



BUAP

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“HUMOR Y EROTISMO EN LA NARRATIVA DE JOSÉ AGUSTÍN, ARMANDO
RAMÍREZ Y ENRIQUE SERNA”

ENERO DE 2024

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE:

DOCTOR EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA:

MTRO. JUAN DE JESÚS RAMÍREZ RIVAS

DIRECTOR DE TESIS:

DR. HÉCTOR ALEJANDRO COSTILLA MARTÍNEZ

Índice

Capítulo 1. Humor y erotismo: enfoques teórico-metodológicos.....	5
Introducción.....	5
1.1. Teorías del humor.....	6
1.1.1. Teorías de la superioridad.....	7
1.1.2. Teorías del alivio o de la liberación.....	12
1.1.3. Teorías de la incongruencia.....	16
1.1.4. Teoría semántica del humor.....	21
1.1.5. Breve glosario de términos del humor.....	31
1.2. Definición de humor erótico.....	45
1.2.1. Erotismo: entre la risa y el horror.....	55
1.2.2. El tabú y el eufemismo.....	61
1.2.3. El albur.....	65
1.2.4. Del folklore a la literatura.....	71
1.2.5. Lo vernáculo y lo popular.....	73
1.2.6. Clasificación y (auto) censura del humor erótico.....	77
Capítulo 2. José Agustín: Onda y liberación sexual.....	83
2.1. “La onda es el sexo”.....	83
2.2. La náusea sexual en <i>La tumba</i> (1964).	98
2.3. <i>De perfil</i> ante la crítica.....	107

2.3.1. El tabú de la virginidad y la novela familiar en <i>De perfil</i>	109
2.3. <i>La miel derramada</i>	129
2.3.1. Clímax, anticlímax y tensión erótica.....	131
2.3.2. “Me calenté horrores”: exclamación y eyaculación.....	132
2.3.3. “El lugar no es apropiado”: elipsis y repetición.....	135
2.3.4. “Deja que sangre”: el anticlímax y la inversión de tipos.	138
Capítulo 3. Armando Ramírez: costumbrismo, folklore y fiesta sexual	143
3.1. Armando Ramírez: menospreciado por la academia	143
3.2. <i>Pu o Violación en Polanco</i> : Cine, raza y violencia sexual	153
3.3. Dos novelas, un siglo de distancia: <i>Baile y cochino</i> y <i>Quinceañera</i>	160
3.4. Humor erótico en <i>¡Pantaletas!</i>	179
3.4.1. Maciosare: educación, sexualidad y lenguaje.	180
3.4.2. Poética <i>calipigia</i> o de los ojos a la boca	188
3.4.3. El anticlímax y la declinación batética.....	194
3.4.4. El erotismo de la pantaleta	213
3.4.5. Escatología, humor y sexo.	222
4. Enrique Serna: la sátira y el sexo.....	235
4.1. Enrique Serna y la recepción crítica	235
4.2. La narrativa gay en México y la deconstrucción del estereotipo.....	250
4.2.1. Cuentos de gays y de vestidas	266

4.3. “Tía Nela”. Psicosis y deseo frustrado.....	273
Conclusiones.....	302
Bibliografía.....	330

Capítulo 1. Humor y erotismo: enfoques teórico-metodológicos

Introducción.

Esta tesis de doctorado busca analizar y explicar la presencia del humor vinculado al erotismo en tres narradores mexicanos de la segunda mitad del siglo XX. Además de su nacionalidad, estilo y algunos temas literarios, José Agustín, Armando Ramírez y Enrique Serna tienen en común el empleo, constante y muy distintivo, del humor erótico en sus obras. Agustín ha dicho sobre su obra que “de inmediato remite al lector al tema de lo erótico sexual” (Pelayo 69); Armando Ramírez dijo que se le ha acusado de ser “muy agresivo y majadero, muy ese tipo de cosas. Yo nunca hice algo por granjearme buenas críticas, premios o dar conferencias, [...] yo pretendo escribir mentándoles la madre.” (Tercero 13). En cuanto a Enrique Serna, ha dicho: “Creo que hay muchas situaciones cómicas en la vida erótica, que pueden ser material de la novela” (Rivas).

Para delimitar el marco temporal de este estudio se consideró la aparición de la narrativa de la Onda, que inauguró José Agustín en la década de los 60. Este estilo literario tuvo mucho impacto en autores de los 70 y 80, como Armando Ramírez, con una narrativa sórdida algunas veces, festiva otras; y Enrique Serna, cultivador de la ironía y la sátira. Sobre estos tres autores ya se ha escrito bastante en el ámbito académico y de la crítica. Sin embargo, en esta tesis pretendemos demostrar que no se ha dicho lo suficiente respecto a nuestros objetivos específicos de estudio (el humor y el erotismo). Las obras teóricas, académicas y ensayísticas que comentaremos al inicio de cada capítulo no constituyen, ni pretendemos que así se entienda, todo lo que se ha dicho acerca de la obra de cada autor, sino exclusivamente una parte de lo que se ha escrito sobre los temas que nos interesan: el humor, lo sexual y lo erótico.

Este primer capítulo se divide en tres apartados. En el primero daremos un breve recorrido por las principales teorías del humor que suelen englobarse, según expertos, en 3 principales grupos: la teoría de la superioridad, la teoría del alivio o de la liberación y la teoría del absurdo o de la incongruencia. Habiéndolas definido, daremos un glosario breve de términos importantes para el análisis del humor literario. El segundo apartado expone la definición y alcances del término humor erótico, así como las herramientas teóricas de la literatura, la lingüística, la antropología y el psicoanálisis que nos permitan sentar la metodología para analizar a nuestros autores.

1.1. Teorías del humor.

En su Introducción a *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, Michael Billig explica que “las teorías del humor son más que teorías del humor¹” (7). Con esto quiere decir que el humor y las reflexiones acerca del mismo reflejan, también, el ambiente histórico al que pertenecen. Tipos de humor y teorías del humor dependen de su época y su contexto. Las teorías que explican el sentido del humor suelen catalogarse en tres grupos: de superioridad (que ven al humor como un correctivo basado en el escarnio); de incongruencia (si se basan en algún tipo de contradicción, sinsentido o realidad contrahecha), y de descarga (cuando involucran una liberación; en inglés, *release*; también se les llama de alivio o *relief*)². En el ámbito de la lingüística, Victor Raskin ha planteado una teoría semántica del humor, que es especialmente útil para estudiar el humor sexual. De ella nos ocuparemos en el quinto apartado.

¹ Todas las traducciones del inglés son propias.

² Además de sintetizar y reunir las principales teorías del humor, Noël Carroll (42-48) aporta una teoría del juego y una teoría de la disposición.

1.1.1. Teorías de la superioridad.

En la *Poética*, Aristóteles habla de una purificación de las emociones denominada “catarsis”, efecto que las obras dramáticas producen en el espectador. La purificación a través de las emociones o catarsis alivia al espectador, sustrayéndolo momentáneamente del plano real. Sin embargo, esta catarsis se daba en la representación de las tragedias, no en las comedias. El valor poético, según Aristóteles, residía en la belleza, vinculada primeramente a lo moral. Siguiendo la línea de pensamiento de Platón³, el bien era considerado necesariamente bello. Lo “bueno” era lo que debía ser visto por la Polis. Este principio excluía al género cómico por hacer escarnio de lo más bajo. En el supuesto segundo libro de la *Poética*, del cual nada se conoce ya que desapareció aparentemente durante la Edad Media, Aristóteles se ocuparía de la comedia y del canto yámbico. Sabemos que, en esencia, la hubiera reprobado:

La comedia [...] es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que sean en cualquier especie de maldad, sino en la de maldad fea, que es, dentro de la maldad, la parte que corresponde a lo ridículo, una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula (137).

Tanto Platón como Aristóteles han sido considerados teóricos de la superioridad (Michael Billig los llama “misogelastas⁴”), aunque en su tiempo no existía tal cosa como una teoría del humor. Estos filósofos buscaban que el humor fuera disciplinario: lo malo no sólo

³ Platón desacreditaba la comedia, lo humorístico y la risa, como defectos censurables. Así lo hizo en el libro IV de la *República* al prohibir, en su utopía, a los comediógrafos.

⁴ Se trata de un neologismo inventado por George Meredith, novelista y poeta victoriano, para referirse a los ‘enemigos de la risa’, formado por los vocablos griegos *misos* y *gelao* (quien odia la risa).

podía, sino tenía que ser objeto de burla, para corregirse. Este afán de superioridad se mantuvo en la sátira horaciana. En su *Epístola a los pisones* (después llamada *Ars Poética*), Horacio reflexionó sobre el arte de la creación poética, centrándose especialmente en la sátira. Más que agresión, es perfeccionamiento individual y social. Su formación filosófica y la herencia de pensamiento griego complementaban el otro lado de su talante poético; estimaba por igual la forma y el contenido en su valoración estética de la obra. Valeriano Bozal, en su introducción a *Lo cómico y la caricatura* de Charles Baudelaire, explica que para Horacio la risa surge “cuando introducimos motivos inadecuados, indecorosos en un mundo de decoro, allí donde lo adecuado es norma y, se presume, naturaleza” (15). El absurdo es una inversión, ruptura o contradicción del orden natural: por tanto, era un producto indigno del espíritu humano. Aunque ni Billig, ni Carroll ni Morreall lo designan como tal, Horacio y sus principios perpetúan y se ajustan a la categoría de los teóricos de la superioridad: “Estas incipientes teorías, insuficientes como resultan para explicar la psicología de la risa, no obstante, ilustran de manera afortunada cómo el humor estaba ligado a una ideología de orden, gusto y superioridad” (47).

Pero más allá de la superioridad colectiva y de la intención pedagógica o moralizante que cada sistema clásico de pensamiento haya buscado enaltecer, las teorías de la superioridad se entienden también como una forma de enaltecer el yo, de vanagloriar el ego a través del escarnio, la burla y el dolor ajeno. Explica Noël Carroll en *Humour, A Very Short Introduction*: “La asociación (hallada en Platón y Aristóteles) del humor con la malicia y el abuso hacia la gente marcada como deficiente sugiere lo que ha sido llamado *teoría del humor de la superioridad*” (8). Entre los principales exponentes de esta doctrina destacan Thomas Hobbes, que en su *Leviatán* asegura que la risa procede de un “entusiasmo

repentino” y que “es causada o bien por algún acto repentino que a nosotros mismos nos agrada, o por la aprehensión de algo deforme en otras personas, en comparación con las cuales uno se ensalza a sí mismo” (67). En la teoría hobbesiana no hay lugar para la risa autodenigrante: al contrario, cuando uno ríe por un triunfo lo hace por una especie de gloria súbita, como para alabarse a uno mismo.

Carroll considera que otro teórico de la superioridad fue el poeta Charles Baudelaire. En *Lo cómico y la caricatura*, asume la risa como resultado del pensamiento moderno, presente en la vida urbana y en su realidad violenta. Retoma una concepción medieval de la risa y la cataloga como satánica: “El Sabio por excelencia, el Verbo Encarnado, nunca ha reído. A los ojos de aquel que todo lo sabe y todo lo puede, lo cómico no existe” (85). Los simbolistas reivindicaron la figura de Satanás, el ángel caído, como metáfora de rebelión contra las jerarquías monárquicas de la cosmogonía judeocristiana, sustento ideológico de la historia política europea; en esta misma dirección de pensamiento revolucionario, catalogar a la risa de satánica es un acto de reivindicación. Para Baudelaire la risa humana puede ser el recuerdo de una antigua caída, “de una degradación física y moral” (84), debido a que “lo cómico es un elemento condenable y de origen diabólico” (87).

Si bien parece enfilarse su postura hacia el gran gozo que produce esta risa satánica, Baudelaire podría no estar de acuerdo en que se le catalogara como teórico de la superioridad. De hecho, afirma burlonamente: “la risa, dicen, viene de la superioridad. No me sorprendería que ante tal descubrimiento el fisiólogo se echara a reír pensando en su propia superioridad” (89). La risa y el humor, que en el siglo XX serán objeto de amplios estudios (Bergson, Pirandello, Freud) eran, para Baudelaire (el primero en proponerse dar una visión teórica al respecto) “una expresión, un síntoma, un diagnóstico” (99). ¿De qué? Achaquémoslo al

spleen, que también significa bilis o humor negro. Horacio despreciaba el efecto cómico de la risa cuando pudiera resultar en imágenes absurdas o figuras contrahechas: la risa era indigna. Para Baudelaire la risa es apreciada como impulso motriz: signo reestructurador de una época abrumada por el tedio. Podemos entender que Carroll lo catalogue como un teórico de la superioridad para quien “la malicia inherente a la comedia [era] la más clara huella de lo satánico en los seres humanos” (9). Esto en especial lo entendemos al leer este pasaje de *Lo cómico y la caricatura*:

¿Qué hay de regocijante en el espectáculo de un hombre que cae en el hielo o en el pavimento, que tropieza en el borde de una acera, para que la cara de su hermano en Jesucristo se contraiga en forma desordenada [...] Ese pobre diablo cuando menos se ha desfigurado, quizá se haya fracturado algún miembro importante. Sin embargo, la risa ha salido, irresistible y súbita [...] si queremos ahondar [en el pensamiento] encontraremos [...] cierto orgullo inconsciente (90).

¿A qué orgullo se refiere? Sin duda, al de no haber caído. La risa es un mecanismo que se acciona ante algún evento, situación u objeto, de manera semejante al movimiento de un reloj: no hay un control consciente sobre los impulsos a los que está sometido el hombre; en este sentido, puede relacionarse también con las teorías del alivio, de las que hablaremos más adelante. Las teorías de la superioridad perdieron adeptos conforme se democratizaron las sociedades; es decir, conforme los ideales de igualdad y fraternidad comenzaron a extenderse (independientemente de que fueran o no llevados a la práctica). Además, tienen muchas fallas. De acuerdo a Carroll, los sentimientos de superioridad no son, ni remotamente, elementales para reír.

[...] reímos ante juegos ingeniosos de palabras y bromas sin filo tendencioso [...] y, cuando reímos en estos casos, estamos lejos de tener en claro quién se siente superior, o en qué modo los enunciantes de esas palabras ingeniosas son inferiores a nosotros. De hecho, pueden parecernos más astutos de lo que somos nosotros (11).

La sátira se asocia a las teorías de la superioridad ya que en ella se percibe al arte poético como un instrumento de corrección. Todo lo débil, torcido o vicioso se considera feo y antinatura. Lo correcto, lo bueno y lo justo son armoniosamente bellos. Pero existen otros tipos de sátira además de la horaciana como la menipea y la juvenal. Más allá de la tradición clásica se pueden inscribir diversos textos y autores en alguna de estas tres variedades. La diferencia entre estas formas satíricas, que también buscan la corrección, es el grado de invectiva, la agudeza y en general lo hiriente que resulta cada una. Lo que tienen en común es la presuposición de que el humor sirve para corregir, ya sea educando o castigando. De estos casos hablaremos en el apartado 1.1.5. dentro de nuestro Glosario de términos del humor.

Esto también se puede pensar desde un ángulo político. En el capítulo cinco de *Piel negra, máscaras blancas* de Frantz Fanon, Frantz Fanon narra una experiencia que involucra a él mismo, a un niño pequeño y a la madre del niño, lo que lo enfrenta a la inevitabilidad de su negritud. Fanon utiliza esta experiencia para reflexionar sobre la incompatibilidad de la negritud con el mundo occidental. La situación se centra en la tensión producida por la “inquietante mirada” blanca, representada en la exclamación del niño: “¡Mira, un negro!”. Fanon resalta la importancia de la risa cuando se enfrenta a la madre del niño y sigue su famosa respuesta: “Bese el culo del Negro guapo, señora” con la declaración “Ahora uno podría reír”. El artículo “*Wit’s End: Franz Fanon, Transnationalism and the Politics of Black*

Laughter”, de Diego Millán, explora el problema de cómo se ha privilegiado la política afectiva del miedo y dejado de lado la risa, así como la contribución de la risa a la resolución de este conflicto recontado por Fanon.

De acuerdo a Millán, ciertas teorías de la risa han contribuido a la marginalización de la risa negra y han reforzado jerarquías raciales y sociales. Las teorías de la superioridad, basadas en la premisa aristotélica de que la risa es inherentemente humana, perpetúan un impasse donde la risa se convierte en evidencia de la inhumanidad o el estatus subhumano de un sujeto. La superioridad de la risa, que postula que la risa señala un sentimiento de superioridad sobre los demás, ha estado históricamente vinculada a la subordinación de la risa negra. Retomaremos algunas ideas de Franz Fanon sobre los problemas de la raza, la otredad y la discriminación (a la vez que el sentido del humor con el que se manifiestan estos problemas) cuando nos enfoquemos en las obras de Armando Ramírez.

La teoría de la superioridad se remonta a la antigua Grecia, pero adquiere una forma más reconocible durante los siglos XVII y XVIII, particularmente en relación con el surgimiento de la esclavitud transatlántica. La risa se presenta como una forma de reforzar jerarquías sociales, donde la risa a expensas de otros se percibe como un triunfo de la propia superioridad. Dentro de sociedades jerárquicamente estructuradas, ciertas risas, especialmente la risa negra, quedan sujetas a una mayor vigilancia y se enmarcan como ruidosas, excesivas e irracionales.

1.1.2. Teorías del alivio o de la liberación.

Estos enfoques pretenden explicar el humor como un mecanismo inconsciente, psicológico y cultural, que busca aliviar un estrés generado por una tensión que, al ser

distendida, produce placer. De ahí que esta teoría también sea llamada “teoría de la liberación” o “*release theory*”. El humor, de acuerdo a estos teóricos, alivia miedos y tensiones al liberar energía nerviosa mofándose o desacralizando conceptos y temas tabú. Por tanto, busca explicar los problemas de la risa y el humor desde dos perspectivas: una fisiológica y otra psicológica. La primera se debe al pensador inglés Herbert Spencer que, en el siglo XIX, pretendió dar un sentido científico a sus interpretaciones, basándose en las teorías “hidráulicas” de la energía nerviosa (Morreall 99). En cuanto a la dimensión psíquica de estos estudios inaugurados por Freud (a partir de las ideas de Spencer) se concibe al humor como un medio liberador, a través del que se superan inhibiciones socioculturales y se satisface de manera vicaria deseos reprimidos.

De acuerdo a Spencer, “la excitación nerviosa siempre tiende a incitar movimiento muscular; y cuando acumula cierta intensidad, siempre lo logra” (citado por Morreall 100). En torno a esta concepción “hidráulica” del sistema nervioso, Freud postuló sus ideas sobre la descarga en *El chiste y su relación con el inconsciente*.

Las teorías de Spencer y de Freud incurren en el error de presuponer visiones hidráulicas de la mente, las cuales son altamente cuestionables. Ambos postulan la existencia de una energía mental que se comporta como el agua, siguiendo ciertos canales, circunnavegando obstáculos y buscando cauces conforme la presión se eleva. Su lenguaje, aunque contagiado de la jerga científica de su tiempo, parece cuando mucho metafórico desde la perspectiva actual (Carroll 38).

A estas objeciones Noël Carroll suma contraejemplos que jamás figuraron en la teoría freudiana. Se trata de situaciones humorísticas que no entran en la categoría de tendenciosos ni de no tendenciosos, como acertijos, chistes y juegos ingeniosos de palabras. Sin embargo,

podría aceptarse una teoría de la descarga, alivio o liberación en el sentido de que el escucha o lector “se enfrenta a un desafío, a una incongruencia que podría asimilarse como amenaza o molestia, que necesita solución y divierte” (41).

Los tres primeros libros de Freud⁵ definen las bases de su teoría psicoanalítica. En ellos trata problemas de la psique humana, desatendidos hasta ese momento por la Psicología, que los consideraba vacuos o en los que sencillamente no había reparado: sueños, actos fallidos de la lengua, y chistes. Freud establece similitudes entre el proceso de elaboración inconsciente del chiste y el de los sueños. Tienen en común la transferencia de sentidos a través de la asociación verbal y conceptual, el descubrimiento de lo oculto (metaforizado en símbolos, a guisa de disfraz inconsciente) y la desaprensión crítica. La sustitución verbal y simbólica de sentidos se da en un proceso de “condensación”, construido por el mecanismo del chiste, análogo al de la “elaboración” del sueño. Es destacable el hecho de encontrar, por primera vez en un tratado sobre humor, evidencia cotidiana de carácter humorístico; es decir: chistes. Por ejemplo:

Un médico que acaba de conocer a una señora, dice al marido de la enferma: “No me gusta nada.” “Hace mucho tiempo que a mí tampoco”, se apresura a confirmar el interpelado. El médico [...] expresa su preocupación con tales palabras que el marido halla en ellas la confirmación de su desvío matrimonial (*El chiste* 42-43).

