la religión, la cual mantiene la estructura patriarcal de la sociedad. Por ejemplo, el padre de una mujer que se queja de los malos tratos de su esposo le sugiere que lo soporte y recuerda que así son los hombres. Él

⁴² Las situaciones irracionales, junto con la ironía y la parodia, son expresiones humorísticas que abundan en la obra de Arreola. En “Parturient Montes” Alpad Niklaus investiga la manera de hacer que un camello pase por la aguja. En este caso el humor hace ver lo absurdo de sus esfuerzos. Se asemeja a “El guardaguas” en el sentido de que los esfuerzos humanos se concentran en calzar dentro de un modelo, en lugar de modificar dicho modelo. “La fe y las montañas”, una fábula de Monterroso también se refiere a los peligros de ajustarse a interpretaciones literales.

mismo así trató a la madre de la inconforme, pero ésta lo perdonó y le dio su bendición (Arreola, *La feria* 339). Los conflictos, no obstante, son indicios de posibles cambios.⁴³

La formación y aceptación de convenciones recorre la colección de breves relatos de Monterroso titulada *La oveja negra y demás fábulas* (1969). En “Monólogo del mal” el narrador señala la dificultad de apartar a las personas de sus moldes mentales (Monterroso 49). Los moldes a los que se adecuan los personajes se forman por imposición, como el león que por medio de la fuerza le arrebató la corona al mono en “El sabio que tomó el poder”, o por iniciativa propia. Tal es el caso de “El apóstata arrepentido”, cuyo protagonista se sujeta a las expectativas de sus vecinos. Las convenciones se arraigan de tal manera que aún en la imaginación es imposible subvertirlas. Por ejemplo, al caballo de “Caballo imaginando a Dios” le repugna la figura de un dios con figura equina. Además, se sugiere que si los caballos pudieran imaginar a Dios, lo idearían como un jinete (Monterroso, “Caballo” 71). Las construcciones inveteradas conducen a los personajes a perderlas de vista y seguirlas, aunque los perjudiquen. En “La buena conciencia” las plantas carnívoras toman conciencia y se vuelven vegetarianas. Como resultado, “se comen únicamente unas a otras y viven tranquilas, olvidadas de su infame pasado” (Monterroso, “La buena” 87). Las plantas no se dan cuenta de que su actitud es nociva. Es una noción retorcida de los principios éticos, la cual se equipara a la adopción de puntos de vista y criterios externos contrarios a su naturaleza. La narrativa, el juicio, que describe el pasado en el que eran carnívoras oculta su presente condición.

⁴³ Las narraciones que responden a contextos de transición pueden verse a través del concepto de lo *awkward*, según lo presenta Adam Kotsko en *Awkwardness: An Essay*.

Las obras presentadas arriba funcionan como antecedentes de la producción cultural del presente siglo en México. De éstas se desprenden las funciones vigentes en la literatura, el cine y la caricatura humorísticas analizadas en los siguientes capítulos. El estudio de estas obras revela cómo se elabora el humor e ilustra sus funciones. Esto se amplifica con los comentarios puntuales que las obras elaboran en torno al humor. La categorización de las distintas manifestaciones humorísticas evidencia un humor multifuncional: entretiene, conduce a la reflexión, critica, transgrede y desestabiliza convenciones e ideas aceptadas e inveteradas. La producción cultural humorística admite una reflexión sobre el contexto en que se produce, puesto que responde al mismo. Las obras contemporáneas hacen una intervención análoga. Sobresale la crítica que hacen de la sociedad, de la política y de las instituciones. Si Lizardi propone un proyecto de nación, estas obras suponen una reproducción. Al igual que Lizardi, apuntan a carencias, problemas y escollos que deben superarse. De igual manera, los productos culturales intervienen en la definición del país. Por esta razón retoman temas y vuelven la mirada al pasado histórico, aunque con una visión más crítica al punto que se cuestionan las ideas mismas de lo histórico y de la nación.

Capítulo II. El humor apocalíptico en la obra de David Toscana

...la gente no cuestiona las tradiciones, simplemente las acepta y vive con la idea de que son buenas si son religiosas; sabrosas si son de comer; interesantes si vienen de los indios; y divertidas si son espectáculo.

David Toscana, *Santa María del Circo*

El vínculo que establece el epígrafe entre la ausencia de cuestionamiento de las tradiciones y su vigencia sirve como punto de partida para analizar el humor en la obra de David Toscana (Monterrey, 1961). La perdurabilidad de los ritos, opiniones y gustos que encierran las tradiciones se relaciona con la conformación a expectativas sociales e institucionales. Lo anterior señala la presencia de sistemas de control amplios en funcionamiento en la sociedad que determinan las acciones, conductas y pensamiento de sus miembros. De esta situación se deriva el agobio que afecta a los protagonistas de las novelas de Toscana. En éstas abundan personajes inconformes que se rehúsan a aceptar las convenciones sociales imperantes, pero acaban derrotados, debido a su magnitud. El humor que recorre las obras de Toscana se opone a las condiciones que propician el agobio. Las funciones del humor que presenta Critchley referidas en el primer capítulo, corresponden a esta oposición y es la base del humor apocalíptico presente en las obras de David Toscana.

El enfrentamiento entre los individuos y las normas y convenciones imperantes en la sociedad es un elemento común en las obras de Toscana. El humor las visibiliza y las desnaturaliza. Éste es un humor apocalíptico, entendido como un humor que revela la

relación del individuo con su entorno.⁴⁴ Este capítulo analiza *Duelo por Miguel Pruneda* (2002), *El ejército iluminado* (2006) y *La ciudad que el diablo se llevó* (2012). Primeramente, se considera el humor de Toscana en relación con el humor que lo precede en el contexto mexicano, en específico, el humor de Augusto Monterroso. Las funciones del humor que esta relación revela se configuran en dos manifestaciones importantes en la obra de Toscana: el humor desquiciante y el humor absurdo.

El estudio de la conformación y las funciones del humor de estas novelas permite analizar los principales temas de las obras. Con este propósito, el capítulo también considera el diálogo que las novelas establecen con importantes obras, tales como *El Quijote* de Miguel de Cervantes, *El extranjero* de Albert Camus y el cuadro *La nave de los locos* del Bosco. La intertextualidad permite formar relaciones con estas obras y a la vez reivindica las obras humorísticas al colocarlas en una situación de igualdad. Asimismo, la intertextualidad manifiesta en las obras del primer capítulo se mantiene en la narrativa, el cine y la caricatura de los siguientes. Esta relación, además, verifica el peso cultural y la continuidad del humor en México.

El humor es el distintivo principal de las novelas de Toscana. Éste tiene una presencia constante a lo largo de sus novelas. La continua vigencia del humor y el enfoque en temas como la invención y asunción de realidades, la perpetuación de convenciones sociales, la creación de discursos —sociales, políticos, religiosos— y el cuestionamiento de narrativas históricas enfatiza sus funciones. Además, estos temas resultan ser sumamente compatibles con el humor, debido a la relación que éste tiene con las

⁴⁴ Me refiero a la etimología de *apocalipsis* que denota una revelación. El humor apocalíptico no designa situaciones catastróficas. Por otra parte, algunas situaciones en las obras sí se desarrollan en un contexto de destrucción.

expectativas, las practicas sociales y el sentido común, según se discutió en la introducción. Esta situación de Toscana dentro de la literatura mexicana actual como uno de los principales autores humorísticos hace necesario que nos detengamos en algunas de sus obras. El análisis de *Duelo por Miguel Pruneda*, *El ejército iluminado* y *La ciudad que el diablo se llevó* proporciona una idea concreta del perfil de su humor. Simultáneamente visibiliza la utilidad del humor como herramienta crítica al revelar las fuerzas que rigen la sociedad moderna, así como su precariedad. *La ciudad que el diablo se llevó* merece consideración adicional en virtud de la relación entre humor, ficción y entorno de producción que presenta. Los protagonistas encarnan la inconformidad y la esencia lúdica del humor. Además, personifican –en el personaje del novelista– el impulso de representar su entorno por medio de la escritura. La novela se desarrolla en Polonia, pero al igual que *Duelo por Miguel Pruneda* y *El ejército iluminado*, desarrolla un acercamiento que se enfoca de manera más abstracta en la situación del individuo y la colectividad en los sistemas de organización políticos y sociales en los que se encuentran, y sirve como punto de partida para otras propuestas en las que el humor permite abordar aspectos sociales, políticos y económicos concretos del México contemporáneo.

A. El humor desquiciante de las novelas de David Toscana

Las novelas de David Toscana destacan en la narrativa mexicana contemporánea por un marcado humorismo, que relata hechos desafortunados y trágicos con los que generalmente no se asocia el humor. Lo anterior es válido para las novelas en que se enfoca este capítulo: *Duelo por Miguel Pruneda*, *El ejército iluminado* y *La ciudad que el diablo*

se llevó. Además del humor, estas novelas comparten varios aspectos formales y temáticos. Entre los primeros se encuentra la trama fragmentada, dividida en apartados breves que no se enumeran ni se titulan; la presencia de múltiples protagonistas; el uso de un narrador omnisciente en cuya narración se intercalan los diálogos de los personajes sin puntuar y el inicio analéptico del argumento, que, como consecuencia, carece de desarrollo lineal.⁴⁵ Entre los temas de las novelas sobresalen la muerte, la derrota, el fracaso, el cuestionamiento de las convenciones sociales y de las verdades aceptadas, una inquietud inquisitiva del pasado y la imaginación desaforada de los protagonistas. Asimismo, en las novelas se distingue el idealismo de los protagonistas, en el que subyace un quijotismo que los impulsa a emprender la búsqueda de un propósito vital en un entorno que los abruma. A través de esta búsqueda, los personajes revelan la precariedad de las narrativas y discursos predominantes, así como la artificialidad de las prácticas sociales, económicas y políticas que rigen sus vidas.

Las tres novelas se desarrollan en torno a los motivos de la inconformidad y la derrota. *Duelo por Miguel Pruneda* narra el desencanto vital del protagonista Miguel Pruneda, un burócrata que está próximo a recibir un homenaje por sus treinta años de servicio laboral. La notificación del homenaje lo conduce a un estado de desilusión. Para Miguel Pruneda, la celebración de sus tres décadas de trabajo significa el reconocimiento de su sumisión a un ciclo de acciones ordinarias, repetitivas y carentes de sentido que

⁴⁵ *El ejército iluminado* y *La ciudad que el diablo se llevó* comparten la presencia de un protagonista grupal. Este tipo de protagonista también se presenta en *Santa María del Circo* (1998), novela anterior a éstas. Por otro lado, el recurso de incorporar diálogos sin marcar también se aprovecha en *El último lector* (2004) y en *Los puentes de Königsberg* (2009), mientras que las más recientes *Evangelia* (2016) y *Olegaroy* (2017) vuelven a la incorporación de diálogos de manera convencional tal como en las primeras novelas en las que éstos sí se marcan.

únicamente le han rendido deterioro físico y psicológico. La sensación de una vida perdida en una labor mecánica genera un deseo de escape, que se verifica, entre otras cosas, en la nostalgia por la niñez y la juventud.⁴⁶ Incapaz de escapar de su situación, Miguel Pruneda se imagina dando el discurso en la ceremonia de su homenaje, con lo que sugiere la permanencia en la ciudad y la aceptación de su derrota.

El argumento de *Duelo por Miguel Pruneda* se enfoca en los esfuerzos infructuosos del protagonista para evitar este destino. El deseo de tener un objetivo de vida, que lo aleje del estancamiento rutinario que vive, lo lleva a intentar retomar la vitalidad de la juventud. Se engaña pensando que puede ser como Hugo, el joven encargado de recabar los datos para su homenaje y quien, debido a su juventud, tiene las habilidades físicas que él anhela. El protagonista se propone escapar de su rutina recurriendo a una serie de actos de rebeldía: deja de asistir al trabajo, emprende iniciativas extraordinarias, imagina escenarios excepcionales en los que hace participar a amigos y vecinos y finge su propia muerte.⁴⁷ Además, la rutina se altera de manera fortuita con la muerte de José Videgaray, su vecino. El fracaso de Miguel Pruneda revela la imposibilidad de oponerse individualmente a los esquemas de organización sociales y políticos predominantes en la vida moderna. La

⁴⁶ No se precisa qué trabajo o puesto ha ocupado Miguel Pruneda a lo largo de las tres décadas. Dentro de esa ambigüedad, queda claro que es un trabajo burocrático. Por otro lado, y de forma análoga a los protagonistas de *El ejército* y de *La ciudad*, Miguel Pruneda pone constantemente la vista en el pasado.

⁴⁷ La imaginación de estos escenarios supone una reproducción de las imposiciones que lo conducen al desencanto. Miguel Pruneda crea su propia versión de acontecimientos ocurridos en el pasado, tales como el accidente de un avión o la desaparición de la hija de una vecina. Éste inventa y les impone una narrativa que ellos deben representar, con lo que determina su comportamiento, de la misma manera que sus acciones están sujetas a una serie de procesos y convenciones sociales y económicos que analizaré más adelante.

insatisfacción y el sentimiento de derrota de Miguel Pruneda se repite en *El ejército iluminado* y en *La ciudad que el diablo se llevó*.

En *El ejército iluminado* Ignacio Matus, un profesor de escuela primaria, se lamenta por la falta de interés y por la pasividad de sus alumnos de la clase de historia, que él interpreta como una falta de compromiso con la nación. Matus se propone recuperar el territorio perdido por México tras la guerra de 1846 con Estados Unidos. Intenta este cometido liderando a un grupo de niños de un colegio de educación especial reclutados por Comodoro.⁴⁸ Invadido del impulso reivindicativo, Matus también se propone participar desde Monterrey en el maratón de la Olimpiada de 1968, año en que transcurren los hechos de la novela. Matus se considera el justo ganador de la medalla de bronce en París 1924 y desea refrendarlo. En esa edición de los Juegos Olímpicos también compite con los atletas que corren el maratón en París, participando en las calles de Monterrey. Matus recorre la distancia en el tiempo correspondiente al del ganador de la medalla de bronce, el estadounidense Clarence DeMar. El sentimiento de despojo exacerba su postura antiestadounidense.

En consonancia con Miguel Pruneda, los objetivos de Matus quedan inconclusos. Las iniciativas extraordinarias no lo eximen del olvido. La derrota de Matus se anuncia desde el inicio de la novela. En las primeras páginas un tren lo arrolla mientras corre su versión del maratón olímpico de 1968. De esta manera, el resto de la novela es el recuento de los esfuerzos que lo conducen al hecho anunciado desde el inicio. El lector asiste a la presentación de los esfuerzos con los que Matus intenta darle sentido a su vida, sabiendo

⁴⁸ La relación entre Matus y el niño Comodoro se mantiene ambigua en toda la narración. Comodoro se encuentra bajo su tutela, pero la narración no aclara parentesco alguno. Sin embargo, la relación entre ambos refleja un lazo filial.

desde el principio que serán infructuosos. Matus, como Miguel Pruneda, se propone alterar una realidad que no le satisface y termina derrotado, por lo que los frutos de su idealismo son nulos.

Los protagonistas de *La ciudad que el diablo se llevó* enfrentan el mismo destino que los protagonistas de las novelas antedichas. El argumento de esta novela se desarrolla entre las ruinas de Varsovia después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). La novela relata las peripecias de un grupo de varsovianos que se salvan de ser ejecutados por los oficiales nazis.⁴⁹ El grupo está integrado, inicialmente, por Feliks, dueño de una tienda de rapiña; Ludwik, el celador del cementerio Powązki; Eugeniusz, un sacerdote sin vocación a quien le han anulado la competencia de officiar misa y a quien le han dado permiso de salir a dar los últimos sacramentos por la falta de sacerdotes; y Kazimierz, aspirante a una plaza de conserje. Después de escapar de su ejecución, los protagonistas deambulan por una Varsovia destruida por la guerra. Posteriormente se les suman un barbero ambulante y un novelista que busca una obra maestra perdida en la guerra. Como consecuencia de la guerra, la ciudad ha quedado desprovista de su patrimonio material e inmaterial y se encuentra bajo otro gobierno represor. El grupo de supervivientes se enfrenta a este ambiente hostil sin ningún resultado favorable, de modo que Varsovia se vuelve el espacio de las frustraciones. Inicialmente, su liberación está marcada por el optimismo. Los protagonistas están convencidos de poder retomar sus vidas. Sin embargo, no tienen cabida en el proyecto de la ciudad en reconstrucción y toman la decisión de abandonarla.

⁴⁹ El grupo de protagonistas quedan libres de una manera sumamente absurda. Los oficiales nazis detienen los trenes en que éstos se encuentran y bajan a los pasajeros. Uno de los oficiales señala que ejecutarán a cincuenta de ellos. Aprovechando la ocasión, Feliks, le hace ver que el número de condenados asciende a cincuenta y cuatro, por lo que el oficial los deja en libertad. La escena juega con la rigidez estereotípica de los alemanes.

Duelo por Miguel Pruneda, El ejército iluminado y La ciudad que el diablo se llevó

presentan a personajes determinados por el fracaso e incapaces de alterar una realidad que no les satisface. Las novelas de Toscana mantienen una relación intertextual principalmente con *El Quijote*. Además de los ejes temáticos relacionados con el idealismo y la derrota, la figura de don Quijote transita la trama de las novelas en la forma de una imaginación desbordada que crea nuevas realidades.⁵⁰ Las novelas de Toscana corresponden al ámbito de la venta de Juan Palomeque el Zurdo, donde se arma caballero don Quijote, y del palacio de los duques, recinto en el que hacen creer a Sancho que es gobernador de una ínsula. En la venta y en el palacio, los personajes imaginan —por iniciativa propia o por proposición de los demás— escenarios y condiciones que se ajustan a sus deseos. Sin embargo, éstos se desarticulan posteriormente. De la misma forma que don Quijote y Sancho, los personajes de las novelas de Toscana asumen hechos y situaciones imaginadas. Este dispositivo desnaturaliza las convenciones y enfatiza su formación, aceptación y asunción. De esta manera, las novelas dan pie a la reflexión en torno a la imposición de prácticas sociales, políticas y económicas y sus efectos en los individuos sujetos a las mismas. Las novelas señalan la arbitrariedad de dichas narrativas y convenciones. Este señalamiento revela su precariedad, lo que constituye su función desquiciante.

⁵⁰ En las novelas de Toscana se parodian episodios concretos de la novela de Cervantes. En *El último lector* el bibliotecario arroja los libros que estima de poco valor a las cucarachas en una escena que recuerda la revisión de la biblioteca de don Quijote realizada por el cura y el barbero. En *El ejército* y *La ciudad* los personajes permiten que las mulas que conducen sus coches sigan su propia ruta igual que don Quijote le suelta las riendas a Rocinante. Además, el barbero de *La ciudad* asegura haber elaborado un ungüento capaz de curar dolencias, como una plica polaca, que los médicos son incapaces de remediar, pero nunca pudo replicarla. De manera análoga, don Quijote afirma saber preparar el bálsamo de Fierabrás, que es capaz de curar todas las dolencias.

1. El humor toscano y su relación con el humor de Augusto Monterroso

La elaboración de un humor alusivo a las imposiciones mencionadas anteriormente tiene como antecedente en el contexto mexicano, el humor de Augusto Monterroso (1921 - 2003).⁵¹ Entre las funciones de este humor destaca la revelación de la formación, aceptación, imposición y asunción de convenciones y narrativas. Este tema ocupa un lugar importante en la narrativa de Toscana y sobresale como el elemento temático que le concede unidad a los breves relatos de *La oveja negra y demás fábulas* de Monterroso.⁵² Como vimos en el capítulo anterior, en esta colección abundan personajes que aceptan y se adecuan a comportamientos y opiniones ajenas. “La buena conciencia” relata la historia de una comunidad de plantas carnívoras que decide volverse vegetariana para cumplir exigencias morales exteriores. La ironía de la fábula se concentra en la adopción de un sistema de valores que conduce a la especie a consumirse a sí misma. La satisfacción por cumplir un imperativo moral externo —evitar consumir carne— se antepone a sus necesidades esenciales. En las fábulas abundan ejemplos de personajes que desean cumplir las expectativas preponderantes aún cuando van en detrimento propio.

Asimismo, los personajes de las fábulas de Monterroso aceptan moldes de pensamiento anquilosados que les acarrearán efectos nocivos. Su calidad de oprimidos —por

⁵¹ *Evangelia* establece una conexión directa entre la obra de Toscana y la de Monterroso. En esta novela de Toscana, Cristo es enviado reiteradamente al continente americano, pero en cada ocasión es sacrificado por los nativos, que carecen del trasfondo cultural necesario para aceptarlo. La fábula de Monterroso “El salvador recurrente” presenta una narración similar: “En la Selva se sabe, o debería saberse, que ha habido infinitos Cristos [...]. Cada vez que uno muere nace inmediatamente otro que predica siempre lo mismo que su antecesor y es recibido de acuerdo con las ideas imperantes en el momento de su llegada, y jamás comprendido” (Monterroso 53). La novela de Toscana aprovecha la fábula de Monterroso para desnaturalizar los relatos bíblicos y acentuar la imposición de la religión cristiana en el Nuevo Mundo.

⁵² Además de criticar la aceptación de expectativas sociales, las fábulas de Monterroso se burlan del pensamiento rígido, de la sumisión ante el poder y de la ausencia de posturas críticas.

ser objeto de una imposición perjudicial— los identifica con los personajes de Toscana.⁵³ La rigidez de pensamiento de los personajes de *La oveja negra* está fuertemente ligada a imposiciones sociales, políticas y morales, que se arraigan firmemente. “Caballo imaginando a Dios”, también presentado en el capítulo anterior, relata la interiorización de la opresión y la imposibilidad de abandonar esquemas de pensamiento convencionales. Cuando imaginan a Dios, le otorgan forma de jinete. La fábula es una alegoría del pensamiento determinado por la experiencia. La aceptación de la autoridad y el control del jinete, lógicos en la imaginación del narrador, implica una sumisión inveterada que se manifiesta en la aceptación de la naturalidad de dicha relación y, como consecuencia, resulta inconcebible su subversión, aun a nivel simbólico. En el cuarto capítulo, la interiorización de la opresión se hará evidente en la añoranza que un personaje desposeído de *La cebra* expresa por el régimen de Porfirio Díaz en plena Revolución. En el quinto, el temor y la desconfianza de que las elecciones sean manipuladas manifiesta en las caricaturas evidencia la impresión que dejaron las prácticas antidemocráticas del pasado. Ambas son coherentes con la fábula de Monterroso, puesto que enfatizan la dificultad de abstraerse de los efectos de las imposiciones.

El humor de Monterroso y de Toscana es un humor que critica las normas y convenciones, pero simultáneamente hace visible la imposibilidad de sustraerse de ellas. Debido a que es un fenómeno social, el humor se apoya en prácticas, convenciones y conocimiento compartido. Por lo tanto, se encuentra en una tensión entre la crítica y el

⁵³ Un atributo de los personajes de Toscana que conviene señalar, puesto que es fundamental en su caracterización, es la voluntad de oposición a dichas imposiciones.

refuerzo de convenciones. Estas características se condensan en el chiste. Para producirse, el chiste aprovecha un contexto compartido:

[...] joking is a specific and meaningful practice that the audience and the joke-teller organize as such. There is a tacit social contract at work here, namely some agreement about the social world in which we find ourselves as the implicit background to the joke. There has to be a sort of tacit consensus or implicit shared understanding as to what constitutes joking ‘for us’, as to which linguistic or visual routines are recognized as joking. That is in order for the incongruity of the joke to be seen as such, there has to be a congruence. (Critchley 3-4)

La práctica misma de contar un chiste es una convención. Por otro lado, el contexto compartido permite generar expectativas que posteriormente se derrumban en el remate del chiste. Ante la ausencia de dicho contexto, el chiste resulta incomprensible y, por ende, el humor no se produce. El siguiente chiste ayuda a ilustrarlo:

Se encuentra Jesús predicando y les dice a sus discípulos: “Hermanos, $y=3x^2+2x+5$ ”. Los discípulos no entendieron... Era una parábola.⁵⁴

El éxito del chiste depende del cumplimiento de dos condiciones. En primer lugar, es necesario notar que $y=3x^2+2x+5$ es la ecuación matemática de una parábola. En segundo lugar, es preciso reconocer las parábolas de Jesús, sus breves narraciones moralizantes recogidas en la Biblia. Este dato aporta la forma del chiste: una narración breve de la que se desprende una enseñanza. No obstante, y ahí se encuentra el remate del chiste, de la

⁵⁴ Los chistes de Jesús son populares porque contienen una doble transgresión. Por un lado, se encuentra la transgresión interna ubicada en el remate del chiste y por otro, la transgresión de la solemnidad de la religión.

narración de este chiste no se desprende una enseñanza, sino un juego de palabras, la polisemia del sustantivo *parábola* que sostiene el chiste.⁵⁵ El humor de Toscana guarda una relación cercana con la obra de Monterroso. Por otro lado, es un humor multifacético que abarca otras expresiones.

2. El humor transgresor de Toscana

Otro elemento importante del humor de las novelas de Toscana se basa en la incompatibilidad entre la tragedia vivida por los personajes y su idealismo.⁵⁶ Esta combinación genera una serie de incongruencias y transgresiones de parte de los protagonistas que resultan humorísticas. En *Duelo por Miguel Pruneda* el tono cómico se establece en las páginas iniciales de la novela. La apertura de la novela presenta a Miguel Pruneda y a su amigo Faustino durante la infancia de visita en el cementerio: “Ambos se detenían a leer las inscripciones en el granito y memorizaban nombres como Pudenciano, Medarda y Damianita, y aseguraban que sólo ahí podrían existir esas personas, pues nadie con esos nombres tendría derecho de pasearse por las calles y dar los buenos días” (Toscana, *Duelo* 7). El comentario yuxtapone la solemnidad del sepulcro a la cotidianidad

⁵⁵ Según Thomas Veatch el humor de la paronomasia —la semejanza de dos vocablos— se relaciona con el placer que produce la manipulación de las formas del lenguaje (174). Este recurso constituye otro ejemplo de que el chiste se sustenta en un conocimiento compartido, de quien produce el juego de palabras y de quien lo identifica.

Por otro lado, Salvatore Attardo y Victor Raskin proponen un modelo representacional del chiste que consiste en seis niveles en los que el conocimiento se vuelve esencial: “The proposed theory postulates a hierarchical model of joke representation consisting of six levels and an indexed taxonomy of joke variance and invariance. Each level in the hierarchical model corresponds to and is determined by a knowledge resource, and each type of variance is indexed by one or more knowledge resources” (294).

⁵⁶ La tragedia en este caso se refiere a situaciones o acciones infaustas y dolorosas. La tragedia, en el sentido clásico del término, también es relevante en la obra de Toscana, pero no se considera en el presente análisis.

de un saludo matutino. Además, se produce un desfase entre el propósito sepulcral y el resultado obtenido, verificado en la reacción de Miguel Pruneda y Faustino, que también genera humor. Las tumbas, erigidas con el propósito de homenajear, de mantener el recuerdo y de dar testimonio de una vida espiritual, propician una burla. La memoria perdura para ser ridiculizada en una expresión desdeñosa que simultáneamente subvierte las prácticas y actitudes exigidas, tales como el respeto y la solemnidad.⁵⁷ Esta actitud se repite en el Miguel Pruneda adulto cuando descubre el cadáver de su vecino: “[...] Miguel no pensaba en el alma de José Videgaray, sino en su sexo en ruinas, sus esfínteres dispuestos a aflojarse si alguien osaba mover el cuerpo, anden, cabrones, nomás tóquenme y los meo [...]” (Toscana, *Duelo* 53). En ambas escenas se produce una transgresión de la gravedad y del respeto anticipados ante la muerte. En su lugar, la atención se desplaza a una referencia escatológica y genera otro nivel humorístico, a través del doble mensaje y la condensación de conceptos en torno a la escatología. El destino de ultratumba asociado con la muerte y la religión se confunde con los residuos corporales.

En *El ejército iluminado* ocurre un trato similar de la muerte al visto en *Duelo por Miguel Pruneda*. En la escena inicial de esta novela un grupo de trabajadores destruyen el monumento construido por los amigos de Matus para honrar su memoria y la de Comodoro. A consecuencia de que nadie los recuerda, el monumento pierde su valor y su significado, de modo que es destruido para ensanchar un estacionamiento. El utilitarismo que desplaza

⁵⁷ *Duelo por Miguel Pruneda* tiene una relación intertextual con *Las coplas de Jorge Manrique*. El final de la novela alude directamente a la obra de Manrique: “[...] la noche estaba por completo nublada y las luces que venían de la calle no se meneaban, no eran barcos flotando en un río que era el mar” (Toscana, *Duelo* 219). La vida de la fama, la que perdura para siempre según Manrique, da pie al ridículo en la escena aquí analizada.

el homenaje es una de las maneras en que se produce el alejamiento de las actitudes relacionadas con la muerte. Otras se manifiestan a través de la indiferencia y la impasibilidad. Los momentos posteriores al accidente donde muere Matus mientras corría su propia versión del maratón están desprovistos de dolor o consternación. Los policías ríen cuando ven el cadáver, y la atención de Santiago y Román, los amigos de Matus, se concentra en sus experiencias sensoriales del ambiente. Además, después de que el tren arrolla a Matus, Santiago y Román prosiguen con la competencia y con la ceremonia de premiación como si la muerte de Matus no alterara ningún orden:

Diez metros adelante del cuerpo se yergue una bandera blanca hecha con manta y palo de escoba. Santiago camina hacia ella y la arranca de un tirón. De regreso pasa junto al difunto y a partir de ahí cuenta cinco durmientes. Entonces la clava de nuevo, apoyando su peso contra el asta. Que nadie diga que no llegó a la meta. Román se pone de pie y saca una medalla de su bolsillo. Llegó, dice, eso nadie lo duda. (Toscana, *El ejército* 11)

El trato del cuerpo de Matus y las expresiones de Santiago y Román establecen un tono desparpajado que no coincide con la gravedad de los hechos narrados. Las decisiones de mover de lugar la meta y de colocarle la medalla rayan en la broma. Las acciones de los personajes violan las expectativas de comportamiento en contextos relativos a la muerte. De la misma forma, el humor construido sobre un hecho trágico constituye otra infracción.

3. El humor absurdo

Parte importante del humor de las novelas de Toscana se basa en situaciones y acciones absurdas.⁵⁸ Los personajes se sitúan en situaciones o narraciones irracionales inventadas por ellos mismos, lo que resulta en secuencias de pronunciado humor. La impasibilidad ante la muerte expuesta arriba también se conjuga con lo irracional. Matus anticipa con gusto el inicio de la aventura al mando de su ejército de iluminados para recuperar Texas e imagina un futuro glorioso en el que sus hazañas serán recordadas en estampas biográficas que los alumnos de primaria tendrán que comprar como parte de la tarea.⁵⁹ El humor se produce en la proyección grandilocuente de la fama póstuma, dada como un hecho, de su ejército y en la descripción hiperbólica de las habilidades de los personajes:

[...] la encargada [de la papelería] le habrá preguntado al niño si quiere al gordo Comodoro de perfil o disparando contra el enemigo o en la trinchera o enarbolando la bandera mexicana y por supuesto la estampa más popular es la de Comodoro con su carabina humeante, la cual explica en el reverso la cantidad de enemigos liquidados por su puntería, y asegura que los gringos lo apodaron el Frijol Invencible. (Toscana, *El ejército* 45)

⁵⁸ Las acciones y situaciones resultan absurdas por ser extravagantes y carentes de razón o sentido. Scott Bennett califica la narrativa de Toscana como realismo desquiciado basándose en esta particularidad. Por otro lado, lo absurdo según lo expone Albert Camus en *El mito de Sísifo* es un tema relevante en *Duelo por Miguel Pruneda* en tanto que enfatiza la repetición de acciones sin sentido.

⁵⁹ La empresa tiene ecos de la Cruzada Infantil de 1212, un hecho histórico predominantemente irracional. La empresa de Matus y el ejército iluminado mismo son sumamente absurdos.

Además de la burla de las prácticas escolares, se elabora —a través de la representación de Comodoro— una burla del patriotismo, y de la construcción de la historia y de los mitos que recuerda el humor de Ibargüengoitia presentado en el primer capítulo. El tono heroico y la inclusión de la bandera la hacen una parodia de la defensa del Castillo de Chapultepec en 1847 por parte de los cadetes del Colegio Militar y su posterior representación como los Niños Héroes. La imaginación vengativa de Matus invierte este evento histórico. En su versión, su ejército es superior y la invasión se realiza en suelo estadounidense.

La imaginación de los personajes de las novelas de Toscana no sólo se activa en función de sus deseos y expectativas, como en el caso de Matus, sino a consecuencia de suposiciones y relaciones que se sobredimensionan y que alcanzan proporciones absurdas. Comodoro y sus amigos ven desde el patio de la escuela a una mujer que sube a un camión que deja una nube de humo al arrancar. El humo que despide el autobús resulta ser, para Comodoro, una señal del inminente incendio en el que morirá la mujer:

Se va a incendiar, dice Comodoro, y la señora no va a poder salir. ¿Qué lleva en las bolsas?, pregunta Azucena. Medio kilo de jamón, diez salchichas, un bote de crema y otro de café, azúcar, pepinos, tomates y una lechuga. [...] ¿Y tú no la vas a salvar? No es posible, responde Comodoro, porque el camión ya se alejó y para cuando yo llegue la señora será grasa chisporroteante. [...] Primero se le quemaron los huaraches y ella gritó sin poder pararse porque las caderas se le atoraron entre los asientos [...] y para no hacer tan triste su muerte la señora metió mano en una de sus bolsas y empezó a comerse un pepino. (Toscana, *El ejército* 21-22)

Comodoro relata la muerte de la mujer con pleno convencimiento y con la autoridad de quien conoce los hechos al punto de ser capaz de dar detalles pormenorizados, como el contenido de las bolsas. El sinsentido del desenlace logra dos instancias humorísticas. En primer lugar, resalta lo irracional del relato, puesto que no hay una relación lógica entre la situación de la mujer y su decisión de morder el pepino. Y en segundo, el último acto de supervivencia de la mujer —la acción con la que se opondría a su destino trágico— resulta ser una acción irrelevante y sin consecuencias.

El entorno trágico termina por abrumar a los protagonistas de las novelas, pero en sus avatares iniciales predomina el desenfado. Los protagonistas de *La ciudad que el diablo se llevó* regresan a Varsovia con la expectativa de retomar sus vidas normales, de modo que predomina una actitud positiva y llena de optimismo.⁶⁰ Feliks siente grandes deseos de festejar su libertad: “Vamos a festejar compañeros. Hoy la muerte nos guiñó un ojo y le dimos una bofetada. ¿Por qué hemos de sentirnos tristes por los difuntos? Allá ellos” (Toscana, *La ciudad* 16). La despreocupación de Feliks es una marca de su carácter. Feliks presenta una afición a las bromas, a los juegos y a los cuentos infantiles. Esta caracterización, en medio de las ruinas de la ciudad, lo hacen un componente esencial en el humor de la novela. Se trata de un personaje predispuesto a jugarle bromas a los demás en situaciones precarias. Durante el alzamiento de los varsovianos contra los nazis presta su ayuda como mensajero, pero crea confusión con su peculiar forma de componer los mensajes:

⁶⁰ De forma similar, Matus siente entusiasmo de recuperar Texas en *El ejército*. Asimismo, el objetivo de los personajes en *Santa María del Circo* parece asequible: la fundación de una nueva ciudad y sociedad. Por su parte, Miguel Pruneda también está convencido de poder recuperar la vitalidad perdida durante sus años de oficinista.

Diles que el enemigo retrocedió, dictaba el comandante a Feliks. Corrieron como liebres, escribía él. [...] Le gustaba imaginarse en medio del fuego enemigo, con la pieza clave de información. Mas como nada tenía que reportar, enviaba alguna línea de sus cuentos preferidos. En Londres, un equipo de criptógrafos trabajaba jornadas enteras tratando de esclarecer el significado de ‘La princesa Sigfrida amaneció con hambre [...]’. (Toscana, *La ciudad* 21)

La propensión bromista de Feliks en ocasiones alcanza la crueldad. Cuando el Ejército Rojo marcha por Varsovia en malas condiciones y llevando consigo numerosos objetos, incluyendo sombreros de copa —que posteriormente el gobierno confiscaría— Feliks se acerca y les pregunta “¿Asaltaron a la sociedad de magos?” (Toscana, *La ciudad* 24). Su carácter lúdico lo conduce a la prisión cuando la ciudad se encuentra bajo el nuevo régimen, pero aún encarcelado mantiene el mismo carácter y crea episodios de humor en un ambiente de torturas y asesinatos.

Eugeniusz, el extravagante cura del grupo, es el otro personaje que sobresale por su aporte al humor de la novela. El conjunto entero de protagonistas contribuye a formarlo, en particular durante sus consuetudinarias reuniones en las que, invadidos de una exaltación etílica, toman parte en aventuras, incurren en equivocaciones y hacen comentarios jocosos. Sin embargo, Eugeniusz, en virtud de su oficio, resulta ser un personaje distintivamente cómico, puesto que recurrentemente transgrede el comportamiento que debe tener como miembro representante de una institución religiosa. El religioso del grupo —que se autoproclama San Eugenio de Varsovia y que se concibe como realizador de milagros— resulta ser uno de los principales desacralizadores.

Eugeniusz encarna la paradoja: es un cura —depositario de un dogma— que simultáneamente incurre en posturas iconoclastas y se muestra deseoso de experiencias laicas. En uno de los episodios en que se reúnen en el cementerio —el lugar de la solemnidad se convierte en el espacio de la juerga— intenta bailar con Kazimierz, simulando que éste es la señora Kukulska, una mujer ahí sepultada. Kazimierz lo rechaza con un puñetazo que Eugeniusz recibe con gusto: “El sacerdote de la santa iglesia cayó de espaldas, encantado de saber lo que era un pleito por una mujer. Mis amigos, ¿para qué poner la otra mejilla si con la primera caí fulminado?” (Toscana, *La ciudad* 34). Las referencias eclesiásticas —al lenguaje litúrgico y a los relatos bíblicos, específicamente— suceden en distintos momentos de la novela y constituyen una parodia de la religión. Después de que el Barbero le hace una tonsura en la cabeza, Eugeniusz percibe miradas burlonas de los seminaristas. Como consecuencia,

Quiso recordar algún pasaje bíblico que los hiciera escarmentar, pero luego de una noche de alcohol y desvelo el cerebro no andaba muy ágil [...]. Sólo después de dormir unas horas se le aclaró un poco la mente. Recordó un fragmento del antiguo testamento donde unos niños se burlan de la calva de Eliseo. En respuesta, el profeta les envía unos osos que descuartizan a cuarentaidós de ellos. ¿Cómo había de olvidarlo, si lo que más le seducía de la Biblia era su faceta como manual de represalias? (Toscana, *La ciudad* 160)

El libro sagrado de su religión —manual de salvación— transmuta en colección de anécdotas de fines vengativos. Por otro lado, la Biblia también los inspira al bien, como se

verifica en su vocación milagrosa, pero invariablemente vuelve a ser una parodia, ya que sus milagros se reducen a nada por las revelaciones que explican los supuestos milagros.

4. Erosión de las instituciones

Miguel Pruneda, Matus, y Eugeniusz y su grupo emprenden iniciativas transgresoras con las que procuran liberarse del control —ya sea control social, político o moral— que experimentan. Aunque los protagonistas de cada novela tienen un periplo geográfico único —el desplazamiento entre apartamentos y el cementerio; el viaje a la frontera y la deambulación intraurbana, respectivamente—, tienen un itinerario institucional similar. En otras palabras, el encuentro de los protagonistas con las instituciones es poco reverencial. Éstos entran en contacto con distintas instituciones sociales, políticas y religiosas y las socavan. Los protagonistas transgreden la *gravitas* instaurada en el núcleo de dichas instituciones. De esta manera se opone la fuerza normativa de las instituciones a la capacidad desnaturalizadora del humor.

La religión y la muerte se distinguen por el aura de solemnidad y de respeto que las rodea. Sin embargo, en la narrativa de Toscana sobresale la irreverencia con que se tratan estos temas.⁶¹ En general, el encuentro de los protagonistas con las instituciones es poco reverencial, pero al referirse a estos temas, solemnes por antonomasia, transmuta en una transgresión mayor. El tema de la muerte se encuentra en las tres novelas, y de forma

⁶¹ La irreverencia también se encuentra en otras novelas de Toscana. *Evangelia* es una parodia de la Biblia. La novela narra el nacimiento del mesías, pero, contrario a las profecías, nace mujer. Esta novela explota las ambigüedades y contradicciones de la Biblia. Además, las parábolas de Emanuel, la mesías, están compuestas de pensamientos ordinarios carentes de trascendencia. Asimismo, en *Santa María del Circo* se narra la representación de la crucifixión de Jesús cuando Barbarela —representando a Jesús— interpreta este episodio en su ciudad natal. La escena sirve de parodia de uno de los momentos más solemnes de la tradición cristiana.

excepcional en *Duelo por Miguel Pruneda*. El protagonista está obsesionado con la muerte. Desde la infancia, el cementerio supone para él y para su amigo, Faustino, un espacio de diversión. En estos juegos se encuentran con las prácticas que rodean la muerte. El respeto que exige la muerte, por ejemplo, queda claro en el epitafio del niño Emigdio Sáenz, el cuál captura su imaginación: “[...] buen amigo, por Jesús abstente de remover el polvo aquí encerrado; bendito sea quien estas piedras respete y maldito el que mis huesos toque” (Toscana, *Duelo* 8). El epitafio, que es una traducción del epitafio de William Shakespeare, lejos de imponerles un modo de comportamiento a Miguel y a Faustino, despierta su curiosidad, y se imaginan tocando los huesos del niño.⁶² Además, los juegos en el cementerio también los exponen a los rituales —otra manifestación solemne que se apega a procedimientos y actividades predeterminadas— de la muerte y les concede aptitudes para participar en éstos:

En las tardes de entierro Miguel y Faustino [...] Se hacían pasar por dolientes, dando y recibiendo pésames, e incluso en una ocasión en que nadie tomaba la palabra, Faustino pasó al frente, se paró sobre la losa recién colocada y despidió a la concurrencia. Gracias por haber acompañado a nuestro benemérito Vicente a su última morada. Él sabrá, desde arriba, velar por todos nosotros. Y cuando la gente se retiraba, arregló unos versos del

⁶² Miguel también imagina, en varias ocasiones, que abren la tumba y el féretro y que encuentran a Emigdio en distintos estados y con distintas causas de muerte. La escena insinúa un latente antihistoricismo que se consolidará en el Miguel Pruneda adulto y que consiste en el cuestionamiento de la historia aceptada, y la configuración de un discurso histórico propio, descabellado e irracional, que impone a los demás.

tesoro del declamador que recién había memorizado para la escuela: porque existe la Santa Poesía no moriré del todo, amiga mía. (Toscana, *Duelo* 9)

Miguel y Faustino conocen el ritual y se insertan en éste con naturalidad. La ceremonia requiere de ciertos componentes, entre ellos un lenguaje solemne. Para cumplir con este requisito, Faustino elige un lenguaje metafórico y compuesto de frases hechas, que le resulta apropiado para la ocasión. Además, declama un fragmento de “Non omnis moriar” de Manuel Gutiérrez Nájera en consonancia con la estimación de la poesía como una expresión solemne.⁶³ El juego de Miguel y Faustino descubre una predisposición social a asumir convenciones y comportamientos. Faustino adopta una actitud solemne y los asistentes lo aceptan con naturalidad. Además, la actuación de Faustino hace énfasis en la manera en que los asistentes, activa o pasivamente, también cumplen un papel en las exequias.

La simulación de la muerte de Miguel descubre de manera más concreta la disposición social a cumplir acciones previstas con el propósito de satisfacer una exigencia marcada por las convenciones, en específico por las practicas fúnebres acostumbradas. En una de sus transgresiones más notorias de la novela, Miguel finge su muerte para evitar responder a las constantes llamadas telefónicas del trabajo motivadas por su ausencia. El fingimiento también está motivado por su deseo de ser parte de un hecho extraordinario y ver su nombre impreso en el periódico. Faustino, el amigo de la infancia de Miguel, trabaja

⁶³ Este poema de Gutiérrez Nájera trata el tema de la perdurabilidad. En contraste con esta noción, Miguel Pruneda se concibe en un estado decadente insoslayable. En este sentido Miguel Pruneda es muy similar a don Quijote. En su lecho de muerte la inevitabilidad de la decadencia se convierte en un tema central en la novela de Cervantes.

en un periódico y publica el aviso y una nota sobre su muerte. La esquila que publica en el periódico se aleja de la solemnidad y rechaza las prácticas fúnebres:

[...] ayer a las trece horas dejó de existir el señor Miguel Pruneda, lo participa su esposa Estela Monroy de Pruneda y nada más, el cuerpo se velará en el domicilio del difunto [...] pero no se abrirá la puerta a nadie, así es que no vayan ni llamen ni estén jodiendo con abrazos y pésames y vestidos negros. (Toscana, *Duelo* 127)

La nota que publica Faustino —forma de una convención en sí misma— describe minuciosamente la muerte de Miguel en un accidente, lo que genera numerosas llamadas para la viuda y visitas que, al no ser recibidas, depositan flores en el corredor. El fingimiento de la muerte de Miguel —una transgresión social, moral y legal— es un dispositivo que desencadena una serie de acciones anticipadas por él mismo. Aunque pide que no lo hagan, quienes lo conocen responden a la situación realizando acciones previstas en el marco de su muerte. El engaño obliga a los conocidos de Miguel a participar en prácticas fúnebres a partir de una narrativa inventada por él y por Faustino. El éxito de la nota de Faustino se debe a que sostiene la narrativa con otras convenciones, como lo son la cita de autoridades y de testigos.

Asimismo, la irreverencia hacia la muerte se extiende con el trato que Miguel y Faustino le dan al cuerpo y memoria de Videgaray. Horacio, otro vecino de Miguel, les pide que para honrar los deseos de Videgaray lo conserven en formol en el baño de su apartamento. La actitud de Faustino y de Miguel hacia Videgaray contrasta notablemente con el respeto que muestra Horacio, quien lo elogia complacientemente y convence a los vecinos de conservarlo para cumplir sus deseos y para honrar lo que él considera una

heroicidad antiestadounidense.⁶⁴ Miguel reiteradamente hace comentarios referentes a la predictibilidad de Horacio. Éste se caracteriza como un personaje inclinado a las formas, como hace notar en el exaltado patriotismo que demuestra cuando manifiesta prolijamente expresiones de encomio hacia Videgaray por asesinar al profesor Anderson. Según Horacio, la acción de Videgaray lo convierte en un ciudadano modelo: “[...] [Videgaray] debió nacer en 1820, de modo que cuando nuestra ciudad enfrentara al ejército norteamericano él estuviera en plenitud de facultades para comandarnos hacia la victoria; ningún ejército enemigo habría hecho mella en un pueblo azuzado por las agallas y convicción de tan ejemplar regiomontano” (Toscana, *Duelo* 163). Posteriormente, Horacio le coloca una medalla en el pecho al cadáver mientras entona el himno nacional. Horacio acepta la historia creada por Videgaray incitado por su patriotismo. El primero posee una estructura de pensamiento predeterminada a concederle validez al discurso y acciones de Videgaray. Se trata de un patriotismo instintivo y acrítico.

La grandilocuencia con que Horacio se refiere a Videgaray se contrapone al desdén de Miguel y de Faustino. Miguel refuta, ante la insistencia de Horacio, el heroísmo de Videgaray: “Es fácil para don José decir ojalá hubiera estado ahí, lo cierto es que no estuvo, y así resulta igual de culero que los demás” (Toscana, *Duelo* 60). El insulto no es bienvenido por Horacio, puesto que considera que un difunto debe ser respetado. El desprecio aumenta a raíz de la investigación que realiza Faustino sobre la muerte del profesor Anderson: “Ese vecino tuyo debió ser un hijo de puta. Miguel liberó una risa franca. Por aquí hay quien asegura que José Videgaray es un héroe” (Toscana, *Duelo* 67).

⁶⁴ Los personajes especulan que Videgaray es el autor del asesinato de Danny Anderson, un profesor estadounidense.

La risa de Miguel es una manifestación de su propia predisposición a condenar a Videgaray, pues su aversión hacia su vecino se origina en un mensaje en el que Videgaray indica que el trabajo es la trinchera de los cobardes, el cual Miguel toma como insulto personal. Faustino les proporciona los detalles de la muerte de Anderson y la presentación de un albañil como presunto autor del asesinato. El consulado de Estados Unidos acepta la versión de las autoridades, pero para Faustino, se trata de un chivo expiatorio porque el albañil confiesa con una carta muy bien redactada y es encontrado ahorcado en su celda. De las diversas historias que rodean la muerte de Anderson, Miguel acepta la que responsabiliza a Videgaray. La violencia del asesinato implica un crimen para Miguel, pero para Horacio, significa un acto simbólico de patriotismo.

La creación y asunción de narrativas tiene un papel central en *Duelo por Miguel Pruneda*. Además de las señaladas anteriormente, hay instancias en las que los personajes aceptan historias inventadas como hechos. Según la nota sobre la muerte de Miguel que publica Faustino en el periódico, Miguel grita el nombre de Micaela al sufrir el accidente. Después de leer la esquila inventada de la muerte de Miguel, Estela, su esposa, se refiere a este hecho como si en verdad hubiera ocurrido. Los hechos se inventan y se manipulan para construir la historia de Miguel. Esta dinámica se reproduce a otro nivel, ya que los personajes cuestionan versiones oficiales de hechos históricos. José Videgaray denunciaba la cobardía de los habitantes de Monterrey durante la invasión estadounidense a su ciudad, pero, en contraste, la enciclopedia de Miguel refiere el valor de los habitantes. Videgaray es un personaje que se caracteriza por un nacionalismo exaltado, evidenciado por las expresiones de resentimiento y enojo que le comparte a Horacio. La recepción de su discurso por parte de Horacio hace pensar en el peligro de encontrar receptores carentes de

una actitud crítica y que aceptan instintivamente narrativas que resuenan en sus impulsos. Miguel sí es escéptico, pero su escepticismo lo lleva al otro extremo cuando especula sobre un accidente aéreo ocurrido en la ciudad y promueve su propia versión de los hechos. Debido a que uno de los pasajeros es Carlos Madrazo, un dirigente del Partido Revolucionario Institucional, Miguel sostiene que el accidente fue un crimen político. En la recreación del accidente que realizan en su departamento, Miguel crea un guion basándose en dicha especulación:

Señores pasajeros, les habla de nuevo su capitán, por favor ajústense su cinturón para que cada cuerpo comience su división multifragmentaria trozándose por la cintura. Acabo de recibir órdenes de la torre de control para que vire a la izquierda, lo cual parece extraño porque creí llevar la trayectoria de aproximación correcta, pero habré de obedecer [...] Miguel se puso en pie y cortó el interruptor central para dejar el departamento a oscuras. Chingue a su madre Madrazo, gritó Hugo, por su culpa nos va a llevar el diablo. Shh interceptó Faustino, ni eso tuviste tiempo de decir.
(Toscana, *Duelo* 186)

Miguel hace participar a los vecinos en su recreación de los hechos y éstos asumen sus papeles complacientemente. La recreación organizada por Miguel presenta los hechos según su hipótesis de que el accidente fue planeado e incorpora el discurso forense para darle mayor fuerza a esta perspectiva. Además, Faustino, quien tiene acceso al archivo del periódico y conoce los hechos, lo apoya asegurándose de que los participantes no se desvíen del guion. La simulación del accidente que elabora Miguel desmiente la versión

oficial. De esta manera, descubre los actores e instituciones que avalan la versión oficial de los hechos.

5. La búsqueda de un propósito vital

Los personajes de las novelas de Toscana comparten el deseo de encontrar un propósito vital. Las novelas contienen ecos de la épica, pero, considerando que impera la derrota y que el heroísmo es infructuoso, se convierten en épicas frustradas. Además, los valores de los protagonistas tienen poca o nula recepción. Matus intenta reclutar civiles para su expedición con la que busca recuperar Texas, pero no se le une ningún voluntario. Matus recurre a los símbolos patrios, como el himno nacional, y obtiene el mismo resultado. Este revés inhabilita el posterior uso de la empresa heroica para formar o reforzar una narrativa nacional, como sucede con las obras épicas.⁶⁵ El viaje del héroe toscaniano está marcado por la intrascendencia, y cuando se produce un reajuste a causa del viaje, se realiza en sentido negativo. Es decir, la transformación que resulta es una precipitación de la trayectoria anterior al ciclo. Matus, agobiado por la pasividad y el conformismo social y por su propia vejez, desea probarse que aún es capaz de realizar las actividades físicas de la juventud, pero muere descuartizado por un tren mientras lo intenta, de modo que únicamente adelanta su muerte.

La actitud de Matus coincide con la de los personajes de las otras dos novelas. Las actitudes y acciones de los personajes exponen una tensión entre ellos y su entorno.

⁶⁵ El mensaje de Matus no tiene recepción porque él carece de legitimidad para la empresa que propone. El Estado, por otro lado, sí la tiene. La escena muestra la construcción del Estado como un acuerdo social y político. Por otro lado, hay una relación con la construcción de la nación, según la veremos en el tercer y cuarto capítulo. Las obras analizadas en estos capítulos aluden a una construcción simbólica de la nación frustrada.