Freud dividió los tipos de chiste más comunes en dos categorías: tendenciosos y no tendenciosos. Los primeros pueden ser de tipo hostil (destinados a la agresión, sátira u ofensa), o bien obscenos (cuyo fin es sugerir una desnudez). Los chistes tendenciosos,

⁵ *La interpretación de los sueños, Psicopatología de la vida cotidiana y El chiste y su relación con lo inconsciente.*

reflexiona, han sido “más raramente sometido[s] al análisis, como si la repugnancia a tratar este género de asuntos se hubiese trasladado desde la materia hasta lo objetivo” (108). Volveremos a esta cita de manera muy constante a lo largo de esta tesis, porque sintetiza una gran limitación para nuestro campo de estudio en el ámbito académico. Freud sugiere que los hombres se valen de chistes obscenos como una forma voyerista de exhibición y de simular la contemplación de una desnudez. Hablar obscenamente frente a la mujer es un acto de degradación:

El dicho “verde” es como un desnudamiento de la persona de diferente sexo a la cual va dirigido. Con sus palabras obscenas, obliga a la persona atacada a representarse la parte del cuerpo o el acto a las que las mismas corresponden y la hace ver que el atacante se las representa ya. No puede dudarse que el placer de contemplar lo sexual sin velo alguno es el motivo originario de este género de dichos. (110).

Freud, que tenía fama de malpensado, detecta deseo sexual también en la motivación inconsciente de los chistes denominados “inocentes”: “el vanidoso impulso de mostrar nuestro propio ingenio, dándonos el espectáculo, esto es, un instinto equivalente a la exhibición en el terreno sexual” (165). El chiste tendencioso se desenvuelve en torno a temas que no pueden ser expresados debido a restricciones sociales. A modo de disfraz, el chiste permite apalabrar e introducir en conversaciones sociales avatares de otro modo censurables. Freud también discurre sobre la naturaleza de lo cómico: “El chiste se hace y la comicidad se descubre” (211). Lo cómico no es tal en sí mismo, ni radica en una persona, situación u objeto, sino que es percibido por un escucha o por un espectador, dependiendo de factores anímicos, intenciones o tendencias personales, y de la situación cultural. La cultura es un

factor determinante en la percepción de lo cómico. Esto lo aproxima a otras teorías que comentaremos: la disposicional, la del juego e incluso la teoría semántica del humor.

Podemos ver que esta teoría, al igual que la anterior, resulta limitada (y los especialistas lo han reconocido así desde hace tiempo) para explicar en su totalidad el problema del humor, tanto a nivel psíquico, fisiológico, cultural y literario. Sin embargo, veremos a lo largo de esta tesis que para hablar de humor relacionado con lo erótico y con lo sexual, las teorías del alivio de tensiones resultan fundamentales. Especialmente, la teoría freudiana.

1.1.3. Teorías de la incongruencia.

Varios filósofos y pensadores asociaron el humor y sus efectos con una incongruencia, un absurdo o un sinsentido. Los estudiosos de la filosofía del humor y la risa suelen enlistar como teóricos del absurdo a Kant, a Kierkegaard, a Schopenhauer y a Francis Hutcheson. En su tratado *Reflections Upon Laughter*, este filósofo irlandés rebate la teoría hobbesiana de la superioridad usando numerosos contraejemplos:

Es indudable que tenemos gran número de percepciones que pueden difícilmente reducirse a cualquiera de los cinco sentidos, como suele llamárseles; tales como las ideas de grandeza, dignidad, decencia, belleza, armonía; o, por otro lado, de maldad, bajeza, indecencia, deformidad; y que aplicamos estas ideas no sólo a objetos materiales, sino a personajes, habilidades, acciones (*Philosophical Writings* 52).

De manera que nos encontramos, de nuevo, con una percepción horaciana del absurdo. Recordemos que a este poeta romano lo comentamos al principio junto con otros teóricos de la superioridad. No es extraño que Hutcheson introduzca constantemente citas a

poetas satíricos como Juvenal y Horacio, para quienes la desproporción y el absurdo, ya lo vimos, obedecen a un principio de decoro. Pintar un caballo con cabeza humana, decía el autor de *Ars Poetica*, sería hilarante por horrible. Pero estos valores, desde luego, no son universales. El absurdo y lo grotesco hoy día tienen una validez en las artes, pero estas cuestiones son relativamente modernas. En la época clásica, los géneros literarios se medían exclusivamente de acuerdo a la semejanza que tuvieran con la realidad. La etiqueta de absurdo o incongruente es, en el nivel más básico, un problema de significación. Y la característica más elemental de la literatura, de acuerdo a Roman Jakobson, es la multiplicidad de significados: la polisemia. Así, podemos encontrar en el *Diccionario crítico de términos del humor* sobre el teatro del absurdo:

Esta concepción trágica que aparece en autores anteriores al existencialismo, como Dostoievsky, Kafka, luego en Sartre, Camus, entre otros, ingresa a la cultura del humor a través del Teatro del Absurdo, con Ionesco y Beckett. Las características de este “antiteatro”, por las que el absurdo resulta humorístico, son semejantes a las de cierta producción narrativa: estas piezas carecen de intriga, los acontecimientos sobrevienen al azar [...]; los personajes son entes indefinidos, se comportan como payasos de circo, con relatos incongruentes, disputas vanas, están a la deriva en busca de un sentido que se les escapa, sin psicologismo (7).

Pero el absurdo en el conflicto de los personajes o en las motivaciones psicológicas de los mismos puede tener una resonancia con la realidad que el lector o espectador identifican. Ya sea una analogía, una parodia o una representación exagerada, las situaciones en apariencia absurdas pueden entrañar una sátira. Un ejemplo claro lo encontraríamos en la burocracia de *El Castillo* de Franz Kafka. Por supuesto, en un país no sólo burocrático sino

corrupto como lo es México, los autores sobre los que nos enfocaremos más adelante también ofrecen ejemplos claros y muy útiles. El absurdo como desproporción o desorden lógico era también elemental en la concepción del humor de Kant, asociado tradicionalmente con las teorías de la incongruencia. En *La crítica del juicio*, afirma que “En todo lo que es capaz de excitar fuertes estrépitos de risa, debe haber algo de absurdo (en donde, por consiguiente, el entendimiento no puede hallar por sí mismo la satisfacción)” (Kant 103). Desde las teorías del absurdo se pueden explicar bromas y chistes de cualquier tipo. Noël Carroll peca de ser extremadamente analítico al resumir, con una esterilidad casi ridícula, por qué da risa una película animada para niños:

Nos agradan las aves animadas de *Pollitos en fuga* porque sus movimientos, su comportamiento y su misma imagen nos hacen pensar en seres humanos. Sin embargo, esto es incongruente o absurdo. Sería un error categórico agrupar a los pollos bajo el concepto de ser humano [...]. La película *Pollitos en fuga*, no obstante, nos hace contemplar dicho prospecto, y eso nos da placer cómico (*Humour* 19).

No cabe duda: explicar un chiste es matarlo. Pero para el presente estudio necesitaremos recurrir de vez en cuando a desarrollos analíticos profundos, que desmenucen parte por parte los ejemplos de las obras literarias que nos ocuparán. Podríamos, por otro lado, presuponer que una buena cantidad de situaciones cómicas o humorísticas son reductibles al absurdo, pero existen siempre niveles más profundos de interpretación como la alegoría, la metáfora o el simbolismo, a la par que diversas herramientas teóricas de lectura. Por su parte, Freud propone que a toda expresión verbal subyace un sentido latente. A este respecto, Jerry Palmer explica que para Freud este tipo de chistes posibilitan ventilar temas tabúes. El pensamiento absurdo:

[...] no puede ser el mismo que un pensamiento en el sentido del pensamiento adulto y crítico racional; y sin embargo parece probable que haya algo parecido al razonamiento involucrado aquí, ya que el postulado no es un sinsentido total, del modo que la famosa frase de Chomsky “Las ideas verdes sin color duermen furiosamente” es un sinsentido o una imposibilidad lógica [...]. Lo que sucede es que un nuevo plano intermedio se abre, en algún punto entre el plano de lo puramente racional y el de los postulados sinsentidos, el plano que habitan las expresiones figurativas en general (*Taking Humour Seriously* 85).

Este nuevo espacio, el del pensamiento absurdo, se escapa de las asociaciones retóricas que se pueden encontrar en el lenguaje figurativo (copioso en metáforas, sinécdoques, metonimias y sinestesias) y configura un nuevo plano elementalmente lúdico, si se piensa en que Freud lo relaciona con lo que llama “expectativa infantil” en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (116, nota 4). Se suspenden, entonces, las posibilidades semánticas de la abstracción lingüística para abrir paso a un nivel de goce en el que cuenta más satisfacer esa expectativa de significado que darle sentido. De nuevo, podemos apreciar un paralelismo con la idea general del arte y de la estética literaria. Podemos constatarlo, por ejemplo, con la noción de símbolo literario de Renato Prada Oropeza, cuando explica que:

El símbolo permite el acceso a un nuevo sentido diferente al de la realidad cotidiana, comunicada por la lengua común. El discurso estético literario nos obliga a abandonar el sentido literal (el dado por la lengua común), pues solo en *oposición* a él —como “agramatical” si se quiere—, podrá tener la libertad de constituir un mundo posible. Esa oposición no anula la tensión constante que mantiene el discurso estético simbólico con el de la lengua común y con el mundo que este designa. De hecho

nuestra competencia de una lengua es la “puerta de entrada” al nuevo mundo propuesto por el discurso literario (“Hermenéutica...” 130, cursivas en el original).

Podemos apreciar, hasta el momento, que en el tema del humor absurdo las interpretaciones posibles y los efectos causados en el sujeto (espectador, público, lector, escucha, etc.) transitan a través de diferentes planos de sentido; y que entre estos planos se desplazan también diferentes niveles de discurso como lo son el cotidiano o referencial en términos de Roman Jakobson, el simbólico o poético en términos de Prada Oropeza, quien a su vez cita a Ricoeur, y el plano lúdico de la expectativa infantil en términos de Freud.

Veamos este ejemplo de *La sangre erguida* (2010), de Enrique Serna: “Ellas eran un mero instrumento para glorificar a mi pene, para ceñirle la diadema de emperador y pasearlo en triunfo por las calles de Roma” (177). La sola idea de que el miembro viril sea ataviado con una corona de laurel basta para producir un efecto cómico semejante, como en el ejemplo de Pollitos en fuga, al de la película infantil. Pasearlo por las calles de Roma es una exageración incluso más alejada de la realidad que la anterior. Pero si le agregamos el componente sexual, podemos explicarla como un ejemplo más de la teoría de la liberación de tensiones: al tratarse de un tema tabú, estamos transgrediéndolo y eso nos hace liberar energía psíquica. Eso diría Freud, y quizá agregaría que hay una fuerte hostilidad en la frase del personaje Ferrán Miralles, un misógino donjuanesco. De manera que él está burlándose de las mujeres a la vez que ufanándose de su sexo: o sea, sintiéndose superior. Incongruencia, liberación y superioridad. Tres teorías humorísticas son igual de válidas para explicar un mismo caso. ¿Por cuál deberíamos decidimos? Por ninguna en específico: en el caso de esta novela y de este autor, hay, como veremos en el Capítulo 4, un uso constante del estilo burlesco, satírico e irónico; por tanto, cuando Enrique Serna hace retratos de personajes

narcisistas, tiránicos o autoritarios, suele arrojar esperpentos que, sintiéndose superiores con su humor, por efecto de la ironía, nos hacen sentir superiores a nosotros como lectores.

1.1.4. Teoría semántica del humor

Hemos visto que las teorías clásicas del humor no son excluyentes entre sí y permiten un análisis textual simultáneo sin problemas. John Morreall, en *The Philosophy of Laughter and Humor*, separa a los teóricos desde la antigüedad hasta el siglo XIX e inicios del XX como parte de un primer grupo de teorías tradicionales de la risa y el humor. En adelante ha habido aproximaciones teóricas sobre el humor desde otros campos de las humanidades y las ciencias. Una contribución importante se dio en la Lingüística por Victor Raskin. En *Semantic Mechanisms of Humor*, Raskin busca aplicar una teoría semántica al estudio del humor para estudiar textos humorísticos y encontrar “el conjunto de propiedades semánticas” necesarias para que el texto sea reconocido como un “chiste” (x). Todo esto lo enfoca en una teoría semántica del humor basada en esquemas, los cuales se aplican en tres tipos particulares de humor verbal: sexual, étnico y político. Sus comentarios sobre la naturaleza del material seleccionado para análisis en el apartado del humor sexual (capítulo 5) nos hacen recordar a otro humorólogo de lo obsceno, Gershon Legman, que comentaremos más adelante y al cual Raskin cita de manera frecuente. Al igual que Freud y Legman, Raskin reúne material copioso. Su tratado lo componen abundantes chistes verdes, colorados, negros o variopintos (resulta interesante la gama de colores con los que se identifica a los chistes sexuales en un curioso ejercicio de sinestesia). El académico reconoce plenamente

que muchos de los ejemplos utilizados son “sucios”, ofensivos, de mal gusto, vulgares, etc., y a veces incluso hago algún comentario a este respecto, pero éstas no son las cualidades por las que fueron seleccionados, y me gustaría incitar al lector a

desapegarse [...] de este aspecto irrelevante de los chistes y concentrarse en lo relevante, es decir, los esquemas involucrados y sus oposiciones (xvi).

Raskin se centra en el humor verbal ejemplificado en chistes. Reconoce la importancia de factores individuales como los contextos sociohistóricos y la experiencia del hablante y el oyente, así como factores psicológicos y situacionales. Uno de los primeros casos que elige como ejemplo tiene un doble sentido sexual: “¿Está el doctor en casa?”, el paciente preguntó con un susurro. ‘No’, la joven y guapa esposa susurró de vuelta. ‘Pase’” (32). Raskin analiza el chiste desde dos niveles: sexual y no sexual, que podemos identificar con los que Freud llama tendencioso y no tendencioso. Explica Raskin: “El paciente en este chiste obviamente quiere ver al doctor. La invitación de la esposa en ausencia del marido es incongruente [nivel no sexual]. Sin embargo [en el plano sexual] es altamente congruente con respecto a una situación distinta, la del adulterio” (32). Esto conduce a otro elemento importante del chiste o texto humorístico: “el elemento sorpresa” (33). La ausencia del mismo es “lo que aniquila al chiste cuando uno lo escucha por segunda vez”. Es lo que se denomina en inglés *punch line*, que puede traducirse como remate. De acuerdo a Fry William Jr., citado por Raskin:

El remate brinda “un factor de selección más potencializado” que distingue entre el humor y el no-humor. Provee la transición de un nivel de abstracción al siguiente, y el cambio tiene lugar “en un espacio de segundos”. “La línea de remate de un chiste es un artículo altamente especializado. A menudo presenta una idea aparentemente irrelevante, o que podría parecer incongruente con respecto al cuerpo principal del chiste. O podría en apariencia abrir camino a una línea de pensamiento totalmente nueva. O el remate podría ser un enunciado inesperadamente racional (Raskin 33).

En términos narrativos, el elemento del remate podría corresponder al punto álgido o clímax del relato. Si bien la estructura de la narración puede dividirse en más o menos partes, dependiendo del teórico literario al que se recurra⁶, el punto climático del relato suele ser aceptado como predecesor del final o desenlace. Tratándose de los géneros breves, la historia narrada tiene un problema central que suele ser resuelto al final. Es inusual encontrar epílogos en los cuentos, tanto como lo es hallarlos en un chiste. Por otro lado, existe el problema del “anticlímax”. En su *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, A. Cuddon lo define así:

Anticlímax: De acuerdo a la definición del Dr. Johnson (y él parece haber sido el primero en registrar la palabra) es una “oración en la que la última parte expresa algo más bajo que la primera. De hecho, una declinación batética [de bathos] desde un tono noble hacia uno menos exaltado. El efecto puede ser cómico y a menudo lo es de manera intencional” (42).

El anticlímax literario plantea un problema muy específico dentro de la literatura de humor erótico, y sobre este punto volveremos durante el análisis de *La miel derramada* de José Agustín. Por lo pronto deseamos establecer un paralelismo mecánico entre la función estructural del remate en los chistes y la conclusión anticlimática de los esquemas del humor erótico, los cuales presentaremos a continuación:

Raskin maneja categorías de clasificación útiles para el análisis semántico de los textos de humor erótico (sexual, en este caso⁷), y parte de un principio esquemático y textual,

⁶ Los teóricos a los que recurriremos para retomar este problema son Eichenbaum, Shklovski, Todorov y Barthes.

⁷ La distinción entre los términos “sexual” y “erótico” es abordada en el apartado 2.1. de este capítulo.

así como de oposiciones binarias. Lauro Zavala las sintetiza en su libro *Humor, ironía y lectura: Las fronteras de la escritura literaria*. Nos basaremos en la explicación de Zavala, que a la vez complementaremos con definiciones de Raskin:

- Texto humorístico: toda construcción o estructura verbal que cumpla los requisitos técnicos o semánticos para ser considerada humorística.
- Hablante (o emisor: *speaker*): manejado por Zavala como lector, sustitución que Raskin también admite⁸.
- Receptor: oyente (o lector). Es importante que éste tenga una “habilidad lingüística” para “hacer juicios sobre la gracia [*funniness*] de un texto” (Raskin 51).
- Esquemas (*scripts*) “tales como la conducta de un hombre, un niño o una anciana” (Zavala 15); corresponde, para nuestra comodidad o practicidad metodológica, a la diégesis del relato. Este esquema contiene también “un tópico retórico (como parte de una estructura binaria) (15)”.
- Disparador semántico (*trigger*) “que puede apoyarse en la ambigüedad (polisemia, homonimia, juegos de palabras, etc.) o en el principio de contradicción (una oposición ordinariamente excluyente)” (15). Esto lo complementa Zavala con un Apéndice, donde reúne las oposiciones de Raskin:

I. Oposiciones binarias

lo existente / lo inexistente

lo normal / lo anormal

lo posible /lo imposible

⁸ “El hablante podría, por supuesto, reemplazarse con el escritor, radio, televisión o cualquier otro emisor sustituto. Podría haber oyentes sustitutos también (los lectores [...] las audiencias, etc.” (Raskin 3).

II. Tópicos

bien / mal

vida / muerte

sexo / no sexo

dinero / no dinero

alto / bajo

III. Esquemas (scripts)

persona vs. animal

joven vs. viejo

hombre vs. mujer

adulto vs. niño

Con estas categorías podemos ejemplificar un modelo de análisis, aplicadas a algunos esquemas presentes en las obras de nuestros autores. Para ello, procederemos siguiendo nuevamente a Raskin en el capítulo 5 de *Semantic Mechanisms of Humor*, el cual es dedicado al humor sexual, definido como aquél que “incluye cualquier chiste verbal que contenga una referencia explícita o implícita a la relación sexual” (149). Este tipo de humor, prosigue, ha sido investigado tradicionalmente por los “defensores de las teorías de la supresión/liberación” cuya “tesis prevalente es que el sexo, junto con otras funciones psicológicas suprimidas y reprimidas” (149) encuentra liberación o escapatoria mediante el humor. Raskin habla de cuatro tipos de humor sexual y los explica desde las oposiciones binarias:

1. Oposición sexual / no sexual: abierta, no específica. En ella se crea el efecto humorístico por un contraste semántico entre un texto no sexual y su respectiva interpretación

sexual. El disparador suele darse mediante “palabras homónimas o frases que combinan un significado sexual con uno no sexual [...] o, de manera más grata para determinado grupo de personas, los disparadores son obscenidades o alusiones a obscenidades” (151). Vemos que hay un principio de decoro que subyace, en esa búsqueda por no decir explícitamente algo obsceno, en esta práctica discursiva análoga a la del albur. Podemos apreciar en este ejemplo que cita Raskin:

Un profesor médico le pregunta a una joven estudiante durante el examen: “¿Qué órgano tiene la capacidad de incrementar su tamaño al triple?” La chica se sonroja y ríe, “¡ji, ji!”. “¡No sea tonta!, grita el profesor muy molesto. “Son los pulmones. Y el ‘ji, ji’ sólo puede incrementar dos veces su tamaño” (151).

La clave de este chiste está en el doble sentido, que por lo demás es muy común en el español mexicano (el albur), como veremos en nuestros tres autores, pero quizá, con mayor frecuencia, en Armando Ramírez. Raskin habla de dos niveles de comunicación: uno *bona fide* (locución latina que significa “de buena fe”) y otro al que denomina “modo bromista”. Esto sirve para explicar, también, las teorías del alivio o liberación de tensiones, especialmente la de Freud (Raskin 131-32). Esto lo retomaremos en el apartado 1.2.2. al hablar del tabú y el eufemismo, pero de momento queremos poner de relieve que la transición de un nivel de comunicación al otro está mediada por factores psíquicos y sociales, principalmente las experiencias compartidas entre emisor y receptor, así como la disposición del receptor para hallar el humor en temas tabú como el sexo. Y es que, como veremos más adelante (1.2.2. El tabú y el eufemismo) la originalidad poética y la genialidad literaria radican en la polisemia, y esto puede aplicarse también para la elaboración del discurso humorístico.