Prevalecen las imposiciones —en la forma de normas sociales—, narrativas históricas y nacionales y convenciones culturales a las que se encuentran sometidos. No obstante, al enfrentarlas, los personajes hacen visible su artificialidad y su precariedad. A Miguel Pruneda lo agobia su implantación en un sistema que le exige cumplir labores repetitivas. La crisis que lo afecta tiene dos catalizadores. En primer lugar, la disposición del homenaje le recuerda los años transcurridos sometido al trabajo mecánico, y en segundo, la pérdida fortuita de una uña lo hace tomar conciencia de su deterioro físico. El automatismo excede la vida laboral de Miguel Pruneda y se implanta en su vida personal. Miguel Pruneda está consciente de su situación: “[...] la vida no estaba hecha de pleitos en la playa por una mujer; la vida era otra, sí, jefe, ahora mismo” (Toscana, *Duelo* 89). La rutina equivale a la imposición de una autoridad y su subsiguiente obediencia.

Asimismo, la alusión a los pleitos en la playa se refiere a la participación en eventos extraordinarios, que permiten interrumpir la rutina. Esta referencia hace hincapié en el sinsentido cotidiano, estableciendo una conexión intertextual con *El extranjero* de Albert Camus. En esta novela, una pelea en la playa —la pelea de Meursault, el protagonista— lo sustrae de los eventos ordinarios que conforman su vida. La comparación hace eco del sinsentido cotidiano experimentado por Meursault. Para los personajes de Toscana aún los pleitos en la playa, los eventos extraordinarios, dejan de ser excepcionales. El eco de la obra de Camus se extiende a *El ejército iluminado*. La experiencia del pleito de Meursault es predominantemente sensorial —percibe el rumor del agua, el calor, el sudor, el resplandor del sol, el reflejo de la hoja del cuchillo, el golpe del retroceso del revólver y el ruido del disparo— (Camus, *Stranger* 59). La muerte de Matus produce una respuesta similar en sus amigos Santiago y Román, quienes concentran su atención en el silbato del

tren, notan los matices de gris y negro que trae la noche y perciben el olor a tabaco de una fábrica cercana: “Huele a tabaco, dice [Santiago], igual que siempre, como si hoy fuera un día cualquiera” (Toscana, *El ejército* 11). Santiago carece de la capacidad de impresionarse. Su reacción es mecánica y está desprovista de conmoción.

En el caso de Miguel Pruneda se establece un paralelo con Sísifo, por la tarea repetitiva que realiza. En “El mito de Sísifo” Camus señala que los dioses lo castigan a empujar una roca hacia la cima de la colina, ya que no había castigo más terrible que una labor fútil y desesperanzadora en la que todo el ser se esfuerza para lograr nada (88-89). También los identifica la inconformidad, el gesto de rebeldía con el que manifiestan su descontento y rechazan su condición. Sin embargo, tanto Sísifo como Miguel fracasan. Por otra parte, el esfuerzo de Miguel Pruneda no es completamente infructuoso. Sísifo asume la tarea para desdeñar la imposición, lo que constituye una manifestación de burla, puesto que se propone socavar la autoridad que lo oprime, pero es igualmente fútil porque constantemente se reinserta en el ciclo punitivo. Aunque Miguel Pruneda termina por asistir a su homenaje, concediendo su derrota, hace visibles las estructuras que rigen su vida. El proceso de mecanización es un recurso eficaz de la novela para enfatizar la regulación de las convenciones sociales, políticas y morales y los sentimientos de opresión que genera.

6. Locos de atar o de expulsar: la inversión de la locura

Los finales de las novelas de David Toscana presentan recurrentemente a personajes derrotados que enfrentan un futuro incierto. En éstos destaca la presencia de imágenes que enfatizan la deriva, como los ríos o las embarcaciones. *La ciudad que el*

diablo se llevó condensa estos elementos en una escena que recuerda la nave de los locos según se ha representado en la tradición cultural europea. Al final de la novela los protagonistas desean alejarse de Varsovia, por lo que se embarcan en el Vístula sin destino determinado. El abandono de Varsovia por parte del grupo de protagonistas representa una inversión del motivo de la nave de los locos. En éste, los locos encarnan la irracionalidad y deben ser expulsados. Sin embargo, en *La ciudad que el diablo se llevó*, los protagonistas —o locos— son quienes mantienen la cordura y abandonan voluntariamente la ciudad: el espacio de lo irracional en el contexto de la posguerra.

La condición de tripulantes sin destino determinado asemeja a los protagonistas de *La ciudad que el diablo se llevó* a los tripulantes de *La nave de los locos* (c. 1500-1510) de Jheronimus van Aken, el Bosco. El tema del tríptico del Bosco proviene de *Das Narrenschiff* (1497) de Sebastian Brant.⁶⁶ Esta obra, que recoge la tradición medieval de la representación de bufones, es una colección de comentarios satíricos que se publica acompañada de ilustraciones de Alberto Durero. Los tropos del bufón y de la nave han sido utilizados en diferentes instancias. Platón, por ejemplo, lo emplea en *La república* (c. 375

⁶⁶ La obra también fue publicada en latín bajo el título de *Stultifera Navis* por un discípulo de Brant. La portada original contaba con dos ilustraciones en las que se transportan bufones. En la superior, en un carro tirado por caballos y en la inferior, en barco. Los protagonistas de *La ciudad que el diablo se llevó* recuerdan a ambas ilustraciones, tanto en la embarcación como en el carro del barbero en el que transitan la ciudad. Antes de *La ciudad que el diablo se llevó*, Toscana ya había incorporado a grupos similares de personajes —desplazados e inconformes— que también buscan trascender sus destinos precarios en una variante de carreta: los cirqueros decadentes de *Santa María del Circo* (1998) buscan un pueblo donde llevar a cabo su función en una carreta tirada por Hércules. En *El ejército iluminado* (2006) el ejército de Matus conformado por niños con discapacidades mentales que se propone recuperar Texas viaja en una carreta de mulas: “Al salir [Comodoro] descubre a sus amigos sobre una carreta. Matus le da un fustazo a la mula y ésta comienza a caminar. [...] Pensé que iríamos en el coche, dice cuando recupera el aliento, o en autobús o en tren, los ejércitos viajan en trenes de carga” (Toscana, *El ejército* 72-73). El comentario de Comodoro está conformado por el archivo gráfico de la Revolución mexicana. Además, sugiere la aceptación de usos y la dificultad de salir de los moldes mentales que imponen.

a.C.) para apoyar su argumento relativo a la aptitud de los filósofos para gobernar. Los bufones escapan las convenciones de conducta y pueden expresarse libremente. Erasmo de Róterdam se sirve de ello para concederle a la necedad esta libertad en el *Elogio de la locura* (1511). El Bosco, por su parte, aprovecha el tropo de la nave de los locos con fines moralizantes. Éste hace eco del libro de Brant en el cual se advierte que quienes abordan la nave de los locos navegan riendo y cantando hacia el infierno (Ilsink y Koldeweij 20). La pintura del Bosco se inscribe en la tradición de las representaciones de carros o embarcaciones tripuladas por locos e incorpora una serie de valores que se condensan en la condena de la estulticia.⁶⁷ Los lunáticos —la nave lleva la bandera de la luna— que tripulan *La nave de los locos* se rinden a los placeres mundanos. La pintura muestra la facilidad con la que los seres humanos caen en la irreflexión y en la necedad (Ilsink y Koldeweij 20). La parodia que presenta la escena citada de *La ciudad que el diablo se llevó* está desprovista de las connotaciones negativas de la *Nave de los locos* del Bosco. La tripulación de la novela de Toscana invierte el sentido de la pintura del Bosco. Los tripulantes de *La ciudad que el diablo se llevó* coinciden con los locos de la tradición gráfica y literaria en cuanto a que se desvían de comportamientos aceptados. Sin embargo, el trastorno que los afecta y que los singulariza se caracteriza por el racionalismo y la sensibilidad. Dicho trastorno les impide adecuarse a las circunstancias de la ciudad, la cual ha quedado desprovista de su patrimonio material e inmaterial y, además, se organiza bajo un gobierno represor.

⁶⁷ La traducción al latín, publicada por Jakob Locher, remite directamente a la estulticia.

Feliks, Ludwik, Eugeniusz y Kazimierz regresan a una ciudad devastada por la guerra. La destrucción física de la ciudad es el primer indicio de un daño mayor.⁶⁸ La guerra produce en Varsovia una serie de vacíos tangibles e intangibles que remiten a los binomios cubrir-descubrir y superficie-profundidad. Éstos se manifiestan recurrentemente en la novela y están fuertemente ligados a la toma de conciencia de los personajes y a la decisión final de abandonar la ciudad. La Varsovia de posguerra queda transformada en un cúmulo de escombros. Los protagonistas ven desde la torre Prudential la superficie del “mar de piedra en que estaba convertida la ciudad” (Toscana, *La ciudad* 11). Bajo la superficie de este mar parece encontrarse la ciudad de preguerra. Feliks se lamenta de no poder subir hasta la azotea del edificio, desde donde podría jugar a reconocer calles y sitios. Su juego permanece en el ámbito de la intención, ya que los lugares que quiere reconocer pertenecen a una ciudad perdida: “Ahora mismo tenía enfrente la plaza Napoleón, pero había que descubrirla bajo las toneladas de ladrillo, concreto y cascajo” (Toscana, *La ciudad* 11). El deseo de descubrir por parte de Feliks refiere a los binomios antedichos. Los escombros son sólo la superficie del daño de mayor amplitud y profundidad sufrido por la ciudad. Ésta pierde el espíritu compuesto por el conjunto de las expresiones artísticas, tales como el arte, la música y la literatura. La remoción de las ruinas revela la dimensión de la pérdida.

⁶⁸ La imagen de una ciudad o pueblo en ruinas es común en la novelística de David Toscana. Por ejemplo, en *Santa María del Circo* los personajes y ex empleados del Gran Circo Mantecón fundan el pueblo Santa María del Circo en las ruinas de un pueblo abandonado al pie de una mina agotada. El panorama desolado que encuentran remite a la experiencia de los personajes en *La ciudad que el diablo se llevó*:

A lo largo de la calle se alineaban las pocas casas del lugar; algunas con las puertas carcomidas; otras habían perdido el enjalbegado y mostraban fachadas leprosas de adobes pelones; una de ellas había acumulado suficiente polvo en el techo como para criar algunos cardos [...]. La plaza era un hierberío seco con una estatua al centro y la iglesia mostraba una puerta atrancada y un campanario con evidencia de un pasado rebosantes de palomas. (Toscana, *Santa María* 40)

Lo mismo ocurre con las personas: “La guerra había dejado mutilados, ciegos, tullidos” (Toscana, *La ciudad* 18). Este primer vistazo permanece en la superficie. El daño que se percibe en lo visible hace posible la percepción de daños inmateriales, profundos y duraderos.

Las ruinas de la ciudad —los edificios derruidos y las personas lesionadas— permiten entender el detrimento oculto a primera vista de la ciudad. Éste adquiere sentido al adentrarse en las mismas. Este proceso, asimismo, se constata gradualmente en los personajes. Una analogía que lo ilustra se encuentra en la poesía de Francisco de Quevedo. El soneto “Miré los muros de la Patria mía”, por ejemplo, presenta a un yo poético que regresa a su ciudad, la cual atrae su atención por la situación deteriorada en la que se encuentra. La escena se repite al llegar a su casa. El deterioro que contempla en ésta, por último, lo conduce a fijar la vista en sí mismo: “y no hallé cosa en que poner los ojos / donde no viese imagen de mi muerte” (Quevedo 115). El ingreso al lugar de las ruinas supone un acceso a la condición propia. En este poema la voz poética toma conciencia de su decadencia como resultado de la contemplación de su entorno. Los personajes de *La ciudad que el diablo se llevó* experimentan la ciudad destruida de forma similar. La destrucción física funge como una ventana hacia el daño inmaterial. La devastación de la ciudad es casi general, por lo que es el testimonio exterior de un daño subyacente de grande alcance. La ciudad se iguala a un cementerio:

Las plazas están repletas de tumbas temporales que se están volviendo permanentes; y basta levantar un poco de escombros para hallarse a una familia entera en la cocina, un niño en el ropero, una madre en huesos, un

abogado bajo su escritorio, una beata sin rodillas. Se remueve una losa y
ahí está la abuela todavía con sus agujas de tejer. (Toscana, *La ciudad* 10)

Las actividades de la vida diaria suspendidas subrayan la precipitación de la violencia de la guerra y el desamparo de la población. La remoción de los escombros revela subsecuentes niveles de pérdida. La cotidianidad oculta bajo el escombros constituye la pérdida de una faceta del alma de la ciudad. Las actividades interrumpidas reflejan la desarticulación del funcionamiento del tejido social: de las acciones de los individuos y sus relaciones, cuya reconstrucción excede el levantamiento de los edificios destruidos, en que se concentran los esfuerzos del nuevo gobierno que rige la ciudad. La ciudad pierde el conjunto de cualidades físicas y morales que la constituyen, y aún su identidad. Precisamente por eso Feliks es incapaz de ubicar los lugares.

La situación de la ciudad en ruinas coincide con la fragmentación de la novela. El argumento de la novela se encuentra esparcido en una sucesión de capítulos de variada extensión, pero que se mantienen dentro de la brevedad. Algunos no llegan a la decena de renglones. Los que rebasan la extensión de una página conservan un aspecto despedazado a consecuencia de la concisión de los párrafos, cuya estilización los acerca más a la brevedad del verso:

En el rostro de Kazimierz no hay alborozo.

En el de ella no hay espanto.

La mano del muerto yace entre los dos.

Mullida.

Purpúrea.

Hermosa. (Toscana, *La ciudad* 210-211)

Los capítulos y los párrafos recuerdan la heterogeneidad de los escombros. En conjunto proporcionan una visión análoga a la perspectiva de la ciudad destruida que tienen los personajes desde la altura de la torre Prudential. Conjuntamente, la presencia de varios personajes con peso protagónico le otorga a la novela una apariencia disgregada. Cuando los protagonistas se separan, el hilo argumentativo salta a los distintos puntos en que éstos se encuentran y converge una vez que vuelven a unirse, de manera definitiva en su embarcación en el Vístula. Además, la presencia de personajes derrotados hace eco del desastre de la ciudad.⁶⁹ Los protagonistas son personajes ruinas, es decir, restos de lo que fueron: el barbero está mutilado; Feliks, despojado; Eugeniusz, incapacitado para oficiarmisa y el novelista, desprovisto de la capacidad creadora. La imposibilidad de reintegración de las ruinas de la ciudad equivale a la dificultad de reincorporarse a la vida de la ciudad de posguerra que experimentan los protagonistas.

A la situación derruida de la ciudad se le aúna la presencia de un régimen vigilante y represor. En este contexto “Cada día se publicaban nuevos bandos: prohibiciones, racionamientos, castigos, amenazas” (Toscana, *La ciudad* 19). Además, prevalecen las violaciones a los derechos humanos. Son comunes las inhumaciones clandestinas en el cementerio que cuida Ludwik. Los protagonistas confunden el cuerpo enterrado en una de las fosas con el de Feliks. Éste es encarcelado injustificadamente, y la confusión se debe a que el prisionero enterrado lleva el sombrero que traía Feliks cuando fue apresado. Cuando Feliks sale de la cárcel no es completamente libre, ya que lo invade la sospecha de estar bajo la vigilancia y el control de las autoridades:

⁶⁹ La caracterización de un lugar en ruinas frecuentemente se extiende a personajes también en ruinas en las novelas de Toscana.

[...] ¿de veras supones que el puesto de conserje es para lustrar la porcelana? Feliks bajó la voz al continuar. No, amigo mío, esa es la tapadera. El conserje vigila a los estudiantes, delata a quien haga una pinta contra el gobierno, al que dibuje en la letrina una caricatura del líder, al que con la excusa de estreñimiento se encierre a leer prensa extranjera. (Toscana, *La ciudad* 207)

La opresión gubernamental se incrusta en la psicología de Feliks. Este hecho es un ejemplo claro de incidencia del contexto sobre los personajes.

El novelista siente un peso similar, pero en relación con la censura. La amenaza de censura y control total lo impulsa a escribir: “Cualquier mala fecha acabaría por establecerse un gobierno que le impediría imprimir las palabras justas que brotaban de su alma. Muy pronto las verdades sobre la condición humana no las pronunciaría la novela sino un bando firmado por algún esbirro” (Toscana, *La ciudad* 253). El novelista teme la imposición de un discurso oficial que oculte la función de la ficción. Una de estas funciones es precisamente la representación de una realidad determinada. La ficción en la novela supone una respuesta al entorno en que se produce.⁷⁰ El impulso creativo del novelista ante la contingencia es en sí misma una respuesta. Su ficción se propone como una medida preventiva a la validación de narrativas impuestas. La posibilidad de formar una representación definitiva de la realidad se contradice por las cambiantes circunstancias. La presencia de los protagonistas en este ambiente ocasiona un creciente desencanto, el cual es producto de una incompatibilidad intensa entre ellos y la ciudad.

⁷⁰ La ficción emana de la realidad, como se verá adelante.

Los protagonistas se muestran confiados, inicialmente, de volver a llevar una vida normal en la ciudad pese a la situación imperante. No obstante, la experiencia de la ciudad de posguerra los encamina a tomar conciencia de que dicha aspiración es inalcanzable, ya que la ciudad queda desprovista de su espíritu. Los personajes intentan adaptarse a la nueva realidad sin conseguirlo. Feliks atiende una tienda de rapiña; Kazimierz intenta conseguir un puesto de conserje y aun de maestro de astronomía en un liceo; Eugeniusz tiene la tarea de administrar los últimos sacramentos; el novelista intenta escribir; y el barbero dispone sus enseres en busca de clientes y sueña con volver a trabajar en el hotel Polonia. Como he señalado arriba, en general prevalece entre ellos un sentimiento de optimismo. Sin embargo, la euforia inicial se disipa progresivamente conforme avanza la acción. Se manifiesta una incompatibilidad entre ellos y la ciudad que se hace cada vez más visible con la prolongación de su permanencia en este contexto y que responde a un enfrentamiento de valores. El optimismo con que regresan a la ciudad implica la proyección de un futuro en la misma. La realización de su proyecto supone una integración en distintos ámbitos, según lo exhiben sus esfuerzos por tener participación laboral, moral o religiosa, cultural, económica y en última instancia, política. Sin embargo, los protagonistas no comparten la visión del gobierno encargado de la reconstrucción de la ciudad. En esta discrepancia se fundamenta la mutua incompatibilidad, la cual enfatiza la inversión de la nave de los locos que logra la novela: son éstos —protagonistas de la novela— quienes rechazan la ciudad en lugar de ser rechazados por la misma.

La ciudad en escombros descubre la tensión entre ésta y los personajes, cuya idiosincrasia antagoniza con la condición física, moral, cultural, social y política de la ciudad en reconstrucción bajo la dirección del gobierno comunista. La frustración del deseo

de Feliks de acceder a los lugares conocidos supone un atisbo de que la ciudad de sus recuerdos y de sus deseos es irrecuperable. El rechazo sigue una progresión que comienza con una manifestación palpable y que se desplaza hacia lo intangible. En este sentido, el barbero manifiesta la hostilidad de una ciudad difícil de transitar para alguien como él que tiene un pie amputado. Además, esta insuficiencia física lo excluye del proyecto del nuevo gobierno, el cual se encarga de desaparecerlo de la ciudad como consecuencia de su inutilidad dentro del nuevo orden. En el caso del barbero sí se cumple el sentido de la nave de los locos medievales. Éstos efectuaban una fórmula de exclusión que antes estaba destinada para los leprosos (Foucault 7). El rechazo de la ciudad hacia los protagonistas emana del nuevo estado impuesto por el gobierno, el cual, como en la expulsión del barbero, se concentra en una reconstrucción física, y por lo tanto superficial de la sociedad. El rechazo por parte de los protagonistas tiene un origen más profundo. Su idiosincrasia se relaciona con el espíritu de la ciudad, pero éste ya no existe.

Los personajes resienten la ausencia de la vida cultural de Varsovia. La destrucción de la estatua de Chopin es el testimonio de la pérdida de los elementos intangibles que le daban vida a la ciudad.⁷¹ De la estatua sólo permanece el zócalo, “[...] donde el compositor de bronce pasó años tocando un piano invisible hasta que los alemanes decidieron cortarlo en trozos y fundirlo” (Toscana, *La ciudad* 220). El ademán de la estatua apunta a un patrimonio inmaterial: su música. Aunque la permanencia de la base de la estatua parece

⁷¹ De manera análoga, en la plaza del pueblo abandonado donde los cirqueros de *Santa María del Circo* fundan su pueblo se encuentra una estatua ecuestre. Aunque en este caso los personajes no conocen la identidad del jinete, este hecho les permite conferirle una identidad heroica y disímil – según Barbarela es un héroe que sacrificó su honor por el amor de una mujer y según Natanael es uno de sus antepasados– con la cual los nuevos habitantes del pueblo pueden identificarse. El simbolismo de la estatua le confiere unidad y sentido al recién fundado pueblo, lo que realza el valor del patrimonio cultural.

sugerir la conservación de un cimiento desde el cual es posible emprender la reconstrucción de la vida cultural de la ciudad, ésta queda imposibilitada porque se han disuelto los mecanismos para hacerlo. La magnitud de la destrucción de la ciudad agota la sensibilidad de la colectividad. Tras la guerra las artes pierden su valor, se aprecia el conocimiento pragmático por encima de las humanidades y la reconstrucción se concentra en los aspectos estéticos de la ciudad: “Ahí seguía el gobierno y la gente volcados en la quimera de reconstruir la capital, como si la esencia de Varsovia fueran sus fachadas [...] A Varsovia le habían dado un tiro en la nuca, le faltaba una mano, las dos piernas, los dos ojos. Le faltaba el alma” (Toscana, *La ciudad* 204). Los personajes conservan esta alma que la ciudad perdió y por ello pierden el sentido de pertenencia. La esencia de la ciudad puede atraerlos y reintegrarlos, pero no se prevé su recuperación.

El abandono de la ciudad se asemeja a la expulsión de dementes de las ciudades europeas según lo expone Michel Foucault en “Stultifera Navis”. Según Foucault, en la cultura europea de la Edad Media y del inicio del Renacimiento la locura corresponde a una amenaza. Por esta razón, los locos se transportan en embarcaciones de pueblo en pueblo, los cuales, a su vez, los conducen a las afueras donde se les permite vagar en el campo (Foucault 8). Sin embargo, la nave de locos que presenta *La ciudad que el diablo se llevó* invierte el proceso: los tripulantes toman la determinación de alejarse de la ciudad. Foucault concibe a los locos en un estado liminal en el que cuando son dejados a la deriva en los ríos y en el mar se encuentran en una prisión en total libertad (11). Para los protagonistas de la novela aquí analizada, la ciudad equivale a la prisión, por lo que el río y el mar suponen la libertad. Por otro lado, es posible identificar un punto de contacto con la locura especular que Foucault identifica en la locura que expone Erasmo de Róterdam.

Ésta permite un acceso al interior del ser humano: “Madness deals not so much with truth and the world, as with man and whatever truth about himself he is able to perceive” (Foucault 27). La locura, entonces, se asemeja a las ruinas de los poemas de Quevedo expuestas anteriormente. Otro punto de contacto con el contexto de las ciudades medievales tiene que ver con los centros de peregrinaje y las embarcaciones de peregrinos que recibían, las cuales simbólicamente representaban cargamentos de dementes en procura de su razón (Foucault 9). Kazimiers, Ludwik, Feliks y Eugeniusz alcanzan su razón en Varsovia, pero irónicamente ésta los vuelve irreconciliables y por consiguiente se convierten en tripulantes de la nave de los locos. Inicialmente llegan a Varsovia como peregrinos, pero la reintegración espiritual en la misma no es factible. Hay una fuerza repelente que nace de la destrucción del espíritu de Varsovia.

El novelista resiente agudamente la pérdida de la vida cultural de la ciudad. El entorno desprovisto de producción cultural es consecuente con la desvalorización del arte y de las humanidades. Este entorno se resiste a ser representado. El novelista intenta recuperar una novela que escribió, pero sólo logra recordar la fórmula. Este esfuerzo lo mantiene pensando incesantemente en el pasado. Los sobrevivientes lo consideran el alma en pena de Sienkiewicz, escritor cuyo reconocimiento se debe a su incursión en la novela histórica, lo cual enfatiza la relación del novelista con la memoria y la historiografía. El vacío cultural inhibe la capacidad creadora del novelista, a quien únicamente le queda el recuerdo de la presencia de la literatura en la ciudad, de su producción y de su consumo representados por los escritores y por las librerías, respectivamente. La distinción que hace Michel de Certeau entre lugar y espacio, en la cual el espacio es el habitado y utilizado, es apropiado para ilustrar la añoranza del novelista de crear una narrativa de la ciudad por

medio de su novela: la escritura como una manera de habitar el espacio.⁷² Los lugares vacíos fueron los espacios habitados por artistas y escritores. Estos lugares se vuelven los espacios de la memoria. El grupo de Ludwik, Kazimierz, Eugeniusz y Feliks ve por primera vez al novelista mientras éste observa el café Ziemiańska vacío y derruido: “Unas columnas y un montón de piedras apiladas ahí donde estuvieron las mesas de los poetas, dramaturgos, novelistas. Alguien había pasado un lanzallamas antes o después del derrumbe. [...] Ya no olía a café. No quedaba ni un verso garrapateado en alguna servilleta” (Toscana, *La ciudad* 32). Al igual que la estatua de Chopin, se desintegran los símbolos de la cultura, lo cual también sucede con sus representantes, como sucede con Gerszon Sirota. Asimismo, la producción literaria es nula tras la guerra, y desde antes la perspicacia del novelista anticipa la pérdida del valor de la literatura:

En el 39 se multiplicaron los rumores de guerra. El novelista supo que debía terminar su obra lo más pronto posible si no quería encontrar cerradas las casas editoriales, las librerías vacías de novelas, un mundo con escasez de papel. Lectores muertos [...] En esa época de tensión, la gente optaba por libros de estadistas, profesores, generales, periodistas, charlatanes. (Toscana, *La ciudad* 38)

La ficción, y por extensión las humanidades, son incompatibles con el estado de conflicto. Impera un interés por los libros considerados más pragmáticos. La estimación de estos

⁷² Según de Certeau: “Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities. [...] space is like the word when it is spoken, that is, when it is caught in the ambiguity of an actualization, transformed into a term dependent upon many different conventions, situated as the act of a present (or of a time), and modified by the transformations caused by successive contexts. In contradistinction to the place, it has thus none of the univocity or stability of a ‘proper.’ In short, *space is a practiced place* (De Certeau 117).

últimos sobre la ficción supone una permanencia en la superficie. Es decir, una incapacidad de ver más a fondo y reconocer la utilidad de la literatura, evidenciada por la memoria que recupera y la humanización que concede y que se vuelve clara a medida que se desarrolla el personaje del novelista.

Pese a las condiciones de la ciudad, el novelista persiste en recuperar su novela. El novelista se empeña en escribir en este entorno donde se menosprecian las artes y las humanidades. La presencia en estos lugares le traen la nostalgia y con ella la proyección de sus deseos y aspiraciones:

Un día él tendría su libro debidamente impreso, con su nombre en la portada. Entonces se sentaría con los escritores a compartir la taza o la copa y el tabaco. En vez de silencio y timidez, podría echar el humo del cigarro en la cara de sus compañeros mientras emitía un juicio sumario sobre la literatura contemporánea. (Toscana, *La ciudad* 36)

El vacío del café imposibilita el flujo de ideas, quizás su mayor aflicción. Todo se combina para incidir en la sensibilidad del novelista. Al ver la tienda de rapiña que atiende Kazimierz cuando encarcelan a Feliks, el novelista recuerda que era una librería y reconstruye minuciosamente su disposición.⁷³ La pérdida de la librería significa una pérdida para el espíritu de la sociedad: “Ahora una mujer tendrá collares en vez de sueños” (Toscana, *La ciudad* 75). Los collares son análogos a la preocupación del gobierno comunista por reparar las fachadas. Se mantienen en lo superficial descuidando aspectos

⁷³ Esto alude a la posibilidad de los novelistas, como Sienkiewics, de reconstruir el pasado y mantenerlo vivo. Con ello dan cuenta de lo que los condujo a la situación actual. Permite entender esa situación y tratar de evitarla. También alude a la superación del trauma.

menos visibles, pero más importantes. La falta de visión que implica la prioridad concedida a lo empírico evidencia una sociedad incapaz de comprender el valor de las manifestaciones materiales del espíritu humano.

El novelista inadecuado e incapaz de adaptarse al nuevo contexto desprovisto de las artes mantiene vivo el recuerdo de la ciudad. Los recuerdos y la nostalgia por lo perdido subrayan la ausencia de la cultura y su incidencia en el nuevo espíritu de Varsovia. Conjuntamente, enfatizan la impronta del trauma de la guerra. El trauma supone una respuesta a eventos inesperados o violentos que no se comprenden completamente mientras ocurren, pero que vuelven en forma de fenómenos repetitivos (Caruth 91). El novelista recurrentemente habla de su novela perdida y regresa a los lugares que antes fueron espacios de concurrencia cultural. El trauma no se localiza en el evento violento sino en la manera en que su naturaleza inconcebible regresa para atormentar al sobreviviente (Caruth 4). Es necesario darle sentido al trauma para aliviarlo, lo cual tiene repercusiones comunitarias. Según Cathy Caruth, “[...] the repeated failure to have seen in time [...] can be transformed into the imperative of a speaking that awakens others” (108). Esta obligación la asume el novelista con su escritura. Por esta razón se propone volver a escribir una vez que haya comprendido su situación.

La representación de Varsovia sugiere la toma de conciencia del novelista. En la novela que se propone escribir, la ciudad se describe como una “[...] ciudad extinta y endemoniada que lleva el nombre de Varsovia” (Toscana, *La ciudad* 254).⁷⁴ Esta imagen

⁷⁴ Nótese que este proyecto de novela no es el mismo de la novela que perdió y que busca a lo largo de la acción. El novelista, “Tomó una hoja y escribió el título: *El tranvía de los muertos*. Tenía ciento setenta y dos páginas en blanco, así que sería una novela más breve que la que perdió” (Toscana, *La ciudad* 253). El título de la novela además de remitir al contexto de la invasión Nazi, hace eco del tropo de la nave de los locos. Además, enfatiza la presencia de un gobierno autoritario

contrasta notablemente con las primeras figuraciones en las que aparece como “[...] la ciudad taciturna y misteriosa que lleva el nombre de Varsovia” (Toscana, *La ciudad* 37). El misterio se resuelve al experimentarla. El escape final de los personajes, la escena de la nave de los locos que sigue el curso del Vístula, supone una materialización de su novela. El momento en que el novelista comprende que si no se apresura a escribir la novela la censura o la imposición de una narrativa del gobierno anularán su labor coincide con la embarcación de Kazimierz, Ludwik, Feliks y Eugeniusz. Éstos, desde el barco, entablan un paralelo con la concepción de la ciudad del novelista: “En otro tiempo hubiesen dejado el resplandor de la ciudad. Hoy se alejaban de una Varsovia tan oscura como en las noches de amenaza de bombardeo. Ni siquiera en la ventana del piso del novelista se distinguía la veladora del artista insomne” (Toscana, *La ciudad* 257). El resplandor y la oscuridad son metáforas de la condición de la ciudad. El vacío cultural y humano que simboliza la oscuridad los convence que la ciudad no les ofrece nada que sea compatible con sus convicciones. El grupo comprende que ya no encaja en esta ciudad. En el barco, Kazimierz recuerda que al día siguiente debe continuar su búsqueda de la plaza de conserje en el liceo, pero los demás lo hacen entender: “Ludwik le dio una palmada. Parece que no has entendido. Hubo un momento silencioso, solemne, en espera que alguien diera la explicación. No habrá más liceos, Feliks se paró en la proa. Ni escuelas ni letrinas. Los astros seguirán girando como siempre, pero nosotros no tendremos otra dirección que la del río” (Toscana, *La ciudad* 259). El escape supone un acto de rechazo y de rebelión. Éste alcance tiene tintes épicos, lo cual es imposible dentro de la ciudad, como lo constata el

y represor puesto que la imagen del tren cargado de muertos coincide con la representación de este tipo de regímenes en la tradición literaria latinoamericana como se aprecia en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

intento frustrado de liberar a Feliks de la cárcel.⁷⁵ El deseo de alejarse de la ciudad es una manera de obtener la libertad, lo cual es consecuente con el espíritu libre del grupo.

La inclinación de los personajes a la ficción es otra manifestación de dicho espíritu libre. La ficción es paralela al humor que caracteriza la novela, debido a la resistencia que opone a la autoridad. El valor del humor concuerda con las convicciones de los protagonistas. La imaginación desaforada del grupo, sobre todo bajo los efectos del alcohol, los vuelve incompatibles con el control que se vive en la ciudad. La Varsovia de la posguerra es el lugar del discurso hecho e impuesto con valor axiomático por el gobierno, lo cual es incompatible con los protagonistas —y con el humor en general—. La ficción, según el novelista, genera un sinnúmero de posibilidades, en contraste con los discursos creados, como el dogma católico: “Pensó en la sencillez del mundo del padre Eugeniusz. Para la gente como él existía una sola verdad y tenía dos mil años repitiéndose” (Toscana, *La ciudad* 178).⁷⁶ El dogma contrasta con su labor de novelista, la cual tiene que dar cuenta de las complejidades del mundo en que se produce. La riqueza de la ficción, además, se relaciona con un pensamiento crítico y disidente que se aparta de visiones uniformes de la realidad, lo cual tiene un paralelo en el humor que caracteriza a la novela. El papel en blanco al que se enfrenta el novelista también sugiere la riqueza de posibilidades que otorga

⁷⁵ También, el novelista considera una aventura heroica la escritura de una novela (Toscana, *La ciudad* 178). La incapacidad de recuperar la novela por parte del novelista concuerda con la imposibilidad de lograr empresas extraordinarias dentro de la ciudad.

⁷⁶ Paradójicamente Eugeniusz relaciona la sencillez con el novelista cuando piensa en la creación de su propia doctrina: “Estuvo un tiempo inmóvil sin saber cuál sería la primera palabra que desencadenaría un mundo nuevo de ideas. Desde esa mañana, él ya no sería un vil cura, sino un teólogo. Vivía para la verdad y esta era esquiva, caprichosa [...] Qué sencillo le resultaría ser un novelista, que se mueve en el mundo de las mentiras. Si así fuera, las ideas le vendrían en cascada” (Toscana, *La ciudad* 176).

el ejercicio creativo. El reciclaje del papel que encuentra en la calle identifica la relación de la ficción y la realidad. Éste documenta la Varsovia previa a la guerra. Además, dicha relación, así como la documentación del pasado, se subrayan cuando explícitamente se refiere a ellos como un palimpsesto. El pasado documentado en estos materiales antecede al gobierno comunista y, por lo tanto, está libre de su opresión.

La ficción ocupa un lugar de suma importancia en la novela y se manifiesta de distintas formas, con las que nuevamente reitera su semejanza con el humor: la narrativa opresora institucional gubernamental, los mitos, la religión, las narrativas inventadas y asumidas entre los protagonistas, la novela del novelista y los cuentos relatados en la cárcel. La ficción, por lo tanto, hace más llevadera la vida en el entorno del postconflicto. Al respecto, el caso de Feliks se vuelve relevante, puesto que ejemplifica claramente esta función de la ficción.⁷⁷ En la cárcel el capitán Bojarski les relata cuentos a los presos a petición de Feliks. Estos cuentos les permiten resistir en su estado actual de prisioneros. Al escuchar el cuento de Bojarski,

Los hombres fueron despertando y rodeando la tenue llamarada que se multiplicaba en los ojos de cada uno. Podía decirse que estaban en el bosque, en torno a una fogata. El viento soplaba fuerte y los abedules crujían; por allá pasaba una piara de jabalíes. Aullaban los lobos. Alguien

⁷⁷ Feliks, como el novelista, demuestra la relación entre la ficción y su contexto de producción. Aún las narrativas escapistas de la cárcel responden al contexto en que están. Es decir, el tipo de narraciones que prefieren los presos surge del cautiverio; de la necesidad de distraerse y de pensar en el mundo exterior. Es una manera de mantener viva la esperanza de salir libres y, por consiguiente, de bregar con la situación en la que están. Otro ejemplo de la relación entre la realidad y la ficción lo proporcionan los personajes cuando ven que Feliks es transportado en uno de los coches de las autoridades. El ambiente de represión en que viven los conduce a interpretar la situación de Feliks como una condena de muerte. Su presente los hace anticipar el futuro de Feliks y figurarse una narrativa en la que éste es ejecutado.

trajo un vaso con agua y lo fueron pasando de mano en mano, dándole pequeños sorbos, mientras avanzaba la historia del hombre que quiso engañar al diablo [...] Los presos se volvieron nobles en un castillo y Barbara Radziwiłł les hablaba, no por la gracia de un pacto con el diablo, sino por la magia de un relato que embelesa el alma. (Toscana, *La ciudad* 109)

El relato de Bojarski los hace pensar en una situación más amena que les posibilita alejarse de la prisión. Además, Bojarski crea comunidad a través de la ficción. Sin embargo, los prisioneros han interiorizado la atmósfera inhumana de pensamiento uniforme del exterior y no pueden exceder la interpretación literal de los cuentos: “De nada sirvieron las explicaciones de Bojarski, quien aseguraba que ningún cuento era sobre animales. El oso goloso representa a cualquier humano que... Le dijeron que no estaban para alegorías. Nos gustan los cuentos de bellas princesas porque son bellas princesas. Al diablo si una representa la bondad y otra la envidia” (Toscana, *La ciudad* 119-120). Los presos rechazan el valor simbólico y la capacidad connotativa e interpretativa de los relatos. Permanecen en la instancia evasiva que los libera momentáneamente, pero no logra contrarrestar la imposición de verdades, como las del actual gobierno represor. En contraste, la ficción del novelista propicia un entendimiento de la realidad circundante y con ello permite ver los mecanismos racionales, simbólicos y morales que le dan forma. Los presos se mantienen en la superficie, lo cual los priva de las herramientas para defenderse del sistema represor y es consecuente con la negligencia de la cultura y las humanidades en la reconstrucción de la ciudad.

La creación de comunidad que propicia la ficción sobresale en las interacciones de los protagonistas. De manera análoga a la situación de los presos, la imaginación los conduce a olvidar el entorno de muerte que los rodea. Los protagonistas evaden momentáneamente la cotidianidad de la ciudad destruida recurriendo al alcohol. Se activa una teatralidad que posteriormente se esfuma y al final de la novela queda rotundamente descartada: “El alcohol se fue agotando. Dejaron de interesar las realidades de la muerte y la tortura. Ahora en el mundo había vida y amor y música y juventud” (Toscana, *La ciudad* 221). Los personajes asumen una realidad opuesta a la que viven. Sus reuniones se caracterizan por la invención y asunción de realidades a partir de sus deseos. En la escena del café Ziemiańska la conversación deriva hacia la posibilidad de ser alguien más, y Eugeniusz simula ser el esposo de la señora Kukulska, sepultada en el cementerio de Powązki y a quien, según sugiere Ludwik al inicio de la novela, su esposo nunca la tocó:

Eugeniusz le pellizcó el trasero. Soy el señor Kukulski, amada mía, y nadie dirá que nunca te toqué [...] El padre Eugeniusz, con ojos cerrados, tenía abrazada a la señora Kukulska. El reino de los cielos a cambio de tus caricias. Kazimierz le dio un puñetazo. El sacerdote de la santa iglesia cayó de espaldas, encantado de saber lo que era un pleito por una mujer. Mis amigos, ¿para qué poner la otra mejilla si con la primera caí fulminado? Crimen pasional, como el capítulo cuatro [de la fórmula de la novela del novelista]. (Toscana, *La ciudad* 33-34)

A diferencia de los presos, los protagonistas no permanecen en un escapismo que les permita continuar viviendo en la ciudad. La incompatibilidad que sienten con la ciudad es relativa a su propensión a crear narrativas, lo cual contradice la disposición de verdades

absolutas del gobierno. Además, la palabra en este entorno no siempre libera. La palabra que construye comunidad también tiene la posibilidad de destruirla. En la prisión las autoridades le crean una confesión a Feliks en contra de Bojarski, y el primero, sin saberlo, la firma. El asesinato y entierro clandestino de Bojarski es producto de una ficción. Eugeniusz también les advierte a sus compañeros que tengan cuidado con las frases en latín porque fortuitamente pueden dar con una que les fulmine el alma. La ficción puede ser peligrosa, pero el gobierno no queda exento. Por ello, el novelista considera que la máquina de escribir es un arma. Las instituciones son vulnerables a otros puntos de vista. Las represalias que recaen sobre Eugeniusz siguen el esquema de las represalias del Estado y se originan por ideas contrarias a las aceptadas. La iglesia no lo deja officiar misa y lo envía a un convento “[...] adonde iban a parar los religiosos que daban motivo de escándalo, ya fuera por el gusto de la bebida, algunos pecados de la carne, ciertas ideas políticas o brillantes dudas teológicas” (Toscana, *La ciudad* 35). El disenso no es admisible en la institución y menos aún teniendo en cuenta que ésta se sustenta en la imposición de discursos y verdades hechas.

El creciente desencanto hace visible la inconformidad de los protagonistas. La tensión entre ciudad y personajes paulatinamente toma mayores dimensiones, puesto que se encuentran en un ambiente que continuamente frustra sus iniciativas. Los personajes se caracterizan por un quijotismo que los conduce a crear y a asumir realidades inventadas.⁷⁸ El mismo quijotismo es el aliciente que los hace acometer empresas heroicas, como el rescate de Feliks que es análogo a la ficción en el sentido que los aleja de su situación.

⁷⁸ Esta cualidad se extiende a los personajes de otras novelas de Toscana y constituye una de las particularidades más representativas de su obra.

Cuando Eugeniusz, Ludwik, Kazimierz y el barbero llegan a la prisión para rescatarlo, un guardia les pregunta qué hacen mientras les muestra un arma. Ante la interpelación del guardia ellos responden:

Nada, señor, dijo el barbero. Ya nos íbamos.

Azuzó el caballo y pronto estaban a dos calles de distancia.

Que nadie diga que no lo intentamos.

A mi todavía me tiemblan las piernas, dijo Eugeniusz. (Toscana, *La ciudad* 112)

El impulso optimista se doblega ante un representante del gobierno represor. Sus esfuerzos son fútiles para contrarrestar el orden impuesto por los comunistas. El fracaso, además de ser parte de su quijotismo, subraya la imposibilidad de trascendencia en ese entorno. La creciente desilusión llega al grado de que la muerte se vuelve un escape viable. La muerte de Feliks, —a quien confunden con Bojarski porque éste fue enterrado clandestinamente con el sombrero de Feliks— les proporciona alivio. Mientras que al inicio de la novela festejaban por hallarse vivos, ahora festejan la muerte del compañero. Los personajes intentan superar una cotidianidad vacua pero sus esfuerzos son infructuosos. El festejo por la muerte de Feliks es un indicio del deseo de abandonar ese entorno que se verifica al final de la novela.

Los protagonistas de *La ciudad que el diablo se llevó* no se adecuan a la tradición de la nave de los locos, más bien la invierten. El humor como atributo de lo superficial y de la estulticia que se incorpora a este tropo también se contradice. Los protagonistas son personajes indeseados, como los locos que se expulsan de las ciudades medievales, pero en la Varsovia de posguerra, esto responde a lo opuesto. El espíritu de libertad de los

protagonistas se sustenta en su racionalismo y en su sensibilidad: éstos refrendan el valor de la cultura y de las humanidades. Tradicionalmente el tropo de la nave de los locos representa una expresión donde se localiza lo divergente como una anomalía que es necesario suprimir, pero en la novela lo divergente contiene los valores y las expresiones que los humaniza. La nave de los locos extrae a quienes no se conforman a las expectativas de comportamiento y trato social. En *La ciudad que el diablo se llevó* se repite, pero las condiciones se han invertido.

El humor apocalíptico engloba las distintas secciones de este capítulo, cuyo análisis abarca los temas referentes a la construcción, imposición y asimilación de normas, prácticas y convenciones sociales y políticas. Dentro de éste, el humor desquiciante, el humor transgresor y el humor absurdo exhiben su construcción, su fragilidad y su arbitrariedad. Éstas exhiben la situación del individuo y la colectividad bajo dichas expectativas. Asimismo, muestra la voluntad de oposición de los protagonistas. Aunque son derrotados, revelan el menoscabo de las instituciones a través de la supresión de la solemnidad. De forma similar, la búsqueda de un propósito vital corresponde a una actitud de resistencia, que no tiene trascendencia por estar limitada a individuos o a un pequeño grupo dentro de una colectividad mayor.

Duelo por Miguel Pruneda, El ejército iluminado y La ciudad que el diablo se llevó dan continuidad al humor de Augusto Monterroso, el cual desnaturaliza la conformidad y aceptación de convenciones. Como se ha visto, en las obras de Toscana el humor desquiciante y absurdo constituyen dos manifestaciones del humor que se opone a esta conformidad y aceptación. El humor en general es un humor apocalíptico: revela la situación de los personajes bajo distintas fuerzas institucionales y sociales que determinan

su comportamiento. Asimismo, este humor revela de forma abstracta su contexto de producción. Éste transmuta en un humor concreto en las novelas analizadas en el siguiente capítulo. En éstas, el humor representa específicamente el contexto mexicano actual. De esta manera, la lectura del humor de Toscana propicia el análisis de otros textos humorísticos del México contemporáneo.

Capítulo III. Humor apocalíptico: representación y revelación del México contemporáneo

Le llega un telegrama a un presidente municipal en la sierra de Guerrero que dice: “Movimiento telúrico trepidatorio localizado en su zona. Envíe informes”. Pasan dos, tres, cuatro semanas y hasta la sexta llega un telegrama de respuesta: “Movimiento sofocado. Telúrico muerto. Trepidatorio y quince cabrones más se dieron a la fuga, pero los seguimos de cerca. Mientras tanto no enviamos más informes porque hubo un temblor de la chingada”.

Chiste popular, recogido por Samuel Schmidt en *Humor en serio*

El humor de las novelas de Toscana analizado en el capítulo anterior dispone la lectura del humor de las obras que narran específicamente el México contemporáneo. Dicho humor enfatiza la construcción y naturalización de discursos, normas y convenciones sociales y políticas. En las obras de Toscana, la crítica social y política adquiere una correspondencia más amplia y en algunos casos —como la novela que se desarrolla en Polonia— desde otro contexto. No obstante, sigue aludiendo a su contexto de producción y revela aspectos determinados, tales como la formación del patriotismo, la aceptación de narrativas históricas y la importante presencia de instituciones como la Iglesia. Todos ellos, propios del México contemporáneo. Siguiendo la tradición del humor como medio de comentar la situación del país y explotando sus capacidades para cuestionar

las prácticas, discursos y modos de representación predominantes, las novelas analizadas en el presente capítulo se aproximan crítica y concretamente a los sucesos políticos del México actual. De esta manera, permiten entender el país desde la perspectiva del humor.

El chiste que sirve de epígrafe al presente capítulo ilustra el proceso en que el humor da acceso a la situación del país por medio de la representación humorística. El chiste, a primera vista, parece ser la mera narración de una confusión: un presidente municipal que malentendiendo un telegrama. El remate revela que efectivamente se produjo el terremoto en la zona, y esa incongruencia final —la recuperación del motivo del telegrama inicial ante su aparente omisión— resulta sorpresiva y genera el humor. La primera parte de la respuesta del presidente municipal serrano condiciona al receptor del chiste a enfocarse en la mencionada confusión, pero la segunda desarma esta expectativa.

Visto con mayor detenimiento, el chiste descubre circunstancias que exceden la simple articulación de una equivocación. Las suposiciones con las que juega el chiste tienen referentes concretos en el imaginario colectivo. La imagen del presidente municipal —caracterizado por la incompetencia, ignorancia y una inclinación a la represión— corresponde a una percepción común en la sociedad de los dirigentes políticos. La reacción instintiva del presidente municipal ante la noticia de un movimiento está motivada por un impulso represor de la autoridad local y las instancias superiores. El presidente municipal conjetura —acusando un precedente— que los informes pedidos son relativos a la disolución de un movimiento contrario al gobierno, puesto que amerita una respuesta violenta. La interpretación del telegrama está condicionada por las prácticas del gobierno central. Por último, otra suposición tiene que ver con el contexto social y político de producción del chiste. Para que éste sea humorístico, depende de un contexto compartido:

un contexto de prácticas gubernamentales abusivas y de políticos incompetentes que merecen escarnio.

El chiste —que se acerca al humor negro por utilizar la represión y violencia como motivo de risa— evidencia un contexto de prácticas políticas específico: el conflicto y la represión. La teoría de oposición de guiones (*script opposition*, en inglés) propuesta por Victor Raskin plantea que un texto contiene un chiste si se cumplen dos condiciones. En primer lugar, el texto es compatible con dos guiones distintos. En segundo, los dos guiones con los que el texto es compatible son opuestos (Raskin 99). Raskin define los guiones como una estructura cognitiva internalizada, e indica que cada persona tiene un amplio repertorio de guiones de “sentido común” que representan su conocimiento de ciertas rutinas, procedimientos convencionales y situaciones básicas. Además de éstos, cada persona posee guiones particulares determinados por su trasfondo y experiencia subjetiva, así como guiones restringidos que comparte con un grupo (Raskin 81). El guión —la estructura internalizada— en el chiste antes presentado corresponde a las prácticas políticas que permiten entenderlo. Este chiste explota el bagaje cultural formado en torno a la política mexicana y al Estado como generador de violencia.⁷⁹ El presente capítulo se concentra en el análisis del humor de *Arrecife* (2012) de Juan Villoro, *El jardín de las delicias* (2009) de Jorge Vázquez Ángeles, *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos y *Hielo negro* (2011) de Bernardo Fernández, *Bef* (2011). La aproximación al humor de estas obras corresponde a una secuencia similar a la formulada arriba: el humor de las obras concede un análisis del contexto político y social que representan. En

⁷⁹ En el quinto capítulo la caricatura de *Mono Sapiens* también explota la cultura con el fin de criticar a los principales políticos del país.

específico, las obras permiten reflexionar sobre la guerra contra el narco, la cual concentra temas relacionados con la política mexicana —que también se abordan en el cine y la caricatura en los siguientes capítulos—. Conjuntamente, la incorporación de los relatos policiales se lee como diagnóstico social y político. Por último, la consideración del deterioro ambiental y su relación con las políticas económicas prevalecientes amplía dicho diagnóstico.

A. Cuéntame una de vaqueros: el cuestionamiento del discurso oficial en torno a la guerra contra el narco

El título de esta sección se refiere a una fórmula irónica utilizada para expresar incredulidad ante la descripción de un suceso, historia o anécdota. Al pedir una historia de vaqueros el receptor le adjudica un carácter ficticio, inverosímil o absurdo a la narración de su interlocutor. La fórmula conjuga escepticismo e ironía para cuestionar la veracidad de dicha narración. El humor de *Arrecife*, *El jardín de las delicias*, *Fiesta en la madriguera* y *Hielo negro*, cumple una función análoga. Éstas cuestionan el discurso oficial en torno a la guerra contra el narco aprovechando elementos de la fórmula de los relatos de detectives y de las narconarrativas.

En 2006 Felipe Calderón, el presidente de México, emprende una lucha frontal —la llamada guerra contra el narcotráfico— contra las bandas de narcotraficantes que operan en el país. La decisión de Felipe Calderón de desplegar el ejército, sin una estrategia definida u objetivos concretos, agravó la crisis de seguridad en el país. Además, se produce pocos días después de asumir el cargo de presidente, por lo que se percibe como una medida legitimadora, en vista de las disputadas elecciones en las que es electo. La retórica belicista

que acompaña dicha decisión supone la configuración de un enemigo definido, criminal y violento al que el Estado, depositario de la autoridad y la legalidad, se enfrenta. El conjunto de novelas analizadas en esta sección cuestiona esta narrativa y revela una realidad ambigua y compleja que escapa la representación directa y precisa del discurso oficial.

Estas novelas utilizan el humor como una herramienta para narrar un país asediado por la violencia. El humor confunde la relación entre referencias y referentes y entre causa y efecto. Aprovechando dicha función, estas novelas confunden autoridad y criminalidad.⁸⁰ En éstas se difuminan las fronteras entre ambos ámbitos para hacer énfasis en el hecho de que la crisis de seguridad que afecta al país no es producto exclusivo de las organizaciones criminales, sino que el Estado comparte responsabilidad. De esta manera, contradicen el discurso oficial, que sitúa los crímenes, la violencia y la inseguridad de forma exclusiva en las bandas criminales. El uso del humor de estas narraciones para criticar y cuestionar las narrativas oficiales constituye una manifestación del humor apocalíptico. Para retomar las ideas expuestas con relación a las novelas de David Toscana, el humor revela la construcción, aceptación o imposición de narrativas, convenciones y normas sociales, morales y legales. Por otro lado, el humor también contiene una tensión formada por el cuestionamiento y refuerzo de convenciones, como lo evidencia la teoría de oposición de guiones de Raskin. Esta tensión es relevante en la presente sección en función del cuestionamiento del discurso oficial que realizan estas narraciones utilizando elementos de narrativas formulars.

⁸⁰ Esta representación de las autoridades se reproduce en *Pastorela* (Ver el cuarto capítulo).

1. Las formulas del relato de detectives y de la narconarrativa

Las novelas aquí analizadas combinan el humor político con la figura del detective en función de la crítica y representación que posibilitan.⁸¹ El primero se refiere y depende de un contexto específico para tener sentido y generar humor. Como el chiste en general, el humor político precisa de un conocimiento compartido. Por esta razón guarda una relación cercana con su contexto de producción. Su crítica se dirige contra líderes políticos, representantes electos, instituciones políticas, grupos y partidos, así como contra ideas políticas y contra las condiciones de vida de sociedades enteras bajo un régimen político determinado (Raskin 222).⁸² El desconocimiento del contexto de producción y de los líderes, grupos, partidos o ideas a los que este tipo de humor se refiere mina su potencial humorístico. Según Raskin, el mensaje esencial transmitido en el humor político consiste en una denuncia en cuanto a que los actores o ideas políticas criticadas no son como deberían ser (222). Para explicarlo Raskin remite a su teoría de oposición de guiones y sugiere que en el humor político se opone el guion correspondiente a como deberían ser dichos actores o ideas políticas al guion de cómo son en realidad (222). A este último se refieren las novelas de esta sección. Éstas representan un Estado cuyas instituciones incumplen sus funciones y participan en las actividades delictivas que deberían combatir.

⁸¹ *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal, una de las principales novelas de detectives mexicanas, se distingue por incorporar esta combinación. La novela introduce algunos de los principales temas que abordan las novelas de esta sección, tales como los abusos y recursos ilegales de las autoridades y sus intereses ocultos. El protagonista, Filiberto García, es un pistolero contratado por las autoridades para esclarecer una conspiración del gobierno chino para asesinar al presidente de Estados Unidos. García se mueve en un ámbito extrajudicial. Según este personaje, la ley “[...] está ahí para los pendejos” (Bernal 11).

⁸² Los chistes políticos abundan en las sociedades que se encuentran bajo regímenes autoritarios. En Cuba, por ejemplo, son populares los chistes sobre Fidel Castro. Además de la crítica e inconformidad que manifiestan, la transgresión de los chistes supone un grado de satisfacción vengativa contra la opresión.

El Estado, representado por las autoridades y las instituciones aludidas, se relaciona con corrupción, injusticias, el abuso de poder y la disfunción general.

Arrecife, El jardín de las delicias, Fiesta en la madriguera y Hielo negro emplean convenciones de las narraciones de detective para abordar temas relacionados con el crimen, la violencia y la corrupción. Estas novelas se asemejan a la novela negra, ya que, como ésta, utilizan la figura del detective y los crímenes que investiga para representar problemáticas sociales y políticas. La novela negra nace en un ambiente de agitación social y política. Su origen se ubica en Estados Unidos en la década de 1920, década caracterizada por el desempleo, la crisis económica, la corrupción y por los crímenes y los enfrentamientos entre bandas delictivas (Giardinelli 18). En Latinoamérica algunos de los principales escritores que han cultivado el género recurrentemente se refieren a la relevancia del contexto en las novelas de detectives y a la crítica social y política que realizan. Mempo Giardinelli asegura que “La novela negra [...] tiene las mejores posibilidades de reseñar los conflictos políticos-sociales de nuestro tiempo” (15). Por su parte, Paco Ignacio Taibo enfatiza que en los relatos policiales —que él denomina neopoliciales— es recurrente la temática en torno a la corrupción, la arbitrariedad política y el Estado como generador de crimen (Taibo 14). De forma análoga, Glen Close se refiere a la relación entre ficción y contexto que enfatiza Giardinelli e indica que cuando escritores, como Giardinelli y Paco Ignacio Taibo, comenzaron a fomentar la novela negra en la década de los 70 y 80,

[...] it seemed to them to offer the formula for a critical literary response to a comparable but more acute crisis in public life and security in Mexico, Argentina and elsewhere. The Latin American *novela negra* denounced and

imaginarily combated the criminal contamination of economic and political institutions, foremost among them, the authoritarian state. (145)

Las características anteriores son evidentes en la denuncia que las novelas de esta sección elaboran. Para cuestionar el discurso oficial, presentan una realidad en la que sobresale las degradaciones de autoridades e instituciones y su responsabilidad en la crisis de seguridad.

Asimismo, las novelas se alimentan de las narconarrativas —género que en la literatura mexicana tiene su auge en el contexto de la guerra contra el narcotráfico—. El aumento del consumo y publicación de dichas novelas es paralelo al incremento de las actividades de las organizaciones de narcotraficantes y la intensificación de la violencia relacionada con sus enfrentamientos por el control de las rutas de trasiego y distribución, así como por las regiones de venta y producción. El clima de violencia generado por dichos enfrentamientos se agrava con la declaración de guerra de Felipe Calderón. Oswaldo Zavala relaciona el aumento del interés por el tema al éxito de *La reina del sur* (2002) del escritor español Arturo Pérez-Reverte (340). Según Zavala, la novela de Pérez-Reverte produjo un modelo lucrativo y fácilmente identificable que reconfiguró la narcocultura —el imaginario cultural relativo al tráfico de drogas— y la integró completamente al campo literario (341). Con la excepción de *Hielo negro*, las novelas que analizo no se apegan completamente a este modelo.⁸³ Sin embargo, el tema es relevante por constituir una actividad criminal preponderante en el contexto mexicano actual, el contexto que las novelas se proponen representar.

⁸³ *Hielo negro* presenta algunos de los lugares comunes de este género. Se desarrolla en torno a las actividades relacionadas con el narcotráfico y presenta a una líder de narcotraficantes que hereda la dirección del cártel tras la muerte de su padre. *Fiesta en la madriguera* también incorpora esta figura, pero, debido a que se narra desde la perspectiva de un niño, el hijo de dicho líder, los asuntos del narcotráfico permanecen en el terreno de las alusiones, insinuaciones y la imaginación infantil.

2. El Estado y el crimen organizado: fusiones y confusions entre autoridad y criminalidad

Arrecife, *El jardín de las delicias*, *Fiesta en la madriguera* y *Hielo negro* incorporan recursos temáticos de los relatos de detectives para desarrollar sus respectivos argumentos. En estas novelas destaca el motivo de la búsqueda, fundamental en la narrativa policial. El protagonista de *Arrecife*, Antonio, intenta esclarecer el asesinato de un buzo en La Pirámide, el hotel del caribe mexicano donde vive y trabaja. El buzo descubre una ruta subacuática de trasiego de drogas en la que participa la Marina mexicana. Además de la ruta, se revelan otras actividades ilícitas del hotel, tales como el lavado de dinero y el fraude de seguros. En el hotel confluyen crímenes reales y ficticios ya que Mario Müller, amigo y protector del protagonista, desarrolla una estrategia para atraer huéspedes basada en la recreación de peligros, como secuestros y ataques de guerrillas. Este lugar y sus *peligros* resultan atractivos, novedosos y hasta exóticos para el principal mercado del hotel: el turista extranjero. El crimen y el peligro pasan a ser un producto cultural y de consumo.

En *El jardín de las delicias* las búsquedas se multiplican. La principal es la búsqueda que emprende el presidente del país para conseguir El tesoro de Moctezuma, el dinero decomisado a los cárteles y depositado en un banco suizo.⁸⁴ León Braojos, el protagonista, tiene la copia de la pintura del Bosco que contiene el código de acceso a la cuenta bancaria. El presidente envía a un grupo de paramilitares a capturarlo y obtener la

⁸⁴ Vázquez Ángeles parte del título y la premisa de *El jardín de las delicias* (1970) de Carlos Saura. El protagonista de esta película, Antonio Cano, sufre un accidente automovilístico y, como consecuencia, pierde la memoria. La familia recrea escenas de su pasado para que la recupere y de esta manera acceder al dinero depositado en un banco suizo.

clave de acceso a la cuenta. A Braojos también lo busca un detective por ser el principal sospechoso de la muerte de su suegro y de su cuñado, quienes mueren a manos de los referidos paramilitares. Además, está pendiente la investigación sobre el asesinato de la jefa de gobierno del Distrito Federal, víctima de una conspiración del gobernador del Estado de México y del presidente del país.

Por otro lado, *Hielo negro* narra la búsqueda de Lizzy Zubiaga, la líder del Cartel de Constanza. Con la ayuda del Médico quiere elaborar una droga sintética, homónima del título de la novela, que suprima el miedo y la empatía. Paralelamente, Andrea Mijangos, agente de la policía, rastrea a los responsables del asesinato de Armengol, su colega y amante, quien había sido asesinado por sembrarle droga y extorsionar a un narcomenudista, que es primo de Lizzy. La novela presenta un panorama de las actividades criminales del cartel, incluyendo, además de la producción, venta y tráfico de drogas, el lavado de dinero, la producción de videos *snuff* y la venta de piezas arqueológicas.⁸⁵ La novela, además, se adentra en los cuerpos policiales para exhibir su falta de profesionalismo y cooperación, así como su ineptitud y corrupción.

En *Fiesta en la madriguera* la búsqueda se concentra en la adquisición de dos ejemplares de hipopótamos pigmeos o hipopótamos enanos de Liberia, como los llama Tochtli, el protagonista-narrador. La narración tiene lugar principalmente en el denominado palacio, la casa de seguridad de Yolcaut —padre de Tochtli y líder de un grupo de narcotraficantes—. Tochtli, el niño que narra la historia, está obsesionado con los sombreros, pero, al formar una colección numerosa, su atención se enfoca en los

⁸⁵ En el caso de *Hielo negro*, los videos *snuff* contienen crímenes que se presentan como performances artísticos.

hipopótamos para agregarlos al zoológico de animales exóticos que su padre tiene.⁸⁶ Para compensar el encierro, Yolcaut le cumple sus caprichos. Los personajes se desplazan a Liberia para conseguir los hipopótamos y para permanecer fuera del alcance de las autoridades mientras pasa la atención generada en los medios por la captura y extradición de algunos narcotraficantes. Situada en el interior de la organización, la novela no explicita las actividades criminales, sino que utiliza la perspectiva del niño —que se encuentra interiorizando el machismo y la violencia de su padre, pero que no alcanza a entender y darle sentido a todo— para sugerir y aludir a dichas actividades.

El narcotráfico directa o indirectamente pone en marcha los hechos de las novelas. El territorio mexicano —o la parte de éste que se incluye o se refiere— se encuentra controlado por los narcotraficantes. En *Arrecife* los personajes reiteradamente comentan la situación del país e invariablemente se alude al dominio del narcotráfico:

En todos los periódicos del mundo hay noticias sobre México: cuerpos mutilados, rostros rociados de ácido, cabezas sueltas, mujer desnuda colgada de un poste, pilas de cadáveres. (Villoro, *Arrecife* 63)

Todo el mundo está enterado del narco. ¡El país vive de eso! Es algo horrendo y normal. (Villoro, *Arrecife* 119)

Si el narco está detrás de esto, no va a poder hacer nada [...] Son los dueños del país. (Villoro, *Arrecife* 127)

Antes había códigos postales, ahora hay cárteles. (Villoro, *Arrecife* 166)

El país se volvió una mierda. (Villoro, *Arrecife* 197).

⁸⁶ El zoológico se conforma de numerosas aves, dos tigres y un león.

El tono de resignación que se percibe en la descripción del país bajo el control de las organizaciones de narcotraficantes es síntoma de una aceptación de la problemática. El narcotráfico ocupa y maneja el territorio atribuyéndose competencias —debido a las atribuciones de administrar los territorios que controla— con las que se configura como un paraestado.⁸⁷ Las actividades de los narcotraficantes inciden en todos los ámbitos de la vida del país. Aún la imagen que se exporta queda marcada por el crimen. Este escenario general, que relaciona las actividades criminales con los narcotraficantes, se complica a medida que se revela la colaboración de las autoridades y su propia incursión en las actividades criminales. El escenario inicial coincide con el discurso dicotómico oficial en cuanto a que sitúa completamente la criminalidad en los narcotraficantes y la autoridad y legalidad en el Estado. Por ser una representación de la situación actual, de antemano se deduce que los crímenes quedarán impunes.

La representación del contexto actual referida en *Arrecife*, *El jardín de las delicias*, *Fiesta en la madriguera* y *Hielo negro* cuestiona la idea de que en el país se produce una guerra. La imagen bélica sugiere una oposición entre dos bandos antagónicos. Las obras presentan aparatos policiales y judiciales corrompidos, con los cuales revelan las semejanzas entre criminales y autoridades, así como sus relaciones y su responsabilidad compartida por el aumento de la inseguridad nacional.⁸⁸ La figura del detective concede acceso a las prácticas de los cuerpos policiales para hacer visible la coalescencia de autoridad y criminalidad asentada en éstas. Mientras que el discurso oficial responsabiliza

⁸⁷ No obstante, las pretensiones del narcotráfico permanecen como tales. El Estado continúa manteniendo la soberanía. Los narcotraficantes tienen el poder que el Estado les concede.

⁸⁸ Entre los puntos de contacto se encuentra el hostigamiento de la población y la censura contra la prensa.

a las bandas criminales de los crímenes sufridos por la sociedad —y que a la vez le permite oscurecer su propia responsabilidad—, las obras exhiben autoridades que activamente participan en actividades delictivas. En las obras la prevalencia del ambiente de inseguridad y de las actividades de los narcotraficantes son un producto del Estado y sus instituciones, de su deterioro y corrupción. Esta representación corresponde a la descripción del Estado que Taibo presenta —citada arriba—.

Las autoridades de *Hielo negro* se involucran en una serie de irregularidades que les permiten participar en actividades criminales y evadir consecuencias. Los policías utilizan su cargo para amenazar, asaltar y extorsionar bajo el amparo de sus superiores y del sistema de justicia que funciona como herramienta de protección e impunidad. La agente Mijangos —la investigadora y protagonista de la narración— queda libre de responsabilidades, por iniciativa de su director, por la muerte de un asaltante: “Estaba metida en problemas. Técnicamente lo había asesinado. Mi primer muerto. El único del que te acuerdas. El procurador pidió que el peritaje me fuera favorable. Le debo una” (Fernández 23). Mijangos considera la ayuda del procurador como un favor a ser retribuido posteriormente, poniendo en marcha un sistema de complicidad y protección mutua que les permite eludir la rendición de cuentas. De forma similar, un oficial del ejército culpable de conducir ebrio y atropellar a un niño es exonerado después de dos años por tener un “[...] palancón con el juez [...] uno de los meros jefazos es su compadre” (Fernández 53). Bajo este sistema, las corporaciones policiales anulan su propia función.

Si bien Mijangos en *Hielo negro* sí continúa sus indagaciones en torno a la muerte de su colega, éstas están impulsadas por motivos personales. A diferencia de ella, los investigadores del resto de las novelas son la excepción, ya que encarnan la integridad en

el espacio de la deshonestidad. Éste es el caso de Arturo Segovia en *El jardín de las delicias* y el inspector Ríos en *Arrecife*. El investigador se encuentra en un doble enfrentamiento, antagoniza con el crimen y con el sistema al que pertenece y que, por lo general, lo somete. Arturo Segovia, directamente contrapone su integridad mediante un autoelogio que raya en lo hiperbólico con la corrupción de su institución. Su sueño es trabajar “[...] en una institución respetada, con credibilidad; en un gran país, sin corrupción, sin pobreza” (Vázquez Ángeles 37). La institución en que se encuentra y el país en que vive, en cambio, son incompatibles con este ideal. El ideal que inspira a Segovia apunta a un elemento común de las obras satíricas: el énfasis en las deficiencias políticas o sociales. Éstas llevan implícito un modelo y corresponden a uno de los guiones que presenta Raskin. Sin embargo, en este caso el investigador se refiere directamente al ideal.

Por otro lado, Segovia también refiere al otro guion —el que refiere cómo son las cosas en realidad—. Como Mijangos, tiene acceso a las actividades de la corporación. Se ubica en el núcleo de la contradicción para hacerla visible: las instituciones encargadas de ejercer justicia producen injusticia. Además, las prácticas que expone coinciden con las descritas en *Hielo negro*. A través de Segovia se devela que los organismos encargados de investigar y perseguir delitos se mantienen inactivos por órdenes de los directores: “Dentro de la oficina, encima y alrededor del escritorio del comandante [Segovia] se levantan varias columnas construidas con expedientes de casos irresueltos, órdenes de aprehensión atrasadas o que no deben cumplirse por órdenes de ‘arriba’” (Vázquez Ángeles 39).⁸⁹ La oficina de Segovia se convierte en el espacio del amago, determinado por la paradoja de

⁸⁹ Del mismo modo, Alberto Medina, periodista que escribe la crónica de la Guerra del Agua, se compara con el periodismo predominante en los medios para presentarse como una excepción y un ejemplo de periodismo serio.

una jerarquía —los de “arriba”— que ordena no cumplir la labor constitutiva de la institución. La simulación se interrumpe en el interior de la institución, donde quedan ocultos a la mirada del público, pero que el detective muestra. Las instituciones —carentes de mecanismos preventivos— se convierten en el origen de la corrupción y de la impunidad.

El investigador se limita a ser testigo de la corrupción. Su integridad sirve únicamente como contrapunto y queda anulada por las prácticas institucionales: “El nombre de Arturo F. Segovia desapareció del panorama podrido de la ciudad y otros compañeros de armas se encargaron de borrar el brillo que dejó en el escudo de la institución, protegiendo narcotraficantes y participando activamente en secuestros, extorsiones y asesinatos” (Vázquez Ángeles 42). La autoridad se vuelve un medio que habilita los crímenes. Esta escena expone la faceta activa de la injusticia, que complementa la faceta pasiva expuesta antes. Cabe mencionar que la participación criminal activa no se limita a los bajos mandos, ya que la novela enfatiza que la corrupción alcanza las instancias más altas del gobierno. El zar antidrogas permite que los narcotraficantes trabajen, y la simulación de justicia se limita a arrestar a segundones para revender la droga incautada. Las novelas concuerdan en su representación de autoridades criminales. Mijangos, la investigadora de *Hielo negro*, lo expresa explícitamente: “Crimen organizado... ese eufemismo. Suena como una empresa. Muchas veces la policía y esa empresa se confunden” (Fernández 143). La urdimbre de autoridad y criminalidad ubica la crisis de seguridad en el Estado, con lo cual se socava la representación binaria en la que se sustenta la guerra contra el narco.

3. Narrativas humorísticas y las narrativas nacionales

Estas novelas, mediante su aspiración de abarcar enteramente el país a través de la problemática del narco, propician la reflexión en torno a las narrativas nacionales. Las novelas hacen una radiografía del país en la que sobresale la inseguridad, la corrupción, la degradación social y el deterioro ambiental, propiciados todos ellos por un Estado disfuncional. En este sentido se asemejan a las novelas totalizantes, según las presenta Ryan Long en *Fictions of totality*, las cuales se proponen reconstruir un día, un evento o hasta la nación en su totalidad, y que se conciben como reconstrucciones ideológicas sobre lo que la nación mexicana debería de ser (1). Este último aspecto constituye un punto de contacto específico entre las novelas totalizantes y el humor político. Las obras humorísticas se han inclinado reiteradamente a comentar el destino del país y a cuestionar la idea del carácter nacional, la cual, según Roger Bartra, es en sí misma una construcción imaginaria (16). Como hemos visto en el primer capítulo, en el contexto mexicano sobresalen *El Periquillo Sarmiento* y *Los relámpagos de agosto*. La primera presenta un proyecto de nación durante la guerra de independencia, y la segunda se mofa y refuta el discurso oficial —el discurso revolucionario— a mediados del siglo pasado. *Arrecife*, *El jardín de las delicias*, *Fiesta en la madriguera* y *Hielo negro* incursionan en ambas tendencias.⁹⁰

De la misma forma que Pedro Sarmiento evidencia los vicios sociales y morales, estas obras se proponen diagnosticar los males que afectan el país. Éstas recurren al género

⁹⁰ El uso del humor para configurar una burla de las autoridades asemeja a estas novelas a los chistes hostiles, los cuales tienen el propósito de insultar y ofender (Freud 100). La degradación de los líderes políticos socava su autoridad. La burla, por otro lado, funciona como correctivo que al situarse en una narrativa nacional expone las deficiencias que deben solucionarse. En el quinto capítulo se consideran estos temas con detenimiento.

policial y al humor por la entrada que proporcionan a la indagación de temas sociales y políticos. Según Kathy Cole,

One of crime fiction's most attractive features is the way it sheds light on certain aspects of society or culture. Crime disrupts the social fabric, so the detectives must use their unique skills to bind it together again. In the process, detectives reveal things that might otherwise remain hidden. This process of exposing, disrupting and redefining is highly political. (199)

Al final de *Arrecife*, *El jardín de las delicias*, *Fiesta en la madriguera* y *Hielo negro* se restablece un orden —familiar, nacional y personal, respectivamente—, pero no corresponde al orden perdido a consecuencia de los males y deficiencias gubernamentales que se representan. La exposición de los problemas del país implícitamente señala un ideal de nación. Sin embargo, éste parece irrealizable. Estas obras, paradójicamente, cuestionan la posibilidad de una narrativa nacional mediante la exposición e insinuación de una narración que abarca todo el país y que lo presenta continuamente bajo las mismas condiciones, como lo ejemplifica *Arrecife*. Lo anterior, además, remite a los discursos en torno a la modernidad en cuanto a que generalmente se consisten en una expresión de deficiencias y metas a cumplir. La modernidad —otro discurso en torno al destino del país y que se retoma con mayor ímpetu en el ámbito político en tiempos electorales— se percibe inalcanzable por ser una idea en evolución, a la que continuamente se le agregan los asuntos pendientes del país —por lo general los más visibles—. Previo a las elecciones de julio de 2018, la paz y la seguridad se vuelven temas de suma relevancia, los cuales no figuraban en primer plano anteriormente, de modo que se figura como un objetivo perpetuamente perseguido que nunca se alcanza.

En las novelas también se enfatiza la relación entre el Estado y la violencia. El estado mexicano ha empleado reiteradamente la violencia para mantener su hegemonía. Durante la primera mitad del siglo XX el Estado popular nacional en México la mantiene apoyándose en la promesa integradora de la Revolución, pero en la segunda, a consecuencia del fracaso de dicha promesa y de los movimientos disidentes que produce, recurre a la represión (Long 1-2). Con el fin de ocultar los métodos violentos, se forman y se les asignan estas tareas a grupos paramilitares. *El jardín de las delicias* recoge el uso de paramilitares para cumplir subrepticamente los deseos del presidente. En la novela éstos simulan ser trabajadores de limpieza para pasar desapercibidos. Este detalle los presenta como un trasunto de los Halcones, el grupo de choque responsable de la matanza del Jueves de Corpus, quienes se ocultan entre los trabajadores del Departamento de Limpia del Distrito Federal. Según Carlos Montemayor, “Esta Dirección contaba con el mayor número de empleados, pues abarcaba el Departamento de Limpia, Panteones, Parques y Jardines, el Bosque de Chapultepec, el de San Juan de Aragón y otros; la abundancia de empleados facilitaba el encubrimiento de centenares de elementos entrenados como fuerzas de choque” (138). Tras la formación de estos grupos paramilitares se encuentra la concepción del uso de la fuerza como un método legítimo de control social.⁹¹ En 1968 se justificó con el argumento de la estabilidad y el orden.⁹² La decisión de Felipe Calderón de enfrentar el narcotráfico con el ejército representa una réplica del uso de la fuerza por parte del Estado ante un reto o ante el cuestionamiento de su legitimidad. Los movimientos disidentes del

⁹¹ También la idea de que el poder reside en el Estado y no en el pueblo; se invierte la noción democrática, como se presentaba el régimen del PRI durante sus siete décadas de gobiernos ininterrumpidos: que el poder reside en el pueblo.

⁹² Un tema importante en *Días de guardar* de Monsiváis.

siglo XX en nada se relacionan con el narco, pero para el Estado igualmente suponen una amenaza, la cual se enfrenta con violencia. Esta estrategia prueba su eficacia ante la disidencia, puesto que la sociedad carece de violencia significativa, pero ante los cárteles, cuyo poder se sustenta en una abundante fuente de violencia, converge. El enfrentamiento de fuerzas hostiles, lejos de anularse, se incrementan y se propagan, lo cual se verifica en los altos índices de violencia de los últimos años en México.

Además, el humor de las obras secunda su afán de exponer y criticar la situación política y social del país. Entre los atributos del humor se encuentra el potencial de exhibir actitudes, estados y acciones nocivas con el fin de corregirlas. Simon Critchley considera el humor en relación con su labor crítica y terapéutica. En este sentido es una réplica a menor escala del dispositivo evaluativo y resolutivo constituido por cada novela, de modo que encaja cabalmente, como la figura del detective. Según Critchley, el humor “[...] returns us to a common, familiar world of shared practices, the background meanings implicit in a culture; and [...] indicate how those practices might be transformed or perfected, how things might be otherwise. Humour both reveals the situation, and indicates how that situation might be changed” (16). Esta función del humor presentada por Critchley corresponde al humor desquiciante del capítulo anterior. Las obras aquí estudiadas aspiran a denunciar aspectos de la vida del país que deben enmendarse, en específico la corrupción y la impunidad. Las tres obras representan la crisis actual como producto de un Estado en cuya estructura se instala la violencia, además de políticos venales y autoridades criminales. Sin embargo, se revela claramente una tensión. El diagnóstico es directo, no así la redefinición. Ésta es menos clara en el contexto mexicano. Las obras aluden a un nuevo comienzo, pero las condiciones se mantienen. Aun en el final

apocalíptico y diluvial de *El jardín de las delicias* prevalecen las mismas estructuras y procedimientos políticos e institucionales o se reemplazan con otros similares. Después de la catástrofe se promulgan nuevos héroes nacionales y se forma e impone otro discurso oficial. El final de la novela queda marcado por la imperfección, por una labor emprendida pero que permanece incompleta: “Como Moisés que no pudo llegar a la tierra prometida sino sólo contemplarla, yo tampoco encontraré las respuestas que me faltan y que durante tantas noches han robado mi descanso y mi tranquilidad” (Vázquez Ángeles 270).

El jardín de las delicias caricaturiza a los gobernantes y a las corporaciones policiales. Los personajes quedan determinados por epítetos que corresponden a sus defectos físicos. La obesidad del gobernador del Estado de México le genera el apodo de el Gordo Castillo y las cicatrices del acné de Jorge Cortina, el del Garapiñado. Este recurso satírico tiene como fin contrarrestar su autoridad y la solemnidad que rodea a la política. Además, el presidente tiene la deformación física de las caricaturas gráficas:

El presidente Alfonso Ramírez Mendivil, culpable directo de la disputa por las reformas constitucionales llevadas a cabo con la intención de ubicar a México en el camino de las naciones competitivas y que le valieron ser nombrado ‘Hombre del Año’ (Apareció en las portadas de los periódicos y revistas más importantes del mundo), se recuperaba en el moderno Sanatorio Militar de una parálisis facial. Si bien su rostro no se deformó completamente, la tensión de los músculos masetero, orbicular y triangular de los labios le había dibujado temporalmente una sonrisa, afectando su voz y su dicción. (Vázquez Ángeles 22)

La descripción de Ramírez incorpora el discurso de la modernidad. La escena, además, es un ejemplo de sátira profética. Algunos años después de la publicación de la novela de Vázquez Ángeles, el presidente Peña Nieto, promueve una serie de reformas y la revista *Time* publica un número en que el presidente figura en la portada con la leyenda “Saving Mexico”. La dicción de Ramírez aumenta el efecto cómico de su descripción:

Mientras tanto, Alfonso Ramírez, creador del nuevo orden o ‘desmadre mexicano’, supervisaba el recién instalado sistema de riego de la residencia oficial. [...] Aún con las consecuencias de la parálisis facial que lo mantenían sonriente a toda hora, pensaba en la pronta aniquilación de su enemigo. —Ya te chingadte, Codtina —dijo mientras degustaba, sin sospecharlo, su último tequila como jefe del poder ejecutivo. (Vázquez Ángeles 26-27)

Recogiendo un recurso de la caricatura gráfica, la descripción acentúa los defectos morales de Cortina a través de la deformación física. Además, la sonrisa y sus constantes confabulaciones lo asemejan a los villanos de cómic.

A diferencia de las otras tres novelas, el humor de *Fiesta en la madriguera* no es una sátira directa. Es decir, no critica explícitamente a los gobernantes o a la sociedad al ser narrada desde una perspectiva infantil. Tochtli, el niño que la narra, no logra entender el mundo que lo rodea, ya que su padre —líder narcotraficante— lo mantiene aislado en el Palacio por cuestiones de seguridad. El humor de la novela se construye en la discordancia entre la realidad y la percepción del niño. Después de que los medios de comunicación presenten la noticia de la extradición de algunos narcotraficantes, Tochtli lo presenta según su limitado entendimiento de la situación:

Al día siguiente dijeron en la tele que a unos señores que estaban en la cárcel en México los habían mandado a vivir a una cárcel del país de Estados Unidos de sorpresa. Yolcaut se quedó muy atento mirando la noticia y hasta me pidió que me callara. En la tele estaban pasando una lista con los nombres de los señores que ahora vivían en la cárcel del país de Estados Unidos. Cuando la noticia se acabó Yolcaut dijo una de sus frases enigmáticas y misteriosas. Dijo:

—Ya nos cargó la chingada.

Fue una frase demasiado enigmática [...]. (Villalobos 36-37)

El humor se construye por el uso de un lenguaje y razonamiento infantil que refiere una problemática grave y que representa un peligro directo para él y su padre. La descripción de la extradición presentada en las noticias recuerda un lenguaje eufemístico, el cual se contrapone al directo y claro “Ya nos cargó la chingada” y al de las imágenes violentas que aparecerán en la televisión en escenas posteriores. Las maneras contrastantes para referirse a la misma situación: la descripción de un entorno que el padre percibe como precario y la explicación del niño es justamente lo que genera el humor. Todos los conceptos o las situaciones que el niño no logra entender, las explica por medio de un lenguaje que se caracteriza por una serie de palabras que él considera difíciles: sórdido, nefasto, pulcro, patético y fulminante (Villalobos 11).⁹³ Al utilizar el lenguaje infantil aparta al lector de la

⁹³ Al describir a México, Tochtli lo hace en los siguientes términos: “La verdad, a veces México es un país magnífico donde se pueden hacer negocios muy buenos. O sea, a veces México es un país nefasto, pero también a veces es un país magnífico” (Villalobos 28).

visión normal de percepción, y por ello desnaturaliza y hace cuestionar lo previamente aceptado.⁹⁴

Estas obras se apartan de la visión binaria de la guerra contra el narco de Felipe Calderón. La declaración de guerra contra el narco crea y fomenta la imagen de un enemigo definido que es responsable de la crisis de seguridad que vive el país. Esta visión oscurece la responsabilidad del Estado en la escalada de inseguridad y de violencia. La lógica del discurso oficial contiene la promesa de que la derrota de ese enemigo significará el restablecimiento de un orden perdido. El maniqueísmo del discurso oficial asocia la crisis de seguridad completamente en el problema del narco. El gobierno identifica y localiza los desafíos de seguridad dentro de los cárteles, lo cual justifica su enfrentamiento. *Arrecife*, *El jardín*, *Hielo negro* y *Fiesta en la madriguera* contradicen este discurso. Éstas le conceden más complejidad a la problemática del narcotráfico, la cuál se produce por la omisión, la permisividad y aun la colaboración de los cuerpos de seguridad. El crimen organizado se presenta como un componente más de un mal mayor, constituido por el Estado y sus instituciones.

B. El antropoceno y la ecocrítica en las narrativas humorísticas

La notoria preocupación por la transformación del planeta a consecuencia de las actividades antrópicas toma mayor fuerza en el presente siglo. A finales del siglo pasado

⁹⁴ Por ejemplo, las prácticas comunes en la gastronomía mexicana de agregar lechuga al pozole o piña a los tacos al pastor son desnaturalizadas por la voz narrativa: “A mí no me gusta mucho el pozole, sobre todo por lo de la lechuga caliente, que es algo absurdo. La lechuga es para las ensaladas y para los sándwiches. Además, el pozole lo hacen con las cabezas de los cerdos [...]. Sórdido. [...] Los tacos al pastor me gustan sin piña, porque la piña en los tacos también es una cosa absurda” (Villalobos 26). Tochtli condensa su apreciación o desvalorización por medio de sus palabras difíciles.

se propuso que la Tierra ha entrado en una nueva época geológica, el Antropoceno, marcada por la alteración humana de la superficie terrestre, de sus ecosistemas y procesos biológicos y climáticos. Paul Crutzen, a quien se le adjudica la acuñación de la palabra en un congreso realizado en México, considera que la nueva época se origina a finales del siglo XVIII.⁹⁵ Crutzen propone la nueva época de la siguiente manera:

For the past three centuries, the effects of humans on the global environment have escalated. Because of these anthropogenic emissions of carbon dioxide, global climate may depart significantly from natural behaviour for many millennia to come. It seems appropriate to assign the term ‘Anthropocene’ to the present, in many ways human-dominated, geological epoch, supplementing the Holocene — the warm period of the past 10-12 millennia. The Anthropocene could be said to have started in the latter part of the eighteenth century, when analyses of air trapped in polar ice showed the beginning of growing global concentrations of carbon dioxide and methane. This date also happens to coincide with James Watt’s design of the steam engine in 1784. (23)

Crutzen se refiere al crecimiento demográfico y su relación con el aumento de la presencia de gases de efecto invernadero en la atmósfera, la deforestación, la liberación de sustancias tóxicas al medio ambiente, entre otros factores, para advertir que la humanidad continuará siendo una importante fuerza ambiental por milenios (23).⁹⁶

⁹⁵ Crutzen recibió el Premio Nobel de Química en 1995 junto con Mario Molina y Frank Sherwood Rowland por su investigación sobre el agotamiento del ozono por el uso de clorofluorocarbonos.

⁹⁶ Jeremy Davies señala que a pesar del nombre, el antropoceno no es un concepto antropocéntrico. Davies sostiene que la naturaleza no está completamente subordinada a la agencia humana. El nombre es útil porque las sociedades humanas tienen un nuevo y distintivo grado de influencia

En la literatura y en los estudios literarios la preocupación por los retos ambientales también adquiere mayor relevancia y se refleja en el surgimiento de la ecocrítica, que se enfoca en la representación de la relación entre la naturaleza y el ser humano. Greg Garrard define ecocrítica como el estudio de la relación entre lo humano y lo no humano a lo largo de la historia cultural, incluyendo el análisis del término *humano* (5). Garrard explica que hay un consenso en cuanto a que el ecologismo comienza con “A Fable for Tomorrow”, incluida en *Silent Spring* de Rachel Carson. Según Garrard, el relato de Carson es una parábola poética que se apoya en géneros literarios como el pastoril y el apocalíptico, manifestaciones preexistentes de imaginar el lugar de los humanos en la naturaleza (1-2). Las estrategias retóricas con las que Carson configura su material científico pueden prestarse mejor a un análisis cultural y literario, el cual constituye, precisamente, lo que se denomina ecocrítica (Garrard 3). La ecocrítica se interesa por cualquier obra literaria que represente la mencionada relación entre el ser humano, el medio físico y las especies que lo ocupan, al margen de la época en que se publica. Aunada al antropoceno, evidencia la toma de conciencia sobre el impacto de las actividades humanas a escala global y la preocupación por el futuro de las especies que habitan el planeta.

sobre el mundo físico, pero otras criaturas continúan teniendo su propio poder y siguen dedicados a sus propios intereses en este entorno (7). Sobre el panorama que presenta Crutzen, Davies opina que es valioso, puesto que reconoce el poder de la tecnología, y celebra la manera en que Crutzen evalúa la suma de la influencia humana sobre el medio ambiente. Además, afirma que el concepto de la época humana propuesto por Crutzen tuvo un impacto significativo y la idea comenzó a circular rápidamente en una variedad de disciplinas (44).

1. Ecología, mercado y sociedad de consumo

En México, un país densamente poblado, con un territorio extenso, megadiverso y rico en recursos naturales, la preocupación por la situación del medio ambiente también se ubica entre las principales preocupaciones, desde el punto de vista social y gubernamental. José Luis Lezama y Boris Graizbord indican que

Visto a través de distintos *medios*: agua, aire y suelos, el medio ambiente emerge como campo de problemas y también como esfuerzo persistente de gestión. En el primer caso, los *medios* se muestran sumamente dañados, extenuados o consumidos más allá de su capacidad para asumir sus funciones ecosistémicas [...] En la dimensión jurídico-institucional se aprecia una evolución normativa que rebasa la capacidad institucional para su cumplimiento y ejecución. (12)

El desesperanzado panorama presentado por Lezama y Graizbord se filtra a las narrativas humorísticas aquí analizadas. Sin embargo, la atención que recibe esta problemática aún es limitada. Como consecuencia, el estudio de su representación se encuentra en la misma situación. Además de analizar la narrativa humorística, esta sección tiene como propósito contrarrestar dicha carencia. Los problemas ambientales ocupan un lugar central en las obras que abarca este estudio y están relacionados con el crecimiento demográfico y el desarrollo económico, los cuáles son relevantes globalmente, pero que se exploran dentro de las particularidades del contexto mexicano. La preocupación por los efectos de las actividades humanas en el medio ambiente trae a primer plano nuevamente la función de los textos satíricos. Como hemos visto anteriormente, la sátira critica aspectos de la sociedad y de la política que tienen un impacto nocivo y que deben enmendarse. De la

misma forma que el humor político, la sátira contrapone la situación criticada con un ideal.⁹⁷ La sátira y el humor político enfatizan los errores, el incumplimiento de funciones y deficiencias de la clase política.

Arrecife, El jardín de las delicias y Fiesta en la madriguera abordan los retos ambientales que enfrenta el país para cuestionar la promesa de bienestar, fundamental en los discursos de desarrollo económico. Estas novelas, publicadas en el contexto del neoliberalismo, relacionan el deterioro ambiental con el desarrollo económico y la acumulación de riqueza. Las obras indagan en el trato y concepción del entorno físico cuando prevalece un modelo económico, que promueve una sociedad de consumo y, por ende, la sobreexplotación de los recursos naturales. Además, consideran otros factores que inciden negativamente en el medio ambiente, tales como el crecimiento demográfico, la corrupción y el crimen organizado.⁹⁸ Estas preocupaciones tienen un alcance internacional, por la escala global del deterioro ambiental, y por los riesgos que genera en poblaciones localizadas en otras regiones que, a consecuencia de dicho deterioro, ven amenazados el derecho a la vida y a la alimentación, contenidos en la Declaración Universal de Derechos Humanos. En México, la Constitución garantiza el derecho de las personas a un medio ambiente sano para su desarrollo y bienestar. Aunque la Constitución propone la conservación del medio ambiente, llama la atención que dicha conservación se contempla desde el punto de vista humano. En otras palabras, la conservación es necesaria en virtud

⁹⁷ Este aspecto los asemeja a los discursos sobre modernidad. Sin embargo, éstos fijan la atención en el objetivo a alcanzar. Por consiguiente, la modernidad se perfila como una secuencia lineal hacia el mejoramiento de las condiciones sociales y políticas predominantes en el país.

⁹⁸ A diferencia de otras problemáticas sociales y políticas que hemos visto representadas en estas novelas, los problemas ambientales no quedan contenidos dentro de fronteras políticas o de un contexto específico, sino que son problemas que tienen alcance transfronterizo, al igual que el problema del narco.

del bienestar que le rinde al ser humano. Esta noción se asemeja al modelo económico en que la vista está puesta únicamente en el beneficio humano. Esto genera preguntas sobre los derechos de otras especies animales y vegetales que ocupan el territorio nacional.

En estas novelas se invierte el clásico conflicto entre el ser humano y la naturaleza, en el que la naturaleza resulta ser una fuerza amenazante.⁹⁹ En éstas el conflicto se reconfigura y es la naturaleza la que debe sobrevivir ante la amenaza del ser humano. En las novelas se encuentran los vestigios del primer conflicto en la forma de la configuración de la naturaleza como fuente de peligro o amenaza. Los peligros del trópico vendidos como atractivo turístico en *Arrecife* y la preocupación de Tochtli por las palomas transmisoras de enfermedades y la lechuga potencialmente portadora de bacterias constituyen ambas amenazas, que son menores en comparación con los estragos ocasionados por los seres humanos en cada novela. El protagonista humano que debía enfrentarse a la fuerza incontenible, impredecible y contingente de la naturaleza es ahora el agente de la devastación y portador de una fuerza destructiva.

Las novelas se aproximan a la problemática del deterioro ambiental aludiendo a problemas concretos, tales como la contaminación, la alteración, fragmentación y destrucción de hábitats y el tráfico de especies. Todo lo anterior producido en el marco de una concepción antropocéntrica del mundo, en la que los intereses de los seres humanos se superponen a las necesidades de las demás especies animales y vegetales. Las catástrofes ambientales representadas en estas novelas son consecuencia de la explotación de la

⁹⁹ En el contexto latinoamericano este conflicto es central en el tema de civilización y barbarie y en las novelas de la tierra, como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos.

naturaleza con propósitos económicos, políticos y lúdicos.¹⁰⁰ En cada una de estas instancias la naturaleza está disponible para los apetitos humanos.

Arrecife indaga en la problemática ambiental y su relación con el neoliberalismo. Esta aproximación revela la concepción de la naturaleza como recurso inagotable dispuesto para ser explotado. Juan Duchesne-Winter la designa como una visión extractivista insostenible y para contrarrestarla propone una cosmopolítica basada en el pensamiento amerindio que desmonte la noción de que hay una división entre sociedad y naturaleza. Según Duchesne-Winter, “Tanto los Estados latinoamericanos caracterizados como neoliberales como aquellos autodenominados como progresistas o aun socialistas, participan de la misma estructura de extracción en función de la circulación global del capital, regida por las corporaciones transnacionales [...]” (Duchesne-Winter 271). *Arrecife* de Juan Villoro presenta un escenario en el que la acumulación de riqueza se prioriza sobre el bienestar del litoral y de la biota del arrecife en Kukulcán, población localizada en la península de Yucatán, en el caribe mexicano. Prevalece una visión de mundo enfocada en el mercado, en la que todo se comercializa. En La Pirámide, el hotel donde trabaja Tony, se promueve un turismo basado en vivir situaciones simuladas de peligro, como secuestros y asaltos de grupos guerrilleros. La cultura, simbolizada por el nombre del hotel, se comercializa, construyendo un exotismo basado en el peligro. El daño simulado sufrido por los turistas contrasta con el daño real ocasionado al arrecife por varios procesos destructivos, todos relacionados con actividades humanas. La construcción de la zona hotelera donde se desarrolla la trama destruye el litoral desde distintos frentes. El

¹⁰⁰ Empleo el término lúdico para referirme al uso de la naturaleza por diversión, juego, entretenimiento o placer estético.

viento del mar reflejado por las fachadas de los edificios construidos en la playa se lleva la arena hacia el mar. A este fenómeno se le aúna la contaminación de las plataformas petroleras y de los drenajes, que se descargan directamente en el mar. Además, el arrecife se ve afectado por la falta de luz solar a consecuencia de la deforestación: “Con las lluvias, el agua arrastraba la tierra aflojada por la tala de árboles. El lodo oscurecía el arrecife, impidiendo que los corales recibieran la luz del sol” (Villoro 65). El desarrollo insostenible activa una reacción en cadena que genera más problemas, de modo que la alteración negligente del medio físico transmuta en un proceso iterativo de destrucción ambiental.

La catástrofe ecológica, lejos de ser una preocupación para los empresarios, se convierte en otra oportunidad lucrativa. El fracaso empresarial que resulta de construir en zonas de riesgo —en este caso en la playa— constituye una estrategia para cobrar la indemnización de las compañías de seguros. Este esquema de fraude de seguros establece otra forma de explotación de la naturaleza —de forma indirecta, pero igualmente nociva— con fines lucrativos. Los empresarios hoteleros adquieren un perfil de depredador. Tony, el protagonista y narrador, explícitamente los describe con estas características. Peterson, el socio mayoritario de La Pirámide, propicia la quiebra del hotel. Para Tony, el éxito del fraude de Peterson significa salir a salvo de una selva para volver a su pueblo de Vermont y gozar de “[...] algo parecido a la felicidad, un sosiego trabajado con esfuerzo, los días tranquilos del animal que supo asesinar a tiempo” (Villoro 229). La metáfora salvaje de Tony remite a la depredación de los empresarios constituido por el robo y saqueo de la zona, ya que los terrenos que ocupa La Pirámide son arrebatados a una cooperativa de pescadores por medio de amenazas para propiciar la inversión extranjera. Peterson representa la presencia del capital transnacional y simboliza la indolencia de una clase

empresarial sin escrúpulos que se mantiene a salvo de las consecuencias del daño ambiental al abandonar las zonas devastadas y a sus habitantes cuando ya no son rentables. La explotación de la naturaleza lega una situación precaria a las especies, incluidos los seres humanos, que forman parte de los ecosistemas de la zona.

En *Arrecife* la destrucción del medio ambiente se justifica con el discurso del desarrollo y la creación de empleos. Se genera un espejismo en el que las comunidades se benefician de la inversión extranjera, pero en realidad su situación empeora si se considera el despojo de tierras, la contaminación y la destrucción de los hábitats. Sin embargo, los empresarios y administradores estiman el bienestar únicamente considerando los bienes materiales: “Kukulcán fue puesto en el mapa por decisión presidencial. La reserva biológica se transformó en campos de golf, el dinero inundó la zona, hubo trabajo para gente que mataba el hambre chupando huesos de mango, los monolitos de cristal y acero dominaron la costa” (Villoro 61). Mario Müller, el administrador de La Pirámide, hace eco de este progreso: “La naturaleza le gusta a todo mundo y los cachorritos de todas las especies agitan el corazón, pero si no estropeas algo no comes” (Villoro 60-61). El desarrollo insostenible se promueve, con la anuencia gubernamental, como un mal necesario para promover el desarrollo social y económico. Además, se crea la ilusión de que es imposible un desarrollo económico que preserve la integridad de las zonas naturales y de los pobladores que las habitan.

La novela descubre que los mayores beneficiados de la explotación natural son los empresarios mientras que persisten las condiciones precarias entre la población. Según Tony, “La Pirámide venía del despojo, la gente pobre lo seguía siendo, pero moría menos o no tan pronto” (Villoro 61). Por otro lado, los mínimos beneficios percibidos por la

población local como consecuencia de la construcción de las atracciones turística son efímeros. Al contrario de lo que sugiere el discurso político y económico, el principal objetivo de llevar estas empresas a la región es la generación de riqueza para ellos mismos. Las condiciones e intereses de los habitantes locales constituyen la menor de sus preocupaciones. Dichos habitantes son relevantes únicamente para justificar los proyectos. La situación de la población local es una herramienta discursiva de utilidad para la consecución de sus propósitos, como lo evidencia el abandono posterior de la zona:

Luego el tolerable desarrollo sucio se volvió demasiado sucio. Llegaron los virus, la contaminación, la guerrilla, las lluvias cada tercer día, el narcotráfico, las decapitaciones. Las numerosas sectas que prosperaban en la zona ofrecían poco consuelo. En Kukulcán los zopilotes planeaban al acecho de un gato muerto y Punta Fermín era un arrabal con puercos callejeros. (Villoro 61)

Las especies animales retoman el espacio abandonado, pero esto no implica una restauración del medio. La ironía más notoria de esta ciudad devastada se encuentra en que es sede de la cumbre mundial sobre cambio climático. El capitalismo se incrusta en la zona, con la venia del gobierno, interesado en la imagen concedida por el discurso de la creación de empleos, el desarrollo y la inversión extranjera. Gobierno y empresarios se benefician del deterioro de las comunidades y del medio ambiente. La novela hace énfasis en la inviabilidad de este modelo económico basado en la explotación. Además, recalca la exclusión económica de un sistema que explota los recursos naturales —de propiedad común— para beneficio de un grupo selecto.

2. La explotación del medio ambiente con fines lúdicos

El deterioro ambiental se produce a consecuencia de apetitos humanos que exceden las necesidades vitales. En *Arrecife* y *Fiesta en la madriguera* la alteración y destrucción de los hábitats responde a fines lúdicos. En *Arrecife* se arrasa una reserva biológica para construir un campo de golf. Nuevamente se incrusta la política de exclusión aludida anteriormente. Se destruye la reserva biológica para disponer medios de diversión para una élite —por el alto costo del deporte—. Por su parte, en *Fiesta en la madriguera* los protagonistas tienen un zoológico privado en el que conservan especies exóticas de aves y felinos. La extracción de especies animales de sus hábitats cumple un capricho personal. Para aminorar el rigor del encierro en su palacio, Yolcaut le cumple todos sus antojos a su hijo Tochtli, quien desea agregar a su colección de animales un hipopótamo pigmeo. Debido a la dificultad de conseguir un ejemplar, se trasladan a Liberia y capturan dos ejemplares, pero estos mueren en las jaulas en que los mantienen antes de transportarlos por barco a México. Posteriormente disecan las cabezas de ambos ejemplares y los montan en la habitación de Tochtli como trofeos. Tochtli está consciente de que la especie se encuentra en peligro de extinción, pero no abandona su deseo de conseguir un ejemplar. Se reconforta al saber que aún hay suficientes para llevar a su zoológico. Los deseos personales se anteponen a los derechos animales. Es una dinámica similar a la acumulación de riqueza explorada anteriormente, ya que los intereses personales superan la importancia del equilibrio ecológico. La extracción de especies desencadena una serie de problemas que ponen en riesgo la biodiversidad y la salud de los ecosistemas. La actitud de Tochtli, además, sirve como analogía del egoísmo y de una visión cortoplacista de la gestión de los recursos naturales.

Asimismo, la novela hace visible el tráfico de especies, una actividad sumamente lucrativa realizada por bandas criminales, que tiene un impacto notable en los ecosistemas y que recibe poca atención de las autoridades y de los medios si se compara con el tráfico de drogas. Tochtli y Yocault recuerdan a Pablo Escobar, el narcotraficante colombiano líder del Cartel de Medellín, por tener su residencia en un palacio y por su gusto por las especies animales exóticas, en específico por los hipopótamos.¹⁰¹ Esta caracterización también tiene la función de parodiar las novelas de narcotraficantes en las que el líder del cártel se presenta como rey. En *Fiesta en la madriguera* las especies animales se encuentran a disposición de los apetitos de los seres humanos. Cuando Tochtli describe la función de los guías encargados de conducirlos a la captura de los hipopótamos, señala el uso estético de las especies animales:

Los clientes de [el guía] John Kennedy Johnson quieren hacer cacerías de los animales. John Kennedy Johnson los lleva donde están los animales y los cazadores los matan a balazos. Luego los cazadores le cortan la cabeza a los animales y se la llevan para colgarla de adorno encima de la chimenea de su casa. Y con la piel se hacen un tapete para limpiarse los pies. Nosotros no queremos matar a los hipopótamos enanos de Liberia a balazos. Nosotros nomás queremos capturar uno o dos para llevarlos a vivir a nuestro palacio. (Villalobos 57)

La contraposición que hace Tochtli entre sus intenciones y las actividades de los cazadores furtivos aminora la gravedad de la extracción de los animales. Sin embargo, en ambos casos

¹⁰¹ Tras la confiscación de los bienes de Escobar y ante la falta de gestión adecuada, los hipopótamos se multiplicaron y algunos escaparon de la hacienda. En libertad, representan una amenaza contra pobladores y otras especies.

el impacto es similar, puesto que se altera el equilibrio del hábitat. De manera irónica, la muerte de los hipopótamos antes de ser transportados a México los conduce a montarlos como trofeos de caza para tenerlos en su palacio. Aunque los felinos del zoológico de Yolcaut tienen un uso pragmático —los usan para desaparecer los cadáveres de sus rivales—, la atracción de las especies exóticas se encuentra en el valor concedido por la escasez o la dificultad de conseguirlas. Sobre todo, estas especies constituyen un símbolo de poder, en el que se apoya la construcción de la imagen del líder criminal.

El jardín de las delicias de Jorge Vázquez Ángeles combina algunos de los temas que hemos observado anteriormente en esta sección: la construcción en zonas de riesgo y el uso de los recursos naturales como accesorio utilizado por los personajes para cumplir sus aspiraciones. En el caso de la presente novela, las aspiraciones son políticas. La novela aprovecha la complicada relación de la Ciudad de México con el agua. La disponibilidad de recursos naturales, en específico del agua, es un tema de suma importancia en el México contemporáneo. María Perevochtchikova sugiere que el crecimiento continuo de la actividad económica y de la población urbana en México causará el aumento significativo en la demanda de agua, lo que ocasionará afectaciones en el ambiente por la disminución constante de la disponibilidad natural del agua superficial y subterránea, la pérdida de calidad, la ineficiencia tecnológica y económica de la red hidráulica y los conflictos sociales relacionados al desigual acceso de la población a dicho recurso (97). El acceso al agua supone una preocupación importante en las regiones áridas y en las metrópolis del país, debido a la dependencia de la explotación de los acuíferos subterráneos. En la Ciudad de México la situación se agrava debido a la alta concentración demográfica y el desabasto de agua supone uno de los mayores retos de la ciudad. La mayoría de las delegaciones

resultan afectadas por los cierres y reparaciones del sistema de suministro. Los problemas con el agua en la Ciudad de México han sido constantes desde su fundación, por estar construida en el lugar que anteriormente ocupaba el lago de Texcoco. Por esta razón es propensa a inundaciones y ha sufrido grandes estragos a lo largo de su historia. La identidad de la ciudad tiene una relación muy cercana con el agua. Otro problema que ilustra esta relación se encuentra en el terreno arcilloso del antiguo lago. El peso de la ciudad y la extracción del agua de los mantos acuíferos subterráneos han causado el desnivel del terreno y la inclinación de muchos edificios.

3. El uso político de los recursos naturales

El uso de los recursos naturales con fines políticos se aborda en *El jardín de las delicias*. En esta novela el acceso a los recursos naturales se restringe como forma de aplicar presión sobre contrincantes políticos. La novela narra la Guerra del Agua, un conflicto propiciado por Alfonso Ramírez, el presidente del país, mediante el cierre del sistema hidráulico que abastece de agua a la ciudad a fin de desprestigiar a Jorge Cortina, el jefe de gobierno de la Ciudad de México y su rival político. La tretra de Ramírez tiene el resultado esperado: la falta de agua ocasiona caos y violencia en la ciudad, de modo que logran desestabilizar al gobierno de Cortina. Los gobernantes utilizan los recursos naturales como arma política. Griselda Sáizar, la antecesora de Cortina también debe bregar con ese uso de los recursos, en su caso el desabastecimiento de sal. Sáizar es asesinada mientras “[...] anunciaba las sanciones económicas a los estados del país que se negaban a venderle sal, época bautizada por los historiadores como ‘El Conflicto de la Sal’ [...]” (Vázquez Ángeles 13). El cierre del sistema de abastecimiento del agua ordenado por Ramírez

desencadena violencia y abusos por la falta de agua. La sociedad se enfrenta por sobrevivir en un entorno violento generado desde el Estado. El conflicto también genera enfrentamientos por tierras ejidales, ríos y lagunas. La novela genera preguntas en torno al uso y a la propiedad de los recursos naturales. En los conflictos citados —El Conflicto de la Sal y La guerra del Agua— las decisiones políticas limitan el acceso de los ciudadanos a los recursos que son propiedad de la nación, así como un derecho fundamental.