Raskin señala que las otras tres oposiciones, que enlistamos a continuación, pueden ser “razonablemente consideradas como desarrollos, elaboraciones y mejoras de este tipo de humor sexual” (154). Por su parte, Arvo Krikmann en el artículo “Contemporary linguistic theories of humour” explica que “La esencia de este primer tipo radica en las insinuaciones o alusiones que se introducen en un contexto sexualmente neutral” (34).

2. Oposición sexual / no sexual: abierta, específica. A diferencia de la oposición anterior, en este caso encontramos un texto sexual que se opone a interpretaciones sexuales y no sexuales. Raskin lo ejemplifica con este chiste:

Una chica vuelve de la escuela una hora más temprano que lo usual. Cuando su madre le pregunta cómo lo logró, ella contesta: “John me dio un aventón en su bicicleta”. “Pero John anda en una bicicleta de niñas”, dice su hermano (155).

En este caso, el texto humorístico gira en torno a un esquema de exageración que Raskin identifica como “*Genital size*” (tamaño de los genitales), puesto que se infiere que la chica ha viajado sentada en el pene erecto de John, ya que su bicicleta no cuenta con el tubo necesario para transportar pasajeros. En este caso, el doble sentido se tiene que desentrañar por parte del receptor ya que el elemento sexual no es referido directamente. Recordemos que, en el caso anterior, el médico se refiere al “ji, ji” como un órgano que “sólo puede incrementar dos veces su tamaño”; o sea, “ji, ji” es un eufemismo para el pene. Pero en el caso presente no hay ninguna alusión metafórica o eufemística que nos represente la figura del pene. En cambio, al hablar de que “John anda en una bicicleta de niñas”, el receptor del chiste debe entender un significado oculto. Pensemos ahora en este caso, tomado de la novela *¡Pantaletas!* (2001) de Armando Ramírez. Una pareja de jóvenes es sorprendida por dos policías mientras ella le practica sexo oral a su novio. Pero esto el narrador lo refiere siempre

con metáforas, eufemismos y alusiones pintorescas: “Nos estábamos tentaleando nuestra intimidad y ella se animó a llenarse la boca de mí” (42); y cuando les explican a los policías que sólo se estaban dando “unos besitos”, uno responde: “Sí joven [...]. *¿Pero dónde se los estaban dando?* Dígame [...] *¿qué besos son éstos?*” (42). La discusión continúa; la joven protesta y uno de los policías le explica: “pensamos que este joven tenía cara de violador, ya ve cómo anda de moda el estrangulador de Boston; *capaz de que así como la tenía el joven le arranca las orejas* o a lo mejor la quiere ’ogar” (44). La mención de que casi le “arranca las orejas” o “la quiere ’ogar [ahogar]” cumple la misma función, al omitir las alusiones directas y evocar los movimientos de fellatio sin nombrarlo directamente. Por otro lado, Krikmann apunta que este segundo tipo:

[...] superpone algo sexualmente anormal (hiperbólico, enfermizo, inesperado) a algo normal (aceptado, esperado). Los más frecuentes tipos de anormalidades que Raskin también llama esquemas son, por ejemplo, tamaño genital, fuerza sexual, exposición sexual, ignorancia o inexperiencia sexual, varios tipos de sexo prohibido (zoofilia, prostitución, incesto, homosexualidad) (34).

3. Oposición no-sexual en humor sexual explícito. Para Krikmann, en este tercer tipo “las expectativas del escucha [o lector] se inclinan en un inicio hacia el resultado sexual pero son, posteriormente, desviadas” (34). Lo explícito del mensaje hace que esta oposición nos resulte más oportuna para explicar numerosos casos literarios de nuestras obras a analizar. Sin embargo, la oposición con lo no sexual existe dentro del contexto social en que se da el texto humorístico: el hecho de nombrar explícitamente lo sexual significa hacer un contraste con ese mundo “no-sexual” en el que vivimos cotidianamente. Como chistes, los textos que cita Raskin le parecen “muy débiles”; a pesar de esto, reconoce cierto “valor de

entretenimiento en las obscenidades fuera del chiste” (160), lo cual podemos atribuir a las razones freudianas que comentamos con anterioridad (1.1.3) y a efectos de la transgresión de tabús lingüísticos (que veremos en 1.2.2). Lo que permite, por otro lado, apreciar la riqueza de estos ejemplos en el plano de la literatura es su lenguaje y uso de recursos poéticos. La vemos, por ejemplo, en José Agustín. Separaremos entre corchetes numerados las tres secciones que vamos a comentar:

[...] entre los cinco me hicieron hasta lo que no, por delante, por detrás, dos al mismo tiempo, todo eso... [1] [...] uno de ellos quería a toda costa que le chupara el culo, y eso sí como que nomás no, me puse a chillar y a tirar de patadas, entonces me agarraron entre todos, y el cuate ese se me montó encima, con las nalgotas espantosas encima de mi cara, con su cosa esa ahí colgando porque era el único al que nomás no se le paraba [2] [...] (*La miel* 158).

Aquí podemos ver cómo la voz narrativa se desplaza por los temas sexuales de dos maneras: [1] pertenece al primer tipo de oposición (sexual / no sexual: abierta, no específica). porque utiliza palabras que tienen connotación tanto sexual como no-sexual. A diferencia de [2], en donde claramente designa al culo por su nombre, en [1] vemos cómo recurre a eufemismos como “me hicieron hasta lo que no”; y después, con una coma (veremos en el capítulo 2 la importancia de la elipsis) omite una parte del contenido y sólo designa adverbios de lugar: delante, detrás, referencias anatómicas a la vagina y el ano; a esto se agrega “dos al mismo tiempo”. De modo que en [1] y [2] vemos en juego las oposiciones entre lo sexual y lo no sexual para construir el discurso sexual con matices eróticos.

4. Oposición sexual específica en humor sexual explícito. Esta oposición tiene más en común con la segunda, así como la primera guarda similitudes con la tercera. Incluye

textos humorísticos en los que la oposición sexual / no-sexual son reforzados con una oposición sexual específica (Raskin 165). Aquí se manejan también esquemas temáticos (tamaño de los genitales, potencia sexual, etc.). Por tanto, podemos reducir las cuatro categorías de Raskin a dos funciones elementales: lo explícito y lo sugerido. Es decir: el sentido sexual contra el sentido no sexual. Al mantener los dos tipos de registro, la prosa poética del erotismo y del humor provoca un efecto de sorpresa que logra introducir en el mundo de lo no-sexual diferentes niveles de insinuación sexual. Krikmann concluye que:

Los esquemas de Raskin son de varios tipos e involucran diversos aspectos. Las conexiones asociativas entre las palabras tienen distintas densidades, por tanto la “distancia semántica” entre diferentes textos puede concebirse como cercana o lejana. Los textos contienen no solo significados “directos” de palabras, sino información semántica presupuesta por, o inferida desde, unidades lingüísticas. Además, no sólo el conocimiento lingüístico sino también el extralingüístico (enciclopédico) es presuntamente almacenado en nuestra memoria a modo de texto (35).

Por tanto, la teoría de Raskin sobre el humor sexual nos es de mucha utilidad en este estudio pues nos permite, en primer lugar, valorar al texto como una unidad semántica que constituye esquemas de diversos tipos, cuyo funcionamiento suele basarse en oposiciones binarias que se reducen a los extremos: sexual / no sexual. Estas interpretaciones dependen de características intrínsecas tanto del receptor como del emisor (en nuestro caso, del autor y del lector). Dichas oposiciones son accionadas por un disparador semántico el cual suele ser una figura retórica como la polisemia, la alusión metafórica o la ironía, por mencionar algunos.

1.1.5. Breve glosario de términos del humor.

Con el fin de aclarar nuestra metodología de análisis, presentamos a continuación un glosario de términos del humor que estaremos manejando a lo largo de esta tesis:

Comedia. Género literario asociado con la sátira, burla o mofa. De acuerdo a José María Garibay, en su introducción a las *Once comedias* de Aristófanes, la palabra *comedia* (del griego *koomos*) significaba “regocijo popular, algazara, festejo ruidoso. [Denominaba también al] desfile que se hacía para celebrar a un triunfador en los certámenes deportivos; [...] canto popular de juerga.” (IX). La comedia helénica surgió de la celebración a Baco o Dionisio, dios del vino y del festejo erótico, en ritos representativos cuya característica común solía ser la procacidad sexual⁹. La comedia evolucionó, de religiosidad primitiva, a manifestación artística estructurada y género definido; de acuerdo a la *Antología de textos grecolatinos* de la UNAM, es: “la representación de un suceso interesante, ocurrido entre personas de cualquier clase y condición, y presentado bajo el aspecto de lo jocoso o ridículo.” (211). Los personajes de la comedia griega, durante la etapa denominada como Media (posterior a la Comedia Antigua: 400 - 320 a. de C.) eran expuestos con crudeza satírica:

Mujerzuelas, delatores, parásitos, glotones, cocineros aparecen, con su oficio de comer y beber sin cesar, al mismo tiempo que charlan [...] La irreverencia que hacia los dioses se ve en las comedias de la primera etapa se recrudece aquí. Y los mitos lo mismo que los númenes, son tomados como objeto de mofa (Garibay XII).

Simultáneamente a las celebraciones de esparcimiento continuó desarrollándose la tragedia, que exploraba lados siniestros de la condición humana desde un enfoque no

⁹ El predominio de lo obsceno en el arte de la antigüedad era un rasgo distintivo, como en la época medieval sería lo escatológico; ambos temas tienen mucha presencia en el humor erótico de la narrativa mexicana.

redentor, opuesto al de la comedia. No obstante, “la poesía trágica fue uno de los fundamentos esenciales de la cultura literaria de Aristófanes” (211). Identificando la diversidad de temas y formas se establecieron los géneros, algunos de los cuales, principalmente por los filósofos, fueron catalogados como perniciosos, dañinos para el espíritu o meramente indignos. Explica Hans Licht en *Vida sexual de la antigua Grecia*:

Puesto que la comedia es el espejo de la vida grotescamente caricaturizada, encontramos la vida sexual en toda la comedia en su importancia predominante, un burbujeante caldero de brujas, una orgía monstruosa, donde la infinitamente complicada maquinaria de todas las prácticas sexuales y de todas las variedades eróticas giran locamente en torno al eje dominante de un grotesco falo gigantesco de una máquina calculada para aturdir los sentidos (112).

Como referimos previamente, la tragedia fue valorada como una forma superior de arte dramático por Aristóteles, debido a la catarsis y al valor ético de sus planteamientos. A partir del siglo XX podemos hablar de comedia más allá de las representaciones dramáticas. Al igual que la sátira, que originalmente tuvo lugar en la poesía, estas formas de creación literaria humorística trascienden los géneros y se hallan presentes en la narrativa.

Chiste. Como dijimos en el apartado 1.1.2, dedicado a las teorías de la liberación, en *El chiste y su relación con lo inconsciente* Freud sugirió similitudes entre el proceso de elaboración inconsciente del chiste y el de los sueños, y se valió de éstos para reforzar su teoría del psicoanálisis. En el campo de la semántica, Raskin emplea el término en inglés “*joke*” pero asegura que en él comprende cualquier forma textual humorística y no sólo bromas o juegos de palabras.

Es importante, también, aclarar que la traducción “chiste” no tiene sólo que ver con la “broma” o la elaboración de una historia breve y cómica, con un final absurdo o sorpresivo. El término “*wit*” que emplea Freud en alemán, presente también en inglés, en español sería sinónimo de “ingenio” y remite al proceso intelectual de hallar humor en situaciones y proposiciones; o como dice el *Oxford English Dictionary*, en su primera acepción de *wit*: “*the ability to say or write things that are both clever and humorous*”. Una relación estrecha entre el chiste (o la broma) y el cuento literario la señala Borges, en una entrevista incluida en *El humor de Borges*, por Roberto Alifano: “Bueno, los cuentos son una especie de broma donde hay un error lógico. Pero me molestan un poco los cuentistas; esa gente que se la pasa contando cuentos todo el tiempo” (45).

Disparadores semánticos. Siguiendo la teoría semántica del humor de Raskin, constituyen uno de los puntos focales o axiales en los que se introduce un elemento o situación humorística, la cual puede darse, como explica García-García en el Libro de los sarcasmos, desde cuatro variantes posibles: a) Oposiciones binarias (expuestas en el apartado 1.1.4. de esta tesis); b) Detonantes humorísticos: zonas lúdicas, momentos catalizadores (v. ironía dramática) y objetos detonantes del humor; c) Personajes cómicos y d) Lenguaje lúdico humorista. Recordemos también que los detonantes humorísticos pueden asociarse con los “remates” o *punch lines* de los chistes, y que este momento en el que se culmina el sentido humorístico del texto puede ser análogo, según proponemos, con el clímax del relato.

Por otro lado, el disparador semántico se puede asociar con la idea latina de *fulmen in clausula* (literalmente, “rayo en el cierre”), estrategia utilizada en la poesía clásica romana para generar sorpresa y humor al final de una composición. Consistía en ridiculizar o desacreditar declaraciones sentimentales o serias hechas previamente en el poema mediante

una frase ingeniosa, irónica o sarcástica al final. Francesca Bolder (2020) explica la presencia del *fulmen in clausula* en poemas de Marcial y Catulo, cuyos epigramas muestran un tono agresivo y escatológico que desemboca en finales sorprendentemente amables; de Virgilio, quien en su segunda bucólica presenta un cambio abrupto del tono sentimental al humor irónico al final del poema; y de Horacio, quien en su último epodo incluye una “palinodia” en la que ofrece regalos a la maga Canidia para liberarse de su hechizo, pero de manera irónica. De esta manera, lo podemos observar cuando Catulo cambia el rumbo de un poema aparentemente amoroso y sentimental con un giro hacia lo obsceno:

Te amaré, mi dulce Ipsitila,
mis delicias, mis encantos:
manda que a ti venga yo a la siesta,
y, si lo mandarás, aquello ayuda:
que ninguno atranque del umbral la tablilla
o que a ti no te agrade fuera salir,
sino en casa te quedes y prepares para nos
nueve continuas copulaciones.
A la verdad, si algo has de hacer, al punto mándalo,
pues bien comido yazgo, y, hartos, boca arriba,
atravieso túnica y palio. (Catulo, *Poemas*. Traducción de Ana Pérez Vega)

O bien, en el epigrama 89 de Marcial, “Contra Gauro, borracho y asqueroso”:

Que te guste prolongar la noche con vino en demasía, te lo perdono:
tienes, Gauro, el vicio de Catón.

Que escribas versos sin musas ni Apolo alguno se te debe alabar:

de Cicerón lo tienes:

De Antonio, el vomitar; de Apicio, el refinamiento:

el mamarla, dime, ¿de quién tienes ese vicio? (*Epigramas I*, 127)

En este caso, aunque comienza señalando que Gauro es un bebedor, después pareciera que los versos buscan halagarle o reconocer en él méritos y cualidades positivas: su ingenio para escribir versos y su refinamiento. Pero al final aparece este giro inesperado, el *fulmen in clausula*, cuando le pregunta por el vicio de mamarla.

El mecanismo del *fulmen in clausula* es semejante al concepto moderno de punch line en tanto que comparten sus características elementales, como el romper con las expectativas del lector, basarse en la ambigüedad o el doble sentido para obtener un efecto cómico, concentrar la parte final del enunciado en un giro humorístico que genera la risa a través de la sorpresa.

Grotesco (lo). El concepto de lo grotesco es central para la concepción de Mijail Bajtín sobre el carnaval y su función reguladora de la cultura durante la Edad Media y el Renacimiento. Lo grotesco para Bajtín gira en torno a asociaciones simbólicas, lingüísticas, artísticas y representativas entre lo cómico, lo absurdo y lo escatológico. Según explica en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*:

[...] uno de los procedimientos típicos de la comicidad medieval consiste en transferir las ceremonias y ritos elevados al plano material y corporal; así hacían los bufones durante los torneos, las ceremonias de los nuevos caballeros armados y en otras ocasiones solemnes. Numerosas degradaciones de la ideología y del ceremonial

caballerescos que aparecen en el *Don Quijote* están inspiradas en la tradición del realismo grotesco (25).

A través de la representación de lo escatológico en el decaimiento y las funciones corporales de excreción se puede apreciar una metáfora de renovación. La lógica que invierte los órdenes jerárquicos (de lo alto a lo bajo en el cuerpo y las pasiones como en la sociedad) se expresa durante el carnaval, donde se desdibujan los límites entre lo sacro y lo profano. En literatura lo grotesco se manifiesta a través de personajes extremadamente libidinosos o contrahechos y deformes que se desenvuelven en situaciones transgresoras al orden social. En cuanto a la narrativa mexicana, la académica Martha Elena Munguía señala a Enrique Serna como un narrador “cuya escritura acusa una fuerte inclinación grotesca” ya que “recupera la parte repulsiva, la deformidad excesiva, física y moral, para señalar un conflicto social” (*La risa en la literatura mexicana* 91-92).

Humor. La relación conceptual entre lo cómico, lo risible y la idea de un ‘sentido del humor’, tiene una historia relativamente breve, pues data del s. XIX. De acuerdo a Michael Billig, el término “comenzó a usarse durante la década de 1840, y sólo hasta la de 1870 era usada en su sentido moderno” (*Laughter and Ridicule* 12). El origen de la palabra “humor” (del latín: *umōr -ōris*: m. líquido de toda especie) se remonta a la teoría de los cuatro humores de la antigua medicina griega. Concebida por Hipócrates, proponía que la salud física y mental era regulada por el equilibrio de cuatro fluidos (bilis amarilla, bilis negra, sangre y flema) elementales en el cuerpo humano. El equilibrio de los mismos era buscado a través de dietas y mediante la administración de purgas. Aristóteles, hijo de un médico, en su *Poética* asoció el tema a la purificación de las emociones, denominada ‘catarsis’: efecto de purificación que las obras dramáticas producen en el espectador.

Germinado en la medicina antigua, el sentido que actualmente se utiliza era ya común en el Medioevo. Durante más de mil años el estudio del humor se dedicó casi exclusivamente a explicar la melancolía y sus efectos demoledores en el ánimo y carácter. Es decir, el exceso de bilis negra; lo cual también puede llamarse: mal humor. En el siglo XX se estudiaría el humor negro (*humour noir* francés o *dark humour* norteamericano) como género y tema de crítica literaria. Aunque su sentido antiguo sobrevivió en el vocabulario médico, la palabra humor dejó de significar ‘jugo’ o ‘líquido’ en el imaginario colectivo.

La idea de un ‘sentido del humor surge en el siglo XIX y resulta de una nueva concepción del individuo y las humanidades. Simultánea fue la distinción entre uno o varios tipos de personalidad. Explica Michael Billig: “Una persona ya no era considerada en términos de posición social o constitución fisiológica. Por el contrario, era concebida como individuo autónomo, poseedor de características entrañables, individuales” (12)

El término “humor” como lo concebimos hoy día (con implicaciones de tono discursivo, género literario, efecto anímico placentero o liberador) ha sido tratado y explorado desde distintos ángulos por numerosos filósofos, poetas, escritores, teóricos y críticos a lo largo de más de veinte siglos. Ya sea en las manifestaciones, formas y cualidades de lo cómico; en las discusiones sobre la esencia o mecanismo de la risa, el encumbramiento de la misma o la declaración de su bajeza, disponemos de una gama polifónica de discursos en la que podemos apreciar un problema que sigue, por demás, sin resolverse.

Humor tendencioso. Las represiones actúan como fuerzas disciplinarias y su acción sobre la psique humana constituye una de las bases de la teoría psicoanalítica propuesta por Freud y Breuer en sus *Estudios sobre histeria* a finales del siglo XIX. Freud encuentra en la represión de deseos sexuales la raíz de las neurosis. En *el chiste y su relación con lo*

inconsciente, Freud argumenta que muchos chistes suelen tener una marcada tendencia hacia el doble sentido sexual, es decir, que son chistes tendenciosos; y que estos chistes suelen ser más efectivos y generar más risa que los chistes no tendenciosos.

De acuerdo a Freud, los chistes obscenos permiten la expresión simbólica de deseos sexualmente reprimidos y actúan como una forma de exhibición voyeurista. Por otro lado, según explica Michael Billig: “Tanto los chistes tendenciosos como los no tendenciosos se valen de técnicas similares, la diferencia entre los dos yace en el núcleo del pensamiento que expresan” (*Laughter and Ridicule* 154). Para los chistes tendenciosos, dicho núcleo se aleja de lo banal y se sitúa en torno a la expresión simbólica de un instinto sexual reprimido. Freud plantea como ejemplo de esta diferencia un aforismo de Lichtenberg: “la experiencia consiste en experimentar lo que no desearíamos haber experimentado” (*El chiste* 103); y más adelante, también de Lichtenberg: “Se maravillaba de que los gatos tuviesen dos agujeros en la piel, precisamente en el sitio de los ojos” (104).