El jardín de las delicias incorpora imágenes catastróficas y apocalípticas —apocalípticas como sinónimo de calamidad y no de revelación, como vengo utilizando el término—. El desenlace de la novela ocurre en medio de una tormenta diluvial. El periodista que escribe la crónica describe el fin de la Guerra del Agua como un “Diluvio de sangre, destrucción y muerte...” (Vázquez Ángeles 263).¹⁰² El periodista aprovecha el tropo del apocalipsis como dispositivo generador de interés en su crónica. Garrard indica que la retórica apocalíptica se incorpora en el discurso ecológico por la atención y resultados que puede generar, pero advierte que tiende a polarizar, a generar desdén y violencia, con lo cual produce la catástrofe que describe, y una búsqueda engañosa de culpables y causas, concebidos de manera reduccionista en una amalgama de problemas ambientales dentro del concepto de una crisis singular e inminente (113-115). El final catastrófico de la novela da paso a una refundación del país, basado en la construcción de héroes del recién concluido conflicto y en la implantación de una historia oficial. Aunque las estructuras de poder se mantienen, la novela da entrada a la esperanza. Según Garrard, “Only if we imagine that the planet *has* a future, after all, are we likely to take responsibility

¹⁰² La novela está escrita como una crónica periodística elaborada por Alberto Medina.

for it” (116). En la novela de Vázquez Ángeles esta responsabilidad recae en las hijas del protagonista, a quienes les inculcan el respeto a la naturaleza y el cuidado del agua.

Arrecife, El jardín de las delicias, Fiesta en la madriguera y Hielo negro enfatizan los problemas del México contemporáneo. Éstas aprovechan la fórmula de los relatos de detectives y la novela del narco para enfatizar la coalescencia de autoridad y criminalidad. Junto con la aproximación ecocrítica, realizan un diagnóstico del contexto actual. El humor de las obras enfatiza y problematiza la realidad que éstas representan. La fuerza crítica, reflexiva e inquisitiva del humor hace visibles estos problemas y su complejidad. Siguiendo el impulso que el humor les concede, estas novelas representan la situación actual y –a través de su diagnóstico– la cotejan con una configuración implícita de cómo debería ser el país. Esta participación simbólica en la política del país las acerca a las novelas totalizantes, a los discursos de modernidad y a las construcciones simbólicas de la nación. Sin embargo, la representación del país es predominantemente crítica. En estas novelas la resolución de los problemas sociales y las deficiencias gubernamentales permanecen pendientes. Es decir, los problemas del país no se solucionan mediante una construcción simbólica. Prevalece el escepticismo y la desconfianza en la clase política. La convergencia entre humor y política continúa en los siguientes capítulos. El siguiente capítulo se enfoca en la representación humorística del país en obras cinematográficas y el último, en la caricatura política.

Capítulo IV. Criticar a través del pasado y del presente: la sátira política del cine mexicano humorístico contemporáneo

Todos los personajes y situaciones presentadas en esta PASTORELA son ficticias. Cualquier semejanza con eventos y personas vivas o muertas es pura coincidencia. La gente no es así, es peor.

Nota incluida en los créditos finales de *Pastorela*

El humor tiene una presencia importante en el cine producido actualmente en México. Hay una correspondencia entre la noción de que el humor es una expresión de diversión y el notable componente de entretenimiento situado en el núcleo del cine que ha propiciado el consumo de películas humorísticas. El cine humorístico es el de mayor éxito en México, y es el único género que puede competir, en términos de audiencia, con el cine importado de Estados Unidos. En los últimos años, las películas que han generado mayores ingresos han sido comedias. Entre estas destacan las comedias románticas y la sátira política. En este capítulo analizo películas humorísticas que representan asuntos sociales y políticos del México contemporáneo. Propongo que el humor permite un acercamiento crítico hacia los principales actores políticos. El capítulo abre con la presentación de las condiciones actuales de la producción filmica del país. Posteriormente, me enfoco en la incorporación del humor como principal modo de representación crítica. Las películas analizadas en este capítulo son *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón 2001), *La cebra* (Fernando J. León Rodríguez, 2011), *Pastorela* (Emilio Portes, 2011) y *La dictadura perfecta* (Luis Estrada, 2014). En éstas sobresale la vocación de representar de manera crítica al Estado y a la sociedad, de tratar irreverentemente a los

actores políticos y de cuestionar el discurso oficial, la ideología y las creencias predominantes. Esta vocación se habilita con la incorporación del humor, el cual es fundamental en la fuerza crítica que adquiere el cine producido en el siglo XXI.

A. Situación actual del cine mexicano

El cine mexicano del presente siglo se caracteriza por una diversificación temática y formal, así como por la presencia de nuevos esquemas de producción, promoción y difusión determinados por la disminución de la participación del Estado y por la inversión de capital privado nacional y transnacional. En los últimos años también han surgido novedosos esquemas de consumo de la mano de las plataformas digitales de transmisión por Internet. Continúa vigente el modelo de subvención por el Estado establecido en las últimas décadas del siglo pasado que aporta apoyo a través del IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía), FOPROCINE (Fondo de Promoción Cinematográfica), FIDECINE (Fondo de Inversión y Estímulos al Cine), el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) y el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) de la Universidad Nacional Autónoma de México.¹⁰³ Sin embargo, cada año aumenta el número de películas producidas sin apoyo del Estado. Según el *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2017* publicado por IMCINE, en 2017 cerca de la mitad, el 45%, de las producciones, no recibieron dicho apoyo (47). Las producciones se colocan en un esquema de distribución global que les permite prescindir de subsidios del Estado, como es el caso

¹⁰³ IMCINE destina apoyo económico para desarrollar proyectos cinematográficos a través de su Programa de Estímulo a Creadores Cinematográficos. El IMCINE no sólo ofrece apoyo económico, sino que también tiene programas de asesoría, como el que se enfoca en la escritura de guiones.

de *Amores perros* e *Y tu mamá también*, que tuvieron gran éxito comercial (Mora 256). Además, cada año es mayor el número de coproducciones internacionales. Éstas son productos emblemáticos de la globalización, ya que están financiadas por capital global, cuentan con un reparto internacional y se filman en distintos países e idiomas (Baer y Long 150). De las 176 películas que se produjeron en México en 2017, 52 fueron coproducciones internacionales con 27 países distintos (*Anuario 2017*, 47). El aumento de coproducciones es indicativo del creciente número de películas producidas en los últimos años en el país, situación que contrasta con el reducido número de películas estrenadas en la última década del siglo XX.

La actual producción de películas mexicanas presenta un crecimiento constante que se ha mantenido en los últimos años. De 2006 a 2010 el número de producciones anuales se mantiene entre las 60 y 70 producciones (*Anuario 2011* 63). En 2011 la cifra aumenta a 111 al incluir los documentales digitales (*Anuario 2011* 63). La tendencia en ascenso continúa en los siguientes años. En 2012 la cifra supera por una película el número de producciones de 2011 (*Anuario 2012* 15). Para 2013 la cifra aumenta a 126 (*Anuario 2013* 15). Por su parte, en 2014 se registra un ligero aumento para llegar a 130 películas (*Anuario 2014* 13). En 2015 se producen 140 películas (*Anuario 2015* 13). En 2016 las producciones nacionales alcanzan las 162 (*Anuario 2016* 13). Finalmente, en 2017 la cifra llega a 176 películas (*Anuario 2017* 13). Se hace evidente que la producción de películas mexicanas ha incrementado significativamente si consideramos que en 1998 se produjeron 11 películas (Mora 251). Por otro lado, es importante señalar que el número de producciones no refleja el número de estrenos, por lo que muchas de las películas no llegan a las salas de cine. También es digno de notar la creciente participación de mujeres directoras, guionistas

y productoras. El aumento del número de filmes producidos ha significado una mayor participación de directoras, aunque aún continúa siendo una industria dominada por hombres. 2017 es el año que cuenta con el mayor número de películas dirigidas por mujeres: 42 filmes (*Anuario 2017* 57). Aún con este aumento, dichas películas no alcanzan un cuarto del total de producciones. La incorporación de mayor participación de mujeres en la industria, pese al incremento reciente, continúa siendo un asunto pendiente.¹⁰⁴

En México la disminución de la participación del Estado en la producción cinematográfica se relaciona con la implantación de políticas neoliberales. Desde las décadas de 1970 y 1980 se realiza en el país una transformación económica y política dirigida hacia el neoliberalismo, que tiene un efecto negativo en la industria cinematográfica al disminuir los fondos del Estado disponibles y, por ende, el número de producciones (Baer y Long 155). Además de la disminución del número de películas producidas, la crisis económica del cine en esos años marca un periodo de producciones estéticamente poco logradas, que conviven con algunas obras independientes y vanguardistas que cuestionan los discursos nacionalistas, el imaginario colectivo y la definición de géneros estereotipados, como las de Arturo Ripstein, Luis Alcoriza y Jaime Humberto Hermosillo (Schmidt-Welle y Wehr 10).¹⁰⁵ Otra paradoja se produce en la década de los noventa cuando el número de películas producidas continúa disminuyendo hasta llegar a las cifras más bajas desde las primeras décadas del siglo XX, a la vez que se

¹⁰⁴ Según el *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2017* la participación en producciones alcanza el 52% del total si se incluyen guionistas y productoras (57).

¹⁰⁵ Algunas películas importantes de estos directores incluyen: de Arturo Ripstein *El castillo de la pureza* (1972), *El lugar sin límite* (1977) y *El imperio de la fortuna* (1985); de Luis Alcoriza *Mecánica nacional* (1972) y *Las fuerzas vivas* (1975); y de Jaime Humberto Hermosillo *La pasión según Berenice* (1975) y *Doña Herlinda y su hijo* (1984).

producen películas de gran éxito como *El callejón de los milagros* (1994) de Jorge Fons (Schmidt-Welle 443). En la misma década el IMCINE adopta una política enfocada en la coproducción sobre la producción directa, adecuándose a la lógica neoliberal del gobierno de Carlos Salinas de Gortari en cuanto a que el Estado no debía estar involucrado en la producción de películas (Mora 191). El cine, y la cultura en general, deja de ser prioritario en este esquema económico. Sin embargo, la producción comenzaría a recuperarse a finales de la década.

Los gobiernos del PAN (Partido Acción Nacional), el partido conservador que gana la presidencia con Vicente Fox en 2000, dan continuidad a las políticas económicas neoliberales y a la desestimación de la producción cinematográfica. Durante el primer sexenio del PAN (2000-2006), el gobierno de Vicente Fox se propone privatizar IMCINE, los Estudios Churubusco y el CCC. Los recortes presupuestales, con los que se justifica la privatización, son parte del esfuerzo del gobierno de implementar más políticas de libre mercado (Mora 254). El Congreso posteriormente rechaza la propuesta. No obstante, el episodio evidencia la falta de apoyo a esta industria. La transición política hacia la democracia coincide con el incremento de la producción de películas. Sin embargo, dicho incremento no es producto directo de la democratización del país. La industria comienza a recuperarse durante los últimos años de la década de 1990. Durante esos años se gesta un sistema en el que aumentan las películas financiadas entre el Estado y productoras nacionales e internacionales, que conduce a la internacionalización del lenguaje fílmico para llegar a mercados más amplios (Schmidt-Welle 443). Dicho sistema impera hasta la fecha.

Aunado al incremento de la participación de capital privado y a la disminución del número de películas subvencionadas por el Estado, la situación de la industria cinematográfica en México en el presente siglo se define por la disponibilidad de servicios de suscripción a plataformas de contenido filmico digital, que modifican las dinámicas de producción, promoción, difusión y, sobre todo, de consumo. De las plataformas disponibles en México, Netflix, que ofrece películas y series, en su mayoría estadounidenses, tiene la mayor demanda. En 2017 el 72% de los 65.5 millones de usuarios de Internet contaba con una suscripción a este servicio (“Mexicanos los más”).¹⁰⁶ El IMCINE, y por ende el Estado, también participa en este nuevo esquema. En 2015 estrena FilminLatino en alianza con la empresa española Film. Además de contar con un catálogo de acceso exclusivo para suscriptores, FilminLatino pone a disposición de los usuarios una sección, Gratis Mx, de películas mexicanas de acceso gratuito. Las plataformas digitales también cuentan con un aparato de producción y promoción que les permite el estreno directo de películas. Un caso notable es el de *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón, cuyos derechos de distribución fueron adquiridos por Netflix, por lo que se estrenó en esta plataforma. En Estados Unidos, la película se presentó de forma limitada en cines antes de estar disponible en Netflix, pero esta decisión se tomó de manera estratégica para que la película pudiera competir en los premios Óscar (Garsd).¹⁰⁷

¹⁰⁶ Entre las plataformas de suscripción, de compra y renta en línea se encuentran Claro video, HBO Go, Blim (propiedad de Televisa), Amazon y Cinépolis KLIC.

¹⁰⁷ Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu han tenido gran éxito internacional en los últimos años. Trabajan principalmente en Hollywood, pero esporádicamente vuelven a producir en México como es el caso de *Roma*.

Esta inédita situación del cine mexicano crea la ilusión de una población con amplio acceso a la producción cinematográfica.¹⁰⁸ Sin embargo, la población de ingresos bajos tiene una participación limitada. Aunque el número de usuarios de Internet de ingresos bajos aumentó en los últimos años, éstos apenas alcanzan los 12.7 millones de usuarios (Martínez). Además, el cine que se produce actualmente está dirigido a los sectores medios de la población. Con el renacimiento del cine mexicano de la década de 1990 se comienza a atraer a las audiencias de clase media (Mora 190). *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999) ilustra el cambio de enfoque de un cine popular a uno dirigido a este sector de la sociedad.¹⁰⁹ Este film acierta para atraer a las clases medias en varios aspectos: tiene un reparto de actores de piel clara, con quienes ésta se identifica, y se beneficia de la construcción de multicines modernos, limpios y cómodos que atraen a audiencias jóvenes, de clase media y de clase alta a ver películas sobre ellos (Mora 236). La modernización de las instalaciones de exhibición resulta ser un factor decisivo en el resurgimiento del cine mexicano, pero conjuntamente encareció los precios de las entradas y, por ende, redujo el acceso (Mora 235). Las clases menos favorecidas, por lo tanto, tienen menor acceso tanto a salas de cine como a las plataformas en línea.

¹⁰⁸ Me refiero a la disponibilidad de un amplio catálogo de películas. El acceso masivo al cine a través de los canales de televisión abierta siempre ha estado vigente, pero en este caso los televidentes no tienen la posibilidad de elegir las películas que desean ver, como sí sucede con las plataformas digitales.

¹⁰⁹ *Sexo, pudor y lágrimas* se encuentra entre las iniciadoras del popular género de la comedia romántica, un género de enorme consumo en el cine mexicano de los últimos años. Las comedias románticas son las pocas películas que llegan a competir, en términos de audiencia, con las películas estadounidenses.

1. Diversificación formal y temática

Entre las transformaciones de la industria del cine en las últimas décadas, se encuentra la diversificación formal y temática y una actitud más crítica hacia las realidades sociales y políticas del país. Estos cambios se colocan dentro del denominado nuevo cine mexicano y coinciden con la disminución de la participación del Estado en la producción y la democratización del país. Aunque se concretizan en el siglo XXI, sus orígenes se encuentran en las transiciones sociales y políticas que ocurren en el país durante la segunda mitad del siglo XX. Las películas de Luis Buñuel del siglo pasado citan los íconos nacionales, los mitos y las narrativas fundacionales para desacreditarlos de manera radical, con lo que asienta una tendencia subversiva que siguen otros directores entre las décadas de 1960 y 1980 (Schmidt-Welle y Wehr 10). Según Friedhelm Schmidt-Welle, el nuevo cine mexicano se ubica dentro del nuevo cine latinoamericano. Al margen de la falta de consenso sobre la definición de la noción, ésta designa cambios en la estética y en las estructuras del cine a nivel continental, que responden a las nuevas tendencias internacionales, pero que en el caso del cine mexicano es una segunda fase del cine de autor o del cine experimental de la década de 1960 (Schmidt-Welle, “*El callejón*” 188). Por su parte, y pensando en finales del siglo pasado e inicios del presente, Christian Wehr afirma que *Amores perros* e *Y tu mamá también* marcan el inicio del nuevo cine mexicano: uno que fusiona temas regionales con la dinámica de la globalización y cuyo éxito se explica por la adaptación de estructuras formales y genéricas novedosas, tales como el estilo episódico, el uso del género de la *road movie* y de las comedias de adolescentes (217). Schmidt-Welle valora *El callejón de los milagros* por su relación con este nuevo cine, debido a su éxito comercial y las consecuencias para la imagen del nuevo cine a nivel

nacional e internacional, así como a la estética de las historias que se cruzan, que se convierte en una estructura básica de varios filmes posteriores (“Jorge Fons” 441). La diversificación temática y formal, por lo visto, resulta de la combinación de factores y, ante todo, es parte de un extenso proceso evolutivo del cine mexicano.

A la libertad creativa, la experimentación formal y a la exploración de temas diversos del cine mexicano actual se aúna la representación crítica de temas sociales y políticos. Ésta es novedosa por el contraste que se establece con las tendencias precedentes en las que el Estado tenía la capacidad de controlar —por medio del enlatamiento— la exhibición de películas contrarias a la imagen que quería promover de sí mismo y de la sociedad.¹¹⁰ La producción cultural es más crítica actualmente en comparación con su situación previa a 1968, y su apertura coincide con el debilitamiento de la influencia del Estado en términos económicos e ideológicos (Baer y Long 156). Esta apertura, las transiciones políticas y sociales, la globalización y el mercado cinematográfico transnacional —en términos de flujo de capital y de intercambio de información— conducen a la experimentación con nuevas formas y al acercamiento a temas que antes únicamente se consideraban tímidamente o se suprimían completamente. Las películas del nuevo cine mexicano abordan la construcción simbólica de la nación y la identidad

¹¹⁰ Se designa *enlatamiento* por su permanencia en el carrete de metal. El enlatamiento se refiere al procedimiento de poner a las películas en un limbo burocrático en espera del permiso de exhibición (Velasco 67). *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960) permaneció enlatada treinta años por su aproximación crítica a la Revolución mexicana. Los actores sociales de los años sesenta carecían de mecanismos para contrarrestar la censura del gobierno (Velasco 67). En un caso más reciente, *Solo con tu pareja* (Cuarón, 1991) fue enlatada por razones desconocidas (Mora 201). Por otro lado, la censura también se gesta fuera del Estado. En 2002 organizaciones conservadoras y la Iglesia Católica presionaron, sin éxito, al gobierno para que impidiera la exhibición de *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002). En otros casos, como lo veremos con *La ley de Herodes* (Estrada, 1999), la censura sí se produce en el gobierno, pero también fracasa, con lo que se revela un cambio de paradigma para la proyección de contenidos filmicos en el país.

nacional —sin la importancia que tenía antes—, se deconstruyen los roles e imaginarios tradicionales y se incorporan los temas de la migración, las fronteras nacionales, la desterritorialización de las identidades, la metrópolis, la violencia y la pobreza, problemas que ya no se tratan de manera simbólica como asuntos que se resuelven con la construcción de la nación (Schmidt-Welle y Wehr 10). Además, los temas se tratan con mayor complejidad, en parte por la incorporación del humor, que introduce ambigüedades, un tono crítico, perspectivas alternas para abordar los temas, así como un cuestionamiento y desestabilización de los discursos predominantes. Las narrativas de construcción de la nación, en tanto discurso dominante, colisiona con el humor. Aunado a lo anterior, la situación del país en dinámicas transnacionales —como la globalización y el neoliberalismo— complica la construcción simbólica de la nación, que, como consecuencia, pierde importancia. Estos factores resultan en un complicado escenario de fuerzas activas que requieren aproximaciones igualmente complejas.

2. Crítica social y política a través del humor en el cine mexicano

La crítica social y política realizada en el cine se elabora en gran medida a través del humor, que sobresale por su tono polémico e inquisitivo, así como por su vocación irreverente ante los principales actores políticos. El humor se convierte en uno de los lenguajes filmicos definitorios del cine producido en este siglo y se debe, en gran parte, a *La ley de Herodes*, película de marcada influencia que se presenta en las salas de cine a partir de los primeros meses de 2000, meses antes de la elección que pone fin a las siete décadas de hegemonía del PRI (Partido Revolucionario Institucional). La satirización polémica de la política nacional forma parte de las tendencias diversificadoras del cine del

siglo XXI (Schmidt-Welle y Wehr 11). Daniel Chávez identifica un discurso desmitificador en el cine mexicano contemporáneo habilitado por el humor. Chávez distingue cuatro modos de representación del Estado y la nación en la historia del cine mexicano: el discurso mitificador indigenista de 1920-1940, cuyas imágenes reproducían los procedimientos estéticos promovidos por las instituciones gubernamentales en sintonía con los dogmas del aparato ideológico del estado revolucionario; el discurso folklorizante picaresco de los años cincuenta y sesenta, que, a través de convenciones y fórmulas genéricas, trataba indirectamente con las deficiencias y la erosión gradual del legado revolucionario y aceptaba las prácticas autoritarias y paternalistas del gobierno y sus instituciones *modernas*; el realismo denunciador, surgido a mediados de los setenta como consecuencia de los eventos políticos de 1968 y que provocó un cambio en la representación, cuestionando el repertorio melodramático y cómico anticuado con el que coexistía y reflejando la creciente desilusión del público con la sociedad mexicana y el gobierno del PRI; y el discurso realista desmitificador de finales de la década de 1990, que lúdicamente y a veces sarcásticamente, reestructura convenciones y discursos con intenciones deconstructivas o paródicas de las que *La ley de Herodes* se vuelve una muestra paradigmática (116-118). De la clasificación de Chávez se desprende un contraste significativo entre la crítica realizada en los años setenta y en el cambio de siglo que se relaciona con el uso del humor. Para este estudio resulta importante esta distinción, puesto que permite enfocar la importancia de este modo de representación en el cine contemporáneo.

3. La revolución satirizada

La Revolución mexicana —que inicia con el levantamiento armado de Francisco I. Madero en 1910 contra el régimen de Porfirio Díaz, quien llevaba tres décadas en la presidencia del país— es el acontecimiento determinante del siglo XX por los cambios sociales, económicos, políticos y culturales que produjo. Ésta fue un complejo proceso que deja sin efecto el Estado oligárquico y neocolonial de fines de siglo XIX y, a través de su institucionalización iniciada en los últimos años de la década de 1920, promueve la consolidación de un nuevo tipo de Estado (Garciadiego 225). El nuevo Estado surgido de la Revolución “...no resultó democrático, aunque sí con identidad nacionalista; autoritario, pero ampliamente legitimado, y estable en tanto que contó con grandes apoyos populares...” (Garciadiego 255). Este periodo se distingue por la formación de un Estado fuerte cuyo núcleo se encontraba en el gobierno federal, encabezado por un presidente que tenía autoridad plena sobre los diversos grupos sociales (Aboites Aguilar 264 -265). Estas fueron las condiciones que le permitieron al PRI mantenerse en el poder por siete décadas.¹¹¹

Entre los factores que le permitieron al PRI mantener su hegemonía se encuentra la promoción de un discurso revolucionario y nacionalista desde la cultura. El muralismo, que incorporaba la iconografía revolucionaria, fue clave en la construcción de lo mexicano y de la identidad nacional. Por su parte, el cine proporcionó un medio de difusión eficiente para diseminar su imagería con fines políticos y hegemónicos. Según Zuzana Pick, “In the postrevolutionary period the vernacular constructed during the protracted military and

¹¹¹ El partido se fundó con el nombre de PNR, Partido Nacional Revolucionario. Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas fue el PRM, Partido de la Revolución Mexicana. A partir de 1946 adoptó el nombre actual: PRI, Partido Revolucionario Institucional.

political struggle was reintegrated with historical forms of visualizing Mexican culture and identity to consolidate an official state discourse and project a renewed nationalist and modernist image of Mexico at home and abroad” (3). La Revolución se representó en el cine de manera idealista. La fatiga bélica y la preocupación oficial sobre la perpetuación de perspectivas negativas del país condujeron a los productores nacionales a privilegiar una representación folklórica e higienizada, como en *El tesoro de Pancho Villa* (Arcady Boytler, 1935) y *La Adelita* (Guillermo Hernández Gómez, 1937), las cuales predominaban, aunque coexistían con propuestas críticas (*El prisionero trece*, 1933; *El compadre Mendoza*, 1933 y *¡Vámonos con Pancho Villa!*, 1935 de Fernando de Fuentes) (Pick 3). Posteriormente —de forma parecida al humor desmitificador de *Los relámpagos de agosto*—, las representaciones filmicas humorísticas que abordan la Revolución y su legado se alejan de la representación idealizada.¹¹²

En los años setenta dos películas llaman la atención por combinar humor y política: *Calzonzin inspector* (Alfonso Arau, 1974) y *Las fuerzas vivas* (Luis Alcoriza, 1975). Es importante recordar que durante la mayor parte del siglo XX, la industria cinematográfica se encuentra bajo control del Estado, por lo que las autoridades determinan el contenido de las películas y tienen la capacidad de censurar aquéllas que representan de manera desfavorable, desde su punto de vista, al Estado, a la nación y a los dirigentes políticos. El cine, como hemos visto, se utiliza como herramienta propagandística para construir una imagen positiva del país. Por su parte, las películas que no se ajustan a las pautas de representación impuestas por el Estado se censuran. La censura de *La sombra del caudillo*

¹¹² Para un análisis de la desmitificación de la Revolución de *Los relámpagos de agosto*, ver el primer capítulo.

(Julio Bracho, 1990), filmada en 1960, es representativa del control del Estado. La negación del permiso de exhibición, por abordar la matanza de los contrincantes políticos de los caudillos postrevolucionarios, la mantuvo censurada hasta 1990 (Velazco 67). *Rosa Blanca* (Roberto Gavaldón), película que narra el despojo de tierra de un campesino por parte de una empresa estadounidense que pretende explotar el petróleo de dicho terreno, se filma en 1961, pero se estrena en 1972. De la misma forma *Rojo Amanecer* (Jorge Fons, 1989), que trata la masacre de Tlatelolco, recibe la autorización del presidente Carlos Salinas de Gortari para ser exhibida después de cumplir con la petición de que se omitieran las escenas referentes a la participación del ejército a pedido de este último (Velazco 72). Debido a las restricciones impuestas por el gobierno, el humor político de películas como *Las fuerzas vivas* y *Calzonzin inspector* dista de ser cáustico y la representación crítica del gobierno tiende a ser indirecta.

Calzonzin inspector y *Las fuerzas vivas* representan dos casos ilustrativos de la sátira oblicua de los años setenta. Éstas figuran como el precedente fílmico de las películas de humor político del cine contemporáneo. *Calzonzin inspector* es una adaptación de *El inspector* de Nikolai Gogol que incorpora los personajes de *Los Supermachos* de Rius. El humor de la película se basa en los enredos ocasionados por la llegada de Calzonzin al pueblo de San Garabato a quien las autoridades del pueblo confunden con un inspector del gobierno. El presidente municipal monta una simulación masiva para ocultar la corrupción y presentar la fachada de un ayuntamiento funcional. La película también hace extenso uso del humor físico.

Por su parte, *Las fuerzas vivas* también se desarrolla en un espacio rural. El pequeño pueblo donde tienen lugar los acontecimientos está a la expectativa de noticias de la

Revolución y dependiendo del bando que favorecen dichas noticias asume el poder el grupo del presidente municipal o el grupo de quienes se identifican con los revolucionarios. Esta película, al igual de *Calzonzin inspector*, incluye una dosis considerable de humor físico. Por otro lado, ambas presentan la asociación de una élite —que incluye al presidente municipal, el ejército o la policía y el cura del pueblo— para mantener el *status quo*. Asimismo, ambas caricaturizan al presidente municipal. En *Las fuerzas vivas* sobresale la autoridad del cura. Estos motivos, como veremos, también son relevantes en *La ley de Herodes*. *Calzonzin inspector* y *Las fuerzas vivas* sitúan las películas en provincia y en pueblos pequeños. Éstas mantienen la sátira en ese entorno sin relacionar su origen en el Estado. El temor del presidente municipal de San Garabato —En *Calzonzin inspector*— ante la llegada del inspector implica la presencia de un Estado que sanciona estas prácticas. Por lo tanto, genera la imagen de que la corrupción se produce a nivel local, en circunstancias excepcionales, por figuras políticas menores.

4. Subversión de la censura: el caso de *La ley de Herodes*

La ley de Herodes (Luis Estrada, 1999) marca una disminución significativa del control del Estado. Si bien la exhibición de la película estuvo amenazada inicialmente, los esfuerzos de la censura oficial fracasaron, y evidenciaron un cambio de paradigma en el que la resistencia de realizadores y del público se impusieron sobre los deseos del Estado. Las autoridades del IMCINE omiten la cinta del Festival de cine francés celebrado en Acapulco en noviembre de 1999, pero se reincorpora como resultado de la protesta de actores y público. De forma similar, el IMCINE comienza a exhibirla de manera limitada y sin difusión ni autorización del director. Únicamente después de la venta de los derechos

de la película al propio director, *La ley de Herodes* puede ser exhibida en todo el país (Velazco 74). Como resultado irónico, la controversia suscitada por estos episodios genera mayor interés del público.¹¹³ La renuncia del Estado a censurar la película ocurre todavía en una presidencia del PRI y en año electoral. Además, *La ley de Herodes* se estrena en 1999 y se exhibe en cines durante los primeros meses de 2000, año de elecciones presidenciales en las que Vicente Fox, el candidato del partido conservador (PAN), es electo. La película, crítica del sistema político mexicano, se convierte en el símbolo cinematográfico de la transición de México hacia la democracia (Velazco 77). Por otro lado, la imposibilidad de censurar las películas implica un estado de la industria en el que el contenido queda liberado de la aprobación oficial, aún cuando las películas son críticas del Estado y a la vez participan de sus programas de apoyo al cine.¹¹⁴

Cabe mencionar, a modo de paréntesis, que el humor crítico es directamente opuesto al control del Estado. El Estado pone en funcionamiento su aparato de censura con el objetivo de oscurecer mientras que el humor se propone descubrir. Cuando éste último aspira a representar a la nación, se asemeja al humor autodegradante. A nivel personal este tipo de humor resalta deficiencias percibidas en la propia inteligencia (“Mi madre dice que soy especial”), en la personalidad, virtudes morales (“Si no fuera por las leyes de la física y por las leyes de tráfico, sería imparable”), salud mental (“Hay días en los que no vale la

¹¹³ Un episodio similar ocurre con *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002), exhibida un par de años después. En este caso, la censura surge de la sociedad, de organizaciones conservadoras y de la Iglesia. Se organizaron masivas protestas en contra de la exhibición de la película, y su éxito comercial se debe al impacto que tuvo sobre la sociedad y no por la calidad de la película (Hausmann 227). La Conferencia Episcopal mexicana la calificó como una ofensa a las creencias religiosas de los católicos, y el Comité Nacional Pro-Vida organizó una campaña para impedir su proyección, pero la respuesta de las autoridades enfatizaba el derecho de los realizadores de expresarse y el rechazo de la censura (“México: la polémica”).

¹¹⁴ Sirvan como ejemplos *La cebra* y *La dictadura perfecta*, películas que analizo posteriormente.

pena liberarse a mordidas de las correas”) o atractivo físico (“Estoy tan dotado como Einstein y soy tan inteligente como un caballo”) (Greengross and Miller 394). El humorista, como parte de la nación que critica, elabora una manifestación de humor autodegradante. Este ejercicio tiene una función evaluativa y crítica enfocada en las deficiencias del Estado. El reconocimiento de faltas por parte del Estado contrarresta su autoridad, su influencia y tiene la posibilidad de colocarlo en una situación precaria. En el caso del PRI su permanencia en el poder estuvo propiciada por la fuerza y autoridad, de modo que la autocrítica queda descartada.

B. Criticar el presente desde el pasado: *La cebra* y *La ley de Herodes*

La cebra y *La ley de Herodes* desarrollan una representación humorística de la Revolución mexicana. Estas películas abordan dos momentos determinantes del conflicto en la historia moderna del país: el conflicto armado y su legado. A través de esta representación, las películas utilizan el pasado para criticar el presente y simultáneamente desmontan las construcciones nacionalistas creadas en torno a la Revolución aprovechando las fórmulas folkloristas y estereotipadas del conflicto que se adherían a la postura oficial.¹¹⁵ En *La cebra* Leandro Pérez (Jorge Adrián Espíndola) y Odón Gómez (Harold Torres), los protagonistas, deambulan por el centro de México montando una zebra robada con la intención de sumarse a una de las facciones revolucionarias.¹¹⁶ Motivados por el

¹¹⁵ Esto incluye otras representaciones visuales, puesto que el cine aprovecha el archivo fotográfico y la caricatura para realizar sus propias construcciones.

¹¹⁶ Los personajes se encuentran a una pareja de cirqueros y le roban la cebra creyendo que es un caballo. El robo de la cebra les permite suplir una carencia, ya que afirman que sin caballo no son

deseo de obtener tierras y animales domésticos, los protagonistas debaten aliarse al grupo que les genere mayores beneficios. Lo que Leandro en realidad desea es encontrarse con su padre, quien, según la carta que lleva consigo, trabaja en Sisquisiva, la hacienda que el líder revolucionario Álvaro Obregón tiene en Sonora. En su recorrido se encuentran con un grupo de revolucionarios que quieren fusilarlos tras acusarlos de ser chaqueteros.¹¹⁷ Posteriormente, se encuentran a una comunidad de mujeres que los mantiene en cautiverio y los fuerzan a trabajar, y a un grupo de generales revolucionarios liderados por el general Quesada, que afirman tener un arma secreta para derrotar a Álvaro Obregón y ganar la Revolución. Leandro y Odón se acompañan desde niños y se tienen un afecto cuasifraternal, según afirma Leandro. No obstante, su complicada relación queda manifiesta en la desconfianza y en las ambivalentes acciones de complicidad y de sabotaje mutuo en que participan.

Los compañeros logran llegar por separado al campamento obregonista. Leandro se suma después de distraer con peyote a los generales autodenominados quesadillistas. Éste también engaña a Odón haciéndole creer que le permitiría llevarse la cebra. Como muchas de las decisiones que toman, los protagonistas determinan la posesión de la cebra y los despojos del campamento quesadillista mediante un volado. El lanzamiento de la moneda favorece a Odón, y Leandro acepta, pero deshabilita a su compañero con un golpe en la nuca cuando se dispone a marcharse. En el campamento obregonista torturan a Leandro bajo sospechas de que es espía. Posteriormente capturan a Odón y le piden que le

nadie. En el epílogo, cuando están tratando de cruzar la frontera en el siglo XXI, se vuelve a repetir la misma sentencia pero en referencia a la posesión de un coche.

¹¹⁷ Se denomina *chaquetero* a quienes cambiaban de bando. El cambio de chaqueta como representación metonímica del cambio de alianza y lealtad.

dispare para comprobar que no se conocen. Decepcionado por el engaño de Leandro, quien lo convence de unirse a Obregón con la promesa de justicia, tierra y libertad, Odón le dispara con el arma que le entrega el coronel obregonista. Después de que lo reclutan por su puntería y de salir herido en un entrenamiento con granadas, Obregón le permite visitar Sisquisiva. Una vez que se encuentra en la hacienda usurpa la identidad de Leandro y se presenta ante su padre (de Leandro). La película cierra con un epílogo en el que aparecen nuevamente los protagonistas, pero en la ciudad de Tijuana y en el presente siglo. El epílogo cierra el periplo de los protagonistas, quienes, con su plan de cruzar la frontera y la posibilidad de mejorar su calidad de vida, se encuentran en una situación similar a la de sus versiones revolucionarias.

La forma cíclica de *La cebra* coincide con la forma de *La ley de Herodes*.¹¹⁸ Esta última comienza y concluye con turbas enardecidas que desean linchar al presidente municipal de San Pedro de los Saguaros. El gobernador del estado, preocupado por su futuro político al temer que se le adelante “el cabrón de Ruiz Cortines” (Estrada 00:03:08-00:03:12) como designado a la presidencia de la República por la imagen de su estado, afectada por el linchamiento del presidente municipal, le pide a López (Pedro Armendáriz), el secretario de gobernación, que resuelva los problemas de San Pedro.¹¹⁹ Éste envía como presidente municipal interino del municipio a Juan Vargas (Damían Alcázar), el protagonista de la película. Vargas, un militante del partido (PRI), comienza como

¹¹⁸ Fernando León Rodríguez, el director de *La cebra* participa como guionista en *La ley de Herodes*.

¹¹⁹ Esta secuencia inicial de la película se refiere a la práctica conocida como *dedazo*. El presidente en turno designaba al próximo ocupante de su puesto. En la película se utiliza para enfatizar las prácticas antidemocráticas del PRI.

encargado de un basurero y, después de ser asignado presidente municipal, asciende en la jerarquía política hasta senador. Vargas llega a San Pedro con la ilusión de llevar modernidad, paz y justicia. Este discurso es el que utiliza el licenciado López, quien aspira a la gubernatura, para convencerlo de asumir el cargo.¹²⁰ Vargas se presenta a su puesto de trabajo en San Pedro como enviado del presidente Miguel Alemán a fin de legitimarse. La referencia constante al presidente Alemán también tiene un eco paródico de *Río escondido* (Emilio Fernández 1948), película en la que la figura solemne del presidente le encomienda a una maestra la alfabetización de un pueblo rural. En San Pedro, Vargas, el personaje iluso del inicio, se convierte en una figura corrupta y autoritaria que utiliza su puesto para enriquecerse.

La película se concentra en la evolución de Vargas, que encarna las características de los gobiernos del PRI, al que se alude directamente. Hacia el final de la película, el pueblo se dispone a linchar a Vargas, pero se salva fortuitamente cuando llegan las autoridades. Éstas habían acudido a San Pedro tras la pista de López, quien huye a consecuencia de un intento fallido de asesinar a Terrazas, el designado para ocupar la gubernatura del estado. Cuando llegan las autoridades López ya había sido asesinado tras una riña con Vargas. Éste último utiliza a su favor el asesinato de López, ya que manipula su narrativa y se presenta héroe y vengador de Terrazas. El desenlace de la película presenta a Vargas dando un discurso ante el congreso de la nación, comprobando que ha subido en la escala política: ahora es senador. Mientras tanto, otro presidente municipal llega a San

¹²⁰ Cada uno de estos personajes aspira a ocupar el siguiente puesto en la escala política. De esta manera, el secretario de gobernación aspira a la gubernatura, mientras que el gobernador anhela la presidencia de la nación. Con esto, se representa la práctica del dedazo. Nótese además, que Vargas llega a la presidencia municipal por designación arbitraria y no por medio de elecciones o por vía legal.

Pedro en una secuencia idéntica a la llegada de Vargas con lo que se señala la permanencia del sistema. Se cierra nuevamente el circuito y se cumple el periplo del ejercicio del poder como plataforma para progresar en los peldaños de la política.

El humor de *La ley de Herodes* se sostiene en el personaje de Vargas, quien encarna la incongruencia de ser caracterizado como un personaje cómico e inofensivo, pero que pronto desarrolla una personalidad rapaz y violenta. La caracterización de Vargas, desde su presentación, aprovecha varios recursos humorísticos para disponer su perfil cómico. Después de recibir la noticia de que los habitantes de San Pedro habían linchado a su predecesor, el gobernador conmina a López a solucionar los problemas del pueblo para evitar que la desfavorable imagen creada por el linchamiento ponga en riesgo su designación por parte del presidente Miguel Alemán. López, con la ayuda de Ramírez, su subordinado, baraja las credenciales de afiliación del partido para elegir el posible presidente municipal interino de San Pedro. Entre los militantes se encuentra Vargas quien le produce risa a López por su parecido con Tin Tan:

López: [Risa] ¿Y éste que se parece a Tin Tan? Vargas.

Ramírez: Lleva años en el partido. Entró conmigo. Es buena persona. Yo creo que sí acepta.

López: ¿A qué te refieres con ‘buena persona’?

Ramírez: A que es medio pendejo.

López: [Risa] ¡Éste es el bueno! (Estrada 00:04:30-00:04:45)

La identificación de Vargas con Tin Tan, el popular actor cómico de mediados de siglo XX, fija el carácter cómico del personaje.¹²¹ La presentación de Vargas va acompañada de

¹²¹ Tin Tan era el pseudónimo de Germán Valdés.

una descripción, a cargo de Ramírez, que pasa del eufemismo al insulto. Ésta predice su transformación de iluso a oportunista. La escena de arriba cierra con un primerísimo plano de la credencial de Vargas mientras comienza a sonar un mambo en el trasfondo. La revelación sorpresiva de la foto que comentan y la música complementan el perfil humorístico de Vargas.

La cebra, de manera similar a *La ley de Herodes*, construye el humor sobre los protagonistas y sus peripecias. Al principio de la trama, los protagonistas de *La cebra* se distinguen por ser ilusos, torpes y tener mala suerte, como Vargas. Si al principio Vargas tiene la idea fija de llevar los ideales del presidente Alemán a San Pedro, Leandro y Odón están resueltos a sumarse a la Revolución. Vargas está asociado con Tin Tan desde el inicio de la película, pero su perfil inofensivo transmuta en una aptitud para dominar y explotar a los habitantes del pueblo. A Leandro y Odón los acompaña la equivocación inicial en la que confunden la cebra con un caballo. Desconocen la existencia de cebras, por lo que consideran que el ejemplar que le roban a Mary y a Chuck, la pareja de cirqueros estadounidenses, es un caballo gringo. El nombre de la cebra resulta igualmente jocoso: tras los insultos de Mary, cuando los asaltan para robarles el animal, deciden que se llama Foker. En contraste con Vargas, la rapacidad de Leandro y Odón se presenta desde el inicio de la película cuando ambos se encuentran en cuclillas, encarnando la imagen estereotipada del mexicano perezoso mientras los sobrevuela un zopilote. En su actitud rapaz, los personajes revisan los cadáveres que encuentran para apropiarse de sus posesiones y asesinan a Chuck y golpean a Mary para llevarse la cebra. De igual manera, su deseo de unirse a la Revolución está motivada por la posibilidad de obtener bienes materiales para su propio beneficio.

Las confusiones, equivocaciones y acciones con resultado irónico son maneras preponderantes en que se elabora el humor en ambas películas. Los protagonistas de *La cebra* en repetidas ocasiones se encuentran en aprietos a causa de sus errores o por eventos que se desarrollan de manera inesperada y contraria a sus deseos. Leandro y Odón son sometidos a un cautiverio y a trabajos forzados en la comunidad de mujeres después de que las persiguen figurándose una aventura amorosa. El trabajo que son obligados a realizar una vez que están en cautiverio también es un resultado irónico. La secuencia se produce de la siguiente manera: Mamá Grande, líder de la comunidad, les pide noticias de la Revolución mientras recuerda nostálgicamente a Porfirio Díaz y condena a Madero, a quien culpa por la ausencia de los hombres que se marcharon a la guerra. Leandro nota que están utilizando la cebra para arar el terreno y les indica que no es animal de tiro y que deben usar bueyes. En ese momento se interrumpe la escena y comienza otra en la que un arado rompe la tierra. Después de unos breves segundos, se revela que Leandro y Odón son quienes tiran el arado. El sorpresivo cambio, el resultado irónico y la interpretación de las mujeres de la palabra *bueyes*, como sinónimo de tonto y comúnmente pronunciado con palatalización del sonido bilabial inicial (güey), crean el humor de la escena, que también es físico. En la película reincide este tipo de humor. En otra escena, Leandro consume una cactácea para paliar la sed sin darse cuenta de que es peyote. Como consecuencia, Leandro sufre un episodio de alucinaciones, que se presenta como una escena surrealista acompañada de música cómica.

Esta forma de la ironía —la obtención de resultados contrarios a los esperados— es igualmente presentada en *La ley de Herodes* con fines humorísticos. En distintas instancias los fracasos de Vargas son una forma de la ironía paralela a los tropiezos de los

protagonistas de *La cebra*. En una de las ocasiones en que Vargas va al burdel de doña Lupe a recoger la cuota que ésta le pagaba por permitirle tener dicho establecimiento, termina en el corral de los cerdos, rodeado de éstos y produciendo los mismos sonidos por órdenes de doña Lupe. Sus intenciones iniciales de recoger el dinero y “echarse un rapidín” (acto sexual breve con las prostitutas de doña Lupe), como se lo manifiesta cuando llega, deviene en humillación. De manera similar, pretende engañar a Robert,¹²² después de que éste le arregla el coche, presentándose con otro nombre y cambiando también el nombre de San Pedro. El coche tenía una avería menor que Robert caracteriza como un problema serio y de considerable costo, por lo que ambos intentan engañarse. Al alejarse, Vargas celebra, ya que juzga haber superado a Robert. Sin embargo, éste se presenta posteriormente en la casa de Vargas, le exige el pago del dinero, trabaja con él para montar el tendido eléctrico de San Pedro y se vuelve amante de su esposa, con quien al final se marcha.

Toda la aventura de Vargas en San Pedro sigue la fórmula irónica de los sucesos antes referidos. En el pueblo se produce una doble ironía en la ilusión y desilusión del cargo de presidente municipal de San Pedro, así como en el asesinato de López, que sorpresivamente le granjea una diputación al protagonista. Vargas llega con grandes ilusiones a San Pedro, pero se le esfuman al reconocer las condiciones físicas del pueblo: la precariedad vital de sus habitantes y los escasos recursos económicos del ayuntamiento. Antes de llegar, se imagina avanzando en la jerarquía política del partido. En el coche, de

¹²² Robert es un hombre estadounidense a quien Vargas le asigna la instalación del tendido eléctrico. En la cena que organiza Vargas y a la que concurre la élite del pueblo, también se encuentra presente Robert, aludiendo a la influencia política y económica que tiene Estados Unidos en México. De manera semejante, en *Calzonzin inspector* se encuentra un estadounidense entre los representantes de las fuerzas políticas y económicas del pueblo.

camino a San Pedro, conversa con su esposa y se imagina ascendiendo a diputado estatal y posteriormente a diputado federal. Vargas no sospecha que irónicamente su función como presidente municipal de San Pedro lo llevará a diputado federal, pero gracias a las prácticas clientelares de su partido y no a su desempeño en la presidencia municipal. La diputación de Vargas tiene la particularidad de ser un resultado irónico beneficioso. Se la conceden como retribución por enfrentarse a López, responsable del atentado contra Terrazas quien era el candidato a la gubernatura designado por el Presidente. Vargas lo asesina en un arrebato de ira, después de que descubre que su mujer lo abandona para alcanzar a Robert y que López lo presiona para que le entregue los fondos acumulados por explotar a los habitantes del pueblo. Se crea una versión oficial de los hechos que favorece a Vargas, pues se centra en su heroicidad y en su compromiso de defender los ideales de la Revolución. Con esta versión se legitima al asumir la representación de su estado en el Congreso de la Unión.

El asesinato de López es igualmente irónico. Durante su fuga, se detiene en San Pedro y, al enterarse de las artimañas de Vargas, supone una importante acumulación de fondos, mismos que le exige que le entregue. Vargas logra acumular los bienes siguiendo los consejos de López relativos al uso y la manipulación de las leyes y de la violencia para imponer su ley y tener presupuesto. En una imagen simbólica, la película presenta una constitución hueca en la que el presidente municipal oculta el dinero. Por lo tanto, el Vargas que asesina a López es producto suyo, ya que llevó a la práctica sus consejos. Después del asesinato de López y su secuaz, el Tiburón, se desarrolla un monólogo, a manera de conversación, cargado de humor negro en el que Vargas se refiere a los consejos de López y su resultado. Vargas se encuentra en su escritorio vituperando a las mujeres y a los

gringos frente a ambos cadáveres. Vargas se dirige a López exhortándolo a una autoevaluación: “Todo es una mierda. Las mujeres, todas una putas. Las vacas, todas unas locas. Los gringos, todos unos hijos de la chingada que se quieren quedar con todo. [Al cadáver de López] Y usted con sus consejos. ¡Mírese! ¡Mire sus consejos!” (Estrada 01:50:52-01:51:18). Como el cadáver de López no contesta, Vargas alza la voz y le exige que le conteste. Asimismo, Vargas enfatiza la relación entre las enseñanzas de López y su muerte pronunciando la sentencia que le enseña: “Yo estaba bien, pero ahí va a calentarme la cabeza. Que tú eres la ley y la única autoridad. Que la ley de Herodes” (Estrada 1:49:48-1:49:58). Al pronunciar “la ley de Herodes”, Vargas reconoce el concepto de supervivencia del más apto que encierra dicha frase, según se la presenta López cuando Vargas le pide ayuda para administrar el pueblo:

López: A ver, ¿qué hay de nuevo?

Vargas: Eh, bueno licenciado, no sé cómo empezar. Quisiera ver la posibilidad de que me diera más presupuesto.

López: No, no no no no, Varguitas. Estamos muy próximos a las elecciones, y todo el presupuesto se tiene que ir al partido para que no tengamos sorpresas. Pídeme lo que quieras. Lo que quieras, menos eso. No es el momento.

Vargas: Bueno, ya que me da usted la oportunidad. Quería ver si me puede cambiar de pueblo.

López: [Risa] ¡Ah, chingao! Ahora sí me saliste más cabrón que bonito. No, ¡ni madres! Aquí es la ley de Herodes: o te chingas o te jodes” (Estrada 00:32:53-00:33:35)

El alumno, el Tin Tan inofensivo, supera al maestro en el arte de la ley de Herodes que le lega.

Para Vargas, el asesinato de López supone un triunfo sobre una amenaza y va de acuerdo con la lección de autoridad que López le imparte durante la visita antedicha. Durante ésta, López le pide a Vargas que lo golpee y cuando éste tímidamente se dispone a hacerlo, López lo derriba con un fuerte puñetazo. En esa misma conversación López lo convence de tener poder absoluto: “Y recuerda que todo lo que está aquí en este librito que diga poder ejecutivo, legislativo y judicial, eso eres tú: la máxima autoridad...” (Estrada 00:36:13-00:36:20). Además del libro, López le entrega un revólver a Vargas. El poder que le entrega López es una combinación de la ley escrita y el uso de la violencia contra quien cuestione su autoridad. En el cajón del escritorio del que toma el revólver hay balas y prendedores del PRI, en alusión a los procedimientos represivos con los que el PRI mantuvo su hegemonía. Conjuntamente, López le concede a Vargas las herramientas materiales y conceptuales que propician su propia muerte. El asesinato de López, la diputación que le granjea, significa el triunfo de Vargas, los frutos que cosecha por corromperse, degradarse moralmente, usar la violencia y aplicar la ley arbitrariamente. Este triunfo sobre López se equipara formalmente con su triunfo político. Después de asesinar a López, Vargas se encuentra de pie y a su lado, el cadáver de López. Vargas se presenta en un plano entero que se desplaza hacia un ángulo contrapicado para realzar su figura. El ángulo contrapicado alude al poder de Vargas en el pueblo, así como a su punto máximo de corrupción. Posteriormente, Vargas se presenta nuevamente desde un ángulo contrapicado cuando se dirige al Congreso durante la asunción al cargo de diputado. En esta ocasión también se usa para enfatizar su asenso político.

1. Los gobiernos del PRI: trasunto del desempeño de Vargas

El componente satírico más notable de *La ley de Herodes* se relaciona con el desempeño de Vargas en San Pedro, así como con las prácticas de sus superiores, el secretario de gobernación y el gobernador de su estado. Todo ello funciona como crítica de las prácticas del PRI durante sus siete décadas de hegemonía en el poder ejecutivo y en el poder legislativo. La película se distingue de las películas de humor político que la preceden en cuanto a que se refiere al PRI directamente. La alusión indirecta de las películas de décadas anteriores da paso en *La ley de Herodes* a su presentación explícita y al establecimiento de una relación directa entre el PRI y el clientelismo, la corrupción, los abusos, el enriquecimiento y el uso de la violencia a través del personaje de Vargas y de sus superiores.¹²³ Como he analizado anteriormente, el desarrollo del personaje protagonista se produce a consecuencia de los consejos de López. Éste le proporciona el libro de *Leyes, códigos y reglamentos de la República Mexicana* y un revólver, las herramientas para imponer un régimen basado en el autoritarismo y los abusos. López le sugiere utilizar el libro a su conveniencia, ya que entre licencias, impuestos y multas, puede explotar a todos. El libro se encuentra cubierto de polvo en los libreros de la oficina de López. La ingenua pregunta de Vargas sobre la necesidad de leerlo íntegramente, genera una risa burlona de López. Además de señalar la implementación de la ley en beneficio propio —siguiendo la doctrina de que *El que no tranza, no avanza*, como se lo recuerda López a Vargas—, el libro de leyes empolvado apunta a la ley como instrumento de reserva

¹²³ Las credenciales de los miembros del partido y los prendedores que López tiene en su escritorio tienen el logotipo del PRI. En *Calzonzin inspector* el presidente municipal pertenece al Partido Aplanadora en Rompopeo de las Guayabas. El jocoso nombre no alude al partido hegemónico.

al que se recurre en caso de necesidad política. La ley es letra muerta, y deja de serlo para habilitar la opresión, extorsión y explotación de los habitantes del pueblo.

Asimismo, el revólver, el otro objeto que le obsequia López a Vargas en su segundo encuentro, tiene implicaciones directas a las prácticas de los regímenes del PRI. López le imparte a Vargas una lección de autoritarismo. Mediante el uso de la ley y la violencia, Vargas se convierte en la figura más poderosa de San Pedro. La inconformidad que expresa Vargas ante López, por la insubordinación inicial de los habitantes del pueblo a su autoridad, propicia que éste le entregue el revólver. La respuesta de López, el puñetazo y la posterior entrega del arma, alude a la violencia como respuesta a la falta de obediencia o a cualquier tipo de hostilidad e inconformidad. El antecedente concreto de insubordinación acontecido hasta entonces en la película lo constituye la negativa de doña Lupe de cerrar el prostíbulo, argumentando que tiene los permisos que le concedió Alfredo García, el alcalde que precede a Vargas. La violencia le permite a Vargas imponer su autoridad y le da la confianza necesaria para modificar la ley y aumentar los impuestos. Doña Lupe se resiste a pagar el soborno y lo echa del burdel con la asistencia de Pancho, su ayudante. Como represalia, Vargas los asesina a ambos, y le inventa el crimen a Filemón, el ebrio del pueblo, a quien posteriormente tortura y asesina para encubrir su autoría del homicidio. Las acciones de Vargas representan la violencia de Estado perpetrada por los presidentes del PRI para mantener su hegemonía. Los regímenes del PRI responden de manera violenta recurrentemente ante la protesta, la inconformidad y la desobediencia civil. Entre los casos de violencia de Estado más conocidos en México bajo el control del PRI se encuentran la represión del Movimiento ferrocarrilero en 1959, las

masacres estudiantiles de 1968 y 1971 y la represión de Lucio Cabañas y su guerrilla en 1974.

De manera análoga al PRI, Vargas se legitima con un discurso revolucionario. Es evidente que Vargas —y por extensión la clase política que representa— defiende sus propios intereses y los del partido, aunque se presenta como defensor de los ideales de la Revolución. En la alocución de Vargas ante el Congreso al final de la película, continúa presentándose como defensor de los ideales de la Revolución, pero concluye refiriéndose al objetivo de permanecer indefinidamente en el poder, lo que genera un estruendoso aplauso de los diputados. La afirmación de Vargas y su buen recibimiento contradice los ideales revolucionarios relativos a la democratización del país a través de la derogación de la reelección. Vargas ya había demostrado su carácter antidemocrático durante su mandato en San Pedro. Éste modifica la ley para aumentar el periodo de gobierno del presidente municipal a 20 años con posibilidad de reelección por cuatro periodos. Además, impone un impuesto adicional por la tenencia de la tierra y por la posesión de animales domésticos. El impuesto adicional a la tenencia de la tierra también contradice una de las demandas emblemáticas del movimiento revolucionario: la repartición de tierras de cultivo. Las contradicciones que se hacen evidentes al cotejar el discurso y las acciones de Vargas corresponden a las contradicciones encarnadas por el PRI, el partido de la revolución que se mantuvo en el poder por siete décadas y que mantuvo un férreo control social y político. En *La ley de Herodes* el gobernador conmina a López a resolver los problemas de San Pedro para evitar tener una mala imagen, pensando en su futuro político. El gobernador le recuerda a López que él más que nadie sabe quién es el gran elector, en referencia a la imposición de presidentes designada por el titular del poder ejecutivo. Durante las siete

décadas del PRI el dedazo se vuelve práctica común. En la película se aprovecha, además, para formar otro de los variados circuitos que se presentan. El gobernador amenaza a López y éste hace lo propio con su subordinado, con lo que señala la repetición de estas prácticas en los distintos niveles de gobierno.

2. Extravío ideológico durante y después de la lucha armada

Aunado a lo anterior, Vargas representa la pérdida de los objetivos de la Revolución y la carencia de una ideología definida. A Vargas lo envían a San Pedro a concretar los ideales de la Revolución y a cumplir las promesas de modernidad y paz social del presidente Miguel Alemán. Sin embargo, su desempeño en el pueblo —el abuso y la explotación— revela el vacío del discurso oficial. Los funcionarios tienen como objetivo continuar ascendiendo en la jerarquía política, así como mantener al partido en el poder, como se confirma en la escena final. La representación de los revolucionarios en *La cebra* sigue un modelo similar. Leandro y Odón buscan agregarse a una de las facciones revolucionarias pensando en su propio beneficio. Además, los protagonistas carecen de una ideología que los dirija y que les permita tomar decisiones. El azar reemplaza las convicciones y dirige sus acciones. Ante la duda, los personajes lanzan una moneda al aire y actúan según la cara que muestre. Esta falta de dirección ideológica es paralela al extravío geográfico. Leandro vaga inadvertidamente mientras alucina con el peyote y lo encuentran unos generales, todos con apellidos correspondientes a apellidos de expresidentes mexicanos.¹²⁴ Esta ubicación, no obstante, no le concede la dirección ideológica que se

¹²⁴ Estos son los generales quesadillistas, presentados con los presidentes del país que tienen el mismo apellido: el general Quesada, Vicente Fox Quezada —el cambio ortográfico está hecho en función de la degradación que implica asociarlos con una quesadilla—; Salinas, Carlos Salinas de

esperaría de un grupo de líderes. La estrategia del grupo está determinada por su arma secreta: una médium que los hace creer que se comunica con el espíritu de Madero.¹²⁵ Los generales afirman seguir los ideales de Madero, pero tienen como objetivo tomar Coahuila para declarar una república maderista y unirse a Estados Unidos. Su estrategia consiste en entregar la soberanía del país, un claro guiño a la influencia de Estados Unidos en la política interna del país. Esta representación alude a la incapacidad de los presidentes de dirigir el país hacia la resolución de los problemas sociales, la cual se enfatiza en el epílogo cuando los protagonistas se preparan para cruzar ilegalmente la frontera, en una escena que tiene lugar en el siglo XXI.

Además, la representación de los generales sirve para ridiculizar las figuras revolucionarias representativas de la lucha armada, como *La ley de Herodes* lo hace con los de la etapa posterior. En ambas, el humor socava su solemnidad. Las películas comparten un humor mordaz con el que minan la gravedad que rodea a las figuras de poder, a personajes históricos y a los símbolos nacionales. En *La cebra* los líderes revolucionarios reiteradamente exigen respeto para imponer su autoridad, la cual se menoscaba con su caracterización. El grupo de los quesadillistas carece de soldados y de una estrategia definida. Quesada confía en que pueden triunfar por tener a la vidente como arma secreta. De la misma manera, carecen de víveres, y constantemente están a la expectativa de que una gallina ponga huevos. Además, su organización, a pesar de ser un reducido número de individuos, es completamente vertical. La película subraya las deficiencias de los

Gortari; Cedillo, Ernesto Zedillo Ponce de León; Hurtado, Miguel de la Madrid Hurtado; Portillo, José López Portillo; Echeverría, Luis Echeverría Álvarez.

¹²⁵ Francisco I. Madero practicaba la doctrina espiritista.

presidentes del PRI para administrar el país por medio de los apellidos de los generales, que coinciden con los apellidos de varios expresidentes mexicanos. La crítica se extiende a los presidentes del PAN —*La cebra* se estrena en 2011, durante la segunda presidencia de este partido—. El líder de los generales es el general Quesada —de donde se elabora la cómica denominación del grupo como *quesadillistas*— que coincide con el segundo apellido del primer presidente del partido de la oposición, Vicente Fox Quesada (2000-2006). También, una vez muertos por los obregonistas, el coronel obregonista —no se especifica su nombre— les pide a sus subordinados hablar con el general Calderón a fin de evitar que éste repita las acciones de sus compañeros.¹²⁶ La advertencia resulta cómica, puesto que los mandatos del partido conservador (Vicente Fox y Felipe Calderón, 2000-2012), que dieron fin a siete décadas de gobiernos del PRI con la promesa del cambio como principal lema de campaña, dieron continuidad a prácticas antidemocráticas, su reafirmación mediante el uso de la violencia —con la asignación del ejército a tareas policiales contra el narcotráfico— y al modelo económico neoliberal.

3. La solemnidad del Estado frente al humor

La solemnidad es central en *La ley de Herodes* y en *La cebra*, ya que es un factor que sustenta el poder que tienen los líderes políticos. El humor de las películas, como hemos visto con la caracterización de los generales quesadillistas, contrarresta dicha solemnidad. Por su parte, López conserva en su oficina la bandera de México en una vitrina.

¹²⁶ El uso del nombre del general Calderón es una alusión al segundo presidente del Partido Acción Nacional, Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012).

Además, tienen una actitud reverencial hacia la fotografía del presidente Alemán.¹²⁷ Sin embargo, Vargas superpone su cara sobre la del presidente Alemán en la foto del ayuntamiento de San Pedro. La acción exhibe las ambiciones de Vargas, quien además ya tenía una banda presidencial que le había confeccionado su esposa. Por otro lado, el gesto de Vargas muestra la facilidad con que se subvierte el respeto y veneración a la figura del presidente. Asimismo, subraya la fragilidad de la solemnidad y la revela como una convención fácilmente desmontable. En la película, la política está fuertemente ligada a la solemnidad. El discurso de Vargas en el congreso al final de la película está cargado de lenguaje solemne:

Honorable Congreso de la Unión, me honra estar en este recinto de la democracia representando a mi estado natal. Hoy, como nunca, los diputados estamos obligados a cumplir con los preceptos que la nación demanda. Debemos estar alertas y luchar sin cuartel contra los enemigos de la Revolución. Sí, como lo hice yo al detener la conspiración del licenciado López, el ambicioso secretario de gobierno de mi estado, quien en contubernio con unos malosos atentó contra la vida de ese hombre

¹²⁷ Los presidentes del PRI representaban la máxima autoridad, por lo que las actitudes que contrarrestaran dicha autoridad no se toleraban. Según Schmidt, Héctor Suárez, un popular comediante mexicano, fue despedido por la televisora en que trabajaba por hacer un chiste sobre el presidente Carlos Salinas (62). Esta solemnidad, que pone al presidente fuera del alcance del chiste y sus connotaciones en los medios de comunicación, contrasta con la larga tradición de burlas dirigidas a presidentes que caracteriza a los programas nocturnos de la televisión estadounidense. Por otro lado, la protección de la solemnidad ante su subversión humorística no se limita al contexto mexicano. En el Reino Unido permanece en efecto una ley que prohíbe el uso de grabaciones del Parlamento en programas de comedia o programas de sátira política. Esta prohibición forma parte de una cláusula incluida durante las negociaciones en las que las emisoras lograron introducir las cámaras (O'Farrell). Llama la atención que en la cláusula dichos programas se describen como formas de entretenimiento ligero: "No extracts from parliamentary proceedings may be used in comedy shows or other light entertainment such as political satire..." (Citado por O'Farrell).

ejemplar que es el recién electo gobernador Terrazas. [...] He llegado a este congreso con las manos manchadas de sangre. [...] Pero era sangre no de un extraño ni de un hermano. Era sangre de un enemigo, de un enemigo de los hombres que defendemos los ideales de la Revolución. Hemos superado un obstáculo más, pero aún nos faltan muchos porque el reto para nuestro partido, por el bien del país, es estar en el poder por siempre y para siempre. (Estrada 01:55:56-01:57:21).

Vargas, rodeado de los símbolos patrios —el Escudo Nacional del estrado y dos grandes banderas del país— y haciendo eco del compromiso belicista y sacrificial en defensa de la patria contenido en el himno nacional, eleva las instituciones y a los gobernantes, imponiendo respeto. El discurso de Vargas sutilmente introduce uno de los temas centrales de la sátira de la película: el uso de un discurso nacionalista, patriotero y revolucionario para crear una fachada de compromiso social que en realidad se traduce en la priorización de los intereses propios. Asimismo, en el discurso sobresalen las fórmulas vocativas utilizadas para conferirse un halo de importancia y solemnidad. En este contexto los títulos se vuelven imprescindibles y es la razón por la que Ramírez, el asistente de López, le exige a su subordinado que se dirija a él como licenciado. En *La cebra* se verifica una imposición de respeto similar. En el campamento obregonista los soldados le exigen a Odón que se dirija a Obregón utilizando el título de general. El juramento de fidelidad a los ideales maderistas que debe pronunciar Leandro para unirse a los quesadillistas cumple una función semejante. Además, en el campamento quesadillista la falta de respeto hacia los superiores amerita la pena de muerte. Echeverría —uno de los generales quesadillistas— se burla de Quesada, y éste le pide que no lo cuestione frente a la tropa —el campamento

no llega a la decena de miembros, pero el sustantivo *tropa* le concede distinción castrense y eleva su importancia— y que respete su jerarquía. La falta de respeto de Echeverría le cuesta la vida a manos de Quesada. La solemnidad de los personajes contrasta con el trato humorístico que tienen. El humor resalta la construcción de dicha solemnidad y muestra su desquiciamiento.

4. Prevalencia de viejas estructuras

A través del humor *La ley de Herodes* y *La cebra* presentan narrativas desmitificadoras de la Revolución. La circularidad, que se verifica en distintos momentos de ambas representaciones, se vuelve un motivo común que apoya el afán desmitificador de ambas producciones. Este motivo revela la prevalencia de viejas estructuras. Al final de *La ley de Herodes* un nuevo presidente municipal llega a San Pedro. La escena de su llegada es idéntica a la llegada de Vargas. El ciclo que cumple el nuevo presidente municipal patentiza la continuidad de las mismas prácticas de asignación y, por lo tanto, de imposición de dirigentes. Las condiciones del pueblo permanecen inalteradas desde la llegada de Vargas, y se insinúa, con la llegada cíclica de presidentes municipales, que dichas condiciones prevalecen desde tiempo atrás. Los habitantes del pueblo linchan al antecesor de Vargas e intentan hacer lo propio con él, pero de manera providencial la llegada de las autoridades que iban en busca de López lo salvan y, como hemos visto, se convierte en senador. Mientras el pueblo permanece en la pobreza y a la merced de la corrupción y abusos de las autoridades, los políticos ascienden en la jerarquía política del país. El pueblo se mantiene en un movimiento circular, mientras que, los líderes políticos, se insertan en un movimiento en espiral ascendente —o descendente, si van en contra de

los designios de sus superiores, como sucede con López—: repiten prácticas que les generan beneficio personal. El linchamiento es el único gesto de inconformidad de los habitantes de San Pedro, lo que patentiza la carencia de otros medios eficaces para mostrar la inconformidad. El linchamiento se les presenta como una solución momentánea y violenta que no ataca el problema de raíz, dado que están insertos en un sistema autoritario carente de mecanismos de participación y disidencia social y política. Los linchamientos en *La ley de Herodes* no producen cambios sustanciales: reemplazan únicamente al representante de la corrupción y la violencia, pero el sistema que los genera prevalece. Los linchamientos de la película representan la Revolución, un movimiento violento que tiene como objetivo alterar el orden político y social imperante. En San Pedro, los habitantes se deshacen de los presidentes municipales corruptos, pero simultáneamente fracasan porque persisten los mecanismos que los producen. Esta metáfora se acerca más al legado de la Revolución, un legado complejo de éxitos y fracasos que produjeron cambios políticos y sociales, pero también dejaron sin resolver tareas sociales importantes y produjo un régimen político autoritario.

La cebra produce algunas reflexiones similares. La Revolución toma fuerza en parte por el rechazo del autoritarismo de Porfirio Díaz y los gobiernos posteriores al movimiento armado adquieren también un perfil autoritario. Los personajes de *La cebra* anhelan un regreso al México prerrevolucionario. La líder de la comunidad de mujeres recuerda con nostalgia el régimen de Porfirio Díaz: “Con don Porfirio era mejor. Hasta las jarillas crecían tupidas, pero aluego todo a la tiznada por el Madero ese. Por su culpa, los primeros se fueron uno por uno. Aluego, en manada” (León 00:18:51-00:19:06). Contrasta la fórmula de respeto utilizada para referirse a Porfirio Díaz y el demostrativo *ese* en clave

displicente que acompaña la referencia a Madero. La mujer no aporta detalles concretos, más allá de la ausencia masculina, para sustentar la expresión de preferencia por el régimen de Porfirio Díaz. También se refiere a la abundancia de jarillas (*Larrea Tridentata*), planta que se caracteriza por dominar la competencia con otras especies vegetales y que recibe comúnmente el nombre de gobernadora.¹²⁸ Estas características reflejan el dominio de Díaz en la política del país. La nostalgia por el autoritarismo sitúa los males del país en los revolucionarios y exime a Díaz de responsabilidad. Conjuntamente, dicha nostalgia alude a la interiorización y aceptación de sistemas autoritarios de dominación.

Por otra parte, la misoginia que exhiben Leandro y Odón, evidente en la reiterada objetivización de la mujer, genera dudas sobre la posibilidad de que las condiciones de vida de estas mujeres fueran mejores con la presencia masculina. De la misma forma, cuando Odón y Leandro imaginan su participación y triunfo en la Revolución se proyectan en posesión de muchas tierras y animales domésticos. Odón se pregunta quiénes trabajarán las tierras si en el país posrevolucionario todos serán iguales. Leandro, responde afirmando que los trabajadores serán los perdedores. Los personajes son incapaces de pensar en un sistema de organización social y político alterno. La sociedad que imaginan mantiene la misma estructura prerrevolucionaria, solamente se invierten los papeles. Desde el principio, queda claro que Leandro y Odón procuran únicamente beneficiarse personalmente de la Revolución.

¹²⁸ Su capacidad de dominar la competencia con otras especies se verifica en su distribución. *Larrea Tridentata* es el arbusto que domina los desiertos cálidos de Norteamérica y se distribuye desde Guanajuato —Estado donde comienza la película— en el centro de México hasta Nuevo México, Estados Unidos (Kristy L. Duran et al. 722).

C. Criticar el presente desde el presente: *La dictadura perfecta*

La ley de Herodes y *La cebra* se remiten al pasado para criticar el presente político del país. *La dictadura perfecta* e *Y tu mamá también*, en cambio, critican el presente citando el presente. La correspondencia satírica —enfocada en temas similares, tales como la representación de un estado corrupto, antidemocrático y violento y de una sociedad olvidada por sus gobernantes y agobiada por la pobreza— en el pasado y el presente evidencia la prolongación de estos problemas. El uso de dos momentos históricos distintos sugiere una repetición de la historia y una reincidencia cíclica de asuntos políticos y sociales que permanecen sin solucionarse. *La dictadura perfecta*, dirigida por Luis Estrada, director de *La ley de Herodes*, vuelve a representar una clase política dedicada al avance de sus propios intereses, y, puesto que aborda problemáticas actuales desde el presente, incorpora a la clase empresarial. Ésta última, como los gobernantes, está enfocada en su propio provecho, en la forma de rentabilidad y acumulación de riqueza, al margen de los efectos negativos en términos políticos y sociales que causa. De la misma manera que en el humor literario analizado en el capítulo anterior, los empresarios se vuelven objeto de crítica como representantes del neoliberalismo global que produce dichos efectos. Por otro lado, se produce una tensión en esta crítica, puesto que la clase empresarial criticada obtiene mayor participación en la producción cinematográfica.

La dictadura perfecta narra la historia de Carmelo Vargas (Damián Alcázar), un gobernador corrupto que higieniza su imagen y llega a la presidencia con la intervención de Televisión Mexicana, una importante televisora. Los hechos que narra la película se ponen en marcha con una reunión entre el presidente de México y el embajador de Estados Unidos, en la que el primero hace un comentario racista referente a que los inmigrantes

mexicanos realizan los trabajos que ni los afroestadounidenses están dispuestos a hacer.¹²⁹

El comentario, que se propaga rápidamente por las redes sociales, obliga a la televisora a poner en marcha la caja china, un motivo recurrente de la película que se relaciona con la desviación de la información y la protección mediática de figuras políticas. Siguiendo un afán explicativo de la película, Carlos Rojo, el productor de noticias de la televisora, comenta que la caja china es una herramienta para ocultar una noticia través de la transmisión de noticias sensacionalistas.

La trama está configurada por una sucesión de cajas chinas. El comentario del Presidente antes referido obliga a los directivos de la televisión y la presidencia a generar interés en otros temas y de esa manera poner fin a la burla de la que éste es objeto en las distintas redes sociales.¹³⁰ Con este propósito publican un video en el que se muestra a Vargas recibiendo dinero de un narcotraficante.¹³¹ Los reporteros de la televisora se desplazan al estado de Vargas para darle seguimiento a la noticia y continuar suprimiendo la atención en los comentarios del Presidente. Vargas intenta sobornarlos, pero la televisora

¹²⁹ El presidente ficticio reproduce un comentario emitido por Vicente Fox durante su sexenio. En la película abundan las referencias a hechos reales. Por otro lado el actor Sergio Mayer, que representa el papel del Presidente, actúa principalmente en telenovelas y actualmente funge como diputado federal y preside la Comisión de Cultura y Cinematografía.

¹³⁰ No se refiere el nombre del Presidente, pero su peinado, gestos y movimientos recuerdan al de Enrique Peña Nieto —La película se filma y se exhibe durante su sexenio—. Peña Nieto era profuso en pifias, errores y equivocaciones. Durante su mandato se publicó una página de Internet llamada Días sin pendejadas de EPN que las recogía. Entre las entradas de este archivo se encuentran “EPN olvida inaugurar evento”, “EPN confunde al presidente de Perú con el de Colombia”, “EPN inventa la palabra *percápitamente*”, “EPN saluda a Octavio Paz y se pone nervioso” entre muchas otras. Por otro lado, Televisa promocionó con miras a las elecciones presidenciales la imagen de Peña Nieto, entonces gobernador del Estado de México, con mucho tiempo de antelación. La promoción de Televisa fue fundamental para su posterior elección.

¹³¹ El video reproduce el aspecto de los llamados videoescándalos, las grabaciones publicadas en medios de comunicación en 2004 y 2005 que mostraban a funcionarios públicos y políticos recibiendo portafolios con dinero.

le tiene una propuesta mejor: a cambio de una elevada cantidad de dinero pueden crearle una imagen positiva y ayudarle a llegar a la presidencia, como lo hicieron con el Presidente. A partir de este acuerdo, la televisora se esfuerza por ocultar las constantes controversias de Vargas, hasta que aciertan contundentemente con la invención del secuestro de unas gemelas. El noticiario principal de la televisora presenta por varios días, con tono melodramático, la noticia del secuestro. En el proceso de liberación Vargas se presenta como el héroe —la heroicidad inventada de este Vargas coincide con la heroicidad creada del Vargas de *La ley de Herodes*—, de modo que obtiene gran popularidad. La película hace énfasis en la creación de noticias, en la complicidad entre medios y personajes políticos y en la determinación y manipulación del debate público.

El título de la película es una réplica de la descripción de los gobiernos del PRI, que Mario Vargas Llosa hace en 1990 durante el debate *El siglo XX: La experiencia de la libertad*, moderado por Enrique Krauze y transmitido por televisión por cable.¹³² En su conocida intervención, Vargas Llosa argumenta que México puede incluirse entre los países latinoamericanos que estuvieron gobernados por regímenes dictatoriales, ya que los gobiernos del PRI tienen las características de una dictadura, aunque se camufla de manera que aparenta no serlo. Vargas Llosa inscribe los gobiernos del PRI en un modelo dictatorial citando el control de la disidencia, la permanencia en el poder, la fachada de democracia y la ilusión de aceptación de la crítica que creó mediante el reclutamiento de intelectuales para simular la admisión de opiniones disidentes. Sin embargo, la película de Estrada, filmada catorce años después de la llegada de la oposición a la presidencia y dos después de la vuelta del PRI, no se refiere al sistema unipartidista *de facto* que instauró el PRI sino

¹³² En *La ley de Herodes*, el cantinero se refiere al país explícitamente como la dictadura perfecta.

a Televisa y TV Azteca las televisoras que dominan el mercado mexicano. Ambas ostentan un poder político significativo, propiciado por su capacidad de difusión, aunada a los altos índices de consumo —en comparación con otros medios de comunicación—. Vicente Fox en 2000, Felipe Calderón en 2006 y, sobre todo, Enrique Peña Nieto recibieron un trato favorable en las pantallas de televisión y fueron electos presidentes. Antes de la filmación de la película de Estrada, el Canal 6 de Julio ya había abordado el tema en un documental sobre el poder de las televisoras en México, titulado *Teletiranía*. Este documental presenta varias de las tesis que expone *La dictadura perfecta*, tales como la imposición de opinión, la determinación del debate público, la creación de noticias falsas, la espectacularización de los hechos que presentan y la autorrepresentación como medios comprometidos con la veracidad y la objetividad.

La dictadura perfecta, con 4.2 millones de asistentes, fue la película mexicana más vista en salas de cine en 2014 (*Anuario 2014* 35).¹³³ Además, se encuentra entre las películas producidas en el siglo XXI de mayor asistencia (*Anuario 2014* 46).¹³⁴ Por otro lado, es importante señalar que recibió apoyo del Estado para su producción a través de estímulos fiscales, como el Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción Cinematográfica Nacional (EFICINE), el Fondo de Inversión y Estímulo al Cine (FIDECINE) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). La participación de la película de subvenciones del Estado llama la atención, teniendo en cuenta la crítica

¹³³ Aunque fue la película mexicana de mayor asistencia, no se encuentre entre las diez películas más vistas, que son todas películas estadounidenses (*Anuario 2014* 38). Ese año el cine mexicano tuvo el 10% del total de exhibición (*Anuario 2014* 35).

¹³⁴ La película ocupa el cuarto lugar en términos de asistencia, por debajo de *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez, 2013), *Nosotros los Nobles* (Gary Alazraky, 2013) y *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002). *Y tu mamá también* —también analizada en este capítulo— se encuentra en el séptimo lugar (*Anuario 2014* 46).

que realiza del gobierno y la representación de un presidente inepto, torpe y manipulable, cuyo referente real es Enrique Peña Nieto, el entonces presidente del país. La apertura con que la película trata las controversias políticas fue sorprendente en un país en el que la producción cinematográfica ha estado considerablemente subvencionada desde la década de los setenta (Irabien Chedraui 44). Asimismo, es notable la decisión de dramatizar recientes controversias políticas, debido a la prevalencia de la censura de las producciones del siglo anterior. El presidente estaba especialmente resguardado de críticas y escarnio para mantener una imagen solemne y respetable. En los medios los chistes sobre el presidente tenían consecuencias punitivas (Schmidt 62). *La dictadura perfecta* alude a esta práctica cuando el presentador de noticias se ríe de las declaraciones del Presidente durante una entrevista. En ese momento la señal se interrumpe, se apagan las luces del set y un grupo de hombres se lo llevan, y posteriormente otro presentador toma su lugar. La película de Estrada resolutivamente se mofa del Presidente, evidenciando un nuevo contexto de libertad de expresión. Conjuntamente, el acceso que el humor tiene a la figura del presidente es paralelo a la pérdida de la fuerza simbólica que tenía durante el férreo presidencialismo del siglo pasado. Por otro lado, esta situación debilita la creatividad humorística, como veremos a continuación.

1. ¿Y el humor, apá?

La dictadura perfecta dramatiza hechos concretos de la vida pública del país que fueron ampliamente difundidos y que, por lo tanto, resultan fácilmente reconocibles. Esta dramatización funciona en términos denunciatorios, pero mina el potencial humorístico de la película, ya que se pierden los elementos lúdicos y sorprendidos que promueven el humor.

La ironía, la sorpresa y el tono jocoso que forman el humor en *La ley de Herodes*, por citar otra película de Estrada analizada en este estudio, están ausentes en esta película, con la excepción de esporádicas instancias en las que se utilizan. En *La ley de Herodes* la alusión directa al PRI es importante porque señala a todo el régimen. Sin embargo, la película le cede la interpretación de los eventos a un espectador activo. En contraste, *La dictadura perfecta* apela a un espectador pasivo. Además, los temas centrales de la película —la manipulación mediática, la corrupción, la proliferación de violencia y crimen— inciden en contra de la creación del humor. Henri Bergson propone que el humor es incompatible con las emociones, ya que si una situación genera simpatía, miedo o pena, es imposible reír (68). *La dictadura perfecta*, en su afán de representar numerosos casos criticables de la vida pública mexicana, prefiere la referencia directa sobre la insinuación, recursos desde los que se crean las incoherencias que suscita el humor.

En la representación de los medios de comunicación, en particular la televisión, se reproduce el sensacionalismo de un periodismo con propósitos lucrativos que incorpora elementos de la nota roja y la prensa amarilla. El noticiario de Pérez Harris, el presentador estrella de la televisora, apela directamente a las emociones de los televidentes y señala cómo deben interpretarse las noticias que presenta mientras mantiene un discurso de objetividad y compromiso que inmediatamente se contradice. El objetivo de la película es satirizar esta práctica periodística. Sin embargo, la reproducción documental de dichas prácticas remite a las emociones de frustración, enojo e indignación que producen los eventos que los inspiran, y como consecuencia el humor queda suspendido. El hecho de que Vargas y los criminales con que se asocia intercambien frases ampliamente conocidas, como “mi góber” o “Eres mi héroe papá”, indefectiblemente remiten a circunstancias reales

específicas, en este caso el secuestro y la tortura de la periodista Lydia Cacho, que están rodeadas de una carga emocional y, por ende, son inquietantes.¹³⁵ Bergson sugiere que aun un vicio absoluto puede ridiculizarse si de alguna manera pueden permanecer las emociones inalteradas (68). Siguiendo esta lógica, es posible ridiculizar o caricaturizar a los actores políticos —los gobernadores, la televisión y los presentadores de noticias en esta película— por abyectos que sean. Sin embargo, la atención inmediatamente pasa a las víctimas o a los efectos de sus acciones y el humor no se produce.

2. La televisión como importante actor político

La dictadura perfecta presenta a la televisión como un importante actor político. Su ubicuidad, que se ilustra insertando escenas de personas atentas a las transmisiones televisivas en distintos ámbitos, le conceden la capacidad de mantener la atención del ciudadano común, de determinar el debate público y de propagar una visión distorsionada de los hechos y de los políticos con el fin de imponer a estos últimos en puestos de poder. El uso de la parodia satírica en la película permite representar y criticar simultáneamente las características y prácticas de las televisoras mexicanas. Aunque este modo de representación se enfoca en los noticiarios, también se incluyen referencias paródicas a las telenovelas para poner en primer plano los recursos dramáticos de los presentadores: la presentación de noticias en clave de actuación melodramática, la ficción de las noticias

¹³⁵ En 2005 la periodista Lydia Cacho fue secuestrada y torturada por policías, por órdenes de Mario Marín, gobernador de Puebla, como favor a Kamel Nacif, un empresario del mismo estado. Cacho había relacionado a Nacif con esfuerzos para proteger a Jean Succar Kuri, un empresario de Cancún. Éste fue sentenciado en 2011 a 112 años de prisión por pederastia. La censura en la industria filmica ha disminuido, pero persiste en el periodismo. Lydia Cacho y Carmen Aristegui son ejemplos importantes de la censura del gobierno dirigida contra periodistas.

inventadas y la hiperbólica alteración del ánimo de dichos presentadores por las noticias que presentan.

El principal noticiario de *Televisión Mexicana*, *24 horas en 30 minutos*, y su conductor, Javier Pérez Harris (Saúl Lisazo), están configurados siguiendo el modelo de los noticiarios nocturnos de mayor difusión en México: *El noticiero con Joaquín López Dóriga* y *Hechos*, transmitidos por Televisa y TV Azteca respectivamente. La parodia de estos noticiarios admite una crítica de la prensa libre: la noción de que la prensa utiliza su libertad para limitar la de los televidentes. La relación entre Javier Pérez Harris, el conductor ficticio, y Javier Alatorre, el conductor de *Hechos*, se establece claramente con el nombre. Este primer indicio se refuerza con la réplica del estilo de los presentadores reales. Imitando a López Dóriga, quien se presentaba de pie frente al escritorio, Pérez Harris presenta de forma idéntica las principales noticias del día. Además, el noticiario de Pérez Harris incluye lugares comunes de los noticiarios, como las encuestas de opinión dirigidas a la audiencia, dispositivo que les permite influir directamente en la opinión pública y que constituye una forma de simulación. La dinámica tiene la fachada de opinión y participación del auditorio. El titular del noticiario presenta una pregunta acompañada de respuestas optativas que los televidentes deben elegir y al final del programa revela los resultados. Las posibles respuestas están predeterminadas por los encargados de producción del noticiario, de modo que la participación del público únicamente valida una postura de la televisora. De esta manera, los noticiarios, que reiteradamente recuerdan su objetividad, intercalan disimuladamente opiniones y determinan la interpretación de los televidentes.

La manipulación mediática se vuelve un tema central de la parodia que elabora *La dictadura perfecta*. El noticiario de Pérez Harris se distingue por sensacionalizar las noticias a través de la melodramatización de los reportajes y la dramatización de los presentadores, quienes se muestran indignados ante las noticias que presentan. La intensidad patética que rodea la noticia tiene dos funciones. En primer lugar, determina la percepción del auditorio y en segundo, estimula una reacción irreflexiva que suspende el pensamiento crítico. Las expresiones de hartazgo que externa Pérez Harris, en relación al secuestro de las niñas, tiene como trasunto exabruptos específicos de los presentadores de los noticiarios de las principales televisoras.¹³⁶ Después de presentar la interacción entre los padres de las niñas y los secuestradores, Pérez Harris adopta un tono serio y sombrío para exhortar a su auditorio a donar dinero para pagar el rescate: “Me va a perdonar usted que, esta noche y fuera de mi costumbre, me atreva a expresar una opinión personal sobre lo que acabamos de ver. Pocas veces, en 20 años que llevo al frente de este noticiario, he sentido una indignación más profunda y una impotencia, como la que estoy seguro que le invade a usted” (Estrada 01:38:20-01:38:42). La escena compendia las prácticas del noticiario, tales como la manipulación informativa —el secuestro esta coordinado por la televisora y la presidencia—, la continua emisión de un discurso de objetividad y el condicionamiento interpretativo de lo exhibido en pantalla. Además, demuestra la capacidad de movilización social que tiene la televisora. Es decir, el poder de disponer el comportamiento de los televidentes, que es precisamente lo que le permite imponer al presidente del país.

¹³⁶ *Teletiranía* recoge la respuesta de los medios de comunicación tras el asesinato de Paco Stanley, un popular cómico que trabajaba en TV Azteca cuando fue asesinado. La representación filmica reproduce comentarios y posturas muy similares a las que analiza este documental.

El noticiario gira en torno a la simulación y la creación de una ilusión. El secuestro de las niñas, que se revela al final, es otro despliegue de la caja china. El noticiario le da seguimiento continuo al secuestro, con lo que el problema de la familia afectada adquiere características de telenovela y se vuelve un asunto de interés nacional. La espectacularización de la noticia tiene el efecto esperado, desvían la atención y alcanzan altos índices de audiencia. La ilusión también se crea con la incorporación de noticias creadas y filmadas en sus estudios. El noticiario graba y transmite la captura de un grupo de narcotraficantes que en realidad son actores. La imagen positiva que crea de las autoridades contrasta con la paranoia que el mismo noticiario fomenta con la inclusión de asesinatos y del mencionado secuestro. De la misma forma, el lenguaje utilizado para describir los sucesos distorsiona la realidad. La reunión del Presidente se presenta como exitosa y las pérdidas en la Bolsa Mexicana de Valores y la devaluación del peso, se convierten en “...ajustes estratégicos a la baja” (00:10:30-00:10:36).¹³⁷ Todo el noticiario está configurado para promover un propósito subyacente. La acusación de pederastia contra Morales —analizada más adelante— se acompaña de un reportaje sobre la explotación infantil para acentuar el crimen y darlo por culpable. La configuración del noticiario, lo acerca a un programa de ficción y entretenimiento y lo aleja del periodismo. A través de esta parodia la película presenta la creación de una realidad virtual impuesta a

¹³⁷ *Teletiranía* también documenta este uso de lenguaje. Según este documental, la televisión crea una realidad virtual que se antepone a la verdad, a través de la cual se convirtió en un cómplice del Estado represor. La masacre de Tlatelolco se presentan desde una óptica favorable al gobierno en la que la problemática se reduce a dos opciones, la elección entre el orden concedido por el Estado y el caos generado por los estudiantes. De la misma forma, la represión contra los zapatistas en Chiapas transmuta en acción decidida en boca de Lolita Ayala, presentadora de Televisa.

través de la pantalla. Conjuntamente, se refiere a la creación de programas informativos poco fiables, pero cuya presentación de los hechos se interpreta como verdadera.

3. Los Vargas y los Morales de Estrada

La dictadura perfecta hace varios guiños a *La ley de Herodes*, con lo que producen continuidades temáticas que aluden a patrones políticos perpetuados y a una historia política que se repite. Carmelo Vargas —gobernador en *La dictadura perfecta*— comparte apellido con Juan Vargas —el presidente municipal de San Pedro de los Saguaros en *La ley de Herodes*—. Las semejanzas entre estos dos personajes, representados por el mismo actor, exceden la homonimia. Ambos ambicionan ascenso político y lo consiguen por medio de narrativas inventadas. La de Juan Vargas es fortuita, ya que asesina al fallido magnicida López y se proclama héroe. La historia heroica de Carmelo Vargas se ajusta al presente y al tema central de la película: la irrupción de la televisión como importante actor político. Éste hace un contrato con la televisora en el que promete pagar un porcentaje de los recursos federales destinados al estado de Vargas y otro del presupuesto de comunicación social. Harman, el director de Televisión México, calcula que son aproximadamente 300 millones de dólares. La venta del paquete de promoción y manejo de crisis políticas, el mismo que adquirió el Presidente para ganar las elecciones, alude a la campaña a favor de Enrique Peña Nieto coordinada desde Televisa. En la película, el contrato entre gobernador y la televisora permite abordar, con mayor detalles, las prácticas de manipulación de información oculta tras un discurso de rigor periodístico y compromiso social. Estos esfuerzos tienen como propósito generar un discurso positivo entorno a Carmelo Vargas, lo cual coincide con la misión relativa a la procuración de comentarios

favorables sobre el estado que López le encomienda a Juan Vargas cuando lo asigna presidente municipal interino.

Asimismo, en *La dictadura perfecta* repite Morales —en este caso Agustín— como contrapeso de Vargas. La elección del apellido les confiere una superioridad moral sobre los Vargas amorales. El apellido también se debe, a la famosa frase de Gonzalo N. Santos, representante del caciquismo político, en la que descarta el valor de la moral: “La moral es un árbol que da moras, o vale para una chingada”. La relación se identifica claramente cuando Carmelo Vargas pronuncia la frase. Aunque el doctor Morales de *La ley de Herodes* y el diputado estatal Agustín Morales de *La dictadura perfecta* logran inquietar a su respectivo Vargas como líderes de la oposición, son incapaces de generar cambios significativos en la política del país. Ambos se muestran poco astutos y quedan desarmados con limitado esfuerzo. Los Morales representan la oposición inocua del siglo XX que fue incapaz de conducir hacia la apertura política. El primer triunfo de la derecha, la ideología que representan los Morales, se produce en 2000, después de siete décadas de gobiernos del PRI. Las películas sugieren la incapacidad de la oposición para maniobrar y socavar el poder del PRI exhibiendo la derrota de los Morales, que se produce fácilmente. Ambos denuncian en múltiples ocasiones los agravios de los Vargas. Sin embargo, recurren al sistema mismo. El doctor Morales dirige sus quejas hacia López, quien forma parte del régimen que ha dispuesto los fraudes electorales que le han impedido (a Morales) ser presidente municipal de San Pedro. Por su parte, Agustín Morales se presenta en Televisión Mexicana para hacer una denuncia pública, ignorando que la empresa tiene un convenio con Carmelo Vargas. La televisora, aprovechando su influencia —le adjudican autoridad y veracidad a Pérez Harris que los televidentes aceptan— acusa, sin fundamentos y en

plena entrevista, a Agustín Morales de pederastia.¹³⁸ La misma incriminación pone fin a las aspiraciones políticas del doctor Morales. No obstante, en su caso sí hay indicios de que incurre en dicho crimen. Cuando Juan Vargas lo acusa, con una declaración preparada por él mismo y en la que incluye detalles de su propia invención, pero firmada por su (del doctor Morales) empleada doméstica, el doctor la acepta y se marcha del pueblo. La crítica del presente político del país desde el presente identifica nuevos actores políticos, así como circunstancias sociales y económicas que determinan la vida del país. *La dictadura perfecta* enfoca la irrupción de la televisión como determinante político. De forma similar, *Y tu mamá también* se refiere al neoliberalismo, el sistema económico adoptado en las últimas décadas. *Pastorela* por su parte tiene como objetivo parodiar la Iglesia, actor político importante que abarca la historia del país desde la Colonia.

D. Representar el presente a través la comedia adolescente y la película de carretera

Y tu mamá también (2001), el cuarto largometraje de Alfonso Cuarón, se asemeja a *La dictadura perfecta* por la representación crítica del México moderno. El argumento del film de Cuarón, sin embargo, se refiere más específicamente a la coyuntura social y política de finales del siglo XX e inicios del presente. Estrenada en 2001, *Y tu mamá también* cita en la penúltima escena a la derrota del PRI en 2000, el verano siguiente de los eventos de la película. Este dato, que se intercala entre la información que el narrador (voz de Daniel Giménez Cacho) proporciona sobre los respectivos noviazgos de los

¹³⁸ La escena corresponde al episodio en el que René Bejarano, miembro de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal, fue invitado al programa de televisión *El mañanero*, conducido por Brozo (Víctor Trujillo), y sorpresivamente mostraron un video en el que el primero recibe dinero de un personaje desconocido.

protagonistas, alude a un posible mejoramiento de la situación política y social, que el narrador comenta a lo largo de la película.¹³⁹ *La dictadura perfecta*, exhibida en cines trece años después, goza de la perspectiva que conceden los años transcurridos desde dicho cambio de paradigma político y desmiente los indicios de esperanza que descubre el final de *Y tu mamá también*. La referencia a la derrota del partido oficial después de 71 años de permanencia ininterrumpida en la presidencia que se intercala entre el comentario de los noviazgos de los protagonistas equipara al país con éstos. De esta manera, *Y tu mamá también* se configura como la construcción fílmica de una nación en proceso de transición: la alegoría de un país adolescente (Wehr 217). La película hace converger en el espacio del viaje de los protagonistas el presente y el pasado social, político y cultural del país para representar el importante momento de transición que sugería el fin de los gobiernos del PRI, abriendo múltiples posibilidades de reflexión sobre el México contemporáneo.

Y tu mamá también es una película lograda temática y formalmente que, incorporando los géneros de la comedia de adolescente y la película de carretera, se desarrolla en clave humorística a la vez que expone y critica las condiciones políticas y sociales del país. La película narra el viaje de Tenoch Iturbide (Diego Luna) y Julio Zapata (Gael García Bernal) a una playa del pacífico sur mexicano. Los acompaña Luisa Cortés (Maribel Verdú), una mujer mayor que ellos, novia de un primo de Tenoch, que funge como aliciente y contrapeso de las actitudes y comportamientos de los dos adolescentes.¹⁴⁰

¹³⁹ El narrador omnisciente externo agrega detalles de la historia, la explica y establece relaciones con el contexto social y político en que se desarrolla.

¹⁴⁰ Christian Wehr considera los nombres y apellidos de los protagonistas esenciales para entender la dimensión colectiva y política de la película. El apellido de Julio (Zapata) remite al revolucionario mítico. El de Tenoch (Iturbide) coincide con el del héroe de la independencia mexicana y posterior emperador del país. El padre de Tenoch cambió el propuesto Hernán, nombre de Hernán Cortés —conquistador de Tenochtitlán—, por Tenoch de forma oportunista y populista

La idea de realizar el viaje a la playa surge súbitamente, por un comentario presuntuoso que Julio hace para impresionar a Luisa, quien les comenta tener deseos de ir a la playa. La simulación de los planes veraniegos, los conduce a hacer el viaje después de que Luisa acepta la invitación de ir con ellos, motivada por un reciente diagnóstico médico, cuya gravedad no se especifica en ese momento y de otro engaño de su esposo. Los tres realizan el trayecto por carretera en el coche de la hermana de Julio. En dicho trayecto se encuentran con escenas de la vida provinciana que dan entrada a los comentarios del narrador extradiegético que tienden a ser de índole social y política.

1. De instancias humorísticas a un humor general

Y tu mamá también despliega el humor sobre una base de comedia de adolescente. A lo largo de la película se mantiene un tono humorístico, que se sustenta por el género antes mencionado y por los diversos procedimientos cómicos con que se complementa. La dinámica de la amistad de los protagonistas introduce estos recursos humorísticos. Tenoch y Julio tienen una relación agónica en la que continuamente intentan superarse uno al otro y que motiva comentarios, discusiones y competencias que realzan su idiosincrasia jocosa. Ambos son proclives a jugarse bromas, mismas que también dirigen contra los demás. En la boda familiar en la que conocen a Luisa provocan que Jano, primo de Tenoch y esposo de Luisa, se vierta una copa de vino sobre el traje, a manera de venganza por aleccionar

para identificarlo con las culturas autóctonas. Luisa (Cortés), por su parte, evoca al mencionado conquistador y de forma más precisa a la Malinche, por su papel de intermediaria en la relación de Julio y Tenoch (222-223). Los apellidos identifican a los protagonistas con la historia. Éstos configuran una conexión con el pasado y recuerdan un bagaje cultural determinante en el presente de los protagonistas, y, simbólicamente, el del país.

arrogantemente a Tenoch sobre las tareas del escritor.¹⁴¹ Esta escena enfatiza la irreverencia de los jóvenes protagonistas, su complicidad e introduce una dosis de humor físico.

El uso del humor físico se repite con la inclusión de un personaje cómico como Chuy, el pescador que conocen en la playa y que les da un recorrido turístico por las bahías de la zona. Tenoch y Julio juegan fútbol con este personaje mientras él narra las jugadas vívidamente imitando a un locutor. Otra secuencia de humor físico se presenta en la invasión de cerdos a su campamento. Los protagonistas ahuyentan a los cerdos e intentan atraparlos, lo que produce movimientos accidentados y cómicos. Por otro lado, se incluye el humor escatológico de las flatulencias que los protagonistas se hacen sufrir en el coche a inicios de la película, lo que presenta la forma en que Julio y Tenoch se divierten y ayuda a ubicar su carácter pueril. En otras instancias el humor se construye fuera de la relación de los protagonistas, como en la esperpéntica caracterización de los padres de Tenoch — la madre se ocupa en cursos y prácticas esotéricas, mientras que el padre se configura como un farsante y oportunista que bautiza a Tenoch a su hijo en un arranque de nacionalismo tras su incursión en la política—. Las distintas formas humorísticas convergen en la relación y el viaje de los protagonistas para perfilar un humor general que abarca la totalidad de la película.

¹⁴¹ La boda cumple la función de presentar las relaciones del padre de Tenoch con la élite política del país y concede la oportunidad de mostrar su carácter servil y adulator.

2. Comunidad y generosidad en provincia

En el periplo de Tenoch y Julio, los protagonistas se encuentran con escenas de la vida en la provincia mexicana que introducen los temas sociales y políticos que aborda *Y tu mamá también*. El narrador externo asume la tarea de comentar estas escenas y pone en perspectiva la situación social y política del país. Los protagonistas pocas veces se refieren a estas cuestiones, y sus conversaciones tienden a girar en torno al sexo y las fiestas, de acuerdo con su perfil de adolescentes. Entre el reducido número de ocasiones que tratan una temática social o política se encuentra la escena en que Tenoch defiende el derecho de las personas a manifestarse cuando Julio, acostumbrado a las consuetudinarias manifestaciones y los estancamientos vehiculares que producen, se queja por la lenta circulación de los coches en la calle. Posteriormente, el narrador explica que la causa de la congestión vehicular es un accidente en el que un peatón no utilizó el puente peatonal por su inconveniente ubicación. Éste fue arrollado por un autobús de transporte público conducido a exceso de velocidad.¹⁴² Sin embargo, Julio intuitivamente adjudica el tráfico a una manifestación. Su hermana, apodada la Boinas, es una asidua participante en manifestaciones.¹⁴³ El breve comentario de Tenoch, legitima el derecho de los ciudadanos

¹⁴² En el breve comentario sobre el origen del peatón atropellado se introduce el tema de la migración. Éste era un inmigrante de provincia. Posteriormente se refiere nuevamente al tema, cuando doña Martina, una anciana que conocen en el trayecto a la playa, le regala a Luisa una ratona de felpa que lleva nombre de Luisa. La ratona había pertenecido a su bisnieta, quien había muerto con sus padres mientras intentaban cruzar el desierto de Arizona.

¹⁴³ Recibe el apodo por la boina que trae como símbolo de rebeldía. También usa una chamarra con patrón de camuflaje. La boina y la chamarra recuerdan la imagen del Che Guevara. La Boinas es una estudiante de ciencias políticas, quien les presta el coche porque ella no lo necesita, puesto que viajará a Chiapas adonde llevará ropa, medicina y víveres. El compromiso social y político de la Boinas —la alcanzan para pedirle el coche prestado en una manifestación por la liberación de los estudiantes presos políticos— contrasta con los objetivos cotidianos de Julio y Tenoch —fiestas, drogas y sexo— y con el motivo del viaje. Este es un ejemplo de cómo en la película se contraponen generosidad y egoísmo.

a la protesta y llama la atención, ya que su padre forma parte del gobierno. Esta manifestación personal de Tenoch —que no se produce después de la publicación de la participación de su padre en el fraude de maíz, al que me referiré a continuación— emerge en un momento vital de inconformidad, cuando se aferra a ser escritor, aunque su padre desea que estudie economía.¹⁴⁴

En otras situaciones, es Julio quien introduce una temática social. En la boda de los parientes de Tenoch, celebrada al inicio de la película, Julio manifiesta su disgusto por la clase política ante el mesero del bar. Asimismo, cuando conversan la noche final del viaje en los pequeños negocios de la playa, caracteriza al padre de Tenoch como corrupto, atributo que Tenoch no desmiente y que más bien admite con su risa:

Julio: ¿[Creas] que soy naco, güey?

Tenoch: ¡Pinche nacazo, no mames!

[...]

Tenoch: ¿Y yo qué? ¿[Creas que soy] Pinche pirruris? ¡Eh! Acomplejadito.

Julio: *Okay*, fresa.

Tenoch: Ah, sí, pero bien que te gusta ir a mis casas, ¿verdad, arribista?

Julio: ¡A huevo! Para agarrar un cachito de lo que se roba tu papá, cabrón.

(Cuarón 1:26:10-1:26:35)

La descripción que hace Julio del padre de Tenoch se deriva de un sentimiento generalizado contra una clase política considerada cleptómana y cuyo servicio público se percibe como una oportunidad para enriquecerse. El narrador presenta una imagen del padre de Tenoch

¹⁴⁴ Al final de la película se revela que Tenoch acepta estudiar economía.

que se apega a la apreciación de Julio.¹⁴⁵ Éste se refiere a la participación del padre de Tenoch en un fraude de importación de maíz contaminado que distribuyen entre las clases populares. El fraude comprueba la apreciación de Julio. Por otro lado, introduce el desprecio por las clases populares, en oposición a la adulación de los miembros de su círculo social y de sus superiores. En la boda, el padre de Tenoch con un gesto displicente rechaza a Julio, a la vez que le pide a Tenoch que atienda a otros invitados. El padre de Tenoch representa al político corrupto que continuamente elude responsabilidades. La familia de Tenoch se oculta en Vancouver a consecuencia de la publicación en periódicos de notas sobre el fraude del maíz contaminado, que ocurre en la infancia de Tenoch. La permanencia de su padre en puestos de poder político supone una elusión de consecuencias, prueba de la impunidad de la clase política ante crímenes cometidos contra la sociedad. Esto último se refuerza con la explicación del narrador en torno a las actividades del Presidente. El día posterior a la boda éste expresaría su indignación por una masacre y simultáneamente negaría la participación del gobernador. De esta manera, se alude a la violencia de Estado y a la impunidad de los responsables.

Las escenas que se encuentran de camino a la playa —peregrinaciones religiosas, un certamen de reina comunitaria, un cortejo fúnebre, entre otras— apuntan, por lo general, a actividades colectivas. La película presenta una imagen del sur del país —una de las regiones más pobres—, que se distingue por sus fuertes vínculos comunitarios, ya sean espirituales o sociales y, por consiguiente, un sólido entramado social. Los vínculos de las

¹⁴⁵ El padre de Tenoch es un economista egresado de Harvard que funge como subsecretario de gobierno. La descripción que hace el narrador de sus estudios y su función en el gobierno lo identifica con los tecnócratas, funcionarios, por lo general economistas, egresados de universidades estadounidenses que comenzaron a tener mayor presencia en los gabinetes del gobierno federal a partir de los años ochenta. Esta presentación ubica al padre de Tenoch en la élite política del país.

comunidades que se encuentran en el camino también se subrayan con la generosidad individual de las personas. Julio y Luisa reciben regalos de las personas con quienes interactúan. Esta representación de los habitantes de la provincia contrasta con el egoísmo de la élite política de la capital. El sentido de comunidad también contrasta con el frágil vínculo de los charolastras, el grupo de amigos de Julio y de Tenoch. Éstos se jactan de la formación de su grupo y de tener un manifiesto que los une. El narrador explica que las historias —contadas y aderezadas por ellos— que comparten con Luisa confirman el fuerte lazo que los une. En una pelea posterior, Luisa les hace notar su hipocresía. La relación de Julio y Tenoch muestra sus grietas en el viaje y su ruptura se confirma en la escena final cuando el narrador indica que después de ese encuentro fortuito no vuelven a verse. Asimismo, la generosidad que reciben de quienes son completos extraños —por ejemplo, después de que se les avería el coche— se diferencia de la falta de compasión, aún en un entorno familiar, en la ciudad. Daniel, un amigo homosexual de Tenoch y Julio, es expulsado de su casa por sus padres por sus preferencias sexuales. El trayecto en carretera presenta escenas de la vida en provincia que enfatiza la colectividad y la ayuda mutua y, por lo tanto, un arraigado sentido de comunidad.