La diferencia radica en que el chiste tendencioso se desenvuelve en torno a temas que no pueden ser expresados debido a las restricciones sociales. A modo de disfraz, el chiste permite apalabrar e introducir en conversaciones sociales avatares culturalmente censurables: “El chiste tendencioso dispone, merced a su tendencia, de fuentes de placer inaccesibles al chiste inocente.” (*El chiste* 108). Michael Billig explica que:

[...] La teoría freudiana señala la cercana relación entre la risa y el juicio moral en el humor tendencioso [...]. La risa evocada por un chiste agresivo no representa meramente una expresión de los medios técnicos del mismo, sino que valida el escarnio de un objetivo particular. Si éste se juzga moralmente inapropiado, el resultado entonces es comúnmente de reprobación explícita. (*Laughter* 159)

Freud concede, en determinadas circunstancias sociales, un evidente grado de proceder consciente al enunciar chistes tendenciosos: “Sólo aquellos chistes que poseen una tendencia corren peligro de tropezar con personas para las que sea desagradable escucharlos” (*El chiste* 101). De modo que, según Freud, la risa en respuesta a chistes tendenciosos no solo se debe a la técnica del chiste, sino también a la transgresión de normas sociales y morales, lo que lleva a una validación del escarnio del objetivo del chiste. A menudo, las personas se engañan a sí mismas al reírse de chistes obscenos, ya que no separan el contenido del chiste de la técnica utilizada, y no están seguras de por qué se están riendo. Visto así, el contenido tendencioso sería liberador tanto más cuanto la persona que ría ignore las tensiones y represiones psíquicas de las que se está liberando.

Ironía. De acuerdo a Helena Beristáin, es una “Figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión”. Consiste en decir lo contrario a lo que se quiere decir para que, en un contexto específico, se declare “una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria” (*Diccionario de retórica* 271). Lauro Zavala lo sintetiza: al hablar de ironía literaria nos referimos a “que el narrador tiene la intención de que el lector entienda lo opuesto al sentido literal” (*Humor, ironía y lectura* 198). La ironía se distingue del sarcasmo en cuanto a que su intención no es hiriente. Existen diversas formas de ironía que tienen que ver con otras categorías retóricas, y existe también una ironía dramática. De acuerdo a Beristáin:

La ironía dramática se infiere de las acciones de los protagonistas que son opuestas a la cordura, o que son contrarias a lo que se espera de su carácter o del tipo de personaje que representan (como en la parodia), o bien, que ofrecen un contraste entre lo que los otros personajes juzgan a su respecto y el modo como se producen [...] (282).

La ironía, por otro lado, depende mucho del receptor. Existen ocasiones en las que la ironía puede pasar desapercibida, en cuyo caso se toma como insulto o proposición literal. Podría decirse que en estos casos se confunde a la ironía con el sarcasmo. Lauro Zavala explica el problema de la intención irónica, la cual busca “a la vez mostrar una situación paradójica, incongruente o fragmentaria y persuadir al lector a que acepte los valores y la perspectiva desde la cual una situación es percibida como irónica” (*Humor* 49-50). El primer caso implica necesariamente que el lector reconozca “las convenciones que el ironista pone en juego”, mientras que en el segundo caso el lector debe compartir “la visión del mundo que el ironista propone” (50). Y más allá de estas coincidencias axiológicas entre las visiones del autor y del lector, existe también el problema de la intención de acuerdo a Umberto Eco, que la separa en tres niveles: *intentio auctoris* (intención del autor) *intentio operis* (intención de la obra) e *intentio lectoris* (intención del lector), a partir de las cuales se elabora la interpretación humorística del texto.

Por otro lado, García-García, en su *Libro de los sarcasmos*, incluye a la ironía dramática como uno de los detonantes del humor. A su juicio, este mecanismo irónico se encuentra en la resolución humorística de conflictos y deriva de “resultados incompletos o pobres, por resultados imprevistos o sorpresivos, por resultados contraproducentes, por resultados aporísticos, por relajó o caos completo, finales felices o ambiguos o anticlimáticos” (6).

Parodia. El *Diccionario crítico de términos del humor* define parodia como “una manifestación humorística no exclusivamente literaria que produce risa. Sin embargo, el efecto cómico o risueño no constituye una característica esencial que define a la parodia” (109). La parodia tiene sus orígenes como parte del género burlesco, en el sentido de que

busca producir humor a expensas de alguien más. Linda Hutcheon define la parodia como “un enlace entre lo pasado y lo moderno” (*A Theory of Parody* xii), una “forma de repetición con una distancia crítica irónica” que “marca más la diferencia que la similitud” entre la parodia y lo parodiado (xiii). Al emplear elementos de una obra preexistente se subvierte su sentido original y se crea un nuevo significado. La parodia es una imitación “caracterizada por la inversión irónica” (6) de los elementos originales que “puede ser críticamente constructiva o destructiva” (32) en su búsqueda por satirizar o burlarse de la obra o género que está parodiando. La parodia remite, también, a la intertextualidad, dado que se necesita tener claro el referente al que se alude (es decir, lo parodiado). De este modo, la parodia reutiliza, replantea y subvierte géneros, obras, personalidades y en general todo tipo de referentes artísticos y culturales. Al construirse a partir de otro texto, interactúa con éste. El *Diccionario* agrega que “se la puede definir como una pieza de teatro, de género burlesco, en la que se disfraza una pieza de un género elevado y constituye una pintura falsa, exagerada, de tintes burlescos” (109). Por su parte, Martha Elena Munguía Zatarain propone “concebir la parodia como parte del gran diálogo que todo fenómeno literario implica” ya que, en este sentido, los textos paródicos asumen “una faceta particular de polémica” con la que buscan promover “el cambio de las formas, estilos y orientaciones ideológicas” (*La risa* 105).

Risa. La risa, como muchas otras manifestaciones humanas, tiene dos posibilidades de estudio: la fisiológica y la cultural. Se han planteado estudios serios que explican este reflejo espasmódico como un remanente evolutivo, que podemos rastrear a los primates que enseñan la dentadura como mecanismo de defensa. Se puede hablar de la risa que anticipa una actividad disfrutable, de la risa que produce el efecto humorístico. Sin embargo, como señala Morreall, “no toda la diversión humorística [*amusement*] se manifiesta en risa; esta

diversión podría ser muy moderada [...] o bien, la situación podría [hacernos] suprimir la risa” (4). Por otro lado, existe la risa correctiva. Recordemos que los teóricos de la superioridad, como Horacio, concebían la sátira como una herramienta punitiva para mejorar los defectos ajenos a través de la burla. La teoría de la superioridad es quizá la más vieja y, según Morreall, la más difundida de las teorías de la risa. “La gente ríe con sorna de otras personas, y lo ha hecho desde toda la historia [...]. Podemos sentir que la gente no *debería* reír a expensas de nadie, pero ésa es otra cuestión” (129). Sin embargo, continúa, “no todos los casos de risa involucran sentimientos de superioridad”. Uno ríe también de vergüenza, de indignación, de manera involuntaria; de sorpresa (por ejemplo, ante un truco de magia); de orgullo, ante algún triunfo personal; de forma maliciosa (al planear una treta o una broma práctica, o advertir que se lleva a cabo una de estas). Existe una risa sádica, que se da ante el infortunio ajeno; también hay una risa masoquista, autodenigrante, o bien una risa impropia: lo que Freud denomina ese “humor que ríe entre lágrimas”. Incluso, como una mera respuesta psicológica al saberse plenamente a salvo (por ejemplo, al evitar un accidente de cualquier tipo).

La risa, por otro lado, tiene un fuerte elemento social. Es una convención reír de las cosas que reímos. Los niños suelen aprender de los mayores las situaciones sociales que producen risa, y ellos después las reproducen. La situación social de la risa fue trabajada por Henri Bergson a inicios del siglo XX; Gilles Lipovetsky también aborda el problema en *La era del vacío*, donde plantea que el humor es casi un requisito absoluto para fomentar el narcisismo y el individualismo en las sociedades capitalistas posmodernas. Por tanto, podemos apreciar que la risa no es un indicador forzoso del humor: puede haber, como lo

veremos en la lectura de varios autores durante este curso, muchos ejemplos interesantes de humor en los que la carcajada no es obligatoria.

Munguía Zatarain destaca el hecho de que el papel subversivo que ha tenido la risa ante los grupos de control y represión, y el hecho de que:

[...] las culturas populares son poseedoras de variadas formas expresivas ligadas a la risa que denuncia, que desenmascara y protesta. De ahí que las obras literarias enraizadas en la cultura popular suelen incorporar en su punto de vista estos múltiples modos de reír (43).

Al hablar de las teorías de superioridad, Michael Billig, en *Laughter and Ridicule: A Social Critique of Humour*, rescata un neologismo inventado por George Meredith, novelista y poeta victoriano, para referirse a los ‘enemigos de la risa’, formado por los vocablos griegos *misos* y *gelao*: ‘misogelasta’ (quien odia la risa). El mismo hecho de que esta expresión no haya sobrevivido sugiere que, en realidad, pocas personas, quizá ninguna, han declarado una guerra absoluta contra el humor o la risa. El menosprecio aristotélico y horaciano al efecto cómico como recurso poético, extendido (al menos en el ámbito teologal) a lo largo de la Edad Media, nulificó los estudios sobre humor¹⁰.

Sátira. Una definición muy básica y útil del concepto sátira la ofrece Jane Ogborn en *Satire*, donde precisa:

Se cree que el término “sátira” proviene de la palabra latina *satura*, que originalmente significaba el recipiente que contenía las cosechas. Como sucede a menudo con las

¹⁰ Este momento histórico es retratado por Umberto Eco en su novela *El nombre de la rosa*, ambientada en el siglo XIV, en la cual se plantea que la segunda parte de la Poética ha sido deliberadamente oculta, a censurada por subversiva, en un monasterio, por un misogynista arquetípico llamado Jorge de Burgos

derivaciones, la conexión entre una palabra y la forma literaria que describe parece remota. Por extensión, la palabra también llegó a significar una mezcla así como un tipo variado de entretenimiento que la gente disfrutaría en tiempos de cosecha, con canciones y bromas y otros tipos de humor (13).

Al igual que la comedia, la sátira tiene un origen ritual que se vincula con la cosecha y el sexo. De acuerdo a Francisco Montes de Oca en su introducción a las *Sátiras* de Horacio, en la celebración de la vendimia (cosecha de la uva) y en las fiestas en honor a Dionisio (denominadas *liber*) los actores se ponían máscaras hechas de corteza de árbol, arrastraban “un carromato sobre el cual venía sentado en forma grotesca el símbolo de la fuerza generadora (*fascinum*)” (XXXVI), llamado también *fascinus*, una divinidad fálica asociada a la fertilidad. De acuerdo a Ulrich Knoche, para el siglo III de la era cristiana la palabra *satiricus* ya tiene el sentido de “poeta que escribe sátiras” (*Roman Satire* 4), y menciona que se ha sugerido una relación etimológica entre *saturae* y la palabra etrusca “*satr, satir* = orare (rezar, rogar)” (10), de donde deriva también la palabra “sermón”, que significaba “conversación, diálogo, lenguaje coloquial, lenguaje, estilo” (Corominas 221). Esta relación etimológica nos permite conceptualizar de forma más estrecha la intención pedagógica y correctiva de la sátira, que se distinguió del paralelo litúrgico, el sermón, en que éste perdió todo sentido del humor. De acuerdo al *Diccionario crítico de términos del humor*:

Sátira, etimológicamente, tiene varios orígenes posibles: 1- De *satura*: mezcla de toda especie de temas o asuntos. 2- Sin embargo, la voz griega *satyros* (sátiro) dio origen a un género dramático de tipo burlón en el cual se imitaba las andanzas de los sátiros (satyrizó: imitar a los sátiros).

El diccionario define a la sátira como: “Composición literaria en prosa o verso, en la que se realiza una crítica de las costumbres y vicios de las personas o grupos sociales, con propósito moralizador, meramente lúdico o intencionalmente burlesco” (964).

La vigencia de la sátira como vehículo de crítica a nivel individual o colectivo se hace patente en numerosas novelas de carácter político y costumbrista. En nuestro estudio resulta un aspecto muy importante puesto que dos de nuestros autores han sido catalogados (aunque no siempre de su agrado) como neo costumbristas: José Agustín y Armando Ramírez. La representación burlesca de los valores y costumbres sociales permite establecer una crítica que, en el caso de los autores que estaremos trabajando, se orienta en transgredir y replantear realidades sexuales en la psique colectiva del mexicano.

1.2. Definición de humor erótico.

El filósofo e historiador alemán Reinhart Koselleck estudia el devenir histórico de los conceptos (historia conceptual o *Begriffsgeschichte* en alemán) y plantea que el cambio semántico de los conceptos se vincula estrechamente con la historia social y cultural de la humanidad. Esto implica que las ideas y los campos semánticos dentro de los que se desenvuelven tienen siempre implicaciones ideológicas y políticas determinadas, las cuales hay que dimensionar en su contexto para poder estudiarlas. En *Historias de conceptos: Estudios sobre semántica del lenguaje político y social*, explica:

La historia conceptual busca puntos de inflexión que permitan en las distintas situaciones hacer una nueva valoración del paisaje lingüístico. Esta clase de señales de cambio, que demuestran tener una fuerza innovadora, solo pueden descubrirse en

un transcurso temporal al largo plazo. En ellas se hace visible qué se experimentaba o concebía de forma distinta antes y después [...] (299).

A través de un proceso de asimilación sociolingüística, se suman estas modificaciones conceptuales como “un hecho lingüístico [que] se produce mediante una innovación semántica y pragmática que permite comprender lo antiguo de otro modo y sin la cual lo nuevo no podría comprenderse” (26). Es así como veremos el gran recorrido semántico de la palabra sátira, desde sus orígenes etimológicos y sus usos a lo largo de la historia, veremos ahora las acepciones que se han dado, concretamente en el ámbito académico, a los términos sexo y erotismo.

Dentro de los estudios del humor suele hablarse de humor sexual, pero no precisamente de humor erótico. Al respecto han teorizado, por ejemplo, el crítico de arte Jones Baird con su libro *Sexual Humor*¹¹. Hemos visto, también, que Victor Raskin, en su *Semantic Mechanisms of Humor*, se ocupa de “sexual humor”. Por su parte, Gershon Legman, en su *Rationale of the Dirty Joke*, emplea el término “erotic humor”. Pero utiliza como sinónimos los términos “erótico” y “sexual”. Parece ser que la mayoría de las publicaciones académicas sobre este tipo de estudios tiene preferencia por este vocablo que adquiere un carácter eufemístico más que epistemológico. Lo que tienen en común todos estos libros y autores, al margen de su metodología particular (la lingüística, el psicoanálisis, la antropología) es el estudio de material eminentemente folklórico y con origen en la tradición oral. Chistes colorados, rimas obscenas, adivinanzas sexuales, grafitis de baño público son desmenuzados, esquematizados, organizados por tema, grado de obscenidad o

¹¹ El comediante Ron L. Smith publicó una colección de chistes para adultos con el mismo título. Abundan las colecciones de chistes que se presentan al público con ...

tipo de perversión sexual. En numerosas ocasiones, dicha tipificación nos brinda introspecciones y análisis profundos sobre la naturaleza de esas formas particulares y marginalizadas de humor verbal. Por tanto, tales trabajos nos son de gran ayuda en la elaboración de la presente tesis. Pero las expresiones populares que nutren el corpus de las publicaciones antes referidas no alcanzan para explicar, analizar y entender el humor erótico concebido desde una dimensión literaria. Las novelas y cuentos de José Agustín, Armando Ramírez y Enrique Serna son mucho más que una sucesión de escenas sexuales pintorescas. No son, aunque llegan a emplear estos recursos, el conjunto de chistes, albures y descripciones sexuales. Alcanzan, por el contrario, una profundidad filosófica tan grande como la elevación poética de su lenguaje. El humor sexual es, pues, el germen, la semilla del humor erótico, tanto como la tradición oral y el folklore lo son de su representación literaria.

Aunque el erotismo y el humor parecen ser disímiles e incluso pertenecer a campos semánticos opuestos, dado que uno se asocia con lo sublime y otro con lo mundano, existen aproximaciones teóricas y filosóficas para conectarlos. Por ejemplo, Georges Bataille en *Las lágrimas de Eros* habla de la inusitada relación conceptual entre el deseo sexual, la risa y la muerte:

La muerte se asocia a las lágrimas, del mismo modo que en ocasiones el deseo sexual se asocia a la risa [...]. Las lágrimas se vinculan por lo común a acontecimientos inesperados que nos sumen en la desolación, pero por otra parte un desenlace feliz e inesperado nos conmueve hasta el punto de hacernos llorar [...]. [El torbellino sexual] siempre nos turba, en ocasiones nos trastorna y, una de dos: o nos hace reír o nos envuelve en la violencia del abrazo (52).

Bataille afirma que “la mera actividad sexual es diferente del erotismo” (41), dado que el ser humano ha separado entre placer y reproducción. Mientras el erotismo apela a una continuidad del ser, la actividad sexual busca la preservación de la especie. Esta distinción que traza Bataille nos permite afirmar que, al estar el sexo en el nivel biológico, el erotismo ocupa un lugar filosófico¹². Por otro lado, mientras el coito busca la reproducción, el deseo sexual es movido por impulsos individuales ya que busca el placer más allá del instinto. El erotismo está, por tanto, estrechamente vinculado con la angustia de la muerte. Entre esos dos poderes, el roce del erotismo con la angustia es una discontinuidad como la que separa a un ser de otro, como la que sitúa a uno ante el abismo de la muerte. Lo erótico, pues, va más allá del sexo, lo trasciende; le da una dimensión espiritual al acto. En *La llama doble*, Octavio Paz sigue la línea de pensamiento iniciada por Bataille (aunque en ningún lugar de esta obra cita al filósofo francés), y afirma que: “Sometidos a la perenne descarga eléctrica del sexo, los hombres han inventado un pararrayos: el erotismo. Invención equívoca, como todas las que hemos ideado: el erotismo es dador de vida y de muerte” (36).

El placer espasmódico del orgasmo, la “pequeña muerte” para Bataille, tiene el carácter de lo ingobernable, como el llanto provocado por la angustia o la risa ante el descubrimiento de lo erótico. Sin atender a la generación de la vida para perpetuar la especie, la búsqueda de la felicidad humana se desplaza entre el placer y el displacer. Explica el psicoanalista mexicano Helí Morales: “La experiencia orgásmica no se puede explicar por lo biológico porque el cuerpo allí abre rutas que tocan la ingeniería enigmática de la existencia, no de la anatomía”. El orgasmo remite, además de al placer, a la angustia: “implica un clímax,

¹² Esta separación entre la carne y el espíritu ya la había señalado Platón, quien concibe la atracción erótica como una forma de acercarse a la belleza y la virtud. En “El Banquete o del amor” distingue entre el amor de Uranos (ideal) y el amor de Eros (carnal). En “Fedro o de la belleza” redobra su crítica al amor físico, que como cualquier otra pasión debe ser sometida a la templanza y la razón.

un punto de llegada, una culminación, una cúspide. Sí, [pero] también implica una caída, una caída angustiosa” (*Otra historia* 28). El erotismo representa un ejercicio del intelecto ante las fuerzas ingobernables del deseo. Lo mismo sucede con la risa, que suele ser un efecto (aunque no exclusivo ni forzoso) del humor¹³. La relación entre la risa y el placer sexual ha sido varias veces sugerida, por ejemplo para el fisiólogo y pionero de la sexología, Havelock Ellis. En el volumen IV de su *Studies in the Psychology of Sex*, plantea una analogía entre la risa y el fenómeno de la tumescencia y detumescencia sexual (Raskin 19).

La naturaleza de la risa y su vínculo con las fuerzas inconscientes que accionan su mecanismo, puede resultar tan incomprensible como la de los impulsos sexuales. De forma individual y sin la necesidad de que participe de ella otra persona, la risa como producto del placer cómico puede emerger de circunstancias perturbadoras. En *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Freud denomina “automatismo de la descarga” al acto de reír en situaciones decepcionantes, de despecho o en apariencia inadecuadas: “casos en los que la risa aparece en ocasiones distintas de las placientes y se une a intensos sentimientos dolorosos o a un estado cualquiera de tensión espiritual” (262). Veremos cómo, en el análisis de las novelas y relatos de José Agustín, Armando Ramírez y Enrique Serna, la risa, cuando deriva de lo sexual y de lo erótico, se da la mayoría de las veces en situaciones que no son del todo placenteras (y en muchas ocasiones son francamente tortuosas) para los personajes que las gozan, o las padecen, o ambas. El humor erótico suele ser, también, un humor amargo. Ya dijimos que el crítico cultural y folklorista Gershon Legman emplea el término “*erotic humor*”, y lo define de la siguiente manera:

¹³ Sobre la risa como efecto del humor, conviene ver la versión de Lane Cooper del *Tractatus Coislinianus*, que proponía una posible versión de la segunda parte de la *Poética* de Aristóteles, la cual jamás se ha encontrado. En ella se retomaba la idea de catarsis como efecto de la tragedia, siendo el efecto, para la comedia, la risa.

El humor erótico es por mucho y de lejos el más popular de todos los tipos, y un porcentaje en extremo amplio de chistes en circulación oral en ésta (y aparentemente en *todas* las culturas y países), tiene que ver con el humor —a menudo incómodo en incluso deliberadamente macabro— del impulso sexual (8).