3. Ecocrítica y neoliberalismo

La llegada a la playa, el paraíso idílico del que Julio y Tenoch le hablan a Luisa para convencerla de que los acompañe, da pie a más comentarios sociales y políticos por parte del narrador. En esta ocasión éstos tienen un enfoque ecocrítico, puesto que se refieren a la relación de Chuy, el pescador, con la playa y el mar, el entorno físico del que

depende su supervivencia y su modo de vida.¹⁴⁶ En la playa se encuentran fortuitamente con Chuy, quien los lleva a conocer la zona en su lancha. Chuy y su esposa forman parte de una cuarta generación de pescadores. El narrador explica, refiriéndose al futuro de Chuy y su familia, que posteriormente construirían un hotel en la zona que los desplazaría. La relación con la naturaleza del pescador de cuarta generación se trastoca con la llegada de la modernidad. La pesca, como ocupación que abarca varias generaciones, implica un equilibrio entre pescadores y la naturaleza. De la misma forma, la pesca apunta a la disponibilidad de los recursos naturales, similar a la playa, espacio de acceso libre y también de uso común. La construcción del hotel introduce una jerarquía de clase a través de la designación de playa como espacio de uso exclusivo.

La construcción del hotel, además de la alteración del medio físico —ocasionada por su construcción y aunada a los servicios sanitarios, eléctricos y comunicativos que éste requiere y a la subsecuente contaminación que se produce por la concentración masiva de personas—, supone una ruptura de las estructuras sociales, familiares y naturales de la zona. El hotel acarrea un esquema económico que va en detrimento de los habitantes locales. Éste obliga a la familia de Chuy a mudarse a otra población y lo somete a Chuy a una lógica de dependencia. Cuando Julio, Luisa y Tenoch los conocen, Chuy y su familia llevan una vida pacífica y libre. Dependen de la naturaleza, principalmente de la pesca y también del ecoturismo que realizan: llevan a los protagonistas a visitar las áreas naturales cercanas. Su estilo de vida y el nombre de la playa, Boca del Cielo, sugiere un lugar idílico. Un paraíso terrenal que se ve amenazado por el hotel, símbolo de la concentración de riqueza a costa de los recursos naturales y de las clases bajas de la sociedad.

¹⁴⁶ En el tercer capítulo de este estudio abordo la ecocrítica de manera más amplia.

La historia de Chuy constituye una narrativa de pérdida de un espacio idílico. Esta historia recuerda “A Fable for Tomorrow”, el relato parabólico que abre *Silent Spring* de Rachel Carson. “A Fable for Tomorrow” narra la historia de un pueblo que vive en armonía con su entorno. Es un lugar repleto de vegetación, colmado de animales, de vegetación y de frutos en el que las personas concurren para admirar la belleza y para pescar en sus arroyos de agua fresca y clara. Todo cambia cuando, de forma repentina, se instala una plaga que provoca la muerte de la naturaleza, de los animales de las granjas y de los peces (Carson 1-3). Al final se aclara la naturaleza humana de la plaga: “No witchcraft, no enemy action had silenced the rebirth of new life in this stricken world. The people had done it themselves” (Carson 3).¹⁴⁷ El sentimiento de pérdida que evoca el relato de Carson también lo genera la historia de la familia de Chuy. El narrador describe su destino —la llegada del hotel y las consecuencias que tiene para la familia— mientras los personajes se dirigen de regreso al campamento. En la lancha se encuentran los protagonistas; la esposa de Chuy, que abraza a su hija y Chuy, quien se encarga de dirigir la embarcación. En el trasfondo se percibe un sol que se apaga en la bruma del ocaso. La melancólica escena está relacionada con la nostalgia que provoca la degradación ambiental causadas por actividades antrópicas y los efectos que tiene en las poblaciones humanas.¹⁴⁸

Además, la construcción del hotel representa, haciendo eco del modelo económico adoptado en la década de los ochenta, la implantación del neoliberalismo en la zona. El

¹⁴⁷ El libro de Carson es un estudio científico sobre los efectos de los pesticidas que tuvo gran impacto social, político y ambiental. En las humanidades atrae la atención por el uso de un género como los relatos pastoriles para presentar su estudio.

¹⁴⁸ Jennifer Atkinson, profesora de humanidades ambientales en la Universidad de Washington en Bothell aborda el impacto emocional, el dolor y la ansiedad, que tiene la crisis ambiental. En dicha universidad imparte una clase titulada, *Environmental Grief and Anxiety: Building Hope in the Age of Climate Consequences*.

hotel supone la explotación de las personas y del medio ambiente para acumular riqueza.¹⁴⁹ El desplazamiento de las personas y la alteración nociva de sus vidas se presenta como consecuencia directa de éste. El narrador describe el hotel como un hotel exclusivo construido en terrenos ejidales. Se introduce con el hotel una jerarquía de acceso de la que quedan excluidos los habitantes de la zona, que, como empleados, pasan a otra jerarquía: la de servidores de la clase pudiente. Los terrenos ejidales, de posesión común, pasan a manos privadas, en este caso de empresarios. Este episodio tiene, como claro referente, la determinación del presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) de instaurar políticas económicas neoliberales. Éste privatiza las empresas del Estado y promueve la modificación de la constitución para legalizar la privatización de tierras ejidales. El desfavorable concepto de los empresarios —y del modelo económico que representan— se intensifica con la invasión de cerdos que sufren Julio, Luisa y Tenoch en el campamento de la playa, una metáfora de la llegada de los empresarios del hotel, de su voracidad y capacidad de destrucción.

El uso metafórico de los cerdos recuerda su incorporación en *La ley de Herodes*. En ésta, sin embargo, los cerdos se refieren a los políticos y simbolizan su corrupción. El regalo que Vargas le lleva a López para pedir su ayuda es un cerdo. En esta reunión, López le entrega el libro de reglamentos y el arma que Vargas utiliza para explotar a los habitantes del municipio. El pequeño cerdo que le lleva como regalo contrasta con los grandes cerdos que lo rodean en la presidencia municipal. El tamaño de los cerdos indica el grado de corrupción alcanzado por Vargas y, como en *Y tu mamá también*, es un indicio de su voracidad. En otra escena doña Lupe hace arrojar a Vargas a los cerdos y lo obliga a

¹⁴⁹ El tema establece varios paralelos con *Rosa Blanca*.

reproducir los sonidos de un cerdo. La escena vaticina la posterior degradación de Vargas y exhibe su cinismo. Éste le pide a doña Lupe que lo respete por ser representante de la autoridad. Ella hace caso omiso, lo reduce y lo caricaturiza, aunque posteriormente es asesinada por esta humillación. Como respuesta vengativa, Vargas la asesina y se apropia del burdel. La degradación de Vargas, por lo tanto, se resalta al rodearse de cerdos.

Por otro lado, el levantamiento del hotel en los terrenos ejidales en *Y tu mamá también*, como ejemplo de la privatización y acumulación de riqueza de la élite empresarial, evoca la presencia de la televisora en *La dictadura perfecta*. La televisora hace uso del espacio radioeléctrico, un bien común, para transmitir su señal y lo utiliza para explotar a las personas. Los recursos que recaudan a través de la campaña de donativos que promueven desde el noticiario para pagar el rescate de las gemelas va directo a sus arcas. El principal objetivo de la empresa es acumular riqueza: “[...] esto es una empresa. Y como tal, nosotros tenemos el compromiso de entregarle las mejores cuentas a nuestros accionistas” (Estrada *La dictadura* 00:23:19-00:23:36). Esta confesión, que Harman le hace a Vargas, pone a su disposición el aparato televisivo con fines propagandísticos. El acuerdo con Vargas les genera importantes ingresos. Los recursos públicos pasan directamente al poder de la televisora. Por lo tanto, desde distintos frentes se beneficia a la empresa, mientras esta se coliga con los gobernantes en detrimento de la democracia. Esta asociación también perpetúa las pobres condiciones sociales. En ambas películas las empresas explotan el patrimonio nacional en detrimento de los ciudadanos.

4. Representación del Estado

La representación del Estado en *Y tu mamá también* tiene ecos autoritarios. Dicha representación comprende la élite política y su aparato de seguridad, el ejército y la policía. Saba, el amigo de Julio y Tenoch que les señala cómo llegar la playa Boca del Cielo, les advierte dónde se encuentran los retenes militares para que oculten la marihuana que van consumiendo durante el trayecto. La advertencia de Saba se cumple. En el camino a la playa pasan por un par de retenes militares en los que miembros del ejército revisan los coches que transitan por la carretera. Cuando se acercan a uno de ellos, Julio les pide a Luisa y a Tenoch que no vean a los militares para evitar que los revisen. El retén es una demostración del poder de las autoridades en la que subyace la desconfianza. En esta dinámica de revisiones aleatorias todos son sospechosos. Esta imagen de la autoridad al lado del camino se repite en la escena en que un grupo de policías arrestan a unos campesinos.

Por otro lado, los altos cargos están exentos de consecuencias legales por sus acciones. El padre de Tenoch se refugia en Vancouver después de que se descubre el fraude del maíz contaminado, que sabemos, gracias al narrador, se produce cuando Tenoch tenía ocho años de edad. Una década después —suponiendo que Tenoch y Julio tienen dieciocho años, edad de ingreso a la universidad—, el padre de Tenoch está integrado en el gobierno. Asimismo, el narrador se refiere a una masacre que, debido a la celeridad con que el Presidente niega la participación del gobernado, parece ser un incidente de violencia de Estado. De ser así, el crimen queda impune y el gobernador, libre, gracias a la versión oficial. Por último, se introduce el tema de los presos políticos en la marcha en la que participa la Boinas cuando Julio y Tenoch le piden el coche prestado para ir a la playa. Las

pancartas que llevan los manifestantes contienen consignas a favor de la libertad de los presos políticos, por el derecho a la educación y por la libertad de los estudiantes. Ésta última, es un eco del Movimiento Estudiantil de 1968 y de la Masacre del Jueves de Corpus de 1971, instancias muy presentes en el imaginario colectivo de la represión del Estado y de la impunidad de los responsables.¹⁵⁰

5. Representación de una sociedad clasista

El trasfondo de las escenas trae a primer plano temas importantes de la película. En ésta lo que permanece oculto o en el trasfondo posteriormente surge con fuerza. Este es el caso del clasismo de la sociedad mexicana, que se presenta con la relación de Julio y Tenoch. Julio vive con su madre y con su hermana. Su padre los abandona cuando éste es pequeño, por lo que quedan bajo custodia de su madre, que trabaja como secretaria. Por otro lado, Tenoch, como se indica arriba, es hijo de un alto cargo del gobierno federal. La aparente relación perfecta de los amigos esconde los conflictos de clase que han interiorizado. Durante una pelea, Tenoch se refiere a Julio con el término despectivo *naco*, que se utiliza para referirse a los indígenas, a las clases populares y sobre a quienes se considera que carecen de educación o refinamiento. En la conversación que tienen en la playa Tenoch lo vuelve a utilizar y le agrega el de arribista, aunque en tono de broma, pero igualmente significativo. Además, después de referirse a las historias compartidas, prueba de su fuerte amistad, el narrador señala que se omitían algunas verdades, tales como la costumbre de Julio de encender cerillos cuando usaba el baño en casa de Tenoch para

¹⁵⁰ La Masacre del Jueves de Corpus o el Alconazo, se aborda en *Roma* (2018), la película más reciente de Alfonso Cuarón.

ocutar el olor y el hábito de Tenoch de levantar el asiento del retrete con el pie en casa de Julio. Detrás de la amistad de Julio y Tenoch se descubre una jerarquía social que no pueden olvidar. La relación de Julio y Tenoch opera como el humor general de la película, el cual emana principalmente de ésta. De la misma forma que la relación de Julio y Tenoch plasma una compleja red de amistad, competencia y rechazo, el humor que produce precisa en el trasfondo los asuntos sociales y políticos que la película critica.

E. ¿Qué diablos ocurrió?: disparate, tradición y parodia en *Pastorela*

La función transgresora del humor, entre cuyas posibilidades se encuentra el cuestionamiento de construcciones culturales en general y de construcciones culturales cinematográficas en particular —como las representaciones idealizadas de la Revolución— se verifica en *Pastorela*. En este caso, *Pastorela* juega con la tradición de las pastorelas navideñas. Este tema sirve como base a un argumento humorístico e hiperbólico que incorpora referencias a los géneros de terror, de acción y de superhéroes para tratar de manera irreverente y sin asomos de solemnidad a la Iglesia, con lo que se completa el conjunto de los actores políticos que dominan la vida política y social del país. Esta aproximación a la religión se asemeja a la desacralización de la muerte de la narrativa de David Toscana, en cuanto a que descarta la solemnidad y el respeto erigido en torno a la religión, y que son convenciones aceptadas y prácticas comunes. Conjuntamente, *Pastorela* presenta algunos guiños satíricos, como lo ejemplifica el epígrafe de inicio del presente capítulo en torno a la sociedad y a las autoridades eclesiásticas y judiciales.

Pastorela relata los esfuerzos de Jesús Juárez (Joaquín Cosío) —un policía judicial a quien todos se refieren con el hipocorístico *Chucho*—, para recuperar el papel de diablo

en la pastorela navideña de su colonia, de la que ha sido excluido por el nuevo párroco. La inconformidad de Chucho a causa de la modificación lo conduce a un estado de ira y violencia. Chucho tradicionalmente representa el papel de diablo en la pastorela anual, pero todo se altera cuando el padre Benito, el párroco de la iglesia, muere a causa de un infarto que sufre en pleno acto sexual con la Monjita (Ana Serradilla), una joven monja. A petición del padre Benito, como última voluntad, su sobrino, el padre exorcista Edmundo Posadas (Carlos Cobos), toma su lugar. Antes de morir y con motivo del centenario de la representación, el padre Benito inscribe la pastorela de su iglesia en un certamen nacional que también incluye un premio adicional para la mejor representación del diablo. Según el texto introductorio de la película, el diablo se caracteriza por ser el personaje más entrañable y divertido de la obra, y advierte que en esta ocasión las cosas están por cambiar, concediendo suspenso desde el inicio de la película (Portes 00:02:43-00:03:11). El padre Mundo, siguiendo la recomendación del arzobispo Torquemada de mantener una autoridad férrea como constante recordatorio para la comunidad de su poder, asigna los papeles de la pastorela sin considerar a Chucho, quien se ausenta de la reunión.¹⁵¹ Cuando Chucho le pide que lo considere a él como diablo, el padre Mundo lo rechaza argumentando que debió asistir a la reunión en la que se asignaron los papeles. Bulmaro (Eduardo España), el compadre de Chucho, pide el papel de diablo pensando en la posibilidad de ganar el premio a mejor diablo y poder invitar a la Monjita al parque acuático Tepetongo. Esta decisión desencadena los eventos que narra la película.

¹⁵¹ Es significativo que el arzobispo comparta nombre con el inquisidor Tomás de Torquemada (1420-1498). Se carga de connotaciones a un personaje menor para agregar componentes a la imagen de la Iglesia que crea la película.

Pastorela utiliza la parodia como recurso humorístico principal. Este recurso se encuentra inserto en la tradición de la pastorela navideña. La pastorela continuamente se reescribe, generando muchas pastorelas a partir de una trama fundamental (Huet 222). La nota inicial incluida en la película se refiere a la evolución de las pastorelas, de drama evangelizador durante la Colonia a comedia popular en el presente. La parodia es un medio para crear nuevos niveles de significado (Hutcheon 30). Además, conlleva una convicción de libertad. La parodia recontextualiza, sintetiza y reformula las convenciones (Hutcheon 33). *Pastorela* juega con las convenciones sociales de respeto a las entidades religiosas y paralelamente maneja distintos géneros filmicos. Por último, la película descarta la lógica y la coherencia, presentando una narración disparatada.

1. Desarrollo del humor de *Pastorela*

El humor de *Pastorela* se despliega en dos ejes, ambos relacionados con incongruencias importantes. En primer lugar, se encuentran las incongruencias que se establecen en torno a las relaciones y acciones de Chucho, el protagonista. Por otra parte, el humor se desarrolla sobre la incongruencia relativa a la religión —los curas, la iglesia, los feligreses y el drama religioso— y las acciones de sus representantes, que se alejan de la actitud solemne asociados con ésta. La película comienza *in medias res* en una escena en la que Chucho persigue a su compadre Bulmaro mientras se intercalan los créditos iniciales. Bulmaro es un taxista que anualmente representa el papel del arcángel, de modo que ha memorizado los diálogos del diablo por la interacción y cercanía de ambos personajes. Aunque es compadre de Chucho, la relación queda desprovista de respeto y amistad cuando le asignan el papel de diablo a Bulmaro. Chucho lo acusa de ser el autor del

asesinato del subprocurador e intenta mantenerlo en el hospital. Disfrazado de ángel, ya que el incidente del descalabro sucede durante un ensayo de la obra, Cucho soborna al médico que atiende a Bulmaro para que lo mantenga en el hospital so pretexto de revisiones y procedimientos complementarios que conducen a una secuencia de humor físico y humor escatológico: Bulmáro, disfrazado de diablo —un diablo delgado, pero que tiene una notable barriga cervecera— se defiende con un atril para suero contra el médico y las enfermeras que quieren someterlo para administrarle un edema. Bulmaro se opone indicando que sufrió la herida en la cabeza, por lo que el edema resulta injustificado. Resulta cómica la apariencia del diablo, a la que se le agrega la imagen del diablo victimizado y bajo amenaza de ser humillado con el edema.

La elección del edema como procedimiento para someter a Bulmaro tiene un claro uso escatológico, por la referencia anal, y degradante, entre cuyos antecedentes se encuentra “La ley de Herodes” de Jorge Ibargüengoitia.¹⁵² Resulta útil detenernos un momento en este cuento para profundizar en la construcción del humor de la obra y para establecer más relaciones entre las transgresiones sociales, la desacralización y el humor. El humor del cuento depende en gran medida de referencias escatológicas y en la autopercepción y exposición de lo que el protagonista-narrador considera una humillación. Éste solicita una beca de la Fundación Katz, cuyos requisitos incluyen un examen médico. La primera humillación —descrita como tal por el propio protagonista— consiste en recolectar muestras de excremento y orina para llevarlas hasta la oficina del médico

¹⁵² En la popular serie televisiva *The Big Bang Theory* la colonoscopia se usa como chiste recurrente que despliega connotaciones similares. El tema constituye un recurso humorístico transcultural. Resulta cómico, al igual que en “La ley de Herodes” porque remite a un tabú que se transgrede al revelar el sometimiento de uno de los personajes a dicho procedimiento médico.

designado por la fundación para realizar los exámenes. Una vez que se encuentra en el consultorio del médico, éste, entre auscultaciones, examen craneal, golpes abdominales para detectar hernias y tirones de testículo, le revela que el examen incluye una revisión rectal para detectar úlceras. La más grande humillación, según confiesa el protagonista, se la endosa, Sarita, su compañera de andanzas, al hacer pública dicha revisión.

El cuento conjuga referencias escatológicas, transgresiones sociales y personales, contrastes entre la presentación de los personajes y sus acciones, así como un componente desacralizador. El protagonista en ocasiones prefiere la expresión eufemística. En su narración los testículos se vuelven “[...] las partes más nobles de [su] cuerpo [...]” y la revisión rectal, “[...] aquello” (Ibargüengoitia, “La ley” 136). Otra forma del eufemismo se encuentra en el nombre hipocorístico de su compañera, Sarita. En este caso se usa para hacer notar un contraste que al final revela el carácter de Sarita, que resulta contrario a los primeros indicios. El nombre de Sarita la presenta infantilizada e inocua. La explicación del protagonista en cuanto a que se vio obligado a esperarla por la dificultad que ella tuvo para conseguir una de las muestras también le atribuye un elemento de debilidad. Se intuye, debido a la omisión y a la expresión eufemística antes referida, que el protagonista se refiere a la prueba de excremento. Por otro lado, resulta irónica la omisión citada del protagonista en vista del desenlace del cuento. En éste, Sarita dista de ser un personaje inofensivo y sale airoso de la visita al médico ya que se opone a la revisión rectal amenazándolo. En contraste, el protagonista se mantiene en la pasividad y acepta las disposiciones del médico y de la Fundación.

Asimismo, la desacralización de la religión se presenta en dos momentos distintos del breve cuento. En primer lugar, tiene que ver con el uso de la expresión “Dios mío” para

otorgarle una dimensión de fuerza y cantidad a la expulsión de excremento a consecuencia del efecto laxante del sulfato de magnesio, ingerido a propósito del examen médico. A la admiración la acompaña una aclaración sobre el uso de la expresión, pero sorpresivamente no se trata de un enunciado exculpatorio sino de una explicación en torno a la falta de relación entre el uso de la expresión y las creencias religiosas del protagonista, de modo que la equiparación inicial se mantiene. En segundo lugar, el protagonista se figura como un San Tarsicio: “Salí a la calle en la mañana húmeda, y caminé sin atreverme a tomar un camión, apretando contra mi corazón, como San Tarsicio Moderno, no la Sagrada Eucaristía, sino mi propia mierda” (Ibargüengoitia, “La ley” 134). El protagonista abandona los eufemismos —antes se había referido a la muestra con el pronombre demostrativo *aquello*— y sorpresivamente equipara la muestra de excremento con la hostia consagrada, estimada como presencia real de Cristo en la tradición católica. El símil descarta los códigos de reverencia esperados y aun exigidos con relación a los ritos del catolicismo.

Una transgresión análoga se reproduce en *Pastorela* en la escena en que la Monjita le comunica al padre Mundo la participación de la pastorela de la parroquia en el certamen nacional. Apelando al humor físico, el padre mantiene con la boca abierta a una anciana que espera que éste le dé la hostia mientras él recibe la información. El humor físico de la escena también se produce como eco de la escena precedente —por la sorpresa y el accidente que la acompaña—: Chucho y Magdalena, su hija, conversan sobre la pastorela mientras éste se dirige a la cocina, y cuando ella le comunica la noticia, se escucha cómo se rompe el vaso que sostenía Cucho al impactarse con el piso. El padre Mundo se entera de la participación en el certamen en misa, mientras administra la comunión, y recibe con

sorprende la noticia, como Chucho. Entre la pronunciación de “el cuerpo de Cristo” que acompaña a cada hostia, el padre expresa sorpresa por encontrarse a cargo de una pastorela que participará en un concurso nacional:

Padre Mundo: ¡Ah no, espérate! ¿Cómo que concurso!

Monjita: Pues sí, como eran los cien años de la representación, el padre

Benito quiso darle un giro entrando a un concurso nacional de pastorelas.

Padre Mundo: No la chingues, hija.

Monjita: ¡Padre! [Haciendo un movimiento con la cabeza para recordarle la presencia de la anciana que espera con la boca abierta].

Padre Mundo: El cuerpo de Cristo (Portes 00:13:24-00:13:35)

La escena contiene el tono irreverente de “La ley de Herodes”. Las acciones y actitudes del padre Mundo se asemejan a las del protagonista-narrador de este cuento. Sin embargo, la transgresión es aún mayor en *Pastorela* puesto que la realiza el sacerdote. Las transgresiones del padre Mundo le conceden mayor fuerza a las incongruencias que presenta la película.

Las incongruencias se establecen con las relaciones de los personajes, por la institución que representan y por la vestimenta que llevan, a consecuencia de su participación en la obra. A la escena inicial de la película la sigue la nota antes referida relativa a la evolución de las pastorelas navideñas y a la popularidad del personaje del diablo. Al terminar la presentación de la nota, se muestra una iglesia acompañada de un letrero en la parte inferior que sitúa la trama de la película en el barrio de San Miguel

Nenepilco del centro de la Ciudad de México. En la parroquia se encuentra el Monaguillo, un señor obeso de avanzada edad que está disfrazado de Dios y a quien acecha Chucho. Al escuchar los ruidos que produce Chucho al desplazarse subrepticamente por el patio interior, se pone en guardia, saca un arma mientras amenaza: “¿Quién anda ahí? No me estén chingando, cabrones. Soy campeón de tiro al blanco, eh. No fallo” (Portes 00:03:56-00:04:02). Chucho se le aparece por la espalda y lo asusta, desencadenando otro enunciado similar: “¡Pinche Chucho! ¡Qué susto me sacaste, cabrón! ¿Estás enfermo o qué te pasa?” (Portes 00:04:11-00:04:20). Las expresiones del Monaguillo-Dios no corresponden con el traje que porta. Además, la escena recurre al humor físico, en específico al *slapstick*, con el susto y la subsecuente reacción de la víctima. La broma de Chucho es un recurso común de esta variante de humor físico.

Además, la escena presenta una cualidad incongruente de camaradería entre Dios y el diablo, el Monaguillo y Chucho. Esta alteración da entrada a algunos motivos de la tradición cristiana, como la caída del ángel —la expulsión del ángel caído que corresponde a la exclusión de Chucho de la pastorela— y la rebelión del diablo. Ésta última se vuelve *leitmotiv* en el personaje de Chucho. El Monaguillo-Dios es quien le revela a Chucho que no representará el papel de diablo. Ante el argumento de Chucho referente a que el sacerdote Benito siempre lo escoge a él, el Monaguillo-Dios le comunica que éste ha muerto. La narración de la muerte del sacerdote se presenta tras una transición rápida de escenas. Primero se presenta un crucifijo que se encuentra sobre un escritorio y que se mueve rítmicamente mientras se escucha que una mujer gime. La cámara se desplaza para revelar a la Monjita en acto sexual con el padre Benito. Éste sufre un infarto, por lo que la Monjita va en busca del Monaguillo y le explica que el sacerdote se desmayó mientras

jugaban damas chinas y bebían rompopo. El humor de la escena, un humor negro, se forma con la conjugación de movimientos físicos, gestos y la sorpresa que implica la revelación del anciano sacerdote y la monja transgrediendo su voto de castidad seguidos de la mentira explicativa que incorpora el estereotípico consumo de rompopo por las monjas. Estas escenas iniciales establecen el tono humorístico y transgresor del resto de la película.

2. Días de ira

Las contradicciones abarcan la temporada navideña. La actitud irascible de Chucho se sitúa en un ambiente más amplio de enojo y violencia. De forma similar a la inversión del comportamiento de los curas, en la película se invierte el entorno alegre de las fiestas decembrinas. En *Pastorela* las fiestas generan discordia y violencia. Chucho y la Monjita comentan la sensación de enojo prevaleciente en la sociedad mientras el primero visita la tumba del padre Benito:

Monjita: ¡Ay, Chuchito! Todo cayéndose a pedazos y tú ni enterado.

¿Pues, dónde andabas?

Chucho: Pues de servicio hermana, ¿dónde va a ser? Con el asesinato del subprocurador y las fiestas que se atravesaron, no sabe.

Monjita: Sí, ¿verdad? La gente se pone muy mal en estas fechas. Por eso a mí ni me gusta la Navidad.

Chucho: Es que sí, se estresan mucho. Con eso de que cada año anuncian la Navidad antes y antes, la gente se vuelve loca. En septiembre ya están jeringando con los arbolitos, las ofertas, los santacloses, los foquitos prendeyapaga...

Monjita: Pues sí, la deberían devolver a diciembre.

Chucho: Y nada más súmele el rojo, la música... ¡Cómo no van a salir

a matarse los unos a los otros! (Portes 00:06:21-00:06:58)

Las contradicciones de la escena incluyen el rechazo de la Navidad manifestado por la monja. Además, Chucho, vestido de diablo, se encuentra homenajeando al sacerdote en su tumba. La conversación presenta a una sociedad hostigada por la parafernalia comercial que rodea la celebración. Por otro lado, en esta escena Chucho se muestra consciente y mesurado. Además, critica y rechaza la violencia. Posteriormente él es el agente de dicha violencia. La escena hace un guiño a esta transformación citando la exhortación contenida en la doctrina católica de amarse los unos a los otros que se cambia por lo opuesto. Por otro lado, el tema surge durante una conversación entre el Arzobispo y el Cardenal. La escena usa la lectura del periódico para presentar comentarios sociales y políticos, entre los que destaca el clima de violencia generalizada:

Cardenal: ¿Cómo va el mundo?

Arzobispo: [Leyendo el periódico] Van a aumentar los impuestos, hay brotes de violencia en todo el país, otro videoescándalo y el pendejo del presidente ahora dijo que iba...

Cardenal: No, no. Edmundo, el padre Mundo. ¿Cómo le va? (Portes 00:31:15-00:31:43)

El Arzobispo hace eco de la conversación entre la Monjita y Chucho. Los hechos que presenta, como consecuencia de una equivocación, se refieren a la realidad política y económica del país. La representación del clima de violencia que en la película se asocia con la temporada navideña corresponde a la violencia vivida en el país a consecuencia de

las actividades relacionadas con el narcotráfico y el enfrentamiento frontal dirigido por el gobierno federal.

3. Chucho y la tradición

La exclusión de Chucho de la obra supone la alteración de un orden que no está dispuesto a asimilar. Con dicha exclusión se produce una ruptura a su tradición personal, que está inserta en las tradiciones colectivas de la comunidad a la que pertenece. Uno de los argumentos de Chucho se refiere a que la pastorela de la parroquia le pertenece a la comunidad y no a los sacerdotes. Sin embargo, detrás de la aparente defensa de la cultura comunitaria se encuentra su verdadera motivación: imponer su voluntad y subvertir la que le impone el padre Mundo. De esta manera se enfrentan dos posturas autoritarias. También se aprovecha el motivo del enfrentamiento del bien y del mal, que se reitera con la inclusión del exorcista padre Mundo.

Por un lado, la frustración de Chucho se debe a que ya no representará a un personaje que es importante para él y estimado por el público. Por otro, su obsesión con el papel se entiende mejor si pensamos en el detrimento de su poder. Chucho pertenece a la policía judicial, de modo que suele imponer su voluntad en los demás, como se desprende de la representación de arbitrariedades de este cuerpo policial. A petición de Chucho, sus colegas allanan infructuosamente las oficinas de la parroquia y en una persecución —propia de una película de acción— intentan apropiarse, y presumiblemente alterar, los formularios de registro para el concurso nacional. La pequeña muestra del monólogo que representa en la cantina mientras comparte un trago con sus colegas también se centra en la imposición y determinación de una conducta —el diablo que pretende evitar que los

pastores adoren al Mesías—. La escena es de marcado humorismo por la declamación solemne del monólogo mientras de trasfondo suena una versión clásica de la canción navideña “El niño del tambor”. Los judiciales que escuchan el monólogo van vestidos con el motivo del nacimiento de Cristo: pastores, ángeles, reyes magos, San José y la virgen María. El Tuerto, el líder de los judiciales que dirige las torturas y golpizas, va vestido de la virgen. El choque entre Chucho y el padre Mundo representa el enfrentamiento de dos fuerzas autoritarias: el gobierno y la Iglesia.

La disconformidad de Chucho por el cambio de papeles se debe a la alteración de un orden que no asimila. La negativa de Chucho también sirve para darle forma a uno de los distintos enfrentamientos que se desarrollan —o a los que se alude— en la película: el diablo y el arcángel, delincuentes y policías, el exorcista y el demonio, Chucho y el padre Mundo. Esta inconformidad también se produce por ver su voluntad frustrada. El deseo de recuperar el papel de diablo implica una imposición. Recuperar el papel también resulta en una demostración de poder. En una de las figuraciones de Chucho, imagina al padre Mundo agradecido por su participación e hincado mientras le besa la muñeca en muestra de respeto. El padre Mundo, por recomendación del obispo, no cede para exhibir su autoridad.

4. Representación de los judiciales

El enfrentamiento entre el bien el mal se incluye en la representación de los judiciales. Sin embargo, en el caso de los judiciales la distinción se difumina. Siguiendo una representación similar a la analizada en la narrativa en el tercer capítulo, éstos se presentan entre la autoridad y la criminalidad. Chucho, como hemos visto, es un judicial inclinado a la violencia. Los compañeros se presentan de manera similar. Éstos se encargan

de capturar a todas las personas disfrazadas de demonios de pastorela arbitrariamente, después de que Chucho inventara la historia de que Bulmaro, quien iba vestido de diablo, era el asesino del subprocurador. Bulmaro huye del hospital disfrazado de diablo, por lo que los judiciales hacen de su blanco a todos los diablos que transitan por la ciudad. Incluso, es capturado y golpeado un Santa Claus por llevar traje rojo. Los diablos quedan encarcelados sin proceso aparente. Asimismo, las actividades de los judiciales se realizan fuera de un ámbito legal. Éstos allanan las oficinas de la parroquia y detienen al padre Mundo para decomisar los formularios de registro de la pastorela a petición de Chucho. Además, se presentan cuestionando a un individuo recurriendo a la tortura. La escena, cargada de humor negro, presenta al Tuerto, quien recibe la llamada de Chucho. El tono del teléfono es una canción navideña, la cual se escucha mientras en el trasfondo un par de judiciales golpean al detenido. Posteriormente, los agentes lo pasan a otro cuarto. En primerísimo plano se muestran las pinzas de cables eléctricos de las que se desprenden chispas cuando uno de los agentes las pone en contacto. Con ese gesto, se da a entender que continuarán con la tortura. Las actividades de los judiciales que se presentan en la película los ubican en una zona liminal entre el bien y el mal.

5. Los sacerdotes en el archivo fílmico humorístico

La representación autoritaria del padre también tiene antecedentes en la cinematografía humorística mexicana. Los sacerdotes se presentan como personajes poderosos. En *Las fuerzas vivas* el sacerdote del pueblo se enfrenta a los simpatizantes de la revolución. Éste representa una figura intocable que aprovecha su posición para imponer su voluntad. De la misma manera, en *Calzonzin inspector* el padre también forma parte del

grupo del presidente municipal, la élite que concentra el poder en el pueblo que éste llama las fuerzas vivas. En la *Ley de Herodes* el sacerdote funge como la figura central de autoridad. Doña Lupe le indica a Vargas, cuando éste llega, que hable con el padre como máxima autoridad del pueblo. En la cena que organizan Vargas y su esposa con los representantes del poder de San Pedro también está presente el sacerdote.¹⁵³ El sacerdote de *La ley de Herodes* está más interesado en los bienes materiales, le atrae particularmente el Packard de Vargas, que en atender a los feligreses y cobra insoslayablemente por sus servicios en un pueblo muy empobrecido. De la misma manera, los representantes de la Iglesia que se representan en *Pastorela* —de diferente posición en la jerarquía eclesiástica: un padre, un obispo y un arzobispo— viven suntuosamente.

Pastorela reitera la capacidad del humor de erosionar la autoridad, las convenciones y las instituciones. La película juega con la tradición de las pastorelas navideñas y exhibe su precariedad. Aun las costumbres arraigadas están sujetas a modificaciones. Por otro lado, revela las fuerzas —la violencia hiperbólica de la película— de cambio y de resistencia que la modificación de la tradición implica. El humor de la película descarta la solemnidad y la inmovilidad de prácticas comunes. Asimismo, por medio de la parodia desestabiliza las convenciones. Las formas de comportamiento definido ante las instituciones se desarticulan. El enfoque en la Iglesia de *Pastorela* completa el escenario de los principales actores políticos del México contemporáneo.

¹⁵³ Esta escena y las otras en las que se congregan los principales personajes de los pueblos recuerda la escena, igualmente cargada de humor, de *La jaula de la melancolía* de Roger Bartra en la que los intelectuales se congregan en una mesa para debatir la definición del mexicano. Por otro lado, en la cena Vargas, Morales indica que si en el país hubiera democracia, el presidente traería sotana. Vidal Sánchez expone la misma idea en *Los relámpagos de agosto* (Ibargüengoitia 38).

La ley de Herodes, Y tu mamá también, La cebra, Pastorela y La dictadura perfecta forman parte del esquema actual de producción cinematográfica en México que se caracteriza por la disminución del apoyo del Estado, el aumento de la participación de capital privado y la presencia de nuevas plataformas electrónicas que facilitan el consumo de películas. Las películas analizadas en este capítulo se caracterizan, ante todo, por el uso del humor para desarrollar críticas mordaces de asuntos sociales y políticos. Los temas que abordan conforman un panorama comprensivo de las principales fuerzas políticas del país.

Capítulo V. La caricatura política y la representación gráfica del país

Arthur: I'm your king!

Old Woman: Well, I did not vote for you.

Arthur: You don't vote for kings.

Old Woman: How did you become king then?

Arthur: The Lady of the Lake, her arm clad in the purest shimmering samite, held aloft Excalibur from the bosom of the water signifying by Divine Providence that I, Arthur, was to carry Excalibur. That is why I am your king!

Dennis: Listen, strange women lying on their backs in ponds distributing swords is no basis for a system of government. Supreme executive power derives from a mandate from the masses, not from some farcical aquatic ceremony.

Monty Python and the Holy Grail

La caricaturización del rey Arturo exhibida en la conversación que sostiene con los campesinos —miembros de un colectivo autónomo, según la descripción de la mujer o una comuna anarcosindicalista, según Dennis— es idónea para comenzar a abordar la caricatura política por la claridad con que revela sus funciones. Aunque la escena forma parte de una obra audiovisual, sus funciones —el comentario, el cuestionamiento y la crítica de la autoridad y, por ende, del orden político y social— corresponden a las de la caricatura

gráfica. El humor de la escena se establece en la incongruencia de presentar campesinos medievales poseedores de un discurso y de una ideología política y social modernos que describen con elocuencia y precisión. Asimismo, el humor se deriva de poner en ridículo a la autoridad suprema desde el estrato más bajo. La grandiosidad con que el rey se presenta en escena —de trasfondo se incluye música solemne correspondiente con su majestuosidad— desentona con su situación. Éste simula montar un caballo, y el ruido de cascos lo produce su ayudante golpeando dos cortezas de coco. Dennis, el campesino, cuestiona la autoridad del rey y desnaturaliza la institución de la monarquía, que se legitima con una narrativa mítica. Dennis la socava presentándola en términos llanos, y la refuta aludiendo a las masas como legitimadoras del poder ejecutivo. En su argumento la Dama del Lago —manifestación de la voluntad divina— transmuta en mujer extraña. Posteriormente, Dennis eleva su desacato, y la desacraliza completamente al desdeñarla como una prostituta acuática.¹⁵⁴ La escena exhibe la oposición a la autoridad, la increpación directa, el cuestionamiento, la reducción por medio del ridículo y la irreverencia que encarna la caricatura. Dennis, desde su posición subalterna, enfrenta la autoridad. La caricatura se encuentra en una situación análoga: presenta argumentos políticos y dirige su irreverencia contra el poder político.

La caricatura política cumple, dentro de su brevedad, funciones importantes que tienen una notable repercusión social y política. En *Drawn to Extremes*, Chris Lamb expone las funciones de la caricatura política. Ésta promueve la libertad de expresión y la crítica del gobierno (Lamb 21). Asimismo, la caricatura política ridiculiza y satiriza, lo que

¹⁵⁴ *Watery tart* es la expresión que utiliza Dennis. *Tart* informalmente se refiere a una mujer promiscua o a una prostituta.

la perfila como un arte destructivo, pero se genera en un sentimiento de indignación y se enfoca en combatir los males sociales y la opresión. Por esta razón los caricaturistas tienden a ser críticos sociales progresistas: son antinstitucionales, iconoclastas y se proponen reformar la sociedad (Lamb 41). Su trabajo consiste en descubrir las verdades (Lamb 43) y su impulso artístico consiste en observar la realidad objetivamente para transformarla subjetivamente. De esta manera, hacen responsables de sus acciones y desempeño a los políticos y figuras de poder (Lamb 58). Estas funciones hacen de la caricatura política un instrumento efectivo de crítica. El objetivo de la crítica, por otro lado, revela aspectos del país que permiten entenderlo y estudiarlo.

A. Dibujar la hostilidad: la caricatura como arma política

La caricatura política en México tiene sus orígenes en el periodismo del siglo XIX, y se concibe como un instrumento crítico e ideológico. La caricatura refuerza la libertad de imprenta y promueve el diálogo político en la sociedad. El humor gráfico del siglo XIX posibilitó la divulgación de ideas políticas entre una sociedad preponderantemente analfabeta que quedaba marginada de participar en una vida pública fundamentada en la prensa escrita como principal medio de difusión de pensamiento, ideas y debates políticos.¹⁵⁵ En estas circunstancias, la gráfica política se convierte en uno de los ejes más importantes de debate político, puesto que es un comentario periodístico de amplio acceso

¹⁵⁵ Martín Lutero reconoce la efectividad de la imagen para transmitir un mensaje a los sectores analfabetos de la sociedad cuando decide comunicarse con los campesinos haciendo uso de carteles de una página y folletos ilustrados. Lutero, que se encontraba en un irreconciliable debate con el papa León X, creía que podía ganarse el apoyo de las masas campesinas a favor de las reformas que proponía para la Iglesia. Este uso de la imagen se imitó en todo el continente europeo y significó el nacimiento de la caricatura política (Navasky 29). Es evidente el paralelo entre el uso de la imagen por parte de Lutero y de los caricaturistas del siglo XIX en México, así como sus circunstancias: el analfabetismo que impedía la comunicación a través del mensaje escrito.

que crea un vínculo entre artistas políticamente comprometidos y el público y posibilita una cultura política popular que desacraliza prestigios e instituciones, generando transformaciones en el país (Barajas, *Historia* 22). Los caricaturistas del siglo XIX eran dibujantes políticamente comprometidos, por lo general liberales, que se dirigían a las masas para plantear un proyecto político y cultural popular, con lo que se vuelven fundamentales para el nacimiento, la evolución y la transformación del país (Barajas, *Historia* 21). En el México contemporáneo los caricaturistas continúan teniendo un papel protagónico en la contienda política nacional (Barajas, *Historia* 22).

La caricatura política mantiene sus características fundamentales en el presente siglo. Continúa publicándose en medios impresos, y la llegada de los medios electrónicos y de redes sociales permiten que tenga gran alcance, con lo que se prolonga su función como vehículo de opinión, de crítica y de inconformidad. La transmisión de información a través de medios electrónicos —en particular de las redes sociales— ha modificado la relación que las personas tienen con el debate público. La posibilidad de publicar y compartir opiniones en medios impresos ha generado la proliferación de información errónea, malintencionada o falsa. La discusión e intercambio de ideas en estos ámbitos no es problemático —con la excepción de que la pantalla, la ubicación remota y el anonimato facilitan la proliferación de discursos de odio—. Las preocupaciones surgen cuando la información presentada en estos medios se considera a la par de o sustituye la tarea periodística. En una entrevista con motivo de su distinción con el premio La Catrina, Antonio Helguera indica que el Internet y las redes sociales ponen en crisis al periodismo tradicional, pero no lo reemplazan. De la misma forma, los mims —en su condición de chistes gráficos que en muchos casos son políticos— no reemplaza al cartón editorial

(Montaño Garfías). La principal distinción se encuentra en las instituciones, que mantienen principios periodísticos y editoriales, lo que otorga autoridad al contenido de periódicos y revistas aun cuando se comunica por los medios electrónicos.

La caricatura política es un producto cultural hostil. Ésta ha sido siempre un arma ofensiva: ataca y busca ofender, y para lograrlo debe ser burlona, irónica, irreverente, iconoclasta, ácida, satírica, subversiva a tal punto que incluso puede ser despiadada, cruel, violenta, intolerante y grosera (Barajas, *Historia* 20).¹⁵⁶ La agresividad de la caricatura tiene como objetivo impugnar a las figuras públicas mediante una reducción esperpéntica —la representación grotesca y desfigurada— y resaltar sus tropelías y defectos. Las formas humorísticas de contenido político niegan solemnidad y sacan a la luz lo más criticable de la acción pública de los políticos, cumpliendo una función social amplia al formar una activa propaganda contra lo establecido (Gallo 15). Además, la degradación socava la autoridad. Según Simon Critchley, “by laughing at power, we expose its contingency, we realize that what appeared to be fixed and oppressive is in fact the emperor’s new clothes, and just the sort of thing that should be mocked and ridiculed” (11). La caricatura política participa de la crítica, la desarticulación de convenciones y la oposición de la solemnidad del humor en general.

La hostilidad de la caricatura crea un vínculo con quienes reciben su mensaje. En este sentido, es similar a los chistes hostiles, puesto que el receptor hace suya la burla del emisor. Según Sigmund Freud, los chistes tendenciosos u hostiles tienen el propósito de

¹⁵⁶ Los límites de la caricatura los establece la sociedad por un lado y por otro, los editores. La caricatura tiende a ser arriesgada con respecto a la tolerancia y susceptibilidades de la sociedad que la consume. Sin embargo, no queda exenta de restricciones, que dependen de factores relativos a los ánimos sociales. La aceptación de la expresión gráfica por parte de la sociedad es mudable. Chris Lamb en *Drawn to Extremes: The Use and Abuse of Editorial Cartoons* analiza estos temas en el contexto estadounidense.

agraviar y requieren de tres personas: la persona que elabora el chiste, el objeto de la agresión y un tercero, quien ríe y recibe una dosis de placer (100). El chiste hostil hace pequeño, inferior, despreciable o cómico al enemigo mientras la tercera persona da testimonio con su risa (Freud 103). El caricaturista y el receptor se vuelven cómplices para triunfar sobre un enemigo común. Como se hará evidente en el desarrollo de este capítulo, en la caricatura mexicana contemporánea el enemigo común lo constituyen principalmente los políticos y sus vicios, las desigualdades sociales y la violencia.

La agresividad de la caricatura tiene la capacidad de generar reacciones emocionales, en ocasiones vehementes y violentas. La publicación de las caricaturas de Mahoma en el *Jyllands-Posten* en 2005 representa uno de los casos más difundidos de enojo masivo ocasionado por caricaturas políticas. Dicho periódico publicó 12 caricaturas de Mahoma el 30 de septiembre de 2005. Una de las caricaturas que fue centro de la atención presenta al fundador del islam con una bomba por turbante. En Asia y Europa cientos de miles de musulmanes salieron a las calles a protestar, se cerraron embajadas y se retiraron embajadores. Como resultado de la agitación —por la idea de que Mahoma había sido caricaturizado, pues la mayoría nunca vio las caricaturas—, más de cien personas murieron, quinientas sufrieron lesiones, se boicotearon productos daneses y los caricaturistas tuvieron que ocultarse porque había recompensas de millones de dólares por su muerte (Navasky xiv). Las protestas que generó la publicación de la caricatura se relacionan con la transgresión de la prohibición de representación del profeta en la doctrina islámica, pero sobre todo por hacer objeto de burla a los prohibidores. Las caricaturas se encontraban en conflicto con la veda de los clérigos musulmanes contra la maledicencia, así como con la seriedad y ausencia de humor en el islam que proponía el ayatolá Ruhollah

Jomeini (Navasky 21). Estas reacciones evidenciaron los estímulos que están al alcance de la caricatura política y el poder que tiene de generar controversia, de herir susceptibilidades y de cuestionar ideas y prácticas aceptadas.

Victor Navasky, en *The Art of Controversy: Political Cartoons and Their Enduring Power*, explica el poder de la caricatura —su trascendencia social y política— que se manifiesta en la reacción emocional que suscita y la capacidad de enfadar, molestar y desconcertar refiriéndose a tres teorías: la teoría de contenido, la teoría de la imagen, y la teoría neurocientífica. La teoría de contenido asocia el poder de la caricatura con los temas que aborda, tales como sexo, sexismo, orientación sexual, raza, racismo, religión y fundamentalismo religioso, que pueden evocar reacciones primarias. La indignación es proporcional a la profundidad y mérito artísticos: entre más poderoso es el contenido, más intensa es la indignación que ocasiona. Las imágenes atraen la atención de una manera que las palabras no lo hacen, ya que tienen flexibilidad y libertad (Navasky 6-9). La teoría de la imagen se concentra en la forma para explicar la vehemente reacción ante la caricatura. En la caricatura la más mínima imagen puede capturar la esencia de lo representado, por lo que adquiere características emblemáticas. Las imágenes tienen poder especialmente cuando se representa una persona, al punto que el observador puede responder como si fueran personas reales (Navasky 15-18). Por último, la teoría neurocientífica toma en consideración la respuesta cerebral al estímulo de la suma de contenido e imagen, es decir, el argumento lógico y el poder emblemático de la caricatura. Esta reacción tiene que ver con la psicología de quien ve la caricatura (Navasky 23-24). Estas reacciones no solo se limitan a la sociedad. Las reacciones vehementes y violentas también se generan en las instituciones y el Estado.

La represión sufrida por caricaturistas por sus representaciones da fe de la incomodidad institucional que ocasiona la caricatura. Esto la confirma como herramienta eficaz de disidencia. A la vez hace a los caricaturistas objeto de represión gubernamental —y en ocasiones social, como queda claro en los hechos que siguieron la publicación de las caricaturas de Mahoma expuestos arriba—. En Latinoamérica el caso de Héctor Germán Oesterheld, historietista argentino, es recordado por el ensañamiento de la junta militar durante la última dictadura en Argentina. Sus cuatro hijas, tres de sus yernos y él fueron secuestrados y asesinados. En México, *Rius*, uno de los caricaturistas mas prolíficos y más reconocidos, fue secuestrado por judiciales en el centro de la Ciudad de México por órdenes de Luis Echeverría, secretario de Gobernación durante la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz. Los judiciales lo entregaron a los militares, que lo llevaron al Nevado de Toluca para ejecutarlo por haberse burlado del Presidente, del gobierno y del ejército. Lo liberaron bajo amenaza de desaparecerlo a él y a su familia si continuaba publicando. Posteriormente se enteraría de que lo liberaron por la intervención de Lázaro Cárdenas (Del Río, “El relato”). El carácter hostil y subversivo de la caricatura pone cualquier tema a su alcance, incluyendo a las personas e instituciones que conforman el Estado y por esta razón resulta ser una amenaza.

La caricatura también tiene el uso opuesto al presentado arriba. La exageración, el uso de símbolos, referencias y estereotipos identificables ocasionaron su adopción con fines opresivos, como lo evidencia la caricatura racista y antisemita. La ausencia de un esfuerzo de trascender lo popular y la distorsión e inexactitud de las imágenes puede mantener estereotipos raciales, religiosos y de género (Lamb 52). La caricatura como instrumento de perpetuación de un *status quo* revela otra cara del humor. La sátira —

principal género en el que participa la caricatura, aunque también puede tener el propósito de homenajear— puede reforzar las actitudes, acciones y opiniones que critican cuando no se observan con distancia crítica. En “The Satire Paradox” —última entrega de la primera temporada del podcast *Revisionist History*— Malcolm Gladwell comenta la recepción de Loadsamoney, el personaje que encarnaba la Inglaterra de Margaret Thatcher, y de Stephen Colbert, la parodia de comentarista que caricaturizaba a los comentaristas conservadores. Según Gladwell, la interpretación de las audiencias se acomodaba a su ideología. Los liberales los percibían como crítica, mientras que los conservadores los apreciaban en virtud de la reafirmación de sus valores que veían en los personajes.¹⁵⁷ La percepción crítica, por lo tanto, se vuelve esencial, sobre todo cuando la sátira se realiza a través de un mensaje gráfico.

La caricatura que analizo en este capítulo tiene un objetivo concreto en la crítica de los líderes políticos y deja poco espacio para la ambigüedad de este propósito satírico. En este capítulo analizo caricatura política publicada en tres formatos: cartón editorial, crono e historieta. El capítulo se organiza siguiendo la extensión de cada uno de estos formatos en orden creciente. Primeramente, abordo la breve narrativa del cartón. Su análisis concede una primera perspectiva, debido a su proximidad, de los sucesos más relevantes de la vida pública del país. Analizo los cartones publicados por Rafael Barajas, *el Fisgón* (1956); Bulmaro Castellanos, *Magú* (1944); Antonio Helguera, *Helguera* (1965) y José Hernández, *Hernández* (1965) en el periódico *La Jornada* en relación con las elecciones de 2018 y la

¹⁵⁷ El comediante Harry Enfield es el creador de Loadsamoney. Por otro lado, Stephen Colbert interpreta el papel del comentarista homónimo en The Colbert Report.

transición a la izquierda que resultó de las mismas.¹⁵⁸ Asimismo, considero los cromos — pliegos que incluyen varias caricaturas— que forman parte de la serie *Mono Sapiens*, publicada por Helguera y Hernández. Resulta de interés la parodia de productos culturales. A través de este género, la caricatura aprovecha la tradición cultural del país y el trasfondo del lector para comentar los sucesos de actualidad y criticar a la clase política. Conjuntamente, estudio la historieta Puras Evas publicada en la revista satírica *El Chamuco* por Cintia Bolio, *Bolio* (1969). El enfoque feminista de la historieta amplía el espectro de opinión y de temas que se consideran en la caricatura. La producción gráfica de Bolio — como una de las pocas caricaturistas mujeres— le concede presencia a la obra realizada por mujeres en un ámbito predominantemente masculino. Además, visibiliza los problemas de la mujer en México y evita que pasen desapercibidos. En conjunto los cartones, los cromos y las historietas analizados en este capítulo permiten estudiar y entender desde una la representación gráfica el México contemporáneo.