Las cursivas son nuestras, para enfatizar la omnipresencia de esta característica en “*todas* las culturas y países”. En torno al problema del humor erótico surgen cuestiones de aceptación y censura cultural, relativas a sistemas de valores que varían y a veces se contradicen entre culturas¹⁴. Aunque la apreciación cultural de este humor es relativa a los estándares, no lo es su vigencia, evidenciada por lo constante que es y porque se trata, tal vez, de un elemento central de la condición humana. En *Rationale of the Dirty Joke: An Analyssis of Sexual Humor*, Legman explora los temas del erotismo y lo sexual vinculados al humor en diversas fuentes folklóricas. Para ello, parte desde la perspectiva freudiana expuesta en *El chiste y su relación con lo inconsciente*; más que en un sentido psicoanalítico, en la agrupación de chistes hostiles y obscenos. Con Freud, Legman concibe al humor como un sistema catártico que libera energía psíquica al transgredir represiones culturales. La mayor de estas represiones, sin duda, atañe al sexo.

“El dicho verde”, dice Freud, “es como un desnudamiento de la persona de diferente sexo a la cual va dirigido. Con sus palabras obscenas, obliga a la persona atacada a representarse la parte del cuerpo o el acto a los que las mismas corresponden y la hace ver que el atacante se las representa ya. No puede dudarse que el placer de contemplar

¹⁴ Marco Aurelio Denegri, en *Obscenidad y pornografía*, señala que “Los usos y costumbres, obscenos o inobscenos, son relativos.” (47), luego de ofrecer algunos ejemplos relativos al pudor y las zonas del cuerpo que se censuran en algunas culturas mientras que, en otras, no. Sobre ello profundizaremos más adelante.

lo sexual sin velo alguno es el motivo originario de este género de dichos.” [110]¹⁵ El hecho de que la persona “atacada” y “desnudada” es, generalmente, una mujer, cuando quien elabora el dicho es un hombre, muestra claramente que la elaboración de este tipo de dichos tiene de hecho la intención de una forma modificada de violación: violación verbal en vez de física —una suerte de seducción o preparación de la mujer para la aproximación real, física, del hombre—” (11).

Si nos basamos en este párrafo, encontramos indicios que sugieren que Legman se adscribe a la teoría del alivio o de la liberación (*relief theory*, también llamada *release theory*). La relación de Legman con Freud es fundamental para entenderlo. Esto a pesar de que, en opinión de Michael Billig, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, de Freud, “es muy diferente” a *Rationale of the Dirty Joke*, de Legman. Billig se refiere a que los chistes verdes, tendenciosos, sexuales o sucios, sobre los cuales Freud elabora buena parte de su teoría, son usados de manera muy escasa o nula, además de recatada. En nuestra opinión, se trata de un progreso escalonado: el mismo Billig reconoce que Freud fue el primero en incluir material humorístico (es decir, chistes), en un libro sobre humor. Tiene, por tanto, sentido que un libro publicado apenas medio siglo después, pero en un contexto social en extremo más relajado, se dé la libertad de incluir material que, además, tenía siglos (cuando no milenios) de existir.

Billig se complace en estudiar las motivaciones inconscientes de Freud (por no decir, en psicoanalizarlo). Freud emplea chistes de judíos, pero ninguno cruel, racista o antisemita; maneja un chiste francamente sexual y misógino como un ejemplo de “chiste no

¹⁵ La cita textual de Freud corresponde a la traducción de Luis López Ballesteros (en *Obras completas de Freud, Tomo III: El chiste y su relación con lo inconsciente*); el comentario de Legman, así como todas las citas a su obra, son traducción propia.

tendencioso”. Se trata del “chiste del paraguas y el taxi”, el cual vamos a parafrasear: “las esposas son como los paraguas cuando llueve: uno acaba teniendo que rentar un coche.” Es decir que uno, a pesar de traer paraguas, si llueve, se va a mojar y terminará tomando taxi; y que uno, aunque esté casado, deberá recurrir a prostitutas para tener sexo. Resulta ameno el comentario de Billig, quien imagina incluso la situación de Freud explicando ese chiste a sus amigos y rompiendo en carcajadas patriarcales, frente a su esposa sumisa y silenciosa. El que Freud no haya visto cómo, según su propio método, esto lo convertía en un partícipe hostil y desnudador; y el que semejante chiste verde le haya pasado volando por encima de la cabeza, puede movernos a la risa. Billig hace lo mismo respecto a Legman: “Hay algo verdaderamente extraño acerca de un hombre que le dedica tanto tiempo y energía a coleccionar chistes obscenos” (*Laughter and Ridicule* 163). Y no quita el dedo del renglón, agregando después que, además de su colección literaria, Legman reconoció haber hecho mucho “trabajo de campo”, visitando *locker-rooms* y bares, a lo cual agrega: “nadie lo obligó a hacerlo” (163).

Pero debemos considerar que Legman era antropólogo. Y si su tema de estudio era el humor sexual expresado mediante la oralidad, ¿de dónde más iba a obtener fuentes? Legman argumentaba, quizá para curarse en salud ante críticas anticipadas, que su interés por dicho material era estrictamente profesional. Como lo es el nuestro, por supuesto. Prosigue Michael Billig:

Legman presenta una colección de toda la vida de chistes sucios. [...] Cuidadosamente organizada por tema, yendo de lo apenas sucio a lo absolutamente asqueroso. Todo está ahí: chistes sobre partes privadas, posiciones sexuales, prácticas bizarras, excreciones, animales, y cosas por el estilo. Legman no se contiene en

absoluto. En su conjunto, la colección se guía por la impresión freudiana de que hay algo verdaderamente extraño acerca de las cosas que los hombres encuentran graciosas, algo que clama a gritos comprensión psicoanalítica (163).

Las últimas dos oraciones del párrafo previamente citado vendrían bien como epígrafe al inicio de este apartado. Los adjetivos suenan, más que académicos o clasificatorios, a franca reprobación moral. Hablar de lo “apenas sucio” sin aclararnos lo que él entiende por eso, ni cómo puede llegar a ser “absolutamente asqueroso”. Acaso tenga que ver con las “partes privadas” y con esas misteriosas “cosas por el estilo”. Ese Legman “no se contiene en absoluto” (o “no se guarda nada”, en inglés “*holds nothing back*”). Poco faltó para que lo llamara viejo cochino. A lo largo de este capítulo seguiremos encontrando críticas basadas en el prejuicio moral, no sólo en los sectores más conservadores de la sociedad, que normalmente llevan a cabo la censura, sino en numerosos teóricos y académicos. Sirva esta breve digresión para aclarar que la diferencia planteada por Billig (quien tampoco fue obligado por nadie para escribir su tratado sobre humor) radica en que Freud no empleó chistes lo suficientemente sexuales y Legman, en su opinión, los usó no sólo en demasía, sino con poco o ningún recato.

Al igual que el padre del psicoanálisis, Legman concibe lo erótico y lo escatológico como parte de una misma esfera, la de lo obsceno. Es decir que las excreciones, como son las heces, la orina y el vómito, parten de una sola función placentera: la transgresión del tabú: “el sexo, la escatología, el incesto y la burla sexual de figuras de autoridad”. Una de las observaciones más importantes de Legman en este sentido es la siguiente: que todos estos conceptos fisiológicos “conciernen, de hecho, a materiales que no son, por sí mismos, de naturaleza escabrosa; por el contrario, son de familiaridad cotidiana, aunque rodeados por

tabús” (13). Vuelve a cobrar vigencia la cita de Freud previamente mencionada, que ahora parafraseamos así: tratándose de humor, parece que los temas escatológicos, sexuales o escabrosos (en una palabra: tabú) han trascendido lo objetivo, o sea, el estudio de la materia, para instalarse en el plano subjetivo de quien la estudia.

En este sentido, por último, resulta interesante considerar, como apuntó Michael Billig, el que Freud no haya empleado chistes obscenos o sexuales en un libro donde eran tema teórico esencial; y que, en cambio, haya estado simultáneamente trabajando en sus célebres y revolucionarios *Tres ensayos para una teoría sexual*. Acaso Freud abordó dichos temas con una especie de distancia aséptica, exclusivamente teórica, que no atinó a poner en práctica para el otro libro. Posiblemente se deba a que, en el terreno intelectual, a Freud le interesaba más el sexo serio que el de broma, y apreciaba más el humor de ocurrencias ingeniosas como las de Lichtenberg, cuyos aforismos chuscos cita constantemente.

Con lo expuesto hasta el momento, hemos visto que la relación filosófica entre el erotismo y la risa parte, según Bataille, de una angustia. Se trata, pues, de una relación existencial que se vincula con el deseo sexual. Sería, en último de los casos, una risa nerviosa e incontrolable. Algo de esto hay también en las nociones de Freud, como sucede con el “automatismo de la descarga”, que podría explicar la tendencia inconsciente de asimilar lo incómodo con el humor, y esto puede incluir al sexo porque se considera inapropiado. En este sentido, prosigue Freud, hay numerosos disparadores psíquicos que buscan liberar la energía o tensión sexual acumulada por las restricciones sociales. Sobre ese modelo Gershon Legman desarrolló una amplia recopilación, minuciosamente comentada, sobre chistes folklóricos, de diversas tradiciones, con temática sexual. El término “humor erótico”, como lo maneja Legman, es sinónimo de “humor sexual”. Pero nosotros no los concebimos como

iguales. Lo erótico, como lo entienden Bataille y Octavio Paz, se construye desde la experiencia humana; sexo, en cambio, tiene raíces meramente fisiológicas. El humor erótico, por tanto, se construye desde una asimilación humana que, en literatura, se da a partir del estilo, el lenguaje y la retórica del narrador y los personajes. En los siguientes apartados nos acercaremos a los temas que permiten elaborar este discurso literario que encadena al humor y al erotismo, a través del lenguaje y la cultura mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

1.2.1. Erotismo: entre la risa y el horror

Hay dos dimensiones esenciales que se aprecian en la esfera de lo erótico, las cuales señala Bataille en un libro cuyo título es casi un oxímoron: *Las lágrimas de eros*. Esto es, el horror y la angustia del amor, cuya naturaleza está también en la felicidad y el gozo. Estas fuerzas opuestas se pueden apreciar desde el origen mismo del teatro, que Nietzsche expresa en *El nacimiento de la tragedia*, aunque tragedia y comedia tienen un origen común: el ritual, la representación litúrgica, la embriaguez y la orgía. Esta celebración sexual del ciclo vital y de la fertilidad, que implica forzosamente el nacimiento y la muerte, deriva en dos espectros de la psique humana: tanto la felicidad como la angustia. El horror ante la descomposición, por un lado; la felicidad y la celebración como creadoras de la vida, por el otro.

Las denominadas divinidades itifálicas, imágenes de hombres con el sexo erecto, datan del Paleolítico Superior (hace 30,000 años). En sus orígenes más remotos las hallamos vinculadas a la muerte (en sepulcros, quizá a modo de triunfo; o representaciones de guerreros caídos). Los órganos sexuales masculinos, antes de asociarse exclusivamente a la fuerza viril, representaban fecundación, fuerza simiente. Eran vistos por los griegos, como señala Hans Licht, “casi con piadosa veneración, [como] símbolos de la naturaleza, productores de vida inagotablemente fructíferos”. Estos órganos, pues, contenían el

“incomprensible secreto del poder de propagación perteneciente a la naturaleza”. De esta manera, “el culto del falo en sus más diversas formas es la ingenua adoración de la inagotable fertilidad de la naturaleza” (*Vida sexual* 73). Durante las “pequeñas dionisiacas” se paseaban por las calles, en solemne procesión, falos enormes en torno a los cuales se danzaba, se bebía y se entonaban yambos. También se utilizaban a pequeña escala: además de sus máscaras que figuraban rostros abominables, los actores se ceñían falos de cuero a la cintura. El ambiente de indecencia panteísta no fue, desde luego, el único lugar práctico de las reproducciones fálicas. Su uso como juguete erótico era popular tanto en la vida privada como en las fiestas populares, “la gente bebía copiosamente por las calles sobre improvisados lechos, y uno o varios falos intervenían en la diversión” (Licht 92). Luego se iban a ver representadas tragedias y comedias, y así pasaban varios días.

La presencia del vino en los orígenes del teatro es tan indispensable como su componente sexual. En este aspecto no coincidimos con la aseveración que hace Ángel María Garibay en su introducción a *Las once comedias* de Aristófanes en la edición de Porrúa, donde dice:

Parece que el origen fálico de la comedia tenemos que hacerlo a un lado. Sedujo a algunos críticos el hecho de que en las comedias, en especial de Aristófanes, abundan alusiones a temas enlazados con el sexo, como fácilmente verá el que las lea. Entraba ciertamente en el plan de la primitiva creación, esta base de procacidad (X).

Garibay incurre en una descalificación basada en términos morales al hablar de que estos temas operaron cierta seducción sobre “algunos críticos”, y si bien esta “primitiva creación” tiene una “base de procacidad”, no creemos que se deba subestimar y, por el contrario, basamos toda esta investigación en la aseveración de que no se haga. Embriaguez

y sensualidad son fundamentales para hablar no sólo del origen de la comedia sino de su devenir histórico y conceptual como producto del deseo erótico. Esto lo apreciamos en las divinidades fálicas por excelencia. Rodeados de sátiros y ninfas, al dios del vino y a Príapo les estaban consagradas las bestias de mayor lasciva naturaleza: el toro, la cabra, la pantera y el asno. Erasmo, mediante la locura personificada en la Moira, admira al dios de la más fértil virilidad: “¡Cuánto contento en el harapiiento Príapo!” (*Elogio* 45). Protagonista de celebraciones orgiásticas junto a Dionisio, Pan, Sileno y otras lúbricas deidades del exceso, a Príapo se le solía representar alzándose las ropas para exhibir su enorme pene¹⁶.

Se creía en aquella época que el impulso sexual y el principio de la vida eran sinónimos. Así, Príapo se identificaba con el dios-sol Helios o con el Cosmos; [se señalaba también] como el dios universal Panteo, y en una representación plástica de los órganos masculinos de la generación en su máxima fuerza erótica, ostenta las palabras “el salvador del mundo” (Licht 174).

En *El nacimiento de la tragedia*, a partir de las dos figuras mitológicas artísticas, Apolo y Dionisio, Nietzsche distingue entre artistas apolíneos, adscritos al dios del Sol, portador de la lira y patrono de la música; y dionisiacos, dedicados a la adoración violenta del placer. Ante la intensidad de las emociones dionisiacas, promovidas por la naturaleza placentera del vino o de la primavera, “lo subjetivo desaparece en el olvido absoluto de sí mismo” (64). Desdibujando las fronteras entre los hombres, el culto dionisiaco a la vida funde al uno con su prójimo; “ante el misterioso Uno primordial” (65). Aunque acompañada de los

¹⁶ A Príapo se le usaba como amuleto de poder sexual y en ritos afrodisíacos. También servía de espantapájaros. De acuerdo a Licht: “en campos y puertos podía verse la tosca figura de madera, pintada de rojo, de un Príapo desnudo con un gran miembro erecto”, a cuyo crujir huían las aves. Angus McLaren, en *Impotence: A Cultural History*, menciona que los pájaros huían porque el imponente dios amenazaba con violarlos.

efluvios voluptuosos del bebedizo narcótico, la embriaguez radica en una exploración sensorial y anímica:

En la alegría suprema resuena el grito de horror o el anhelante lamento de una pérdida insustituible. En aquellas fiestas griegas despunta algo así como un rasgo sentimental de la naturaleza, como si hubiera de sollozar por su desmembramiento en individuos. El canto y el lenguaje gestual de esos entusiastas de ánimo desdoblado eran algo nuevo e inaudito (*El origen de la tragedia* 69)

El horror del mundo acompañaba al hombre griego desde su teogonía: los dioses del Olimpo simbolizan, en el plano etéreo y sin atender a clasificaciones morales entre bien y mal, todo lo humano ya sea psíquico o material. El origen titánico subsiguiente al caos terrible, con sus historias de parricidio, castración e inmolaciones transitó, con el tiempo, a la paz colorida de la vegetación, la alegría del vino; aromas deliciosos y aceites seductores: ambrosía, nepente y manzanas de oro. Pascal Quignard, en *El sexo y el espanto*, reflexiona sobre la transición del erotismo festivo de la antigua Grecia, que recordemos Nietzsche llama “dionisiaco”, al erotismo salvaje o “sórdido”, en términos de Quignard, de los romanos. Como explica desde la introducción:

Cuando Augusto reorganiza el mundo romano bajo la forma del imperio, el erotismo jubiloso, antropomorfo y preciso de los griegos se transforma en melancolía espantada.

Rostros de mujeres llenos de miedo, la mirada lateral, fijan un ángulo muerto. La palabra *phallus* no existe. Los romanos llamaban *fascinus* lo que los griegos llamaban *phallos*. En el mundo humano, como en el reino animal, fascinar obliga a

aquel que ve a no apartar su mirada. Está inmovilizado en su lugar, sin voluntad, en el espanto (Quignard 3).

Los romanos no emplean el vocablo para “fálico” pero dan a la figura fálica y a las divinidades sexuales de los griegos un lugar muy importante. Si para los griegos representaban una “fuerza motriz del universo”, según Hans Licht, los romanos van a redimensionar esto como un arma, como un instrumento de guerra y como un síntoma de una cultura que busca dominar, que busca la fuerza y la imposición a través de la penetración sexual. En la vida pública de Roma el sexo tenía una función mucho más práctica que idiosincrática: el homosexual pasivo era tan indigno como entre los griegos.

Las costumbres romanas son estrictas: la sodomía y la “irrumación” son virtuosas; la felación y la pasividad anal son infames. *Pedicare* era sodomizar el ano. *Imanare* era sodomizar la boca. La felación es una palabra moderna que dice mucho sobre la sociedad que la eligió. *Fellare*, es decir, succionar espontáneamente, es incomprensible para un romano. Sólo se puede *irrumure* activamente al congénere, es decir, obligarlo a recibir en la boca el *fascinus*, obligarlo a chuparlo y a mordisquearlo hasta que reciba su savia (11).

Aquí, Quignard expresa claramente el alto grado de agresividad sexual que había en la cultura romana. Por otro lado, en Nietzsche podemos apreciar un origen en el terror del caos primigenio y después el surgimiento de la armonía. Hay un paso muy estrecho de lo festivo, lo cómico y lo risible, a lo sórdido, a lo horrible. En *Las lágrimas de Eros* Bataille explica:

Al considerar el erotismo, el espíritu humano se encuentra ante una dificultad fundamental. / El erotismo, en cierta manera, es risible... / La alusión erótica es siempre capaz de provocar la ironía. / Incluso al hablar de las “lágrimas” de Eros, lo sé, puede prestarse a la risa... No por eso es Eros menos trágico. Pero ¿qué digo? Eros es, ante todo, el dios trágico. / Sabemos que el Eros de los antiguos tuvo un aspecto pueril: estaba representado por un niño. / Pero, ¿no es el amor, al fin y al cabo, tanto más angustioso porque hace reír? / El fundamento del erotismo es la actividad sexual. Ahora bien, esta actividad se halla al alcance de la prohibición. ¡Es inconcebible!, ¡está *prohibido* hacer el amor! A menos que se haga en secreto.

Pero, si lo hacemos en secreto, la prohibición transfigura, ilumina lo que prohíbe con una luz siniestra y divina a la vez: en pocas palabras, lo ilumina con un resplandor religioso (86).

Para Quignard, la mayor expresión de este horror erótico se da en los excesos sexuales de Nerón y su límite se vislumbra con el advenimiento del cristianismo, especialmente con el apóstol Pablo de Tarso, quien subvierte ese espanto sexual romano en una guerra del cuerpo contra el espíritu, al plantear al cuerpo como el enemigo y a la morigeración como la grandeza espiritual. Pero la relación genética que encontramos entre las esferas, en apariencia dicotómicas, de lo erótico, lo cómico y lo trágico; o dicho de otro modo, entre lo erótico, la risa y el horror, se mantiene en los géneros literarios que a lo largo de la historia han expresado el deseo erótico y la vida sexual mediante el humor. Esto se puede ver en los estudios históricos como el que hace Bajtín de la risa carnavalesca en la Edad Media, se aprecia también de nuevo en la picaresca española y tiene un repunte en la literatura del Siglo XX, como consecuencia de un gran cambio social y político pero también de un devenir

histórico. Estas raíces culturales y conceptuales se mantienen hasta los autores mexicanos a los que se dedica la presente tesis, y nos permiten estudiarlos, analizarlos y comprenderlos.