B. Dibujar la elección de 2018: la representación de la transición a la izquierda

En las elecciones federales de 2018 Andrés Manuel López Obrador es electo presidente del país. Su partido, Morena (Movimiento de Regeneración Nacional), consiguió la mayoría de los votos en todos los estados con la excepción de Guanajuato, un estado en el que el partido conservador (PAN) se ha instaurado como la principal fuerza política desde hace décadas. La elección significó la llegada de la izquierda a la presidencia, y llamó la atención por ir en contra de las tendencias políticas en Latinoamérica —y a

¹⁵⁸ Figuran en letra cursiva los apellidos y pseudónimos con que los autores firman su caricatura. En el desarrollo del capítulo se presentarán de esta manera.

grandes rasgos en el mundo entero— a favor del conservadurismo. Cabe señalar que, aunque la llegada a la presidencia de López Obrador se considera un triunfo de la izquierda, en la coalición que representó se encontraba el Partido Encuentro Social, un partido conservador. Al margen de esta contradicción, la llegada de la izquierda a la presidencia representó el fin de la alternancia entre el PRI y el PAN. El PRI continuó perdiendo poder político y quedó disminuido en la arena nacional, ya que José Antonio Meade, su candidato, quedó en tercer lugar en el número de votos percibidos. Por otro lado, los dirigentes del PAN hicieron evidente su división, y Ricardo Anaya, su representante en las elecciones, recibió menos de la mitad de los votos que recibió López Obrador. Ante la relativa cercanía temporal de estas elecciones, los cartones sintetizan el debate público en torno a éstas, a la vez que opinan y critican. De esta manera, ofrecen pistas para comenzar a articular una perspectiva de estos acontecimientos.

1. Representación de los candidatos y los partidos

Los cartones publicados en las semanas previas de las elecciones exponen los debates y las percepciones en torno a los candidatos presidenciales. En los cartones se asocia a José Antonio Meade con Enrique Peña Nieto. A Anaya lo acompañan los alegatos de corrupción que surgieron durante la campaña y a López Obrador, la ventaja que mantuvo en las encuestas y los esfuerzos de los otros candidatos por disminuirla. En “Sin identidad propia” Antonio Helguera dibuja a Enrique Peña Nieto presentándose como José Antonio Meade.¹⁵⁹ Alrededor de la boca se distingue la piel despigmentada en alusión al vitiligo

¹⁵⁹ En lo que sigue me refiero a Antonio Helguera solamente como Helguera, de acuerdo al uso de los caricaturistas de publicar bajo su apellido o un apodo. Lo mismo ocurrirá con los caricaturistas cuya obra analizo en este capítulo.

que afecta a Meade. Además, en la solapa del traje Peña Nieto lleva un prendedor en la forma de los triángulos del logo de Meade. El cartón ilustra la vinculación de Meade con Peña Nieto. Además de postularse por el mismo partido —el PRI, aunque previamente Meade no era militante—, Meade se desempeñaba como Secretario de Hacienda y Crédito Público en el gobierno de Peña Nieto. Su candidatura se percibe como una continuación de las políticas peñistas. La asociación con Peña Nieto también era más bien negativa, teniendo en cuenta su legado de corrupción.

Ricardo Anaya, el candidato del PAN estuvo vinculado a una investigación por lavado de dinero de la que no pudo desasociarse. Éste presentó su candidatura con una coalición también ideológicamente contradictoria, ya que estaba conformada por tres partidos en teoría opuestos, el conservador PAN y los de centroizquierda PRD y Movimiento Ciudadano. “Oportunidad” de Helguera presenta a Anaya sosteniendo un teléfono mientras se escucha un mensaje que dice “¿Sabía que AMLO quiere amnistiar delincuentes? Si usted quiere recibir este beneficio marque 1...” (Helguera). Anaya prepara el dedo índice para presionar el número indicado como si los alegatos en su contra fueran ciertos. Este cartón también alude a una campaña de desprestigio organizada contra López Obrador, quien llevaba una ventaja importante en las encuestas sobre los otros candidatos. Durante la campaña hubo denuncias de llamadas telefónicas que citaban los riesgos de votar por López Obrador. La amnistía que refiere la grabación que escucha Anaya tiene que ver con una propuesta de López Obrador de ofrecer amnistía a personas que hubieran cometido crímenes, como menores de edad o campesinos, para pacificar el país. “Oportunidad” condensa varios temas relevantes durante las campañas políticas.

2. La fauna electoral, la incipiente democracia mexicana y la desconfianza de las instituciones

Los cartones, a través de su capacidad de síntesis y de las reflexiones que generan, conceden una perspectiva de los sucesos en relación con la historia del país, ya que relacionan el proceso electoral de 2018 con el pasado. El análisis de los cartones revela incertidumbre ante la posibilidad de un fraude electoral. Además, actualizan la discusión en torno a la democracia. La preocupación por irregularidades en el proceso electoral es un síntoma de una democracia joven y secuela de las prácticas antidemocráticas del siglo XX. En el imaginario colectivo está presente la permanencia de la extensa presencia del PRI en el poder, el fraude de 1988, las controvertidas elecciones de 2006 y el excesivo gasto de campaña del PRI de las elecciones de 2012. “El árbitro” del *Fisgón*, manifiesta una desconfianza en la capacidad institucional para evitar la manipulación de la elección. El cartón muestra a Lorenzo Córdova —titular del Instituto Nacional Electoral— vistiendo una playera del INE y lentes oscuros. En la mano derecha lleva un bastón y se encuentra rodeado de mapaches. En el bestiario electoral mexicano el mapache es el encargado de robar los votos o de coordinar el fraude. En el cartón los mapaches están al acecho y uno de ellos maneja el bastón de Córdova, mientras éste afirma que no ve condiciones para que se produzca un fraude. El cartón señala la insuficiencia institucional para detectar y suprimir la manipulación de las elecciones.

Asimismo, “Exorcismo institucional” de Bulmaro Castellanos, *Magú*, reitera la inquietud que provoca el proceso electoral, y demuestra que en el contexto democrático mexicano continúan presentes los fantasmas del pasado. La representación de deficiencias institucionales pone de relieve la percepción de un Estado carente de mecanismos garantes

de elecciones cuyos resultados reflejen la voluntad popular. De forma análoga “Exorcismo institucional” presenta a Córdova defendiendo el proceso electoral con una cruz y agua bendita. En su escritorio tiene imágenes religiosas y una veladora, y su semblante evidencia angustia. La deformación de Córdova es un ejemplo idóneo para hacer notar las posibilidades representativas de la caricatura. A pesar de la exageración y la deformación, es posible identificar y reconocer al personaje retratado. Estos recursos son característicos de la caricatura de Magú y dan como resultado un estilo fácilmente identificable, que Rius denomina estilo feísta (*Los moneros* 171). La deformación hiperbólica de Magú consiste en una superposición de texturas formadas por puntos y líneas ondulantes y espirales. Los rasgos faciales conforman una aglomeración de deformaciones, entre las que sobresale la nariz.

La angustia impresa en el semblante de Córdova es consecuente con los métodos de defensa a los que recurre. Si en “El árbitro” del Fisgón predomina la pasividad manifiesta en la negación, la falta de voluntad preventiva y el exceso de confianza, en “Exorcismo institucional” Córdova activamente enfrenta la amenaza del fraude. Sin embargo, la inclusión de elementos religiosos alude al agotamiento de recursos, por lo que se encomienda a la intervención divina. Esta imagen da entrada al perfil del INE inerme ante la manipulación de la elección. Por otro lado, en el contexto de la elección, el cartón también responde a declaraciones hechas por Yeidckol Polevnsky, presidenta de Morena, en las que declaraba que en caso de que hubiera fraude los autores tendrían que enfrentar al diablo. Estas declaraciones son muy similares a las expresadas por López Obrador con

relación a que un fraude desataría al tigre.¹⁶⁰ Es evidente el diálogo que establecen los caricaturistas con las discusiones políticas vigentes. El telón de fondo de las declaraciones de los políticos de Morena y la representación del INE en los cartones es la desconfianza en las instituciones. Este sentimiento constituye la manifestación de una impresión colectiva profunda y duradera, evidente en la dificultad de diluirla del imaginario colectivo, en la que subyace el impacto de un pasado antidemocrático reciente.

La metáfora del tigre ilustra la concepción de una sociedad comprometida con su futuro político. Esta percepción de la sociedad contrasta con la imagen de las instituciones del Estado. Prevalece el optimismo de una sociedad que tiene la capacidad de impedir el fraude que no puede evitar el INE, según la representación analizada arriba. Asimismo, contrasta notablemente con la percepción de la sociedad estoica que, según Paz, sufría con dignidad las derrotas, resignada y paciente (“Máscaras” 34). En “El tigre y los mapaches” un tigre se interpone entre los mapaches y una urna. Uno de los mapaches ve la urna por debajo del abdomen del tigre, mientras el último le advierte, “Ni se les ocurra” (El Fisgón). De forma análoga, “Sorpraís” de Hernández recoge la opinión de Meade en torno a que no sería una sorpresa su triunfo —a lo largo de la campaña se mantuvo en tercer lugar y en ningún momento supuso un peligro para López Obrador, puntero en las encuestas desde el principio—. “Sorpraís” presenta a Meade a punto de pisarle la cola a un tigre durmiente. Estas representaciones aluden a una fuerza latente: el descontento social cuyas consecuencias serían difíciles de anticipar. La sociedad comprometida, informada y

¹⁶⁰ La metáfora del descontento social como tigre tiene un origen porfirista. Al embarcarse para el exilio, el dictador manifestó que el tigre estaba suelto y se preguntaba si Madero podría con él. En contraste se encuentra la imagen del mexicano agachado, como símbolo de una sociedad que tolera vejaciones y abusos, que forma parte del imaginario colectivo.

consciente que no acepta las disposiciones y manipulaciones de la élite política es el legado de las luchas sociales del siglo XX. Ante todo, se encuentra la toma de conciencia propiciada por el movimiento estudiantil de 1968 y las huelgas ferrocarrileras, pero también el fraude de 1988 y el levantamiento del EZLN, significativo por la resistencia que mostró ante la maquinaria bélica y política del Estado.

3. El país se des-peña: la transición de un país entre escombros

La metáfora del tigre conduce a otro tema importante de los cartones publicados en el contexto de las elecciones y de la transición presidencial: el país que hereda el nuevo gobierno. Magú en “Aclaración pertinente” modifica la mencionada metáfora y le otorga un significado relativo a la situación del país. Éste presenta a Córdova —como administrador de la contienda electoral, según lo presenta la maquinaria que tiene a su costado— presenta un tigre de pronunciados dientes y grandes garras con un moño, a manera de regalo para el ganador. Se trata de una representación irónica, puesto que el *regalo*, lejos de contener una sorpresa grata, es un tigre que representa los retos que el nuevo gobierno hereda de la administración de Peña Nieto, tales como la violencia relacionada con el crimen organizado, la corrupción y la desigualdad. La modificación de la metáfora desplaza la atención hacia el descontento y agitación social vigentes y reales, en oposición a las hipotéticas que contenía la metáfora inicial.¹⁶¹ Por otro lado, la imagen del país que predomina en los cartones es la de un país en ruinas. “Transmisión de poderes” del Fisgón, publicado el 1 de diciembre de 2018 —fecha en que López Obrador asume la presidencia—, exhibe a Peña Nieto entregando una banda presidencial rota. En la

¹⁶¹ El uso de la metáfora por parte de López Obrador tiene un fin conminativo. Por otro lado, alimenta la desconfianza e induce sentimientos de rencor.

ceremonia de investidura la entrega de la banda simboliza la transición del cargo y se realiza ante el Congreso. En el cartón del Fisgón, la entrega de la banda tiene lugar en medio de ruinas, aludiendo al país desmoronado. A la distancia se puede percibir unas estelas blancas de polvo o humo. Según esta representación, López Obrador recibe, con la banda, la tarea de reconstruir el país.

Helguera en “Desastre de A a Z” ilustra con un tono irónico la transición *ordenada* con que Peña Nieto intenta limpiar su imagen, como paladín de la democracia, en las postrimerías de su mandato. “Desastre de A a Z” toma las afirmaciones de Peña Nieto, pero el orden, en lugar de referirse a la transferencia de poderes, se refiere a los problemas sin resolver que le lega a la administración entrante: desaparecidos, asesinatos, endeudamiento y Ayotzinapa. El cartón critica el sesgo positivo que Peña Nieto le concede a su administración. Éste se representa con la disposición metódica de los documentos. Sin embargo, el contenido está constituido por sucesos desafortunados de repercusión nacional. En ambos casos se enfatiza la entrega de un país en estado de crisis.

La representación del país desmoronado es una de las más recurrentes. Magú, por otro lado, también representa el estado del país al final del sexenio de Peña Nieto utilizando la metáfora de un país herido en “Todo suyo” y “El indeseable cambio”. En estos la silueta del territorio del país tiene apósitos, vendajes y objetos cortantes incrustados. En “Todo suyo” el presidente electo se aproxima con un maletín médico, cuya inclusión está motivada por la plataforma regeneracionista promovida por López Obrador. Ésta también se encuentra en “El indeseable cambio”, pero de forma irónica. El cartón contiene una autorepresentación del caricaturista en la que expresa su deseo de que el país continúe sumergido en problemas para preservar su trabajo. La preocupación por la resolución de

los problemas del país como factor nocivo para su profesión es una forma de escepticismo —que veremos a mayor detalle abajo— ante las promesas de campaña.

La representación del país desmoronado predomina —y es recurrente— en los cartones publicados con motivo de la transición política. En “La cosa es calmada” de Magú el país está completamente arruinado. López Obrador se encuentra sobre un montículo de escombros y lleva un pliego enrollado bajo el brazo, que apunta a un plan de reconstrucción. Sobre uno de los fragmentos de escombros aparece la frase “Aquí estuvo el PRI” (Magú). La falta de ortografía, aunada a los escombros, simboliza la deficiente labor administrativa, social y política del último gobierno priísta. López Obrador se dirige a quienes le exigen resultados después de ocho días de haber resultado electo para pedirles paciencia. Sobre el montículo se encuentra un panel publicitario que lo anuncia como el lugar en el que se construirá el Paraíso, en alusión a las grandes expectativas generadas durante la campaña electoral. “Recuento a 100 días” presenta la misma idea: López Obrador riega un manzano entre los escombros. En la mano izquierda sostiene una pala, y frente a él aparecen varios carteles que muestran algunas de las promesas: la construcción del Tren Maya, la construcción de una refinería petrolera, la siembra de un millón de árboles frutales y la construcción de un aeropuerto. En la parte superior una pancarta identifica el Paraíso Terrenal en construcción. La pancarta especifica la colosal tarea de recuperación, así como la esperanza generada.

El escepticismo que vislumbra “La cosa es calmada” se verifica en otros cartones que hacen referencia al estado del país. El escepticismo se presenta de distintas formas. Por un lado se encuentran los obstáculos que impiden la mejora del país. Los problemas que se arrastran de administraciones pasadas son algunos de ellos. “Herencia de horror” se

aproxima al tema de los desaparecidos y de las fosas clandestinas. Por otro lado, se encuentra la reacción y los ataques mediáticos. “Difícil reconstrucción” presenta nuevamente un país desmoronado y agrietado. Algunas personas llevan rocas, en alusión a los esfuerzos de reconstrucción, mientras expresan la paradoja de que quienes condujeron al país a ese estado se encuentren en posiciones sumamente críticas ante las medidas del nuevo gobierno. Asimismo, se encuentran dudas referentes al mismo López Obrador, tales como su acercamiento a grupos evangélicos siendo un presidente que se autodenomina de izquierda (“El juarista” de Helguera), los recortes al presupuesto para la educación (“Entre aves” de Hernández), la militarización del país (“Herencia” de Hernández) y su titubeo de apoyar causas feministas (“Sobre el aborto” de Hernández).¹⁶²

4. Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí, pero no era el mismo

Los resultados de las elecciones presidenciales de 2018 revelaron un nuevo escenario de fuerzas políticas. Entre éstos sobresale el menguado poder político del PRI. Esto conduce al siguiente animal del bestiario político mexicano: el dinosaurio. Debido a la permanencia del PRI en el poder y de la perpetuación de los métodos que la dispusieron, se asocia al partido con un dinosaurio. Los caricaturistas recogen la imagen para comentar el escenario político postelectoral. “Sonríe” muestra al dinosaurio muerto. Sobre el cuerpo del dinosaurio se encuentra López Obrador mostrando el dedo pulgar de la mano izquierda

¹⁶² Cintia Bolio, cuya caricatura analizo en secciones subsiguientes, interpreta con un enfoque feminista los retos del país. En su caricatura persiste un escepticismo con respecto a la atención de los problemas que enfrentan las mujeres por parte del nuevo gobierno (“Puras Evas: Sufragistas 2018 II”), así como las dudas que surgen de la alianza de Morena y el PES conservador (“Puras Evas: Objeción de inconcientes”). Asimismo, en *Mono Sapiens* se critica la incongruencia del acercamiento de López Obrador con grupos evangélicos (“TV Dios”).

en señal de aprobación. El cuerpo del dinosaurio descansa sobre su sangre, con lo que señala la estrepitosa derrota —después de dominar la política mexicana durante la mayor parte del siglo XX y de volver al poder en 2012, en 2018 quedó relegado al tercer lugar en la carrera presidencial, perdió gobernaturas y su presencia en el Congreso disminuyó—. El signo de aprobación de López Obrador dirigido hacia un destinatario fuera de cuadro conduce la atención hacia la sociedad, autora de la derrota del PRI. Esta percepción apoya la tesis de una sociedad cada vez más consciente de su poder político. A diferencia del dinosaurio del siglo XX, en esta nueva coyuntura no es posible su permanencia en el poder.

La derrota del PRI en 2018, sin embargo, no implica su desaparición definitiva de la política mexicana. Los cartones recuerdan su persistencia en la forma de prácticas y personajes. “Coletazo” de Hernández registra la manipulación del conteo de votos en Puebla. El dinosaurio en este caso se encuentra herido, pero no completamente inhabilitado. La manipulación de elecciones, asociada tradicionalmente con el PRI, adquiere un perfil de labores políticas heredadas. El dinosaurio en cuestión es el dinosaurio del PRIAN, en referencia a la adaptación del PAN a los métodos del PRI. Además, el giro hacia la derecha del PRI, así como el desempeño de los dirigentes del PAN, crearon la imagen de un mismo partido por sus afinidades. El coletazo de este dinosaurio manifiesta la imposibilidad de un cambio súbito y rápido en la política nacional. La democratización del país implica procesos extensos. La evolución de la sociedad —y de la oposición— ejemplifica el lento desarrollo de dichos procesos. La erosión del poder del PRI se remonta, como lo expongo en el capítulo anterior, a la pérdida de legitimidad como consecuencia del agotamiento del discurso revolucionario y la represión violenta de la disidencia.

La pérdida de poder e influencia del PRI y su disminuida presencia en la política nacional no queda completamente descartada. En 2012 volvió al poder después de dos administraciones del PAN, con lo cual dejó patente su perdurabilidad. La capacidad del PRI para reponerse queda plasmada en “Dr. Narrostein” de Helguera. En ésta José Narro —quien pretendía dirigir al partido— se presenta como el doctor Frankenstein y al PRI como su monstruo. Esta misma imagen la utiliza el Fisgón para ilustrar el regreso del PRI a la presidencia con Peña Nieto de mano de una maquinaria publicitaria y de priístas como Carlos Salinas (*La democracia* 66). Por otro lado, la tenacidad de supervivencia del PRI está vinculada con viejos militantes que se incorporan al nuevo gobierno, como es el caso de Manuel Bartlett, que se desempeña como director de la Comisión Federal de Electricidad. “Ecosistema” de Hernández lo vincula al PRI al dibujarlo con cuerpo de dinosaurio. En el cartón López Obrador se muestra dispuesto a proteger algunas especies de dinosaurios, en referencia a la incorporación de Bartlett a su gobierno.

El cartón editorial es la caricatura más breve entre los formatos publicados en diarios y revistas. Dentro de esta brevedad, el cartón concentra crítica y opinión. El comentario de las elecciones de 2018 de los cartones permite situarlas en el contexto de la democratización del país. Los cartones exhiben las preocupaciones propias de una naciente democracia: la falta de certeza de que los resultados reflejen la voluntad popular y el temor de un retroceso democrático. Por otro lado, exhiben un cambio de escenario en el que la manipulación de resultados se dificulta por la presencia de una sociedad vigilante y consciente. La metáfora del tigre utilizada para representar esa sociedad también se vuelve en la metáfora del país, debido al clima de violencia imperante. El cartón aprovecha un contexto compartido —el contexto que comenta— para construir el humor. En el cromo,

como veremos a continuación, el contexto se extiende al incluir referencias culturales específicas.

C. Dibujar la actualidad: La parodia de productos culturales en *Mono Sapiens* de Hernández y Helguera

Los cromos satíricos de *Mono Sapiens*, como las otras manifestaciones de humor gráfico analizadas en este capítulo, se publican como respuesta a los principales debates públicos vigentes. Como consecuencia de los cambiantes acontecimientos políticos y sociales que generan dichos debates, los cromos abordan críticamente una diversidad de temas. Los cromos de *Mono Sapiens* son breves y fragmentarios. Éstos combinan imágenes y textos para desarrollar una breve narrativa con el fin de criticar a las figuras públicas que acaparan la atención mediática y, por ende, el interés social. En *Mono Sapiens* el tema se introduce textualmente por medio del título y de una breve explicación que aporta el contexto necesario para ubicar al lector en torno a los personajes y a las situaciones a las que se refiere. La quinteta de imágenes —predomina la configuración de cinco imágenes, aunque en ocasiones se incluyen más y en otras, menos— y sus correspondientes textos acompañantes en conjunto conforman una unidad temática. Imagen y texto tienen una relación de codependencia que propicia esta unidad. El texto explicita la crítica que la caricatura sugiere. Por otra parte, el componente gráfico representa espermáticamente a los principales actores políticos —los líderes políticos, funcionarios públicos, empresarios, líderes religiosos y líderes sociales que intervienen en la vida política del país—. Como toda caricatura política, esta representación corroe su autoridad y solemnidad, a la vez que fomenta y participa en el debate público.

Los recursos humorísticos de *Mono Sapiens* incluyen la burla, la ironía y la parodia. Ésta última sobresale por el uso de un bagaje cultural que propicia la sorpresa —por el uso ingenioso del material popular y cultural, la identificación del contexto, circunstancias y personajes en cuestión que permiten la elaboración del humor, puesto que de otra forma se perdería—. En esta sección me enfoco específicamente en los cromos publicados en *Mono Sapiens* cuyo medio principal de crítica es la parodia de productos culturales. Este recurso genera ecos culturales, sociales y políticos para elaborar el humor y amplificar la crítica. Los siguientes cromos son objeto de análisis en la presente sección: “Calaveras reformadas de personas deslenguadas”, “Los libros que hasta Peña quiere leer” y “De tu Arte a mi...”.

1. La muerte y el humor

La muerte como motivo humorístico tiene una larga tradición en México. “Calaveras reformadas de personas deslenguadas” se apoya en esta tradición para burlarse de los líderes políticos. Específicamente, el cromo usa las calaveras literarias de Día de Muertos. Esto revela otro factor determinante en la forma y contenido de los cromos: las fechas y festividades próximas al momento de publicación. Las calaveras literarias parodian los ritos fúnebres al configurarse como epitafios jocosos. Están escritas en verso con cierto cuidado de la rima y actualmente se publican los primeros días de noviembre en periódicos y otros medios impresos o digitales con el propósito de satirizar o de homenajear. El origen de esta tradición se encuentra en la caricatura política mexicana del siglo XIX publicada a propósito del Día de Muertos y en la que se ilustraban calaveras, panteones y lápidas (Barajas, *Historia* 497). Estos motivos posteriormente se acompañarían de composiciones poéticas. Una caricatura de Sebastián Lerdo de Tejada y Benito Juárez realizada por Santiago Hernández y publicada el 3 de noviembre de 1870 en

La Orquesta para criticar la Ley del 13 de abril de 1869 integra los elementos esenciales del género: se relaciona con el Día de Muertos, trata irónicamente la muerte, representa esqueletos humanos e incluye un texto poético, un fragmento del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (Barajas, *Historia* 503). La inclusión de los versos de Zorrilla la pone en conversación con la tradición cultural que la precede e introduce el componente paródico con el que se propone criticar. “Calaveras reformadas de personas deslenguadas” hace eco de este uso de la tradición.

2. Calaveras corruptas del gobierno de Peña Nieto

El cromo “Calaveras reformadas de personas deslenguadas” presenta cinco caricaturas de personajes de la política nacional e internacional con sendas calaveras literarias. En el cromo predominan los colores negro y púrpura, que se relacionan con la muerte y los ritos fúnebres. El color púrpura conlleva, aunado a los anteriores, nociones de solemnidad y autoridad, en consonancia irónica con los líderes políticos que representa. Se incluyen tres efigies de la muerte —esqueletos vestidos en traje negro con capucha, a la manera de hábito de fraile, sujetando una guadaña— que sostienen las cabezas osificadas o en proceso de descomposición de dichos líderes. Aunque el cromo se enfoca en personajes de la política nacional, en la parte inferior se incluye una caricatura de Donald Trump, entonces candidato a la presidencia de Estados Unidos, en conversación con Hitler, identificando su discurso nacionalista y autoritario.¹⁶³

¹⁶³ A partir del anuncio de su candidatura, el actual presidente de Estados Unidos se vuelve un personaje recurrente en la caricatura política publicada en México.

La caricatura y su correspondiente calavera dedicada al presidente Enrique Peña Nieto (2012-2018) sobresale por su irreverencia y por la ingeniosa forma en que refuta el discurso oficial. La calavera referida se titula “Ya chole” y se presenta como réplica a la propaganda del gobierno transmitida por televisión, que ostenta los beneficios sociales de las reformas a la Constitución promovidas por el gobierno de dicho presidente. Esta calavera, en oposición, presenta los perjuicios sociales originados en el gobierno, y se presenta junto con la ilustración de la cabeza del Presidente rodeada de moscas atraídas por el hedor que despide. De la cabeza surgen tres gusanos nematodos con cabeza. Las cabezas de los gusanos son representaciones caricaturizadas de los miembros del gabinete de gobierno de Peña Nieto: Luis Videgaray (Secretario de Hacienda), Aurelio Nuño (Secretario de Educación Pública) y Miguel Ángel Osorio Chong (Secretario de Gobernación). La descomposición de la cabeza del presidente Peña Nieto, en la que también participan los miembros de su gabinete, simboliza la corrupción de su gobierno.¹⁶⁴ En esta instancia se hace evidente la consonancia irónica referida arriba. La ilustración del Presidente en descomposición y de sus ministros en forma de gusanos, con las connotaciones de vileza que acarrea, contrasta con la solemnidad y la autoridad que connota el uso del color púrpura. La imagen de los gusanos tiene connotaciones fuertes. En el contexto latinoamericano remite al régimen de Fidel Castro y a la vituperación de los disidentes. Sin embargo, en este caso no se trata de un régimen autoritario arremetiendo y

¹⁶⁴ El equipo de la periodista Carmen Aristegui realizó una investigación sobre los conflictos de interés del Presidente, quien vivía en una casa del Grupo Higa, empresa que se benefició con la asignación de contratos para construir obras públicas desde que Peña Nieto era gobernador del Estado de México. La investigación ocasionó que MVS, cadena radiofónica en que trabajaba Aristegui, la despidiera por presunta presión del gobierno. Tras varios años de litigios, la Suprema Corte de Justicia de la Nación determinó que el despido de Aristegui fue ilegal. El caso sacó a la luz los favores intercambiados entre gobernantes y empresas, el poder de censura sobre los periodistas y la resistencia de éstos. El caso se aborda en el último croquis de esta sección.

descalificando la disidencia sino de un sentimiento disidente dirigido contra el poder. Es decir, el contraste reside en el ataque como medio de opresión —cuando se hace desde el poder— o como impugnación y crítica —cuando se produce contra el poder—.

Por otra parte, el componente textual revela el motivo específico de la representación gráfica: las prácticas perjudiciales del gobierno, tales como la corrupción —ya anunciada por la imagen—, el amiguismo y la violencia policial. La primera estrofa reza: “Ya chole, pinche Preciso,/ qué chinga paras a tochos,/ qué chuecos son tus cuatachos,/ qué gachas son tus reformas” (Helguera y Hernández, “Calaveras”). Esta estrofa presenta a una sociedad golpeada por el gobierno, es decir, por el Presidente (Preciso) y los personajes cercanos o amigos deshonestos (cuatachos chuecos) y manifiesta un rechazo a las reformas. La calavera invierte el *Ya chole* —basta en jerga popular— emitido por un par de carpinteros en un anuncio publicitario de la Presidencia a favor de las reformas de la Constitución impulsadas por el gobierno de Peña Nieto para, entre otras cosas, dar entrada a la participación de empresas privadas en la explotación y venta de hidrocarburos y en el abasto de energía eléctrica. En el comercial se enfatizan los beneficios de las reformas en la conversación de los carpinteros.¹⁶⁵ Uno de ellos escucha por la radio un anuncio publicitario sobre las reformas y expresa hartazgo utilizando el popular *ya chole*. Su compañero manifiesta su desacuerdo exponiendo los beneficios que les ha generado la reforma y lo exhorta, con la misma expresión, a no quejarse más.¹⁶⁶ La

¹⁶⁵ La reforma energética también permite la ocupación de terrenos donde se detecte presencia de hidrocarburos.

¹⁶⁶ Este anuncio publicitario se asemeja a la publicidad del programa Solidaridad del gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). En uno de sus anuncios, se presentaba a un grupo de indígenas trabajando en un taller de carpintería mientras uno de ellos exponía explícitamente los beneficios de dicho programa.

exhortación del carpintero echa en la publicidad oficial equivale al fomento desde el gobierno de una forma de censura. La crítica de las prácticas del gobierno —como la constante presencia de publicidad oficial en los medios, la cual supone un extendido gasto— merece el silenciamiento, según la perspectiva oficial que presenta el anuncio. De esta manera, el gobierno promueve la concepción de la inconformidad como molesta y anima la censura realizada desde el interior de la sociedad, limitando la protesta y la crítica. La calavera realiza el ejercicio crítico que el gobierno se propone suprimir. Ésta expresa hartazgo por el amiguismo, la corrupción del gobierno y la violencia de Estado. La calavera reemplaza los beneficios que se exponen en el comercial por los perjuicios sufridos por la sociedad y que se producen en el gobierno.

Asimismo, el rechazo de la normalización de la censura intrasocial —contra la sociedad desde la sociedad— promovida por el gobierno se complementa con la alusión a otra forma de la opresión: la violencia policial. Con ésta se refuerza la inversión que realiza la calavera: las prácticas que deben cesar son las que se producen en el gobierno y que afectan la sociedad. La publicidad del gobierno supone un ataque velado contra las voces disidentes que en la calavera se hace visible por medio de la alusión a la represión violenta en la segunda estrofa: “La chota se pone choncha/ con fusca y con cachiporra/ y sacan gacho chipote, y a todos les rompen choya” (Helguera y Hernández “Calaveras”). La estrofa se refiere a la presunción policial y a sus abusos: se presenta la arrogancia (ponerse choncho) de la policía (la chota) y la violencia sufrida por la sociedad (los golpes en la cabeza sufridos) con armas (fusca) y macanas (cachiporra). La calavera presenta una parodia doble: la contenida en la tradición de las calaveras y la referencia a “Chilanga banda”, una canción de Café Tacvba de la que toma la jerga. En ésta sobresale la aliteración

del sonido africado /ch/, preferido en la creación de neologismos en México: chilango (Habitante de la Ciudad de México, inicialmente era peyorativo, pero se ha adoptado ampliamente), chido (bueno, bonito, estupendo), chela (cerveza) y chambear (trabajar). Además, reproduce los temas relativos a la corrupción, abusos y violencia policial contenidos en la canción.¹⁶⁷ En ésta el yo poético pide poner fin —por medio de un *Ya chole* que motiva su uso en la calavera— a los abusos de autoridad y a la cultura de corrupción vivida en la Ciudad de México. En el video musical correspondiente se presentan de forma visual los mencionados temas. El uso del gobierno de la imagen y lenguaje de las clases populares para promover sus intereses y los de las grandes empresas recibe una réplica, a manera de contradiscurso, utilizando los mismos recursos populares en la calavera.

3. Peña Nieto y su incursión en el mundo de las letras

La caricatura política aborda los temas más relevantes del debate público y de la misma manera ataca a los actores de mayor presencia en la política nacional. El presidente del país se convierte en blanco recurrente de los caricaturistas, por ser concebido como el principal actor político, en parte por herencia del presidencialismo predominante en el sistema político mexicano durante el siglo XX. Peña Nieto recibe atención, además, por sus constantes equivocaciones. El cromo “Los libros que hasta Peña quiere leer” se apoya en una de estas equivocaciones para formar su tono humorístico. El título se relaciona con

¹⁶⁷ Compárese las estrofas citadas de la calavera con la canción: “Ya chole chango chilango/ Qué chafa chamba te chutas/ No checa andar de tacuche/ Y chale con la charola/ Tan choncho como una chinche/ Más chueco que la fayuca/ Con fusca y con cachiporra/ Te pasa andar de guarura...” (Café Tacvba)

la polémica suscitada a raíz de una visita de Peña Nieto a la Feria del Libro de Guadalajara cuando era precandidato a la presidencia. A petición de un reportero, Peña Nieto fue incapaz de referir tres libros que lo habían marcado, lo que parecía con toda certeza que mermaría sus posibilidades de ganar las elecciones presidenciales. La falta de preparación que evidenciaron Peña Nieto y su equipo —que fueron incapaces de prever una pregunta obvia en el evento en que se encontraban— en la rueda de prensa fue interpretada como señal de ineptitud para fungir como presidente del país. La anécdota de la FIL enmarca el tema de “Los libros que hasta Peña quiere leer”. La burla del Presidente contenida en el título, mediante la inclusión de la preposición *hasta* en clave irónica, predispone a la interpretación humorística de las imágenes y descripciones textuales y propicia la presentación de cinco libros referentes a diferentes personajes de la política.

En “Los libros que hasta Peña quiere leer” se utilizan los elementos comunes de una portada para crear el humor y criticar a los personajes retratados. De manera similar a las calaveras del cromo analizado arriba, cada libro tiene un trasunto específico: el enriquecimiento y la posterior fuga de Javier Duarte, gobernador de Veracruz; la oposición de Norberto Rivera Carrera, arzobispo primado de México, y de la Iglesia a los matrimonios igualitarios; la guerra de Felipe Calderón contra el narcotráfico, la redacción de una nueva constitución de la Ciudad de México y el apoyo del gobierno de Peña Nieto a Josefina Vázquez Mota, militante del PAN y otrora candidata a la presidencia del país. En el cromo se incluyen distintas estrategias para cargarlo de humor: principalmente la parodia, pero también encontramos doble sentido, alusión, juegos de palabras, invectiva, equiparación e hipérbole.

La primera parodia del cromo se titula *Pierda peso, gane pe\$os, ¡... Y pélese!* por Javier Duarte. La imagen de la portada presenta la caricatura de Javier Duarte obeso con una expresión de desagrado y desdén.¹⁶⁸ El cuerpo de Duarte se encuentra introducido en una talega bancaria abultada, la cual representa su enriquecimiento durante sus funciones como gobernador de Veracruz, así como su insaciabilidad pecuniaria. La talega se extiende desde el cuello, como el cuello de una camisa, y toma figura de bolsa en la que se encuentra introducido Duarte. El prólogo del libro, se indica en la parte inferior de la portada, lo escribe Fidel Herrera y el epílogo, Miguel Ángel Yunes.¹⁶⁹ El texto que lo acompaña lo presenta como un “...gran libro de auto ayuda, auto complacencia y auto impunidad” (Helguera y Hernández “Los libros”). La parodia juega con el popular género editorial: los libros de autoayuda. La inclusión del par de etiquetas devela el sentido literal de la frase para aludir al enriquecimiento y fuga de Duarte. El cromo engloba la corrupción y criminalidad predominante en la política veracruzana. El prólogo y el epílogo establecen una relación entre el gobierno de Duarte y los gobiernos anterior y posterior. La actividad criminal de Duarte forma parte de una continuidad de criminalidad establecida en las altas esferas del gobierno veracruzano.¹⁷⁰

Por otro lado, *Ciento cincuenta mil sombras de este Güey*, sigue una estrategia crítica similar. La portada, en la que predomina un gris azulado, muestra a Felipe Calderón en uniforme militar situado entre cráneos sosteniendo y observando uno de éstos. El libro

¹⁶⁸ Duarte fue gobernador del estado de Veracruz de 2010 a 2016. Tras la emisión de una orden de aprehensión en su contra, se fugó a Guatemala, donde fue capturado y extraditado. Actualmente se encuentra encarcelado por los delitos de lavado de dinero y asociación delictuosa.

¹⁶⁹ Fidel Herrera fue gobernador de Veracruz de 2004 a 2010. Miguel Ángel Yunes fue diputado en el Congreso de la Unión y es el actual gobernador del mismo estado.

¹⁷⁰ Veracruz se caracteriza por la corrupción, la criminalidad y la censura generadas en el gobierno.

parodia el título de *Fifty Shades of Grey*, la popular novela de E. L. James, a través de una similitud fónica. Las sombras, en este caso, se refieren a los cientos de miles de muertos y desaparecidos a consecuencia de la guerra contra el narco iniciada por Calderón. El título responsabiliza a Calderón del recrudecimiento de la violencia. El sustantivo despectivo *Güey* que figura en el mismo condensa varios elementos. En primer lugar, destaca el trato irreverente del expresidente, que lo señala como un individuo obtuso e inepto. Esto último, además, se lo concede el uniforme militar desajustado, en consonancia con la representación visual recurrente de Calderón en la que se presenta vistiendo un uniforme militar que le queda grande por varias tallas. Asimismo, resulta paradójico el insulto escrito con mayúscula inicial, marca de solemnidad y respeto. Por último, recoge el lenguaje popular con la velarización de la bilabial inicial —la expresión viene de *buey*—. La incorporación de este lenguaje, como en el libro de Duarte, le concede el perfil de opinión popular y hace eco de un sentimiento extendido socialmente.

Asimismo, la descripción que acompaña al libro presenta otros episodios del gobierno de Calderón que, junto con la guerra contra el narco, determinaron la percepción pública de su presidencia. La descripción señala que la novela “...combina el género de terror con *espots* oficiales, montajes mediáticos... Y la saga amenaza con continuar” (Helguera y Hernández “Los libros”). La continuación de la saga que ominosamente advierte la descripción resalta el valor negativo concedido a dichos episodios. Ésta apunta a la presencia de Margarita Zavala, esposa de Calderón, en la política nacional. El libro incluye un epílogo de Zavala, quien pretendía presentarse como candidata independiente a la presidencia en las últimas elecciones y que se encuentra en proceso de formar un nuevo partido político. Esta parodia representa dichas aspiraciones como una prolongación de las

políticas de Calderón. Como el libro de Duarte, éste se refiere a la reproducción de programas y prácticas de gobierno, así como al acaparamiento dinástico del poder.

De las tres parodias restantes, sobresale *Mi lucha contra los matrimonios gay* de Norberto Rivera, que como el título lo señala critica la oposición de la Iglesia, representada por el principal arzobispo, a los matrimonios igualitarios. Su ubicación entre personajes de la política mexicana, lo identifica como actor político. De esta manera, es tratado directamente como actor político, a diferencia de la representación de la Iglesia en *Pastorela*, analizada en el capítulo anterior, la cual establece su importancia política indirectamente. La portada presenta la imagen de Rivera, que en las últimas décadas ha sido la principal figura religiosa del país por su cargo y por su injerencia en los asuntos políticos del país. El libro parodia *Mein Kampf*, el libro autobiográfico e ideológico de Adolf Hitler. La portada presenta el título en letra gótica y el rostro de Rivera luciendo un minúsculo bigote similar al de Hitler sobre un fondo negro. En la parte inferior figura la editorial, la Editorial Siglo XII. Ésta parodia el nombre de la casa editorial Siglo XXI. La designación Siglo XII denuncia una postura retrógrada en torno a los casamientos entre personas del mismo sexo. La estilización de la portada presenta un perfil intolerante y tiránico de Rivera. La imagen de Hitler, que también se utiliza en “Calaveras reformadas de personas deslenguadas” constituye un dispositivo visual de fácil identificación que contiene una enorme carga connotativa. La equiparación de Rivera con Hitler toma la persecución de homosexuales en la Alemania nazi para resaltar la intolerancia.

En esta parodia se presenta una correspondencia entre la hipérbole gráfica, elemento constitutivo de la caricatura, y la hipérbole conceptual que resulta ser un arma de doble filo. La parodia se enfoca en la postura de Carrera, la cual tiene una importante

repercusión social, debido al alto porcentaje de la sociedad mexicana adepta al catolicismo, que se traduce en peso político. Carrera, disemina en *Desde la fe*, el semanario de la Arquidiócesis, la intolerancia y el rechazo de la comunidad *queer*, que al presentarlos como individuos carentes de los mismos derechos que el resto de la sociedad, precariza su situación y los hace vulnerables a marginación y violencia. Su rechazo a los matrimonios igualitarios se produce en un contexto en que éste gana terreno en distintos estados del país, de modo que produce polarización social. Esta postura, conjuntamente, alimenta el enojo de algunos sectores de la sociedad por el encubrimiento de curas pederastas, también de importante relevancia en las últimas décadas.

Los términos en los que Rivera presenta sus objeciones al matrimonio igualitario dan pie a su identificación con Hitler. Durante una homilía dominical, Rivera exhortó a los católicos a rechazar propuestas antinaturales que desfiguran la verdadera familia, la que designó fuente de fecundidad en todas las dimensiones (Gómez Maza). La reproducción se encontraba en el base del rechazo del régimen nazi a la homosexualidad. La parodia hace eco de posturas homófobas del pasado y conduce a la reflexión sobre sus efectos, así como su vigencia. Sin embargo, debido a los sentimientos que despierta la referencia a Hitler y las atrocidades del nazismo la comparación puede percibirse como desproporcionada. En el tercer capítulo hago referencia al efecto contraproducente de las narrativas apocalípticas, que se desacreditan con argumentos alusivos a la sobredimensión de los problemas. La misma lógica aplica a las representaciones del nazismo. La percepción de un trato sensacionalista del tema mina la crítica. El sobreuso de la comparación tiende a trivializar las atrocidades del nazismo. Por otro lado, la caricatura, siguiendo su tradición representativa, utiliza estas figuras a causa de la facilidad de identificación. El principal

logro, no obstante, de esta parodia consiste en tratar a la Iglesia como actor político y en criticar las posturas que van en detrimento de la sociedad.

4. Artes plásticas: continúa la saga de corrupción

La parodia de productos culturales de *Mono Sapiens*, como parte del uso de la tradición con fines humorísticos y críticos también incluye la pintura. La crítica de “De tu Arte a mi...” se dirige a Luis Videgaray, ya presentado anteriormente, por los conflictos de interés evidenciados tras la compra de inmuebles de una empresa receptora de contratos públicos. Videgaray pagó una lujosa casa con tres obras de arte y un cheque personal que permaneció sin cobrarse por cerca de un año a Grupo Higa, la constructora favorecida por el peñismo. Una investigación a cargo de la Secretaría de la Función Pública, bajo la dirección de Virgilio Andrade, exoneró a Videgaray, a Peña Nieto y a Angélica Rivera, su esposa, quienes también recibieron un inmueble, la llamada Casa Blanca, de dicha constructora. Andrade fue asignado por el mismo Peña Nieto, por lo que el episodio generó mayores sospechas de corrupción y conflictos de interés.

El cromo “De tu Arte a mi...” incluye cinco parodias de obras conocidas —como alusión al método de pago utilizado por Videgaray— y forma una narrativa en torno a los conflictos de interés antes mencionados. Las obras parodiadas son *Nuestra imagen actual* de David Alfaro Siqueiros, *Unos cuantos piquetitos* de Frida Kahlo, *El bufón el Primo* de Diego Velázquez, un dibujo de José Luis Cuevas y *El valle de México* de José María Velasco. Las parodias presentadas son homónimas de las pinturas en que se basan. El título del cromo se refiere a un juego de palabras popular: De tu arte a mi arte, prefiero mi arte. La elipsis da por entendido el ridículo del interlocutor, ya que refiere a la micción del mismo por la sinalefa de las palabras. En el cromo Videgaray es el personaje que se pone

en ridículo, puesto que aparece en tres de las cinco pinturas, pero su alcance es mayor, puesto que también abarca la implicación del presidente y las tretas de exculpación.

La primera parodia, “Nuestra imagen actual” reproduce el cuadro homónimo de Siqueiros. La obra de Siqueiros presenta una figura masculina con el torso descubierto que tiene por cabeza una roca y los brazos extendidos con las manos juntas y abiertas mostrando las palmas. La caricatura reproduce esta figura y superpone los rasgos característicos de Videgaray —los lentes, el ralo copete y las cicatrices de acné—. En el cuadro de Siqueiros el cuerpo musculoso sugiere una fuerza potencial colectiva, por el uso del adjetivo posesivo *nuestra*. La cabeza de roca señala una incapacidad de escuchar, ver, hablar o pensar, de modo que el uso de esa fuerza queda imposibilitado. La posición de los brazos y las manos es ambigua. Por otro lado, la fuerza del cuerpo en la parodia se mantiene, pero alude a la potencia del aparato recaudador de impuestos. La descripción presenta indica que también se conoce el cuadro como “*¡Cáiganse con sus impuestos, cabrones!*” (Helguera y Hernández “De tu Arte”). Los brazos extendidos con manos abiertas pierden la ambigüedad que conservan en la pintura de Siqueiros. La parodia singulariza la disposición receptora del Estado, la cual coincide con la actitud de los funcionarios públicos aludidos.

La siguiente obra da continuidad a la crítica de Luis Videgaray, aludiendo a la deficiente administración del país y a las prácticas de los gobernantes. La caricatura se titula “Unos cuantos recortitos” y parodia *Unos cuantos piquetitos* de Frida Kahlo. En ésta Videgaray, salpicado de sangre, sostiene unas tijeras mientras en una mesa frente a él yace un cuerpo —silueta geográfica del país— cortado y sangrante. En la parte superior un par de aves, una gaviota y un Tucán, sostienen una cinta en la que figura el título de la parodia. En esta caricatura se presenta un juego de palabras mediante la referencia a los recortes

presupuestales, que le correspondía a Videgaray anunciar como titular de la Secretaría de Hacienda. Sin embargo, los recortitos a los que se refiere la caricatura son heridas infligidas al cuerpo del país. El cuerpo herido representa la mala situación social, política y económica del país.

La narrativa que desarrolla el cromo se complementa con la incorporación de otros elementos referentes al trato preferencial del Grupo Higa y los inmuebles recibidos de éste como retribución. “Paisaje con conflicto de interés” parodia *El valle de México*. En éste aparece la representación realista del valle de México, como lo pinta José María Velasco, pero se agrega la ilustración de una casa de color blanco, en clara referencia al inmueble que habitaban el presidente y su esposa. Asimismo, en “Retrato de un bufón de la Corte” se caricaturiza a Virgilio Andrade. Su presentación como bufón alude a su asignación por parte del presidente para investigar los casos citados de conflicto de interés. La investigación dirigida por Andrade exoneró a los implicados, lo que motiva su representación servil. De esta manera, el cromo se refiere a las prácticas nocivas de los servidores públicos y al encubrimiento y evasión de responsabilidades.

La incorporación de varias caricaturas en el cromo proporciona más posibilidades para desarrollar el humor. La reiteración y continuidad que concede la disposición de múltiples componentes extiende simultáneamente el humor y el comentario político. En los cromos de *Mono Sapiens* lo anterior se consigue a través de la parodia de productos culturales. Además, la parodia multiplica la capacidad connotativa de cada cromo. La crítica del gobierno y de los políticos contenida en estas obras se amplifica con las obras parodiadas. Asimismo, éstas permiten aumentar la burla, la desfiguración y el ataque de las caricaturas. La extensión mayor del cromo —en relación con el cartón— incrementa el

humor, la crítica y el comentario. En la historieta, éstos alcanzan mayor alcance por medio del aumento del contenido y la formación de una narrativa más extensa.

D. Dibujar el feminismo: la problemática de la mujer en la caricatura de Cintia

Bolio

El humor gráfico realizado por mujeres es fundamental para entender el México contemporáneo, puesto que amplía su ámbito temático. En la producción de las caricaturistas destaca la representación de la situación de la mujer en el país. De forma análoga a la caricatura publicada por hombres, la caricatura de mujeres amplía el espectro de temas y de opinión y mantienen relevantes problemáticas de género. Entre la sustancial producción de humor gráfico en México, es notable la limitada participación de mujeres caricaturistas. Agustín Sánchez González en su libro *Siete moneras* recopila el trabajo de siete caricaturistas mexicanas. En el prólogo proporciona algunos datos de las pocas caricaturistas que han ejercido la profesión en el país, tales como Emma Best (1895 - ¿?), Carmen Mondragón, *Nahui Ollin* (1893 - 1978), Palmira Garza (1937), Alicia (1949) y las contemporáneas Cristina Martínez del Campo (1959), Rosas (1965), María Ruiz Gallut (1965), Patricia Aguilar Palafox, *Landy* (1966), Cecilia Pego, *Pego* (1967), Jazmín Velasco, *Jotavé* (1972) y Cintia Bolio (1969). En 2007 las únicas moneras activas eran Cintia Bolio, Cristina Martínez del Campo y María Cruz Gallut (Sánchez González 10-11). Por su parte Rius señala que dos moneras respondieron a la convocatoria de *El Chamuco* para participar en la revista y de éstas solamente Bolio continuó ejerciendo la profesión (*Los moneros* 217). Como se puede ver, la caricatura en México ha sido y es una profesión casi exclusivamente masculina.

1. Rechazo de la mujer humorista

La incursión de la mujer en el humor se enfrenta a una resistencia social que es aún mayor cuando dicho humor es hostil. La caricatura, al representar una variante de humor hostil, cabe dentro de esta lógica y ha propiciado el limitado acceso de las mujeres a la disciplina. En Estados Unidos la situación de las mujeres caricaturistas es similar: el número de mujeres caricaturistas es mucho menor que el de hombres. La situación de las mujeres caricaturistas estadounidenses, según la presenta Chris Lamb, puede ofrecer pistas para entender la situación en México. En Estados Unidos la sátira gráfica se asociaba con lo masculino por el poder que implicaba exigir cambios sociales y exponer la corrupción. Las mujeres concebían la retórica visual como instrumento favorable para alterar las relaciones de género, por lo que la caricatura editorial, creían, podría generar cambios sociales, aunque también implicaba la pérdida de cualidades femeninas en los ojos de la sociedad. Con el derecho al voto, las organizaciones sufragistas pasaron a segundo plano y se frustró la influencia de las mujeres caricaturistas. Las mujeres volvieron al lugar que el sexismo les deparaba y dejaron a los hombres la tarea del caricaturista, ya que ésta no concordaba con la imagen de la mujer ideal como gentil e inofensiva (Lamb 90-92).

La participación de la mujer en ámbitos profesionales históricamente en México es el legado de las construcciones de género que la obstaculizaban. Su relegación al ámbito doméstico clausura su profesionalización y su intervención en la vida pública del país. La mujer en México obtiene el derecho al voto hasta la segunda mitad del siglo XX, en 1955. La relativa cercanía de este acontecimiento continúa determinando las posibilidades de participación social y política. Sánchez González presenta la opinión de algunas

caricaturistas sobre la menguada participación femenina en la caricatura que van desde la hipótesis de determinantes de género en el uso del humor y del lenguaje —las supuestas tendencias a la expresión cruda que dificulta el humor y a la dispersión en el lenguaje que resulta incompatible con la concisión de la caricatura—, a la educación —se les inculca la solemnidad— y a la proposición de que en una sociedad patriarcal no está bien vista la risa de las mujeres y menos cuando el hombre es su objeto (14). Cintia Bolio, emisora de esta última opinión, considera que las estructuras patriarcales limitan la incursión de la mujer en el humor:

...no se ve bien una mujer caricaturista porque el humor [...] desacraliza, ridiculiza al poder y pues nosotras [supuestamente] estamos para ser dominadas no para estarnos pitorreando de las figuras de poder, y en mi caso, como yo hago una caricatura política y aun feminista, pues [no es] nada más ir en contra del sistema político sino contra toda la estructura [patriarcal]. (TV UNAM 00:00:09:50-00:10:11)

Las mujeres que desean ser caricaturistas se enfrentan a obstáculos que son inexistentes para los hombres. Palmira Garza, quien por mucho tiempo fue la única caricaturista activa, careció de apoyo aún en el ámbito familiar. Su familia nunca aceptó su oficio, pero el gremio la recibió y apoyó, aunque ella percibía que se modificaba la dinámica de trabajo con su presencia, ya que sus colegas se autocensuraban (Jiménez Bernal). Pese al buen recibimiento y al apoyo que los caricaturistas le brindaron, es posible notar la dificultad de desechar las construcciones de género. El cuidado del propio lenguaje por parte de los caricaturistas y la modificación de su conducta revela un condicionamiento psicológico generado en una sociedad con esquemas de comportamiento arraigados. Este trato

presupone una fragilidad. A esto se debe la preocupación por proteger a la mujer que se encontraba en su presencia de un lenguaje o chiste que pudiera resultarle ofensivo. Es decir, la modificación de su conducta se debía a la idea de que Garza fuera susceptible a la ofensa por ser mujer. La caricatura femenina efectúa una continuación del humor de Rosario Castellanos desde otro medio. Esta caricatura amplía el debate público y le otorga a la caricatura mayor alcance para representar la sociedad y la política.

El humor, y por lo tanto la caricatura, realizado por mujeres se enfrenta a construcciones inveteradas colectivamente que se relacionan con su histórica situación subalterna. Por consiguiente, la capacidad subversiva del humor se percibe como una amenaza al poder del sector dominante.¹⁷¹ Los hombres son más proclives a producir humor, el cual, sobre todo en modalidades hostiles, permite retener y reafirmar un estatus, por lo que es utilizado contra subordinados (Greengross y Miller 395). El uso agónico del humor lo configura como un arma de subyugación, pero también de subversión. Sin embargo, subsiste una noción de incompatibilidad entre el género femenino y el humor hostil. A nivel psicológico, se produce un rechazo masculino cuando las mujeres utilizan este tipo de humor (Greengross y Miller 404). El humor hostil se acepta en los hombres, pero se ve con recelo cuando lo producen las mujeres.

¹⁷¹ En este sentido se vuelve relevante el análisis de Peter Beinart sobre el resurgimiento del autoritarismo en distintas partes del mundo. Éstos surgen como respuesta a la creciente participación de las mujeres en la sociedad y en la política. Beinart indica que los autócratas que están ascendiendo al poder alrededor del mundo comparten el deseo de mantener subordinadas a las mujeres. El empoderamiento de las mujeres rompe un orden que ha perdurado por milenios. Esta ruptura coincide con las rupturas generadas por el humor y genera una resistencia similar.

2. La caricatura de Cintia Bolio en *El Chamuco*

La caricatura que Cintia Bolio publica en la revista *El Chamuco* aborda temas políticos y sociales de actualidad, como los otros caricaturistas que publican en la revista. Sin embargo, en su caricatura predomina un enfoque relacionado con la realidad vivida por las mujeres. La caricatura de Bolio enfatiza la problemática de la mujer dentro de la amplitud de los acontecimientos sociales y políticos nacionales y aun internacionales. De esta manera, se establece un patrón en el que aborda un tema en general y se desplaza hacia las implicaciones específicas para las mujeres. Además de esta estrategia, es común que la caricatura de Bolio aborde directa y concretamente temas relativos a la problemática de la mujer. El interés por la problemática de la mujer es común en otras caricaturistas y revela el interés y la necesidad de su participación en la vida política, social y cultural del país. Sánchez González identifica la preocupación por la situación de la mujer como un elemento común en la obra de las caricaturistas mujeres: “Sin duda, a todas les preocupa el problema de género, algunas de ellas militan (Cintia) o han militado (Pego) en el campo del feminismo. Ambas, además, han realizado una caricatura política, sarcástica, irónica” (12). Asimismo, las caricaturistas comparten un patrón profesional similar que consiste en una incursión en la caricatura en la juventud y un posterior desplazamiento hacia otros campos, que responde, en parte, a la deficiente remuneración y a la falta de espacios para publicar.

La historieta es el formato preferido por Bolio. Ésta consiste en una narrativa gráfica de dos páginas, aunque en ocasiones puede ser más extensa. En esta sección analizo sus historietas publicadas en *El Chamuco*. En esta revista publica *Puras Evas*, *Álbum de familia*, *Huesos* y *El arcón de Navidad*. La representación gráfica de Bolio abarca una serie de funciones; es satírica, denunciadora, informativa, divulgadora y proselitista. Ésta se

aproxima al México contemporáneo, y en específico a la transición política actual, con un lente crítico y escéptico para representar las preocupaciones, problemas y asuntos pendientes que afectan a las mujeres.

3. Desigualdad de género

La condensación de sátira, opinión y activismo se hace evidente en “Puras Evas: La Paradoja del Sostén”. La historieta se presenta como un instrumento para provocar pensamiento y proponer cambios sociales, políticos y económicos a favor de la igualdad social. La historieta argumenta que la solución de los problemas que afectan a las mujeres conduce al mejoramiento de las condiciones sociales en general. La sátira de la historieta se forma principalmente en el mensaje gráfico. En *Puras Evas* predominan los colores rosa y morado, tanto en el trasfondo como en los recuadros con que se construye su narrativa, en concordancia con su mensaje feminista. En esta entrega, el uso convencional de los colores rosa y morado, evidentemente construcciones culturales aceptadas y arraigadas, contrasta con el tono desquiciante del mensaje. La crítica social y política contenida en las caricaturas propone desarticular las actitudes sociales, las posturas políticas y las prácticas económicas que fomentan la desigualdad social en general y de género en particular.

La crítica de esta historieta se dirige al desinterés social por las iniciativas a favor de la igualdad. La sociedad se representa por medio de la caricatura de mujeres ensimismadas por el consumo de contenidos y productos. Una de ellas se encuentra sentada al pie de un saguaro, envuelta en un sarape y portando un sombrero. Ante la invitación de una voz proveniente del exterior del cuadro a enfrentar los retos de las mujeres, ésta contesta: “Pero la tele dice que...” (Bolio “Puras Evas: La paradoja”). La caricatura critica

la ausencia de una mente crítica y la aceptación de los contenidos y opiniones transmitidas por televisión. Lo anterior se extiende a la pantalla del teléfono en otras de las caricaturas incluidas en la historieta. Además de criticar la pasividad social, esta caricatura renueva las formas tradicionales de representación. Las mujeres se instalan en el espacio de representación tradicionalmente ocupado por hombres. La imagen antes referida reproduce el estereotipo del mexicano perezoso, pero encarnado por una mujer. Sin embargo, la caricatura dista de perpetuar concepciones negativas de la sociedad. Hay un gesto transgresor en esta ilustración de la mujer como representación de la sociedad. La reelaboración del estereotipo forma parte de una narrativa, la unidad de la historieta, que busca provocar una reflexión sobre la sociedad. La dinámica es similar al uso del humor como arma política y social. El estereotipo promueve ideas reduccionistas que propician el anquilosamiento social y por lo tanto se convierte en una forma de la opresión. El uso del humor por parte del poder tiene un efecto similar: busca mantener las estructuras sociales y políticas predominantes. Éste no produce risa, precisamente por el efecto que tiene. En contraste, el humor dirigido contra el poder busca la apertura de dichas estructuras y aunque se trate un humor hostil sí produce risa.¹⁷²

¹⁷² En una discusión entre el caricaturista David Levine y Victor Navasky, editor de *The Nation*, y su equipo, el primero argumentaba que los caricaturistas tratan en estereotipos, lo que produce problemas cuando representa miembros de una minoría. Se preguntaba cómo comentar el racismo sin caer en su trampa. Sin embargo, reconocía que el caricaturista juega con los estereotipos que la audiencia reconoce (Navasky xiii). La discusión se realizó por la negativa del equipo de Navasky de publicar “Screwing the World” de 1984. En ésta Levine dibuja a Henry Kissinger cubierto con una bandera estadounidense en un acto sexual con una mujer que por cabeza tiene un globo terráqueo. El equipo de *The Nation* tenía objeciones a su publicación porque les parecía que no era políticamente correcto. Además de la objeción a lo que les parecía una validación de un estereotipo de que el sexo es algo sucio y que es algo que el hombre activo encima le hace a una mujer pasiva debajo. Les parecía una representación sexista puesto que Kissinger estaba encima de una mujer y no encima de un hombre del tercer mundo. La atención estaba enfocada en estos asuntos y se perdió de vista la crítica que se realizaba con el juego de palabras. *Screwing* como eufemismo del acto sexual, pero también como otro eufemismo: *To screw something up* (echar a perder) en lugar de

Por otro lado, la caricatura critica a las élites empresarial y política por promover y mantener un sistema que produce desigualdad. Éstas se presentan como cerdos antropomorfos vestidos de traje y sombrero de copa. En una de las caricaturas se presenta a la efigie de la justicia, portando una balanza y los símbolos de Marte y Venus unidos por un signo igual, con lo que simboliza la igualdad de género. La efigie de la justicia relaciona la educación y el sentido de comunidad con la redistribución del trabajo, del poder, de la riqueza y los recursos, y los presenta como generadores de cambio social. Al escucharla, el cerdo a quien se dirige sufre un infarto. Esta reacción es opuesta a la de otro de los cerdos incluidos en la historieta, que se alegra al escuchar a una joven que expresa desinterés por las causas sociales. Este cerdo escucha con beneplácito el desdén de la muchacha, lo que contrasta con la incomunicación que se produce cuando la interlocutora aboga por cambios en las políticas gubernamentales y económicas que se han implementado desde la década de los ochenta. Entre éstos se encuentra el cerdo a quien las propuestas le producen un infarto y otro que abandona la mesa en de conversación. El mensaje gráfico de la historieta señala algunos de los obstáculos que impiden los cambios de paradigmas para favorecer la igualdad, la justicia y la paz.

El mensaje lingüístico de la historieta se estructura en torno a un mensaje ecológico. La historieta fue parte de Feminismo y Desarrollo Sustentable, un seminario de la Federación Mexicana de Universitarias (FEMU) y el Museo de la Mujer. Ésta utiliza un lenguaje y una estrategia ecologista para promover cambios sociales y políticos. La estrategia ecológica de la triple erre (reciclar, reusar, reducir) adquiere un enfoque social y

decir *to fuck something up*. Por otro lado, la discusión recuerda la diferencia entre caricaturizar al poder y la reafirmación del poder.

feminista: “Hay que ponerse ecológicas con este sistema que ya está para la ‘triple r’ [...] Reusar la conciencia adormilada [...] Reciclar los paradigmas sociales, culturales, políticos y económicos, [...] Revolución desde el propio entorno” (Bolio “Puras Evas: La paradoja”). La historieta exhorta a comprometerse, como lo hicieron generaciones de mujeres en el pasado, para generar cambios. Propone la curiosidad y la inconformidad para oponerse a lo establecido y la educación, la ética y un sentido de comunidad para producir otras erres, como la redistribución del trabajo, el poder y la riqueza. También presenta la oposición de una élite política y empresarial. A través de esta representación opone el bien común y la concentración de riqueza y privilegios, que coincide con representaciones analizadas en los capítulos previos. La destrucción de espacios naturales, como en *Arrecife*, se presenta en el comentario de la muchacha que prefiere irse al centro comercial que solía ser reserva natural. De la misma forma, la caricaturización como cerdos de los empresarios, coincide con la metáfora de la invasión de cerdos de *Y tu mamá también*.

4. Las víctimas del terremoto

Asimismo, “Puras Evas: Crueldad histórica” se aproxima a un tema de actualidad y lo conduce hacia aspectos relacionados con los problemas que enfrentan las mujeres. Esta historieta —que mezcla sátira, información y opinión— se presenta en el contexto del terremoto del 19 de septiembre de 2017, que coincide con la fecha del terremoto de 1985. La caricatura identifica hechos, circunstancias y actitudes sociales y políticas que se repitieron en 2017. Si en “La paradoja del sostén” la sociedad era objeto de crítica, en “Crueldad histórica” se presentan acciones encomiables de los habitantes de la Ciudad de México, tales como las labores de rescate autogestionadas, la denuncia de robos de víveres

y las iniciativas presentadas para reducir los presupuestos de los partidos políticos y reasignar los fondos para apoyar a los afectados. Lo anterior facilitado por recursos tecnológicos que la sociedad no tenía disponibles en 1985, y que evidencia un cambio de conciencia social. Por otro lado, la historieta critica la corrupción, la cobertura televisiva y la ausencia de las autoridades para regular, prevenir y responder a las secuelas del terremoto con un tono de indignación.

Asimismo, la historieta subraya la violencia laboral de género que el terremoto hizo visible. Ésta sigue una estrategia de adición de información específica tocante a las tragedias sufridas por mujeres a consecuencia de la corrupción gubernamental y de las deficientes condiciones laborales. “Crueldad histórica” puntualiza las similitudes entre casos de trabajadoras de empresas textiles que murieron sepultadas en edificios derruidos, en la avenida San Antonio Abad en 1985 y en la calle Chimalpopoca de la Colonia Obrera en 2017. Además, alude a la imposición de los intereses económicos del sector inmobiliario y la negligencia de las autoridades en la concesión de permisos para las empresas. Se representa la efigie tradicional de la justicia —una mujer con ojos vendados que sujeta una balanza y lleva una espada al costado—, trémula y llorando, llevando un féretro a cuestas. Contiguamente, se incluye una representación de la justicia cuya imagen resulta tener mayor congruencia con los hechos presentados. Se caricaturiza como una figura masculina sonriente.¹⁷³ En una mano sostiene un vaso y en la cabeza porta un sombrero con la leyenda “¿Y su nieve de limón?” (Bolio “Puras Evas: Crueldad”).¹⁷⁴ Estos elementos perfilan una

¹⁷³ En otras caricaturas de Bolio se presenta bajo el nombre de Justiciano.

¹⁷⁴ La expresión es de uso común para ridiculizar una petición. Con ésta se sugiere que la petición es excesiva y se marca preguntando al interlocutor de qué sabor desea su helado.

figura ebria y sarcástica. Esta representación presenta una justicia confundida y desorientada que es complaciente con las empresas y se mofa de quienes exigen consecuencias para los responsables cuya corrupción y negligencia propiciaron la muerte de las trabajadoras. La contigüidad de ambas representaciones contrapone el ideal de justicia contenida en la efigie portadora de la balanza y de ojos vendados y la situación real de la justicia según la dejan ver las tragedias de las trabajadoras sepultadas en el terremoto. Al identificar las circunstancias que condujeron a la repetición de la muerte de mujeres obreras y presentarlas como formas de violencia de género, la historieta cumple las funciones de un contrapeso y resistencia ante sistemas de administración gubernamental y de justicia deficientes. Además, aspira a preservar la memoria y evitar que la tragedia de estas mujeres quede en el olvido.

5. El control del cuerpo de la mujer desde otro frente

La atención que la caricatura de Bolio le dedica a la situación de la mujer en la sociedad mexicana contemporánea pone de manifiesto una problemática que resulta de la prolongación de una negación histórica de derechos. Como sector de la sociedad históricamente oprimido, las campañas por el reconocimiento de sus derechos continúan hasta el presente. “Puras Evas: Objeción de inconcientes” presenta un alegato contra la objeción de conciencia. Siguiendo el estilo de esta historieta, con el que informa, presenta una opinión y satiriza, esta edición aborda la modificación de la Ley General de Salud que les permite a médicos y enfermeras negarse a proporcionar servicios médicos, como abortos y eutanasias, si consideran que estos procedimientos se encuentran en conflicto con sus valores éticos y morales. Nuevamente, se presenta la idea general de la controversia y sus implicaciones desde la fragmentación gráfica y lingüística.

La historieta entreteje los componentes gráficos y lingüísticos, con lo que forma un diálogo interno y de esa manera expone el tema y expone el argumento de que la modificación de la Ley General de Salud, que da entrada a objeciones personales sobre políticas institucionales, infringe los derechos humanos de las mujeres. Las caricaturas de la historieta presentan a los distintos participantes y afectados por la modificación: legisladores, profesionales médicos, la Iglesia, la sociedad y las mujeres. En la caricatura inicial se incluye el símbolo de Venus en color rosa rodeado de dedos que lo señalan en ademán de acusación. Los dedos corresponden, como lo indica el texto, a los *levantadedos*, los legisladores que votan de acuerdo con las disposiciones de los líderes de su partido o del poder ejecutivo: “Un día espantoso para los derechos humanos, los levantadedos de derecha legislaron...” (Bolio “Puras Evas: Objeción”). Los puntos suspensivos conducen a la siguiente caricatura. En ésta una mujer sostiene un periódico y expresa sorpresa al leer la noticia. En la parte inferior un médico se encuentra agobiado por la obligación de cumplir con su compromiso social y profesional: “¿Derechos sexuales y reproductivos? ¡Dios me libre de respetarlos!” (Bolio “Puras Evas: Objeción”). La caricaturización del médico hace eco de la parodia del título, la cual le otorga un valor negativo a esta postura y la asocia con la irresponsabilidad. Conjuntamente, descarta la victimización con que el opresor pretende cambiar el enfoque del debate.

Por otro lado, el sentimiento de sorpresa y preocupación del símbolo de Venus transmuta en enojo. Éste se ilustra con la representación de un útero maldiciendo la supresión de los derechos humanos de la mujer. Además, se presentan médicas en voz de apoyo a la prestación de servicios sin reservas y a la interrupción legal del embarazo, como medio para que las mujeres sigan su proyecto de vida. Las últimas caricaturas ilustran el

rechazo a las imposiciones de la Iglesia en asuntos de salud femenina y su oportunismo electoral. El cura de la penúltima caricatura sonríe y agita una urna electoral. Por último, un símbolo de la Medicina estilizado en color rosa con el símbolo de Venus en la parte superior, como conceptualización de los aspectos de salud que conciernen específicamente a la mujer, pide mantener la doctrina religiosa al margen de decisiones concernientes a las necesidades médicas de las personas.

Los conceptos expuestos con la caricatura se apoyan con información y opiniones textuales precisos sobre las implicaciones de la modificación. Sobresale el énfasis en los derechos humanos, que abarcan los derechos sexuales y reproductivos. La historieta recuerda la responsabilidad del Sistema de Salud de mantener el personal necesario, en caso de que entre sus miembros se encuentren algunos que se nieguen a atender a pacientes, para garantizar su derecho a la salud de las personas. Asimismo, recalca la superioridad de los derechos humanos con relación a posturas morales, religiosas y a la objeción de conciencia. Por último, exhorta a oponerse a estas iniciativas. “Objeción de inconcientes” llama la atención al control del cuerpo de la mujer desde el Estado. La interrupción del aborto está despenalizada únicamente en la Ciudad de México. En el resto del país las mujeres son condenadas aun por factores que se encuentran fuera de su control, tales como abortos espontáneos, partos prematuros y emergencias obstétricas.¹⁷⁵ En más de la mitad de los estados del país los fetos se consideran sujetos con protección jurídica. La caricatura

¹⁷⁵ Los casos de Dafne McPherson y Evelia Mutul son ilustrativos de la persecución del Estado. McPherson fue condenada por homicidio a 16 años de prisión después de tener un parto espontáneo en el que murió su hija. Fue liberada después de pasar tres años en la cárcel. En un nuevo juicio se comprobó la falta de sustento de las acusaciones presentadas por la Fiscalía. Mutul sufrió una hemorragia tras una caída y parió a un hijo que murió media hora más tarde. Está a punto de cumplir una condena de diez años. Entre las irregularidades del proceso figura la ausencia de un traductor, ya que entonces Mutul no hablaba ni entendía español.

de Bolio hace visible la situación de la mujer en México. La crítica social en general no logra enfatizarla. Además, de hacer visible esta situación, también se refiere a prácticas de representación social y para presentar distintos niveles de dicha problemática.

La caricatura política mantiene una mirada continua en los principales actores políticos. La representación de la situación del país, la crítica y la opinión que contiene se aglomeran en la breve combinación del mensaje gráfico y el mensaje lingüístico. Debido a la cercanía temporal de la caricatura y los acontecimientos sociales y políticos que aborda, ésta permite un primer acercamiento a las perspectivas y discusiones que se generan en torno a los mismos. Los diferentes formatos presentados en este capítulo traslucen la situación de un país en transición política que acarrea problemas y asuntos pendientes. En este sentido, la atención de la caricatura los mantiene relevantes. La caricatura analizada en este capítulo contiene una hostilidad contra el poder político que se relaciona con las funciones del humor en general. La irreverencia, el cuestionamiento y la crítica de las autoridades, de las instituciones y de la sociedad configuran una caricatura en constante reflexión sobre su contexto de producción. De esta manera, desempeña una función vigilante a la vez que promueve el debate y la libre expresión.

Conclusión

Las obras humorísticas analizadas en este estudio tienen una aptitud patente para representar su contexto de producción. Para Ibargüengoitia, esta cualidad se encuentra en la base del humorismo:

Hacer reír a la gente no me preocupa en lo más mínimo [...] La idea de que soy humorista, en este sentido, es falsa. [...] En cualquier momento me interesa representarlo, representar un aparato que en la novela tenga relación con la realidad, según la veo. Y necesito un lenguaje. Si mi lenguaje hace reír a la gente, allá ellos. No me halagan cuando me dicen: ‘Ay me reí como una loca o un loco al leer su obra’. No me gusta que me lo digan. [...] me interesa presentar la realidad como la veo. [...] de una manera que no es cortés, que no es solemne, que no es trágica... (“¡Yo no soy humorista!” 408-409)

El humorismo, según lo concibe Ibargüengoitia, se acerca a las realidades del país evitando la expresión solemne y las demostraciones de respeto. Las obras que reúne este estudio siguen esta dirección. La crítica mordaz de las autoridades e instituciones que contienen es posible precisamente por su distanciamiento de la solemnidad y consideraciones de cortesía. Asimismo, Ibargüengoitia rechaza la etiqueta de humorista por su asociación con una forma de entretenimiento superficial. Su encasillamiento bajo la designación de humorista conduce a la creación de su imagen como un autor disfrutable, sin mayor ambición formal que propiciar divertimentos (Villoro, “El diablo” XXIV). Esta imagen del humorista es consecuente con el reducido valor que se le concede al humor en México.

A pesar de la prevalencia de una sociedad solemne, cuidadosa de las normas y celosa de la transgresión de las formas, los productos culturales humorísticos se han convertido en importantes hitos de la cultura mexicana, como lo evidencia la obra de Lizardi, Posada, Castellanos, Monterroso y demás autores analizados en el primer capítulo. Por otro lado, la preferencia por la solemnidad ha generado un estigma que han tenido que enfrentar estas obras. A Ibargüengoitia le irritaba la expectativa de solemnidad en las letras: “[Lo escrito en México] parece que ha sido escrito por obispos, porque aquí conviene parecer obispo, si no, se lo comen a uno los obispos. Ve uno que sus autores más destacados actúan de manera episcopal” (“¡Yo no soy humorista! 415). Como hemos visto, la disminución del valor de los productos culturales humorísticos —basada en una supuesta frivolidad— no se sostiene. Al contrario, el humor impulsa el carácter crítico, transgresor e inquisitivo de dichos productos.

En el desarrollo de este estudio queda manifiesta la utilidad del humor para representar el México contemporáneo a través de un lente crítico, que concede una comprensión de los complejos procesos sociales y políticos que se encuentran presentes en este contexto. A la noción de que las obras humorísticas son propias de acercamientos superficiales se opone el contradiscurso, la crítica y el escepticismo que plantean las obras analizadas. Su incursión en el humor no las vuelve obras secundarias con relación a las obras consideradas serias, puesto que igualmente conceden acceso para entender el país. Estas obras forman parte de una extensa tradición humorística mexicana y su importancia reside —entre otros factores— en las herramientas que conceden para entender la sociedad y política de su contexto de producción. El análisis de las obras ha constatado la

perdurabilidad de la tradición del humor en México, que se ha mantenido vigente hasta el presente.

La representación humorística del México contemporáneo adquiere una complejidad que se opone a la simplificación de la realidad a la que son propensas las narrativas institucionales. Las obras analizadas entretienen y divierten. Posteriormente — como señalan Lizardi y Monterroso— dan entrada a la reflexión. La representación del país elaborada por estas obras permite un acercamiento al México contemporáneo que contempla sus ambigüedades y contradicciones. La obra de Toscana revela las prácticas y normas aceptadas de la sociedad y las repercusiones que tienen para los individuos. Además, reivindica el humor al entablar un diálogo con obras fundamentales de la cultura occidental. El humor de las novelas de Toscana cristaliza mecanismos profundos que se encuentran en funcionamiento en la sociedad moderna. Además, enfatiza la precariedad que subyace en su aparente estabilidad. Estas funciones del humor de Toscana dan pie al análisis de las obras que se presentan en los capítulos que le siguen y que se refieren a episodios, prácticas y características de los principales actores políticos del México contemporáneo. El énfasis en la precariedad evidencia la posibilidad de cambios, los que se sugieren por medio de la crítica. Esto corresponde a la noción de que las cosas pueden ser distintas, como lo presenta, Crichtley, como lo identifica Raskin en el humor político y como lo sugiere el ámbito del carnaval y la fiesta. Asimismo, la modificación de las estructuras de poder se encuentra en la crítica y en la burla de la caricatura, que contiene un triunfo simbólico sobre la autoridad y que constituye la reiteración de su precariedad.

La crítica de las autoridades, el señalamiento de las carencias sociales y la identificación de las faltas de los políticos que abordan las obras resulta ser sólo la

superficie de problemáticas complejas. Las novelas humorísticas analizadas en el tercer capítulo, el cine del cuarto capítulo y la caricatura política del quinto capítulo le dan continuidad al humor apocalíptico de Toscana —y a las funciones del humor en general— y lo enfocan en el México contemporáneo. El humor les permite revelar el complicado entramado en que se sostienen las problemáticas que representan. De esta manera, la guerra contra el narco presentada por el discurso oficial como el enfrentamiento de las autoridades contra el crimen se complica a medida que las obras difuminan los límites de autoridad y criminalidad. La implantación de medidas neoliberales trae consecuencias perjudiciales para la sociedad desde distintos frentes, tales como el desgaste físico y moral, la promoción de la desigualdad y el deterioro ambiental. Asimismo, el cine exhibe un intrincado escenario de poder en el que participa el Estado, la televisión y la Iglesia. Por último, la caricatura descubre las impresiones y secuelas de las prácticas antidemocráticas, la corrupción, la opresión y la negación de derechos.

El análisis de las obras humorísticas descubre un humor flexible, cuyas funciones se mantienen en los distintos medios. Además, los diferentes medios admiten las diversas manifestaciones del humor. El estudio parte de la premisa de que el humor —como indican Morreall y Critchley— encierra incongruencias, juega y desafía nuestras expectativas, permite percibir lo familiar como extraño y lo extraño como familiar, modifica las circunstancias, confunde las lógicas causales, invierte las prácticas sociales y trastoca el sentido común. Es decir, el humor propicia desplazamientos conceptuales y perceptivos. Teniendo en perspectiva estas funciones del humor y el análisis de las obras humorísticas del México contemporáneo es evidente que el humor desnaturaliza. Si las narrativas predominantes se presentan con valor axiomático, el humor las pone al alcance del

cuestionamiento. El libre mercado presentado como un medio de progreso se revela como un sistema que beneficia a una pequeña élite en detrimento del grueso de la sociedad. De la misma manera, la atención del clima de violencia en el país y su relación con el crimen organizado se desplaza al señalamiento del Estado como parte del problema. Las convenciones de la sociedad adquieren perfil opresivo. Es decir, algo tan corriente y al parecer inocuo se nos presenta bajo otra luz. Al desnaturalizar las prácticas, los discursos y las narrativas, el humor concede otra perspectiva desde la cual podemos percibir el mundo. De la misma forma, los productos culturales humorísticos conceden otro ángulo por el que podemos estudiar el México contemporáneo.

Bibliografía

Aboites Aguilar, Luis. “El último tramo, 1929-2000”. *Nueva historia mínima de México*.

El Colegio de México, 2004.

Ahí está el detalle. Dirigida por Juan Bustillo Oro, actuación de Cantinflas, Joaquín

Pardavé y Sara García, Grovas-Oro Films, 1940.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of*

Nationalism. Verso, 1991.

Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2010. Instituto Mexicano de Cinematografía,

2011, mptests.info/wpcontent/uploads/CINEMEXICANO/ANUARIOESTADISTICO/Anuario_Estadistico_de_Cine_Mexicano_2010.pdf.

Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011. Instituto Mexicano de Cinematografía,

2012, mptests.info/wpcontent/uploads/CINEMEXICANO/ANUARIOESTADISTICO/Anuario_Estadistico_de_Cine_Mexicano_2011.pdf.

Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2012. Instituto Mexicano de Cinematografía,

2013, mptests.info/wpcontent/uploads/CINEMEXICANO/ANUARIOESTADISTICO/Anuario_Estadistico_de_Cine_Mexicano_2012.pdf.

Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2013. Instituto Mexicano de Cinematografía,

2014, mptests.info/wpcontent/uploads/CINEMEXICANO/ANUARIOESTADISTICO/Anuario_Estadistico_de_Cine_Mexicano_2013.pdf.

Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2014. Instituto Mexicano de Cinematografía,

2015, mptests.info/wpcontent/uploads/CINEMEXICANO/ANUARIOESTADISTICO/Anuario_Estadistico_de_Cine_mexicano_2014.pdf.

- Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2015*. Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, mptestes.info/wpcontent/uploads/CINEMEXICANO/ANUARIOESTADISTICO/Anuario_Estadistico_de_Cine_mexicano_2015.pdf.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2016*. Instituto Mexicano de Cinematografía, 2017, mptestes.info/wpcontent/uploads/CINEMEXICANO/ANUARIOESTADISTICO/Anuario_estadistico_de_cine_mexicano_2016.pdf.
- Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2017*. Instituto Mexicano de Cinematografía, 2018, mptestes.info/wpcontent/uploads/CINEMEXICANO/ANUARIOESTADISTICO/ANUARIO_ESTADISTICO_DE_CINE_MEXICANO_2017_PDF_HD_DEF.pdf.
- Arreola, Juan José. “El guardagujas.” *Narrativa completa*. Debolsillo, 2016, pp. 177-182.
- . *La feria. Narrativa completa*. Debolsillo, 2016, pp. 313-450.
- Attardo, Salvatore, and Victor Raskin. “Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model.” *Humor: International Journal of Humor Research*, vol. 4, no. 3-4, 1991, pp. 293-347.
- Baer, Hester, and Ryan Fred Long. “Transnational Cinema and the Mexican State in Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también*”. *South Central Review*, vol. 21, no. 3, 2004, pp. 150-168.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Helene Iswolsky, Indiana University Press, 1984.
- Barajas, Rafael (*el Fisgón*). “El árbitro.” *La Jornada*, 14 de junio de 2018, www.jornada.com.mx/2018/06/14/cartones/1. Consultado 18 de diciembre de 2018.

- . "El tigre y los mapaches." *La Jornada*, 27 de junio de 2018,
www.jornada.com.mx/2018/06/27/cartones/1. Consultado 18 de diciembre de 2018.
- . *Historia de un país en caricatura: Caricatura mexicana de combate (1821-1872)*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- . *La democracia me da Peña: El PRI y sus fraudes*. Editorial Chamuco, 2012.
- . *Posada Mito y Mitote: La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- . "Sonríe." *La Jornada*, 3 de julio de 2018,
www.jornada.com.mx/2018/07/03/cartones/1. Consultado 18 de diciembre de 2018.
- . "Transmisión de poderes." *La Jornada*, 1 de diciembre de 2018,
www.jornada.com.mx/2018/12/01/cartones/0. Consultado 18 de diciembre de 2018.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. Grijalbo, 1996.
- Beinart, Peter. "The New Authoritarians Are Waging War on Women." *The Atlantic*, Jan/Feb 2019, www.theatlantic.com/magazine/archive/2019/01/authoritarian-sexism-trump-duterte/576382/. Accessed 8 Mar 2019.
- Benett, Scott M. *Cavar prosas en el panteón regiomontano: Hacia una estética del realismo desquiciado en la narrativa de David Toscana*. 2007. University of California, Santa Barbara, PhD dissertation.
- Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Prometeo, 1914.

- Bernal, Rafael. *El complot mongol*. Joaquín Mortiz, 1969.
- Bolio, Cintia (*Bolio*). "Puras Evas: Crueldad Histórica." *El Chamuco y los hijos del averno*, vol. 372, pp. 2-5.
- . "Puras Evas: La Paradoja del Sostén - Parte 3 de 3." *El Chamuco y los hijos del averno*, vol. 372, pp. 26-27.
- . "Puras Evas: Objeción de inconcientes." *El Chamuco y los hijos del averno*, vol. 378, pp. 14-15.
- Café Tacvba. "Chilanga Banda." *YouTube*, publicado por Warner Music México, 18 de febrero de 2014, www.youtube.com/watch?v=bKjn26agAEs.
- Calzonzin inspector*. Dirigida por Alfonso Arau, CONACINE-Estudios Churubusco, 1974.
- Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus, and Other Essays*. Translated by Justin O'Brien, Vintage, 1955.
- . "The Myth of Sisyphus." *The Myth of Sisyphus, and Other Essays*. Translated by Justin O'Brien, Vintage, 1955.
- . *The Stranger*. Translated by Matthew Ward, Vintage International, 1989.
- Carson, Rachel. "A Fable for Tomorrow". *Silent Spring*. A Mariner Book Houghton Mifflin Company, 2002, pp. 1-4.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, 1996.
- Castellanos, Bulmaro (*Magú*). "Aclaración pertinente." *La Jornada*, 29 de junio de 2018, www.jornada.com.mx/2018/06/29/cartones/0. Consultado 22 de diciembre de 2018.

- . "El indeseable cambio." *La Jornada*, 3 de diciembre de 2018,
www.jornada.com.mx/2018/12/03/cartones/0. Consultado 22 de diciembre de
2018.
- . "Exorcismo institucional." *La Jornada*, 28 de junio de 2018,
www.jornada.com.mx/2018/06/28/cartones/0. Consultado 22 de diciembre de
2018.
- . "La cosa es calmada." *La Jornada*, 9 de julio de 2018,
www.jornada.com.mx/2018/07/09/cartones/0. Consultado 23 de diciembre de
2018.
- . "Recuento a 100 días." *La Jornada*, 11 de marzo de 2019,
www.jornada.com.mx/2019/03/11/cartones/0. Consultado 15 de marzo de 2019.
- . "Todo suyo." *La Jornada*, 2 de julio de 2018,
www.jornada.com.mx/2018/07/02/cartones/0. Consultado 23 de diciembre de
2018.
- Castellanos, Rosario. *El eterno femenino*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- . "La mujer y su imagen." *Mujer que sabe latín...*, Fondo de Cultura Económica, 2012,
pp. 9-18.
- . "La participación de la mujer mexicana en la educación formal." *Mujer que sabe
latín...*, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 19-32.
- . *Mujer que sabe latín....* Fondo de Cultura Económica, 2012.
- . "'Por sus máscaras los conoceréis...' Karen Blixen – Isak Dinesen." *Mujer que sabe
latín...*, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 41-44.
- Cervantes Saavedra, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico,

- Alfaguara-Real Academia Española, 2004.
- Chávez, Daniel. "The Eagle and the Serpent on the Screen: State as Spectacle in Mexican Cinema." *Latin American Research Review*, vol. 45, no. 3, 2010, pp. 115-141.
- Close, Glen S. "The Detective Is Dead. Long Live the *Novela Negra*!". *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*, edited by René W. Craig-Odders, Jacky Collins and Glen S. Close, MacFarland, 2006, pp. 143-161.
- Cole, Cathy. *Private Dicks and Feisty Chicks: An Interrogation of Crime Fiction*. Curtin University Books, 2004
- Critchley, Simon. *On Humour*. Routledge, 2002.
- Crutzen, Paul. "Geology of mankind" *Nature*, vol. 415, 2002, pp.23.
- Davies, Jeremy. *The Birth of the Anthropocene*. University of California Press, 2016.
- De Certeau, Michel. "Part III: Spatial practices." *The Practice of Everyday Life*.
Translated by Steven Rendall, University of California Press, 1988, pp. 91-130.
- Del Río, Eduardo (Rius). *Los moneros de México*. Grijalbo, 2004.
- . "Rius: El relato de su secuestro". *Proceso*, 19 de agosto de 2017,
www.proceso.com.mx/499481/rius-relato-secuestro. Consultado 1 febrero de 2019.
- Domínguez Michael, Christopher. "Cronología selecta y comentada de la novela mexicana, 1992-2017". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 809, 2017, pp. 18-27.
- Duchesne-Winter, Juan. "Contribución del pensamiento amerindio a una *cosmopolítica* americana". *Cuadernos de Literatura*, vol. XIX, no. 38, 2015, pp. 269-278.
- Fernández, Bernardo, Bef. *Hielo negro*. Grijalbo, 2011.

- Fernández de Lizardi, José Joaquín. *El Periquillo Sarniento*, editado por Carmen Ruiz Barrionuevo, Cátedra, 2008.
- Foucault, Michel. “Stultifera Navis.” *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Vintage Books, 1973, pp. 3-37.
- Freud, Sigmund. *The Joke and Its Relation to the Unconscious*. Translated by Joyce Crick, Penguin Classics, 2003.
- Gallo, Miguel Ángel. *Sátira política mexicana*. Ediciones Quinto Sol, 1987.
- Garciadiego, Javier. “La Revolución”. *Nueva historia mínima de México*, Pablo Escalante Gonzalbo, et al., El Colegio de México, 2004, pp. 225-261.
- Garard Greg. *Ecocriticism*. Routledge, 2012.
- Garsd, Jasmine. “With an Eye on Oscars, Netflix Sent *Roma* to Theaters First.” *NPR*, 7 Dec. 2018. www.npr.org/2018/12/07/673661569/with-an-eye-on-oscars-netflix-sent-roma-to-theaters-first. Accessed 16 Jan. 2019.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro: Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en latinoamérica*. Capital intelectual, 2013.
- Gladwell, Malcolm. “The Satire Paradox.” *Revisionist History*. 17 August 2016, revisionisthistory.com/episodes/10-the-satire-paradox.
- Gómez Maza, Carolina. “La verdadera familia, ‘fuente de fecundidad’: Norberto Rivera”. *La Jornada*, 30 de junio de 2013, www.jornada.com.mx/2013/06/30/politica/003n2pol. Consultado 4 de diciembre de 2018.
- Greengross, Gil, and Geoffrey F. Miller. “Dissing Oneself versus Dissing Rivals: Effects of Status, Personality, and Sex on Short-Term and Long-Term Attractiveness of

Self-Deprecating and Other-Deprecating Humor.” *Evolutionary Psychology*, vol. 6, no. 3, 2008, pp. 393-408.

Helguera, Antonio (*Helguera*). “Desastre de la A a Z.” *La Jornada*, 25 de julio de 2018, www.jornada.com.mx/2018/07/25/cartones/1. Consultado 28 de diciembre de 2018.

---. “El juarista.” *La Jornada*, 16 de marzo de 2019, www.jornada.com.mx/2019/03/16/cartones/1. Consultado 22 de marzo de 2019.

---. “Oportunidad.” *La Jornada*, 9 de junio de 2018, www.jornada.com.mx/2018/06/09/cartones/1. Consultado 28 de diciembre de 2018.

---. “Dr. Narrostein.” *La Jornada*, 23 de marzo de 2019, www.jornada.com.mx/2019/03/23/cartones/1. Consultado el 25 de marzo de 2019.

---. “Sin identidad propia.” *La Jornada*, 25 de junio de 2018, www.jornada.com.mx/2018/06/25/cartones/1. Consultado 28 de diciembre de 2018.

Helguera, Antonio y José Hernández. “Calaveras reformadas de personas deslenguadas.” *Mono Sapiens*, 1 de noviembre de 2015, www.monerohernandez.com.mx/MONOSAPIENS/11-2015/01-11-2015-CALAVERAS-JH/MONO%20CALAVERAS.html. Consultado 5 de enero de 2019.

- . "De tu arte a mi...." *Mono Sapiens*, 6 de septiembre de 2015,
www.monerohernandez.com.mx/MONOSAPIENS/09-2015/06-09-2015-PINTURAS/MONO%20PINTURAS.html. Consultado 5 de enero de 2019.
- . "Los libros que hasta Peña quiere leer." *Mono Sapiens*, 16 de octubre de 2016,
www.monerohernandez.com.mx/MONOSAPIENS/10-2016/16-10-2016-LIBROS-JH/MONO%20LIBROS.html. Consultado 5 de enero de 2019.
- Hernández, José (*Hernández*). "Coletazo." *La Jornada*, 4 de julio de 2018,
www.jornada.com.mx/2018/07/04/cartones/3. Consultado 30 de diciembre de 2018.
- . "Ecosistema" *La Jornada*, 29 de julio de 2018,
www.jornada.com.mx/2018/07/29/cartones/0. Consultado 30 de diciembre de 2018.
- . "Entre aves." *La Jornada*, 18 de diciembre de 2018,
www.jornada.com.mx/2018/12/18/cartones/3. Consultado 30 de diciembre de 2018.
- . "Sorpraís." *La Jornada*, 26 de junio, www.jornada.com.mx/2018/06/26/cartones/3. Consultado 30 de diciembre de 2018.
- Hausmann, Matthias. "Historia de un escándalo: anticlericalismo y melodrama en *El crimen del padre Amaro*." *Nationbuilding en el cine mexicano*, editado por Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr, Iberoamericana-Vervuert, 2015, pp. 227-244.
- Huet, Charlotte. "Miradas cruzadas entre dos manifestaciones teatrales navideñas: La Pastorada leonesa y la Pastorela mejicana". *eHumanista*, vol. 17, 2011, pp. 220-

Hutcheon, Linda. *A theory of Parody: The Teachings of Twenty-Century Art Forms*.

University of Illinois Press, 2000.

Irabien Chedraui, Carmen. “*The Perfect Dictatorship*: Political Satire in Contemporary

Mexican Cinema.” *Cineaste: America’s Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, vol. 41, no. 3, 2016, pp. 44-45.

Irbangüengoitia, Jorge. “La ley de Herodes”. *Los Relámpagos de Agosto – La Ley de Herodes*, Promexa Editores, 1979, pp. 131-137.

---. *Los relámpagos de agosto*. Editorial Planeta Mexicana, 2005.

---. ¡Yo no soy humorista! *El atentado. Los relámpagos de agosto*, editado por Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, ALLCA XX, pp. 406-421.

Iliskink, Matthijs, and Jos Koldeweij. *Hieronymus Bosch: Visions of Genius*.

Mercatorfonds-Yale University Press, 2016.

Jiménez Bernal, Gabriela. “Palmira Garza abrió la brecha”. *El Universal*, 23 de junio de 2003. archivo.eluniversal.com.mx/cultura/29104.html. Consultado el 7 de enero de 2019.

Kotsko, Adam. *Awkwardness: An Essay*. Zero Books, 2010.

Kristy L. Duran, et al. “Genetic Diversity in Chihuahuan Desert Populations of Creosotebush (Zygophyllaceae: *Larrea Tridentata*).” *American Journal of Botany*, vol. 92, no. 4, 2005, pp. 722–729.

La cebra. Dirigida por Fernando Javier León Rodríguez, Cinemágico Producciones, 2011.

La dictadura perfecta. Dirigida por Luis Estrada, Bandidos Films, 2014. Netflix,

www.netflix.com/watch/80032640.

La ley de Herodes. Dirigida por Luis Estrada, Artecinema, Venevisión Internacional, 1999.

Las fuerzas vivas. Dirigida por Luis Alcoriza, CONACINE-Unifilms, 1975.

Lamb, Chris. *Drawn to Extremes: The Use and Abuse of Editorial Cartoons*. Columbia University Press, 2004.

Lezama, José Luis y Boris Graizbord. "Introducción general." *Los grandes problemas de México. IV. Medio ambiente*, editado por José Luis Lezama y Boris Graizbord. El Colegio de México, 2010, pp. 11-22.

Linati, Claudio. "Tiranía." *Historia de un país en caricatura: Caricatura mexicana de combate (1821-1872)*, Rafael Barajas Durán (*el Fisgón*), Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 82.

Long, Ryan F. *Fictions of Totality: The Mexican Novel, 1968, and the National-Popular State*, Purdue University Press, 2008.

Martínez, León A. "7 gráficos sobre los usuarios de internet en México en 2018". *El Economista*. 17 de mayo de 2018, www.eleconomista.com.mx/tecnologia/7-graficos-sobre-los-usuarios-de-internet-en-Mexico-en-2018-20180517-0077.html. Consultado 15 de enero de 2019.

Medina de la Serna, Rafael. "Sorrows and Glories of Comedy". *Mexican Cinema*, edited by Antonio Paranaguá, translated by Ana M. López, British Film Institute-IMCINE, 1995.

Méndez, Leopoldo. *Homenaje a Posada*. 1953. Art Institute Chicago, www.artic.edu/artworks/222760/posada-in-his-workshop-homage-to-posada.

“Mexicanos los más fans de Netflix en el mundo”. *Forbes México*, 15 de septiembre de 2018, www.forbes.com.mx/mexicanos-los-mas-fans-de-netflix-en-el-mundo/.

Consultado 15 de enero de 2019.

“México: la polémica del padre Amaro”. *BBC Mundo*, 16 de agosto de 2002, news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_2198000/2198500.stm. Consultado 16 de enero de 2019.

Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. Bolsillo Era, 2013.

---. “El ser del mexicano.” *Escenas de pudor y liviandad*. Editorial Grijalbo, 1988, pp. 94-96.

---. *Escenas de pudor y liviandad*. Editorial Grijalbo, 1988.

---. “Homenaje al espíritu lúdico de una década [Del camp a la trivia].” *Días de guardar*. Bolsillo Era, 2013, pp.143-144.

---. “Imágenes del tiempo libre.” *Días de guardar*. Bolsillo Era, 2013, pp. 145-163.

---. “Instituciones: Cantinflas. Ahí estuvo el detalle.” *Escenas de pudor y liviandad*. Editorial Grijalbo, 1988, pp. 77-96.

---. “Instituciones: Celia Montalván. ‘Te brindas, voluptuosa e impudente.’” *Escenas de pudor y liviandad*. Editorial Grijalbo, 1988, pp. 23-45.

---. La distorsión es la semejanza (Caricatura y dibujo satírico en México). *Aire de familia: Colección de Carlos Monsiváis*. INBA, 1995.

---. “La manifestación del rector.” *Días de guardar*. Bolsillo Era, 2013, pp. 214-253.

Montaño Garfias, Ericka. “La caricatura está en todos lados y debe adaptarse a los nuevos

- lenguajes: Helguera". *La Jornada*, 2 de diciembre de 2017, www.jornada.unam.mx/2017/12/02/cultura/a03n1cul. Consultado 1 de febrero de 2019.
- Montemayor, Carlos. *La violencia de Estado en México antes y después de 1968*. Debate, 2010.
- Monterroso, Augusto. "Caballo imaginando a Dios." *La oveja negra y demás fábulas*. SEP-Alfaguara, 2001, p. 71.
- . "El apóstata arrepentido." *La oveja negra y demás fábulas*. SEP-Alfaguara, 2001, p. 39.
- . "El sabio que tomó el poder." *La oveja negra y demás fábulas*. SEP-Alfaguara, 2001, pp. 27-29.
- . "El salvador recurrente." *La oveja negra y demás fábulas*. SEP-Alfaguara, 2001, p. 53.
- . "La buena conciencia." *La oveja negra y demás fábulas*. SEP-Alfaguara, 2001, p. 87.
- . *La oveja negra y demás fábulas*. SEP-Alfaguara, 2001.
- . "Monólogo del mal." *La oveja negra y demás fábulas*. SEP-Alfaguara, 2001, p. 49.
- Monty Python and the Holy Grail*. Directed by Terry Gilliam, and Terry Jones, EMI Films, 1975.
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a society, 1896-2004*. 3rd ed. McFarland, 2005.
- Morreall, John. *The Philosophy of Laughter and Humor*. State University of New York Press, 1987.
- Navasky, Victor S. *The Art of Controversy: Political Cartoons and Their Enduring*

Power. Knopf, 2013.

Nomland, John B. *Teatro Mexicano Contemporáneo (1900-1950)*. Traducido por Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza. Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1967.

“Obtiene David Toscana el Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores 2017 por su novela *Olegaroy*. *INBA*, no. 328, 21 de marzo de 2018, www.inba.gob.mx/prensa/8586/obtiene-david-toscana-el-premio-xavier-villaurrutia-de-escritores-para-escritores-2017-por-su-novela-olegaroy. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

O’Farrell, John. “Not poke fun at Parliament? That’s a laugh.” *The Guardian*, 30 July 2011, www.theguardian.com/commentisfree/2011/jul/31/jon-stewart-parliament-broadcast-satire. Accessed 21 January 2019.

Pastorela. Dirigida por Emilio Portes, Las Producciones del Patrón, Fidecine, EFICINE 226, Imcine, 2011.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad-Posdata-Vuelta a El laberinto de la soledad*. editado por Marie-José Paz, Fondo de Cultura Económica, 2004.

---. “Máscaras mexicanas”. *El laberinto de la soledad-Posdata-Vuelta a El laberinto de la soledad*, editado por Marie-José Paz, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 32-50.

---. “Todos santos, Día de Muertos.” *El laberinto de la soledad-Posdata-Vuelta a El laberinto de la soledad*, editado por Marie-José Paz, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 51-71.

Perevochtchikova, María. “La problemática del agua: revisión de la situación actual

- desde una perspectiva ambiental.” *Los grandes problemas de México. IV. Medio ambiente*, editado por José Luis Lezama y Boris Graizbord. El Colegio de México, 2010, pp. 61-104.
- Pick, Zuzana M. *Constructing the Image of the Mexican Revolution: Cinema and the Archive*. University of Texas Press, 2010.
- Pilcher, Jeffrey M. *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. SR Books, 2001.
- Portilla, Jorge. *Fenomenología del relajo (y otros ensayos)*. Era, 1966.
- Posada, José Guadalupe. “¡Abajo la tiranía de Díaz! Sufragio efectivo... y no!” *Posada Mito y Mitote: La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla*, Rafael Barajas Durán (*el Fisgón*), Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 376.
- . “Calaveras del montón.” *Posada Mito y Mitote: La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla*, Rafael Barajas Durán (*el Fisgón*), Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 253.
- . “Lo del día. Perdón, Nación mexicana.” *Posada Mito y Mitote: La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla*, Rafael Barajas Durán (*el Fisgón*), Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 380.
- . “¿Qué quieres Panchito.” *Posada Mito y Mitote: La caricatura política de José Guadalupe Posada y Manuel Alfonso Manilla*, Rafael Barajas Durán (*el Fisgón*), Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 373.
- “Presentation.” *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, intermedialites.com/en/presentation/. Accessed 30 March 2019.

Quevedo, Francisco de. “Miré los muros de la Patria mía”. *Poesía varia*, editado por James Crosby, Cátedra, 2000, pp. 114-115.

Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. D. Reidel Publishing Company, 1984.

Rippl, Gabriele. *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*. De Gruyter, 2015.

Sánchez González, Agustín. *Siete moneras*. Gobierno del Distrito Federal, 2009.

Schmidt, Samuel. *Humor en serio: Análisis del chiste político en México*. Aguilar, 1996.

Schmidt-Welle, Friedhelm. “El callejón de los milagros y el nuevo cine mexicano”.

Nationbuilding en el cine mexicano: Desde la Época de Oro hasta el presente, editado por Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr, Iberoamericana, 2015, pp. 185-198.

---. “Jorge Fons: *El callejón de los milagros* (1994)”. *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*, editado por Christian Wehr, Iberoamericana, 2016, pp. 441-458.

Schmidt-Welle, Friedhelm. “Jorge Fons: *El callejón de los milagros* (1994)”. *Clásicos del cine mexicano: 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente*. Christian Wehr, Ed. Iberoamericana, 2016.

Schmidt-Welle, Friedhelm y Christian Wehr. “Introducción: *Nationbuilding* en el cine mexicano”. *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, editado por Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr, Iberoamericana, 2015, pp. 7-11.

Si yo fuera diputado. Dirigida por Miguel M. Delgado, actuación de Cantinflas, Gloria Mange y Andrés Soler, Posa Films, 1952.

- Taibo II, Paco Ignacio. “Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad”. *Tierra Adentro*, vol. 49, 1990, pp. 13-15.
- Teletiranía: la dictadura de la televisión en México*. Dirigida por Carlos Mendoza Aupetit, Canal Seis de Julio, 2004.
- Toscana, David. *Duelo por Miguel Pruneda*. Editorial Sudamericana, 2002.
- . *El ejército iluminado*. Tusquets, 2006.
- . *El último lector*. Mondadori, 2004.
- . *Evangelia*. Alfaguara, 2016.
- . *La ciudad que el diablo se llevó*. Alfaguara, 2012.
- . *Los puentes de Königsberg*. Alfaguara, 2009.
- . *Olegaroy*. Alfaguara, 2017.
- . *Santa María del Circo*. Debolsillo, 2004.
- TV UNAM. “El chamuco TV (Programa 7).” *YouTube*, 13 de mayo de 2018, www.youtube.com/watch?v=HZqf2-1wJQA.
- Un día con el diablo*. Dirigida por Miguel M. Delgado, actuación de Cantinflas, Andrés Soler y Miguel Arenas, Posa Films, 1945.
- Ulrich Gumbrecht, Hans. “Why Intermediality — if at all?” *Intermédialités: Historie e théorie des artes, des lettres et des techniques*, no. 2, 2003, pp. 173-178.
- Van Aken, Jheronimus *El Bosco. La nave de los locos*. 1490-1500. *Louvre*, www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/ship-fools-or-satire-debauched-revelers.
- Vázquez Ángeles, Jorge. *El jardín de las delicias*. Jus, 2009.
- Veatch, Thomas C. “A theory of humor”. *Humor: International Journal of Humor Research*, vol.11, no. 2, 1998, pp. 161-216.

- Velasco, Salvador. "Rojo amanecer y La ley de Herodes: cine político de la transición mexicana." *Hispanic Research Journal*, vol. 6, no. 1, 2005, pp. 67-80.
- Villalobos, Juan Pablo. *Fiesta en la madriguera*. Anagrama, 2010.
- Villoro, Juan. *Arrecife*. Anagrama, 2012.
- . "El diablo en el espejo". *El atentado. Los relámpagos de agosto*, editado por Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, ALLCA XX, pp. XXIII-XXXVIII.
- . "Entrevista a Juan Villoro." *Animal de fondo*, no. 2, 2017, 9-17.
- . Entrevista de Contreras, José Alfredo, Melissa González-Contreras and María Cristina Monsalve. *Hispanamérica*, vol. 44, no. 132, 2015, pp. 51-61.
- Wehr, Christian. "Realidad, mito y alegoría de la nación en *Y tu mamá también*." *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, editado por Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr, Iberoamericana, 2015, pp. 217-226.
- Williams, Gareth. "'Comrades, there are moments in life that are truly momentary': Cantinflas and the Administration of Public Matters." *Humor in Latin American Cinema*, edited by Juan Poblete and Juana Suárez, Palgrave Macmillan, 2016, 2016, 47-66.
- . *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Duke University Press, 2002.
- Y tu mamá también*. Dirigida por Alfonso Cuarón, Twentieth Century Fox, 2001. Netflix, www.netflix.com/watch/60023237.
- Zavala, Oswaldo. "Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives." *Comparative Literature*, vol. 66, no. 3, 2014, pp. 340-360.