1.2.2. El tabú y el eufemismo.

El tabú puede derivar, también, en el uso de eufemismos que a su vez generan disfemismos: la necesidad de ocultar el concepto tabú, porque semánticamente remite a lo obsceno, deriva en un nuevo término cuya carga semántica adquiere mayor grado de obscenidad cultural¹⁷. Como apunta Mario Calderón en *Lenguajes en la poesía mexicana (entre el canon y el folclore)*:

El eufemismo aparece cuando es necesario disfrazar un concepto tabú comunicándolo directamente por medio de un término o una expresión positiva o neutral. [...] Es un proceso psíquico que representa la tendencia a atenuar o neutralizar los conceptos considerados negativos, peligrosos o prohibidos y lingüísticamente es un fenómeno que resulta de la metáfora, la metonimia y otras figuras retóricas (9).

En Lingüística, el tema del eufemismo como consecuencia de un tabú ha sido tratado por Stephen Ullman en *Semántica: Introducción a la ciencia del significado*, donde explica: “En la mayoría de los casos [...] la palabra sometida al tabú será abandonada y un sustituto inofensivo, un eufemismo, será introducido para llenar el vacío” (231). Los tabús del lenguaje se pueden organizar en tres grupos: 1) Tabú del miedo, que comprende el “pavor reverencial” (232) presente, por ejemplo, en los nombres dados al diablo y a otras entidades temidas por la superstición; 2) Tabú de la delicadeza, que es la “tendencia humana general” de evitar la

¹⁷ “Las fronteras entre los eufemismos y los disfemismos son a veces muy borrosas. De ahí que un eufemismo se pueda convertir en un disfemismo y viceversa, y que muchos autores los incluyan a ambos bajo el neologismo x-femismo” (Domínguez 1).

“referencia directa a los asuntos desagradables” (233); aquí entran los defectos físicos y mentales, los nombres de acciones criminales como el robo o el asesinato; y 3) Tabú de la decencia, concerniente a los temas de “el sexo, ciertas partes y funciones del cuerpo, y los juramentos” (234). Este tercer grupo es el que más nos importa para el estudio de esta tesis. La función del eufemismo en la literatura de humor erótico es, de algún modo, intermitente, porque en la búsqueda de un lenguaje variado y poético, el autor puede (y debe) hacer uso de una gama variopinta y extensa de recursos léxicos. De acuerdo a Chamizo Domínguez “una palabra sólo puede funcionar como eufemismo si su interpretación permanece ambigua, esto es, cuando el oyente puede entender una referencia dada literal y eufemísticamente” (1), y el eufemismo “no puede ser reemplazado por un término tabú ‘equivalente’. V. g.: No podemos sustituir *profiláctico*, *goma*, *preservativo* [...] por *condón* y esperar conseguir los mismos efectos comunicativos” (2).

Aquí, sin embargo, encontramos una gran diferencia entre la función social y comunicativa del eufemismo, y su función poética y literaria. Justo donde el eufemismo, como indica Ullman, sirve para llenar un vacío dejado por el temor o respeto cultural; y donde el eufemismo, según Chamizo Domínguez, es irremplazable por un “término tabú equivalente”, encontramos que la literatura erótica hace uso indiscriminado de los mismos (más allá de temas como el registro, la intención narrativa, y demás características estilísticas que serán abordadas en su momento). Enrique Serna, en la entrevista que le realicé para el portal electrónico Circulo de Poesía, dijo sobre la literatura de humor erótico:

Creo es uno de los géneros más difíciles de la literatura. Aunque sea con tintes humorísticos, exige del escritor un manejo del lenguaje nada fácil de lograr. Necesitas lograr un equilibrio entre la poesía y la prosa, porque en las relaciones eróticas hay

una mezcla entre la carne y el espíritu que debes reflejar; lo que es importante en una novela erótica es lo que está pasando en la mente de los personajes, no tanto lo que hagan en la cama. [...] Te obliga a crear personajes complejos, y a guardar un equilibrio que es difícil porque te puede llevar a dos extremos: a un erotismo demasiado crudo, lo que llamaba Cortázar el “erotismo peludo”; o a un exceso de preciosismo, que también falsea los placeres de la carne.

Esta búsqueda por representar los límites entre lo etéreo de la experiencia amorosa y lo carnal del coito deriva, en la prosa de Serna, en un estilo particular que, como él mismo describe, oscila entre la crudeza y la delicadeza. Sucede así, por ejemplo, en la novela *La sangre erguida* (2010), donde el actor porno Juan Luis Kerlow se debate entre una sexualidad mercenaria y el descubrimiento tardío, en la madurez de su vida, de la entrega amorosa. La retórica de Kerlow y del narrador para referirse a Laia, su amada, es copiosa en términos tomados de la ciencia; es, al mismo tiempo, mezcla de erotismo, lenguaje culto, eufemismos sexuales y lubricidad:

Juan Luis creía saberlo todo en materia de erotismo y descubrió que hasta entonces su piel había sido una callosidad insensible, una especie de cáscara amortiguadora, pues la piel enamorada que ahora estrenaba expandía la sensibilidad individual: era una piel [...] propensa a cambiar de dueño, con electrones desleales y tráfugas, que tendían un arco voltaico entre su cuerpo y el infinito. Dominadora, Laia se montó a horcadas en su verga tiesa, picando espuelas con intrépida habilidad ecuestre (89).

La presencia, al final de un párrafo que da al erotismo un tratamiento filosófico y poético, de la expresión “verga tiesa”, nos remite a la exploración de los límites entre lo crudo y lo sublime. Haber empleado la expresión eufemística “verga tiesa” en lugar de la

denominación tabú, que sería la anatómica y clínicamente aceptada “pene erecto”, es en primer lugar una decisión de estilo. Sumarle a una descripción que hemos catalogado de científicista, a esa plétora de términos cuya carga semántica apunta hacia el plano técnico del lenguaje (“callosidad insensible”, “cáscara amortiguadora”, “electrones desleales”, etcétera), las palabras “verga tiesa” culminan el párrafo trayéndolo de vuelta al tema sexual, reforzando el equilibrio estético que el autor explicó en la entrevista. Porque haber continuado la escena con “pene erecto” conservaría el tono higiénico (sublime, por momentos, como en “arco voltaico entre su cuerpo y lo infinito”). El uso del eufemismo da un repunte estilístico que nos sitúa nuevamente entre esos dos territorios que el autor ha dado en desplazar su voz narrativa: el erotismo y el sexo. Como veremos en los apartados dedicados al análisis de estos tres autores, este recurso es una constante estilística de profundas implicaciones culturales.

El tabú resulta, también, muy importante cuando se le relaciona con el humor, sobre todo en las variedades que lo estudia Victor Raskin en *Semantic Mechanisms of Humor*, que son la étnica, la política y la sexual. Respecto a esta última, Raskin explica:

Obviamente, un tema que resulte severamente estigmatizado por el tabú, difícilmente logrará agradar a la persona que mantenga dicho tabú. Normas religiosas, éticas y algunas otras pueden limitar la habilidad de alcanzar un segundo nivel de interpretación, necesario para la interpretación del texto (129).

Estos dos niveles de interpretación son análogos a los de la función social, comunicativa, de la que hablamos previamente (Raskin la llama “el modo *bona fide*¹⁸ de la comunicación”) y la función poética que se basa en la polisemia (Raskin lo llama el “modo

¹⁸ Locución latina que significa “de buena fe”.

bromista de la comunicación”). Ya hemos visto, en el apartado 1.1.3, la estrecha relación que se mantiene entre el plano de sentido que ocupa el humor absurdo o incongruente con el plano de sentido donde se instala el símbolo literario, de acuerdo a Prada Oropeza (“Hermenéutica...” 130).

1.2.3. El albur.

Legman entabla un diálogo constante entre los niveles psicológico y cultural. Este método de análisis lo vemos en práctica cuando se dedica, en el apartado III de su Introducción a *Rationale of the Dirty Joke*, a enlistar características culturales del humor obsceno dependiendo del país. Los alemanes y suecos, por ejemplo, se inclinan más hacia el humor escatológico:

Esta es sin duda una reacción al excesivamente estricto y temprano entrenamiento del uso del excusado, y en general a la rigidez y compulsividad de la educación y el carácter teutónicos, y es una franca liberación resultante del “complejo de pulcritud” de toda la vida en las culturas anglo-sajonas (14).

Del mismo modo Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, comparaba los insultos españoles con los mexicanos (donde propuso una interesante, aunque hoy muy discutida, hipótesis histórica y cultural sobre la expresión “hijos de la chingada”). Destaca que, mientras los españoles suelen recurrir en sus groserías a la blasfemia y lo escatológico:

[...] nosotros [los mexicanos] nos especializamos en la crueldad y el sadismo. El español es simple: insulta a Dios porque cree en él. [...] El placer que experimentan muchos españoles, incluso algunos de sus más altos poetas, al aludir a los detritus y mezclar la mierda con lo sagrado se parece un poco al de los niños que juegan con

lodo. [...] En las expresiones mexicanas, por el contrario, no se advierte la dualidad española simbolizada por la oposición de lo real y lo ideal, los místicos y los pícaros, el Quevedo fúnebre y el escatológico, sino la dicotomía entre lo cerrado y lo abierto. El verbo chingar indica el triunfo de lo cerrado, del macho, del fuerte, sobre lo abierto (70-71).

Sobre el triunfo simbólico de la palabra, desde luego en un sentido sexual, también discurre Legman en el párrafo ya citado al explicar la relación del chiste y lo inconsciente en Freud: “una forma modificada de violación: violación verbal en vez de física —una suerte de seducción o preparación de la mujer para la aproximación real, física, del hombre” (11). Habiendo escrito los trabajos ahora referidos en la década de los 60, los roles de la mujer como sujeto pasivo y el hombre como activo están (aunque no tanto como en Freud) determinados por la época de Legman. No obstante, tenía presente también el papel activo de la mujer para humillar o someter al hombre en relatos folclóricos picantes. Dicho esto, la “penetración verbal” es actualmente discutida (y muy oportunamente para el tema de esta tesis) cuando se habla con seriedad académica sobre el albur. Menciona, por ejemplo, Helí Morales:

No es un juego homosexual, es un duelo fálico; es una trifulca entre hombres. Si se alburea a una mujer no hay juego sino agresión. El albur es un baile de palabras que sirve para hacer incisión en la tela del decir del otro. [...] No se trata de someter al cuerpo del otro, sino de horadar con la fuerza fálica del lenguaje. [...] Estamos ante un goce del decir que deja fuera el cuerpo. Hay una incidencia fálica pero sin cuerpo. Después de lo dicho se hace evidente que el albur muestra lo que Lacan mencionaba

como goce fálico, es decir, un goce del lenguaje que deja fuera el cuerpo (*Otra historia* 147).

Sobre el albur en México se han escrito numerosos textos, algunos de los cuales serán comentados a lo largo de esta tesis. Sin duda, el más famoso es *Picardía mexicana* de Armando Jiménez, referido en varias ocasiones (aunque sólo de pasada) por Legman. Sin embargo, hay en el trabajo de Jiménez un secreto impulso veladamente moralista. Como observa Zárate Ruiz:

Entre broma y broma, nos lo repite una y otra vez el mismo Armando Jiménez en su texto, por ejemplo, cuando nos promete que no detallará las leperadas porque “debemos expresarnos siempre con decencia” (p. 38); cuando admite como criticable “el mal gusto del tema” (p. 94); cuando reconoce el riesgo de que se le tache de “tipo enfermo de cropolalia... adorador de Tlazoltéotl, diosa azteca de la inmundicia o de las cosas inmundas” (p. 139); cuando se queja de la imposibilidad de “departir decentemente” por conducir todo “por el tortuoso sendero de la procacidad” (p. 145). (“La propuesta moral” 51).

La obra contó, desde sus inicios, con gran interés y aprobación por parte de la élite intelectual mexicana. Como expresa Gerardo Estrada en su “Nota para la edición facsimilar” Alfonso Reyes afirmó que “Todos los mexicanos hemos soñado, en cierto momento, escribir un libro como éste [...] que tendrá gran importancia y su valor irá aumentando con los años.” Habría que preguntarnos por qué, si tan importante le parecía el tema de este libro, no escribió don Alfonso Reyes uno propio. A *Picardía mexicana* se fueron agregando sesudos ensayos de rigor académico por autores de la talla de Antonio Alatorre, quien observa, en su

“Postemio filológico”, el lugar de la creación dentro del sistema mecanizado que constituye el intercambio de albures:

Hay lo mecánico, pero también lo creador, o bien los aspectos creadores [...] sobre el pie forzado del esquema. [...] Recuerdo, por ejemplo, una charla que oí en Tampico —¿una charla? ¡un duelo a muerte!— entre dos denodados campeones del albur. Eran como dos expertísimos payadores frente a frente, forjando metáforas [...] improvisando alusiones sutilísimas, arrojándose con vertiginosa rapidez una pelota cada vez más irreal y etérea y remontándose hasta no sé qué sublimes esferas metafísicas” (*Picardía* 213).

El dejo de resistencia moral o intelectual se expresa con mayor o menor medida tanto, como ya vimos, por el mismo Jiménez, como por Alatorre, quien sugiere, al final, que si habrá un “psicoanálisis del albur”, debería derivar, también, en una “psicoterapia”. El albur, desde esta perspectiva, evidencia una serie de malestares sociales radicados en el machismo. Sobre esto observa Zárate Ruiz que el problema, de haber uno, no son los temas que maneja Jiménez en su libro, sino el tratamiento. Hay marcado racismo contra los indígenas, además de machismo ramplón en los nombres de los capítulos: “Sólo para hombres” o “Capítulo sangrón”, que alude a la menstruación. El tema de la censura, con relación también a la clasificación histórica de los textos folklóricos de humor erótico, será abordado más adelante en este capítulo. Por lo pronto, siguiendo con las contribuciones intelectuales a *Picardía mexicana*, encontramos que Alí Chumacero, en su “Postemio literario”, comenta la ausencia o uso limitado de estos registros populares en la narrativa contemporánea (aclaremos: contemporánea en 1958, año de la edición ampliada del libro):

Los hechos anteriores, aunque de funcionamiento cotidiano y casi general, no han dado a la literatura mayor contingente [...]. Aun en las obras literarias inspiradas por la vida popular no es frecuente tropezar con esas expresiones, sino que apenas advertimos la desviación fonética a que son dados nuestros hombres de pueblo. [...] [Estos recursos] no abundan en la novela, el cuento y el teatro mexicano. Los escritores, salvo casos curiosos de predilección por lo folklórico, prefieren redactar sus libros de acuerdo con medios expresivos más llanos (226-227).

Aclaremos, previo a la cita de este párrafo, que el año en que Chumacero escribió esas líneas fue 1958. Seis años después, en el 64, tres novelas mexicanas presentarían un uso elemental del lenguaje popular como recurso literario; en menor medida, *Los errores*, de José Revueltas, que explora el submundo de la delincuencia y la prostitución; *Los albañiles*, de Vicente Leñero, que introduce el género policíaco moderno, urdiendo su trama en un entorno urbano decadente a través de múltiples declaraciones para esclarecer un asesinato; y, en mayor medida, *La tumba*, de José Agustín, que refleja la ciudad desde una perspectiva juvenil, humorística e irreverente, con influencias existencialistas a la par que un lenguaje coloquial¹⁹.

Un referente más, aunque actualmente se encuentra fuera de circulación, pero que es de sumo interés, es *Qué trabajos pasa Carlos*, de Noé Gutiérrez González. No deja de resultar curioso cómo, para Legman, la imposición de una moralidad conservadora (determinada, eso sí, por los medios masivos y la autoridad oficial) limitó la producción y el desarrollo del humor erótico del folklore en el siglo XX; y, por otro lado, en México un fenómeno parecido

¹⁹ En cuanto al teatro, en la década de los 50 Jorge Ibargüengoitia comenzó a tratar temas juveniles y sexuales con lenguaje obsceno (lo cual desagradó a Rodolfo Usigli), como indica Ignacio Trejo Fuentes en *Lágrimas y risas (la narrativa de Jorge Ibargüengoitia)*.

derivó en lo opuesto, en el eufemismo poético por antonomasia: el albur. De acuerdo a Monsiváis, citado por Gutiérrez González, el albur refinado “fue el chiste inequívoco que para complacer a la moral dominante todos consideraron equívoco” (18). Uno de los hablantes (albureros) entrevistados por González en este estudio antropológico y lingüístico comenta, a raíz de la observación hecha por Monsiváis:

Yo me acuerdo que [antes] venía platicando en un camión y la gente no se sentía ofendida porque no sabía de lo que estaba yo hablando. Sin embargo, [ahora] me subo al metro, oigo a los chavos, hasta para mí, agresivos y groseros, porque no disfrazan la leperada. No sé si en ese tiempo era preocupable [sic.] disfrazar el lenguaje [...] la grosería y decirla pero en albur, en tono, si tú quieres hasta calichesco. Y ahora no, se suben al metro y hablan de vergas y de madres y yendo personas de todas las edades y todas las clases, no se respetan pelo ni tamaño, se habla como si se estuvieran hablando entre amigos (18).

Podemos apreciar cómo el albur tuvo, irónicamente, un origen moralista: eufemismo vuelto disfemismo. Simulación de lo grosero que pasó al juego verbal, erótico y eminentemente popular. El eje del humor erótico, de acuerdo a Gershon Legman, parte de un placer experimentado al romper con temas tabú establecidos por el entorno cultural. Esto se asemeja a la teoría de la liberación, donde los especialistas del humor sitúan a Freud. Pero también vemos que este humor erótico se halla fundamentalmente en textos folklóricos, cuya procedencia es eminentemente colectiva y se halla en la tradición oral. Es el caso de chistes, anécdotas, canciones e historias compendiadas en diversos volúmenes y antologías, sobre las que Legman elabora toda una taxonomía a modo de índice temático o de motivos. Esta misma

práctica constituye, como veremos a continuación, toda una tradición y dilemas particulares: el gusto personal del antologador y la censura de los temas de humor sexual y erótico.

1.2.4. Del folklore a la literatura.

De acuerdo a Mario Calderón: “La palabra folklore fue usada por primera vez por John Thoms en Londres, en 1846. El término proviene de dos palabras anglosajonas: *folk* (del pueblo) y *lore* (saber)” (*Lenguajes* 9). Es ya conocida, en el ámbito de la historia y génesis de la literatura, la transición que hubo de la oralidad a la palabra escrita. Eso que los especialistas dieron en llamar cuestión homérica pone a debate justamente la existencia o inexistencia de Homero y destaca la importancia de los rapsodas que memorizaban cantos, los cuales habrían sido transformados (quizá por alguien de nombre Homero) a un lenguaje literario para construir las épicas heroicas que conocemos hoy como la *Iliada* y la *Odisea*. Arnold Hauser se refiere a la “leyenda de Homero²⁰” (*Historia social* 77), y Walter J. Ong hace un profundo recuento de la cuestión homérica a lo largo de la historia, concluyendo que “la primera poesía escrita de todas partes, al principio consiste necesariamente en una imitación por escrito de la producción oral” (*Oralidad* 34).

El paso, pues, de lo oral hacia la literatura lo tenemos claro al considerar las obras que Legman mencionaba como el *Decamerón* de Boccaccio y los cuentos de las *Mil y una noches* (esta última de autor anónimo, contribuyendo a su carácter de obra colectiva), ambas copiosas en replanteamientos y reinterpretaciones de cuentos folklóricos clásicos. Hallamos en *El Quijote*, como en toda la obra de Cervantes, numerosas leyendas; son semejantes el entremés de *El retablo de las maravillas* y un cuento oriental, después recopilado por Hans

²⁰ Hauser aclara que “La ‘poesía épica popular’ griega es un invento de la filología romántica; los poemas homéricos son cualquier cosa menos poemas populares” (86), a lo que después agrega: “Una poesía más del pueblo, y que se mueve en el mundo de los campesinos, es la poesía hesiódica” (88).

Christian Andersen, titulado “El nuevo traje del emperador”. Esto, en ningún modo, minimiza la grandeza de Boccaccio ni de Cervantes. Emplear historias ya existentes pero con un estilo particular era costumbre de los trágicos griegos y no difería mucho de reinterpretar relatos folklóricos. Sobre las nociones de autor y originalidad, ambas relativamente modernas, escribió Eleazar Meletinsky que:

La frontera entre “creador” e “intérprete”, entre “autor” y “actor”, escritor y copista, durante mucho tiempo fue muy vaga. Las primeras obras literarias llevan un nombre, pero este nombre no remite al autor, sino a una autoridad cultural [...]. Esta conciencia y esta seguridad crecen en el Renacimiento debido a la constitución del individualismo. El nombre del autor adquiere una importancia capital en la época romántica [...] cuando nace la teoría de los “genios” y el estilo individual prevalece sobre el estilo tradicional (“Sociedades” 26-27) .

La relación entre la oralidad, que como hemos establecido conforma, a modo de historias, el bagaje folklórico, y la literatura, es aún más estrecha para Antonio Cándido, quien propone, en *El derecho a la literatura*:

Daré el nombre de literatura, en un sentido lo más amplio posible, las creaciones de toque poético, ficcional o dramático de todos los niveles de una sociedad, de todos los tipos de cultura, desde lo que llamamos folclore, leyenda, chiste, hasta las formas más complejas y difíciles de la producción escrita de las grandes civilizaciones (5).

Aquí donde ya tenemos clara la relación entre folclore y literatura podemos retomar a Gershon Legman, quien observa una constante en las fuentes textuales que recopilan el folclore humorístico, y es la del humor erótico. En este camino no deja de hacer algunas

alusiones (si bien breves, útiles a nuestro estudio) a la literatura. Aunque su aproximación a este campo de estudio no es, como en el caso de la presente tesis, el análisis literario, Legman aventura un ejemplo de *El amante de Lady Chatterley*, de Lawrence, para ejemplificar la cuestión del chiste desnudador, practicado entre hombres, con el fin de humillar o desnudar simbólicamente a una mujer. En este caso Lady Chatterley se dedica a tejer en silencio mientras el marido impotente y sus amigos intercambian chistes misóginos. Retomaremos el tema del psicoanálisis literario de manera constante a lo largo de este estudio. Y a pesar de que, como hemos aclarado, Legman se enfoca en el estudio cultural, histórico y antropológico del humor erótico en el folklore (especialmente en inglés), no deja de realizar frecuentes visitas al ámbito de la literatura: desde la *Antología griega* de epigramas, pasando por las proto-novelas erótico-humorísticas romanas *El asno de oro* de Apuleyo y el *Satiricón* de Petronio; hasta el *Decamerón* de Boccaccio y los cuentos de las *Mil y una noches* (el compendio de cuentos italianos inspirado a su vez por los relatos árabes); y llega, incluso, a referirse a Henry Miller y su *Trópico de Cáncer*, con relación a una “nueva libertad” norteamericana, inaugurada en los años 30 del siglo XX por el *Ulises* de James Joyce. Las visitas de Legman son, no obstante, muy generales; no es, recalamos, un estudioso de la literatura. Dedicar sus comentarios a los ejemplos tomados del folklore. Por nuestra parte, en un posible ejercicio de ingeniería inversa, buscaremos dirigir la agudeza de sus observaciones a la literatura, con un método que explicaremos detalladamente al final de este apartado.

1.2.5. Lo vernáculo y lo popular.

Aledaños al tema del folklore, y también frecuentemente relacionados con lo humorístico y lo sexual, encontramos términos periféricos como lo vernáculo y lo popular. El primero de estos temas es tratado por James M. Cox, quien plantea un dilema intelectual:

¿puede tratarse el humor con seriedad? ¿No aniquila lo serio al humor? “Al llamar al arte, o a artistas o escritores serios, una persona puede, sin hacer un solo esfuerzo conceptual, pasar completamente de un ámbito estético a uno moral” (“Toward Vernacular” 311). Esto, nuevamente, se basa en un menosprecio histórico y cultural no sólo padecido por el humor, asociado ya desde Aristóteles a lo que él consideraba como formas bajas del arte, sino también por lo vernáculo. Cox aclara que, si bien el humor vernáculo no es el único, “siendo el lenguaje ‘bajo’, ofrece en sí mismo una posibilidad para las inversiones y liberaciones de un humor ‘bajo’” (312).

El uso de la lengua vernacula en la literatura fue inaugurado por Dante al escribir su *Comedia* en toscano. También, en *De Vulgari Eloquentia* propuso la idea de una lengua vulgar a la vez que ilustre para escribir. Como apunta Enrique Serna en *Genealogía de la soberbia intelectual*:

[...] la lengua toscana ya estaba madura para los más altos vuelos de la imaginación o la inteligencia, pero tenía el grave defecto de ser comprendida por cualquiera, lo que devaluaba la maestría de los escritores vernáculos. Filelfo [...] expuso en una carta a otro humanista los motivos de su renuencia a escribir en toscano: “Quiero contestaros, no en la lengua vulgar, como me pedís, sino en latín, en nuestro verdadero idioma; pues yo he sentido siempre por el lenguaje de los criados y los mozos de cuadra un horror sólo comparable al aborrecimiento de su vida y maneras”. (225-226).

Cervantes, por su parte, daba importancia a la lengua popular para construir los diálogos de los personajes. Dice José Agustín en entrevista con Scott Hadley que “*El Quijote* es un libro impregnado al alma del pueblo y yo creo que ha permitido su sobrevivencia. Cosas

de ir de putas que nadie manejaba en aquel tiempo fueron muy escandalosas y todo eso lo hace muy ondero, ¿no?” (Hadley 79).

En inglés, James M. Cox considera a Chaucer como el padre del humor en lengua vernácula, con sus *Cuentos de Canterbury*, y prosigue a estudiar el humor vernáculo en Mark Twain. Huckleberry Finn es caracterizado por un inglés vernáculo perteneciente al sur de Estados Unidos, lo cual en el siglo XIX, luego de la Guerra Civil, representaba una reivindicación del “Viejo Sur”.

[...] la lengua vernácula de Huck es incorrecta, un lenguaje “bajo” que evoca la ilusión del iletrado; sin embargo, en un lenguaje escrito, dado que Huck está escribiendo este libro, no contándolo. En lugar de estar encasillado en un lenguaje convencional, la lengua vernácula de Huck lo *implica* [cursivas en el original]; sus errores, caracterizados por su uso excesivo de las dobles negaciones y su ignorancia para las conjugaciones, evocan tanto como niegan la norma de la que se desvían (316).

Evocar “la ilusión del iletrado” es acaso el rasgo más esencial que define a los autores que introducen el lenguaje vernáculo en sus obras narrativas. Esta tradición, además de los referentes clásicos ya mencionados, en español puede rastrearse hasta la picaresca, donde nuevamente se conjuntan el mundo y el lenguaje entendidos por Cox como “bajos”. El lenguaje es un reflejo del mundo, de la realidad del hablante. Como apunta Lope Blanch: “La originalidad de la literatura española consiste en haber elevado ese mundo sórdido de la más baja escala social a la dignidad de lo heroico y artístico” (*Novela picaresca* 12). Una de las condiciones de este género, presente en el *Lazarillo*, es su “sencilla y familiar expresión” (10), con la que se llegan a extraer del plano cotidiano, a través de lo vernáculo o coloquial, sentidos más profundos, simbólicos y polisémicos de la existencia humana.

Todas estas características (el humor erótico y sexual, el lenguaje vernáculo, coloquial o popular, y la presencia de lo folklórico en la literatura) están presentes, de manera muy importante, en la narrativa de José Agustín, Armando Ramírez y Enrique Serna, pero su presencia en las letras mexicanas puede explicarse desde el surgimiento de la llamada cultura popular latinoamericana. En opinión de Carlos Monsiváis, este proceso tarda más de un siglo, pues empieza después de los movimientos de independencia en el siglo XIX, pero se amarra con fuerza hasta la segunda mitad del XX. Se da entonces una “alianza de política cultural del estado y medios electrónicos [radio y tv]” (“De las relaciones literarias” 46) para articular la idea de una cultura popular urbana. Se oficializa lo que se supone sería un “lenguaje popular”, es decir, la invención culta de “un habla y de un sonido popular (la elaboración del Arrabal y las barriadas en el cine y en la radio de México” (47). De esta manera, las reproducciones del dialecto de barrio que ponían en labios de Pedro Infante películas como *Nosotros los pobres* no configuran un retrato fidedigno del español urbano, quizá más bien una caricatura del mismo. Por otro lado, recursos cinematográficos de esta época, como el melodrama, y sensibilidades poéticas como las de los boleros y la música ranchera, permean en la psicología popular del mexicano. A la par, la literatura venía reproduciendo su construcción culta del español urbano.

Así, por ejemplo, sucede con José Agustín al emplear frases como “Una perrota san bernardo se acercó cuando tú dormías y empezó a lamer tus volovanes” (*De perfil* 280) o “ya me había caído un latigazo en el chilam balam. ¡Mi verguita mi verguita!” (*La miel* 56), emplea algunos recursos coloquiales pero a la vez poéticos como la metáfora (volovanes para referirse a los testículos), la paronomasia (chilam balam en vez de chile) y el disfemismo (verguita), todos presentes en el albur. Lo mismo que Armando Ramírez cuando escribe “La

luna en tajada rie de perfil. La desnudez de la señora descubrió leves lonjas denunciando la dejadez de su cuerpo. Los chavitos alucinaron, mudos estaban” (*Quinceañera* 47) que comienza por una línea sumamente poética en verso endecasílabo (“La luna en tajada ríe de perfil”), que además hace uso de la metáfora (la luna en tajada), de la prosopopeya (ríe de perfil) y de la aliteración con las consonantes ‘l’ y ‘r’; después, la sencillez con la que describe las “leves lonjas” que la señora descubre para denunciar (prosopopeya) “la dejadez de su cuerpo”, pareciera tratarse de una antítesis (contradicción lógica) puesto que la señora, a pesar de la tal dejadez, resulta sumamente hermosa e impacta a “Los chavitos [que] alucinaron, mudos estaban” (hipérbaton). O bien, en Enrique Serna, al escribir “Ni siquiera la eyaculación lo despertó: siguió abismado en un sueño de piedra, y al abrir los ojos, media hora después, fingió no haberse dado cuenta de nada, a pesar de tener la venidota en los pantalones” (*Fruta verde* 93), donde vemos una prosa más directa por narrar una acción concreta con algunos recursos retóricos como la sinestesia (“sueño de piedra”) alternada con una expresión coloquial (“venidota”). De manera que estos autores no están transcribiendo la oralidad; están creando estructuras literarias que producen el efecto ilusorio de la oralidad.

1.2.6. Clasificación y (auto) censura del humor erótico.

Hemos recorrido temas importantes para la literatura que identificamos como erótica a la vez que humorística. Su relación con el tabú, de donde se derivan eufemismos y disfemismos, los cuales sirven de termómetro sociocultural y reflejan la realidad concreta en la que se escribieron; el juego metafórico del albur como alusión a lo sexual; la importancia del folklore en la génesis de la literatura, lo mismo que la lengua vernácula, como un registro narrativo cuya validez literaria se ha visto cuestionada por eso que Enrique Serna denomina “soberbia intelectual”. Algo que tienen en común todos estos planteamientos, desde el

momento en que remiten a temas sexuales, es la censura. Para estudiar el humor erótico literario conviene, por razones metodológicas, clasificarlo en diversos tipos, temas y modos de uso.

En el artículo “Toward a Motif-Index of Erotic Humor”, Legman, parte de los índices de “motivos” de la literatura folk, propuestos por Sith Thompson en la década de los 30 del siglo XX, donde cataloga temas o “motivos” de humor escatológico y erótico bajo el código “X700-799”, “Humor concerniente al sexo”, pero dejándolos en blanco con la siguiente nota:

Miles de motivos obscenos, en los cuales no hay punto a excepción de la obscenidad en sí misma, podrían lógicamente surgir en este punto, pero se alejan totalmente del espectro del presente trabajo. Conforman una literatura en sí mismos, con sus propias clasificaciones y colecciones. En vista de la posibilidad de que podría volverse deseable clasificar estos motivos y localizarlos en el presente índice, ha sido dejado un espacio... para tales motivos (227).

Nótese que en ningún momento haba de sexo, humor o erotismo; todo lo comprende dentro del vago pero muy extenso campo de los “motivos obscenos” precedido por puntos suspensivos. Thompson alude al tema sin tocarlo, con displicencia, casi con pedantería (como setenta y cinco años después haría Michael Billig, según vimos previamente). Se asemeja a la actitud que, un par de décadas atrás, describió Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, al mencionar que los chistes tendenciosos u obscenos “han sido más raramente sometidos al análisis, como si la repugnancia a tratar este género de asuntos se hubiese trasladado desde la materia hasta lo objetivo” (108). Legman reflexiona acerca de la relatividad entre lo censurable y lo no censurable, y apunta que otras culturas “incluirán los motivos obscenos y omitirán los cientos de descripciones de asesinatos horribles y

mutilaciones sádicas” (227). El carácter mutable y no estático ni permanente de lo obsceno, lo prohibido o mal visto con relación a lo sexual, es reflexionado por Marco Aurelio Denegri en *Obscenidad y pornografía*:

En nuestra cultura, la exposición de los genitales es un acto “ofensivo al pudor”, por la sencilla razón de haber localizado nosotros el pudor en esos órganos. Nos parece que dicha localización es la “natural” y “verdadera”, como en general nos parece “natural” y “verdadero” todo lo de nuestra propia tradición y cultura; valoración etnocéntrica que por lo demás todas las tribus hacen (45).

Las clasificaciones por índice dependen, entonces, del gusto personal y la subjetividad de quien realiza el catálogo; éste, a su vez, se halla supeditado a un sistema de valores arraigados por su cultura. Entre los motivos que, no obstante la postura de Thompson, figuran entre el suyo y otros índices, Legman destaca “Man made to believe that he is pregnant” (J2321, from Boccaccio, Day IX.3)”, o “Christian dupes Jews into revering his excreta” (227), ambas presentes en textos literarios considerados clásicos desde hace siglos, pero cuyas aristas humorístico-eróticas han sido ignoradas en aras de un prejuicio moral. Una de las clasificaciones por género más antiguas, relacionada con el humor erótico, la hallamos en las antologías de epigramas. Desde la caída del Imperio romano en 476 d. C., y durante el apogeo del Imperio de Oriente o Bizantino, hasta su fin en el siglo XIII, el humor y lo erótico se mantendrían vigentes en las compilaciones de epigramas griegos y latinos. La tradición epigramática, que ofrece también una forma de clasificación literaria, fue reunida varias veces a lo largo de la historia, en recopilaciones de las cuales la *Antología Palatina*, cuya fecha se discute entre los siglos X y XI d. C. Constituye un corpus casi completo de la producción de escritos de este género conservados hasta nuestros días.

El epigrama (*epi*: sobre; *grama*: escritura) consistía en una composición poética breve, en sus inicios exclusivamente sepulcral, inscrita a modo de epitafio. Derivó en un género literario caracterizado por el tono satírico, festivo o burlesco. También llamada *Antología Griega*, de acuerdo a Ortega Villaro, “es una colección de unos 4.200 epigramas que abarca poemas de varios siglos, autores y temas [recogidos] a lo largo de la historia de la literatura griega, desde el siglo IV a. C. hasta plena época bizantina” (9). Los epigramas reunidos en la *Antología Palatina* se han dividido en varias categorías, bajo diferentes criterios, a lo largo de la historia, desde el orden alfabético hasta el temático. La clasificación actual fue hecha por F. Jacobs en el siglo XIX, y su organización orientada por el tema. No obstante, desde las primeras antologías de epigramas, comunes ya en la época helenística (una de éstas compilada por Filipo de Macedonia), la división de acuerdo al género era común. Jacobs dividió los epigramas en 25 libros, entre los cuales encontramos temas y situaciones que impulsaron cantos yámbicos, sátiras y comedias: V. Epigramas amorosos heterosexuales; XI. Epigramas báquicos y burlescos; XII. Epigramas amorosos homosexuales.

Lo que queremos poner de relieve con este recuento de clasificaciones o índices de temas es que han estado presentes dentro de la taxonomía literaria, antropológica o folklórica, en aras de la practicidad cultural. Separar la literatura en temas como la guerra, la amistad, el amor o el humor no es, en términos reales, objetivamente distinta a separarla por el tipo de tabúes sexuales que maneja; sin embargo, la censura ha propiciado que se le menosprecie, particularmente desde los siglos XIX y XX. Pero previo al concepto de censura existió también una intención de decoro, que ya explicamos desde las máximas horacianas que, siguiendo la filosofía de Platón y Aristóteles, equiparaban a lo bueno con lo bello y lo

armónico. Curiosamente, entre los poetas satíricos romanos, de quienes surgen numerosos poemas incluidos en la ya mencionada Antología Palatina, se dio una práctica conocida como las *apologiae*, literalmente apologías o advertencias sobre el contenido obsceno de dichos versos. Como señala Amy Richlin en *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*, “tanto Marcial como Plinio imaginan que su público estará bien dispuesto al verso erótico, pero a la vez necesitará que el autor le reafirme su verdadera respetabilidad” (3). Así, por ejemplo, Marcial dijo sobre sus epigramas:

Confío en haber mostrado en mis escritos tal moderación que nadie que piense bien de sí mismo será capaz de quejarse de ellos, dado que sirven de diversión dejando a salvo el respeto debido incluso a las personas de las clases más bajas (*Epigramas I* 19).

Y en el epigrama 4 se excusa ante el César, el emperador Domiciano, “de la lascivia de los epigramas”, aclarando que “La censura puede permitir bromas inocentes; / que lascivias son mis páginas, pero mi vida es honrada” (23). Por otro lado, los epigramistas escribían bajo un sistema de valores y una moral propia de su cultura, en la que las nociones de lo correcto y lo incorrecto no distaban mucho de algunos valores que hoy se asocian a un pensamiento conservador. Por ejemplo, la ya mencionada aversión a la homosexualidad pasiva: en los epigramas 23, “A Cota, afeminado” y 24, “A Deciano, sobre un hombre afeminado”; o bien la reprobación de las conductas lascivas en la mujer: el epigrama 34, “A Lesbia, una procaz meretriz”.²¹ No deja, sin embargo, de resultar curioso que en el ámbito

²¹ Los epigramas, por supuesto, tienen la intención de atacar mediante el ridículo y además de estos comportamientos se pueden encontrar otros numerosos ataques. Tan sólo entre los primeros treinta encontramos críticas agudas contra el plagio (29, “Al plagiario Fidentino”), a los poetas poco talentosos (16, “A Avito, sobre sus libros”; 25, “A Faustino, para que de una vez publique sus libros”), a los bebedores sin moderación (28, “A la borracha Acerra”), etc.

teórico los estudios de humor erótico se han autocensurado, incluso cuando, al tratarse realmente de humor sexual, recurrían al término “erótico” de manera eufemística. Y cómo, en la antigüedad, los poetas satíricos se disculpaban por tocar temas soeces bajo la excusa de la diversión y con una fuerte preocupación por ser percibidos como moralmente rectos (esto es, ni homosexuales ni esclavos de sus pasiones).

Capítulo 2. José Agustín: Onda y liberación sexual

2.1. “La onda es el sexo”

Para la corriente de la Onda, el sexo fue un eje temático a la vez que un impulso motriz. La generación del desenfreno y el rocanrol escribió ampliamente y sin tapujos sobre el sexo, que se manifestó artística y culturalmente en la música. Explica Agustín en *La contracultura en México*: “según *The Rolling Stone Rock Encyclopedia*, [rock & roll] en realidad se trata de un eufemismo usado en el medio del blues que significa ‘intercambio sexual’: o sea, coger” (32). Esta relación es también destacada por Parménides García Saldaña en *En la ruta de la onda*, donde afirma: “música + droga + sexo = onda” (34). Al respecto señala Mario Calderón en “Lenguaje y percepción de la realidad: *El rey criollo* de Parménides García Saldaña”:

[...] el rock and roll, que tiene como etimología la idea del giro, vuelta, involución, las tres palabras sinónimos cercanos de onda, que, según el *Diccionario de la Real Academia*, es cada una de las curvas a manera de eses que se forman natural o artificialmente en algunas cosas flexibles [...]. La Onda [...] igual al rock and roll refleja la sexualidad, la droga, el alcohol y el modo de vivir de los jóvenes de entonces (*La luz* 32).

Por su parte, el sociólogo Miguel Careaga ofrece, en su ensayo narrativo *Biografía de un joven de clase media*, una mirada escrutadora hacia el interior de esa generación marcada por la rebeldía, las drogas, el sexo y el rocanrol. No obstante, a través de su mirada se dejan ver algunos prejuicios morales que podemos atribuir tanto al autor como a la época (y, como lo indica el título, incluso a la clase social). Es aquí, mediante el contraste, que

podemos apreciar las semejanzas y diferencias entre los personajes de Armando Ramírez y los de José Agustín. Porque no sólo el rock es más propio de los clasemedieros agustinianos, como de los tepiteños de Ramírez lo son la cumbia, el bolero y en general la música folklórica y tropical. También su experiencia erótica y su impresión del cuerpo femenino, así como de sus atributos. Por ejemplo:

Respecto al sexo, si bien no era yo muy obsesionado, sí aparentaba serlo frente a mis amigos, ya que era una forma de demostrar que uno era hombre. Siempre platicábamos de las características físicas de las muchachas del salón; si una era más “chichona” o “nalgona” y tenía piernas gruesas, ésa era la más buena, y la que en un momento dado daría mayor satisfacción carnal. Pero también había las que tenían cara bonita y cuerpo delgado y esbelto; ésas o eran consideradas aptas para llenar los requisitos de novia santa o eran clasificadas en el área de desechos humanos, o propias para los leones del volcán (Careaga 55)

Esta juventud masculina pretende asignar un valor positivo a las mujeres esbeltas y uno negativo a las de formas rubicundas, aunque evidentemente ambos estereotipos resultan misóginos por presuponer a la promiscuidad y a la doncellez como cualidades importantes que el hombre debe valorar. Algunas de estas características las veremos en las primeras novelas de José Agustín, por ejemplo, los encuentros sexuales de “X” con su sirvienta, en *De perfil* (1966).

En entrevista con Antonio Jiménez, José Agustín dijo que a sus lectores “les llamaba la atención el uso [...] de un lenguaje que tuviera relación directa con las hablas coloquiales pero que al mismo tiempo tuviese un sedimento artístico” (“Las nuevas ondas de José Agustín” 103). Agustín encabezó el estilo literario que Margo Glanz llamó, en *Onda y*

escritura en México: jóvenes de 20 a 33, “literatura de la Onda”: una corriente literaria con características estilísticas y discursivas, surgida en México durante los años sesenta, hecha por y para jóvenes. Es una corriente literaria contagiada “de influencias cosmopolitas [pero que a la vez] se inspira de la tradición anterior” (6). Como movimiento literario, busca una ruptura con el canon tradicional, por lo cual los escritores de la onda recurren a la reproducción del lenguaje coloquial a la par que a las formas literarias cultas de la tradición. Autores como Gustavo Sainz y José Agustín trasladan “el lenguaje desenfadado de otros jóvenes del mundo a la jerga citadina, alburera, del adolescente; al imprimirle un ritmo de música pop al idioma; al darle un nuevo sentido al humor” (13).

Si bien Margo Glantz reconoce que este uso del lenguaje era “inédito en parte en nuestras letras”, agrega que “no representa una invención en absoluto.” El uso del lenguaje popular y soez sirve como un “nuevo tipo de realismo” (22). Entre sus características destaca el albur y lo soez. Sin embargo, Glantz ve en ese humor el síntoma de una angustia existencial: “El humor que del diálogo se desgaja suele encubrir en muchas ocasiones [...] el miedo siempre presente de enfrentarse a la muerte, al envejecimiento prematuro, a la adultez, a la descomposición del amor” (22). La lectura de Glantz y su enfoque sobre el humor y la sexualidad desenfrenada como un vacío de la clase media resulta acertada y hasta respaldada por el autor²². Pero el humor en la narrativa de José Agustín tiene más funciones. Acerca de *De perfil* (1966) dijo, en entrevista a Reinhar Teichmman:

[...] tiene, muy acusadamente un fuerte sentido del humor, una visión irónica, irrespetuosa, irreverente, de la sociedad. Emmanuel Carballo decía que era una novela

²² El mismo Agustín reconoce, en la entrevista que le hizo Teichmann: “Era el fin del existencialismo: mucho Sarte, Albert Camus, Lorca, Neruda, César Vallejo. Eran libros casi religiosos para nosotros” (42)

que con una sonrisita le ponía bombas a todas las instituciones sagradas en México: la iglesia, el gobierno, la patria, la familia (46).

Glantz reconoce la rebeldía (no menciona irreverencia ni ironía) como un signo adolescente condenado a perderse ante la madurez, como un narcisismo ensimismado característico de la edad. No parece, pues, advertir el carácter festivo de la sexualidad y del humor que, si bien es evasivo y sintomático (qué evade y de qué es síntoma nos lo preguntaremos varias veces a lo largo de este capítulo) tiene por otro lado una dimensión “gozosa” del uso del lenguaje. Dice José Agustín en entrevista con Vicente Francisco Torres que: “La literatura tenía que perder su rigidez, y, por lo mismo, había que revitalizar todo el ejercicio del lenguaje y encontrar nuevas formas un poco más naturales. No sé... Más gozosas” (19). Gozosas es el término clave. El goce implica una perspectiva festiva, disfrutable, celebratoria. Todos estos términos están ausentes en el texto introductorio de Margo Glantz para su antología de la onda.

La autora volvió al tema en su ensayo “La onda diez años después: epitafio o revalorización”. Aquí reflexiona más profundamente sobre el elemento de la sexualidad, pero no aborda la cuestión del humor. Vemos, por ejemplo, que habla de “la iniciación en la vida adulta y la iniciación sexual” (93); retoma de su primer estudio (*Onda y escritura...*) la relación entre el viaje como desplazamiento e inquietud, como experiencia psicodélica y como desplante de sexualidad machista (en que el hombre se vale de la mujer como objeto para realizar una especie de viaje sexual): “El viaje de la onda va siempre vinculado al sexo y las ceremonias de iniciación entrañan la aventura cuya recompensa es siempre una doncella” (95). Este modelo de análisis con los temas del viaje y el embotamiento de los sentidos lo expresa al ocuparse de la novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)* no sólo

en el tránsito entre bebidas, drogas y lugares, sino entre los elementos contemporáneos de un estilo fresco y la mística tradicional del I Ching y el tarot o “misticismo pop” (97). Las alusiones al descenso a los infiernos, patentes desde el nombre del personaje que guía a los demás durante este viaje psicodélico, Virgilio, se refuerzan con:

La simbología clásica que puede expresarse así desde el mismo siglo XVIII de los viajeros alemanes aclara la relación viaje-sexo: Ya en el curso de los astros está prefigurado el acto supremo de la vida animal, la cópula... Desde el origen está previsto el sexo, vínculo sagrado que mantiene a la naturaleza entera. Los que niegan el sexo no comprenden el enigma del universo” (97).

De nuevo, el sexo como experiencia mística pero no en su dimensión festiva ni celebratoria. El ritual de *komoos* en el sentido de “fiesta” o “relajo” en griego, tenía tan presente la mecánica creadora del universo como el éxtasis de placer con que se representaba. Si el equivalente catártico de la comedia radica en la risa (como señala Lane Cooper), se hace patente en la narrativa de Agustín, por ejemplo, en el recuento exagerado que hace Virgilio sobre su relación sexual con una madura sádica que lo agarra a latigazos:

Con una rapidez increíble Cornelia recogió el látigo y me empezó a madrear, durízzimo, mientras yo me venía. ¡Mocos! Ahora sí que mocos, y desperdiciadazos, y los pinches latigazos culeros, y yo me revolcaba de dolor en la alfombra, con las manos cubriendo mi pobre pito porque ya me había caído un latigazo en el chilamalam. ¡Mi verguita mi verguita! (55-56).

En este empleo del lenguaje, Margo Glantz ve un signo más de iniciación adolescente, cuyo mejor ejemplo es el albur. En su opinión, los ejemplos de albures son inagotables dentro

de la literatura de la onda. En ellos Glantz interpreta como una especie de asimilación entre la clase obrera y la clase media. Pero no propone nada relevante sobre el albur que no hayamos expuesto ya en nuestro apartado 1.2.2 del capítulo anterior. Sus ideas de la sexualidad en la onda, por otro lado, son interesantes: “la sexualidad liberada desenfrena el lenguaje y añade sus particulares territorios” (100), los cuales son integrados y desintegrados por la onda. Es decir que el lenguaje literario, primero transformado y desacralizado, se volvió la norma: esto lo constata, casi cincuenta años después de que apareciera este ensayo, el hecho de que en la actualidad es común encontrar narradores que emplean dicho lenguaje de manera cotidiana, al igual que temas obscenos, sexuales o juveniles, centrales en su obra.

La segunda observación de Glantz es que la ya mencionada liberación sexual fue machista. Luego de presentar una cita del cuento homónimo de *El rey criollo*, que consiste en la llegada del protagonista al cine para encontrarse en medio de rechiflas caóticas e insultos intercambiados por todos contra todos, la autora comenta:

En esta cita se advierte primero que las diferencias de clase se establecen con base en la sexualidad: los chavos de distintas colonias son insultados como “putos” o como “ojetes” [...]. Las “viejas” son todas “putas”, al parejo. En última instancia, esta sexualidad de machismo en donde la “verga” es el máximo distintivo de virilidad, y el más indigno es el que asume el papel de “rajado” o “rajada”, los “ojetes” y las “viejas” (101).

Este énfasis en el aspecto machista no puede ser hecho de lado. La presente tesis está dedicada al análisis literario del humor erótico en tres autores, de los cuales los tres son hombres. No podemos, pues, eludir que su perspectiva es masculina y está mediada por la dimensión social de su género. Por ello mismo conviene destacar el trabajo y la opinión de

autoras que tengan algo que decir respecto a estos temas y estos autores. En este sentido, la académica norteamericana Emily Hind ha publicado recientemente *Dude Lit: Mexican Men Writing and Performing Competence*²³, 1955-2012, en el que recorre medio siglo de escritura mexicana masculina destacando no sólo el machismo literario sino cultural. Hind dice sobre José Agustín: “Una parte de su reputación como duradero escritor ‘nuevo’ viene de la decididamente no-nueva forma de tratar a las mujeres, no como iguales, sino como herramientas” (73). Esta observación ya fue hecha, como previamente mencionamos, por Margo Glantz, al abordar el papel de “vehículo, medio de transporte” (96) al que es relegada la mujer en la literatura de la onda para que el hombre emprenda su viaje sexual e iniciático. Hind retoma la historia, documentada ampliamente, de cómo se gestó la primera novela de José Agustín: *La tumba* fue trabajada por el joven autor, a sus dieciséis años, en un taller literario de Juan José Arreola:

Resulta poco creíble imaginar que Arreola hubiera acopiado el mismo entusiasmo por una narrativa de chica mala. El resultado intuitivo de este experimento de inversión de géneros me advierte que una mujer, deliberadamente dicharachera y rebelde, como protagonista, escrita por una mujer joven y dicharachera, no habría tenido el mismo atractivo para un anticuado petimetre como Arreola. Tales temáticas viniendo de una “nueva” mujer podrían ser vistas como poco moderadas (74).

La discusión que inició parcialmente Margo Glantz y que recientemente retomó Emily Hind resulta, cuando no central a nuestro objeto de estudio, sí importante por tomar

²³ El término “Dude Lit”, que da nombre al libro de Emily Hind, podría traducirse como “literatura para tipos” o, en un sentido más mexicano, “literatura para vatos”; es decir, literatura de y para hombres o machos. Cabe destacar que, al final de la Introducción, Hind aclara que, originalmente, quería darle al libro el título *Dick Lit* o “*Literatura de pitos*”, pero le advirtieron que “resultaría ofensivo” (10).

en cuenta la perspectiva femenina ante una categoría estilística y temática. Presentaremos, sin embargo, un contraargumento la aseveración de Hind, en nuestro análisis de *La tumba* en el apartado 2.2.

Hemos visto hasta el momento como José Agustín inauguró una tendencia literaria caracterizada por la perspectiva jovial, antisoemne, rebelde, irónica, humorística y abiertamente sexual, que además echó mano de estos dos últimos recursos pero que, hasta el momento, no ha sido abordada desde el punto en el que lo humorístico y sus características se vinculan con lo sexual y lo erótico. Y si bien para Margo Glantz, en un principio, este recurso podía instalarse como una característica más de un “nuevo realismo” (aunque uno muy adolescente, machista e inmaduro), en su artículo complementario (“La onda diez años después”) concluye reconociendo a Armando Ramírez como representante de una nueva onda, “la onda ‘naca’ [...] tepiteña, de barrio bajo” (101). En el siguiente apartado reflexionaremos acerca de esta cita y sus implicaciones que, de antemano, evocan cierto clasismo.

La estirpe literaria de Agustín sigue vigente. Esto desde luego con sus marcadas distancias. Por ejemplo, explica Daniel Sada a Vicente Francisco Torres: “Si me preguntas de la onda, te diré que ha envejecido demasiado, que aun cuando se siguen leyendo, no son novelas que interesen más que a gentes que tienen una fuerte dosis de ingenuidad, vital y literaria” (20). Otro escéptico de los alcances de la onda como tradición estilística en la literatura mexicana es Humberto Guzmán, quien explica: “se ha abusado un poco de la popularidad del género. Algunos comentaristas encuentran influencias de los escritores de la onda hasta abajo de las piedras y eso no es justo ni necesario” (“Yo también hablo” 65). Si

bien no pretendemos hiperbolizar el influjo de la Onda en la tradición literaria, coincidimos con la perspectiva opuesta que ofrece Ignacio Trejo Fuentes:

Los escritores de la Onda dejaron una herencia invaluable: enseñaron a escribir de otro modo, abordaron temas hasta antes de ellos no literaturizados, y en consecuencia expandieron las posibilidades de nuestra narrativa: hasta la fecha es posible hallar su eco, sus resonancias (210).

De estas resonancias, una muy constante y palpable es el humor erótico. Otra, por supuesto, es el manejo poetizado del lenguaje coloquial. Pero no sólo eso: ambas están relacionadas. Su vínculo es ya patente desde la época clásica en las comedias de Aristófanes²⁴, los epigramas de Marcial y el *Satiricón* de Petronio. Si hubiéramos de buscar antecedentes para la literatura mexicana, no bastaría (aunque fueron un comienzo) rastrear las expresiones de Carlos Fuentes usa en algunos pasajes de *La región más transparente* e incluso, en la novela de la Revolución, Mariano Azuela con *Los de abajo*. Algunos autores ya se permitían el uso de palabras altisonantes²⁵. En el siglo XIX, el primer novelista de México, Fernández de Lizardi, ya satirizaba las opiniones negativas respecto a su uso de recursos coloquiales en sus novelas: “Lo único que tiene [Lizardi] es lo que más enfada [...], aquel estilo faceto, truhan y chocarrero con que sin tener sal quiere las más veces arrancar la risa a sus lectores” (“Los paseos de la verdad, en *El pensador Mexicano*; citado por Munguía, M. 38).

²⁴ Véase sobre este tema: Andreas, Willi. *The languages of Aristophanes: aspects of linguistic variation in classical Attic Greek*. Oxford classical monographs. Oxford: Oxford University Press, 2003.

²⁵ Refiere Vicente Leñero, en *Los pasos de Jorge*, que Rodolfo Usigli reprochó por carta a Jorge Ibargüengoitia el haber empleado la expresión “chinga tu madre” en una de sus primeras obras teatrales.

Lo coloquial se asociaba al retrato realista en la literatura decimonónica con énfasis en la novela de costumbres²⁶. Pero a menudo intentaba producir un efecto pedagógico a la vez que humorístico (de ahí el “arrancar la risa a los lectores” de Lizardi). Pareciera que en la primera mitad del siglo XX y hasta la década de los 60 se separaron ambas intenciones (la humorística y la coloquial) de las letras mexicanas. Los humoristas de esta etapa suelen producir un humor más bien intelectual que cabría catalogar de fino, como es el caso de Julio Torri con numerosos pasajes de ingenio y brevedad en *Ensayos y poemas* (1917) y *De fusilamientos* (1940), copiosos en pequeñas piezas que anticiparon la minificción en México; de Renato Leduc en *Los banquetes* (1931) y *El corsario beige* (1940); de Juan José Arreola con *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952); de Alfonso Reyes con *La cena y otras historias* (1950) e incluso de Francisco Tario con *La noche* (1943). José Agustín retomaría la tendencia festiva y popular (nuevamente, la dimensión “gozosa” del lenguaje) que durante el siglo anterior emplearon, después de Lizardi, José T. Cuellar, Manuel Payno y Ángel de Campo, aunque el componente erótico en sus obras se dio con mucha sutileza, otro aspecto que cambiaría con la literatura de la onda. En entrevista con Scott Hadley, José Agustín apunta:

Si nos ponemos a ser ya severos y rigurosos y si podemos rastrear bien a los lenguajes coloquiales tenemos que llegar al Quijote. Con Sancho tenemos todo tipo de juegos de refranes populares. *El Quijote* es un libro impregnado al alma del pueblo y yo creo que lo ha permitido su sobrevivencia. Cosas de ir de putas que nadie manejaba en aquel tiempo fueron muy escandalosas y todo eso lo hace muy ondero, ¿no? O libros

²⁶ El costumbrismo literario será un tema de particular importancia en el capítulo 3, al hablar de la obra de Armando Ramírez.

como Quevedo y toda la picaresca está muy relacionada y en fin, es una gran tradición que hay.

[...]. El lenguaje corrupto, el jodido, el sucio, el vulgar, es el que crea las lenguas (Hadley 79).

La literatura de la Onda, entonces, debe a su vena medieval, picaresca y quijotesca, la tradición de lo coloquial, del sentido del humor. Finalmente, conviene agregar que los rasgos humorísticos que ofrece la obra de José Agustín son aplicables a la teoría humorística del alivio o la liberación (en inglés, *release theory* o *relief theory*). Del mismo modo que la literatura de la Onda implicó una liberación generacional a través de la ruptura con los cánones, el manejo humorístico de la sexualidad que hace José Agustín puede explicarse desde la óptica de esta teoría (explicada en el apartado 1.1.2 de este capítulo). Por otro lado, esto no limita la presencia de otros elementos como la superioridad, el juego y el absurdo o la incongruencia.

2.1.2. José Agustín, de perfil ante la crítica

Agustín es, en la historia de la narrativa mexicana, el primer autor (y acaso el más destacado) de la generación de la Onda. En sus obras, José Agustín y los autores de la Onda suelen utilizar un estilo narrativo ágil, con diálogos vivos y abundantes referencias a la música, el cine, la moda y otros aspectos de la cultura juvenil de la época. Exploran temas como la identidad, la rebeldía, el amor, la libertad y la búsqueda de sentido en un contexto social y político cambiante. El lenguaje literario de José Agustín y los autores de la Onda refleja la influencia de la contracultura de los años 60, el movimiento beatnik y la literatura de la Generación Beat. En entrevista con Scott Hadley, Agustín explica:

Si alguien hablara alguna vez de la Onda tendría que pasar por allí y no nada más por este lado. Es evidente que una gran influencia de la Onda es la literatura beatnik y con ello lo existencialista que es el elemento número uno de los beatniks, Sartre y todas las experiencias existencialistas son fundamentales para entender a Ginsburg [sic] y a Ferlinghetti y a todos ellos. Pero la Onda [...] tiene otra cara que se remonta hasta Lizardi y pasa por Ángel del Campo [sic], pasa por Vicente Riva Palacio, por Mariano Azuela y va más adelante a narradores como Vicente Leñero que es la conexión directa con nosotros (1988, 79).

Los autores de la Onda Buscan romper con las convenciones literarias establecidas, experimentando con nuevas formas narrativas y desafiando las normas sociales y literarias de la época. Los principales rasgos de esta tendencia literaria, como hemos expuesto, se pueden sintetizar en el uso de un lenguaje de la ciudad de México. Según explica Lope Blanch, hay un “proceso particular de recreación lexicográfica, muy común entre todas las clases socioculturales de México”, distinguido por “un estilo de habla estrictamente festivo o familiar” (*Estudios de Lingüística* 195). Este fenómeno consiste

en ampliar la terminación de la palabra de que se trate, ya sea por superposición de otro lexema más amplio formalmente (diciendo, por ejemplo, camarote en lugar de cama), ya sea por adición de un sufijo cualquiera (diciendo pelonete en vez de pelón o cafesiano en lugar de café) (195).

En *La luz del topacio* (2010), luego de referir esta cita de Lope Blanch, Mario Calderón agrega otros ejemplos al hablar de Parménides García Saldaña: “[...] en lugar de decir rebeldes se dice rebecos o en lugar de decir beso se dice besuco; por Pepe, se expresa Pepucho; en vez de gato travieso, aparece gato a travieso” (33).

En este último caso concreto, conviene agregar que alterar la expresión “travieso” (de travesura) por “a travieso” (de atravesar) es común cuando se busca generar un doble sentido sexual o albur, aunque en el caso particular la palabra “gato” no tiene una connotación sexual. Pero volvamos a la cita de Lope Blanch, quien se refiere al español de la Ciudad de México como un proceso de “recreación léxica”. Si partimos de la primera acepción de esta palabra podemos interpretarla como sinónimo de “reinención”. En este caso nos permite entender mejor el carácter innovador y poético en el estilo y lenguaje empleado por los autores de la Onda. Pero en su segunda acepción la palabra “recrear” se define como “divertir, alegrar o deleitar”; ambos significados funcionan para la idea que elabora el lingüista si consideramos que atañe tanto a la morfología y semántica de las palabras como al humorismo y festividad de dichas expresiones que, como también hemos visto, muchas veces tienen una carga sexual. Desde luego, el sentido del humor y la dimensión lúdica que adquiere esta prosa innovadora (“recreativa”) son características entre los jóvenes, quienes protagonizaron este movimiento literario.

Por otro lado, en opinión del crítico John S. Brushwood, en *La novela mexicana: 1967 – 1992*, los textos considerados parte de la Onda son únicamente aquéllos que corresponden a la etapa juvenil de los autores:

Se podría decir que la narrativa de Agustín deja de ser de la onda después de *Inventando que sueño*, así como también se puede decir que *Gazapo* es la única novela de la onda que Sainz escribió. Por otro lado, el reto lingüístico sigue en la obra de ambos novelistas (47).

Lo que diferenciaría, según Brushwood, a novelas como *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973) y *El rey se acerca a su templo* (1978), las cuales para él ya no son

propiamente onderas, de *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966), es que en las primeras permea el mundo juvenil clasemediero a la vez que se “mantiene un tono de escepticismo —siempre entretenido— no solamente con respecto a las costumbres tradicionales sino también hacia las de su propia generación” (47). Por otro lado, la gran diferencia que advierte John S. Brushwood es la presencia del uso de drogas y la psicodelia (a propósito de lo “recreativo” que mencionábamos previamente): “Algunos creen que el consumo de drogas forma parte del concepto de la onda. Según nuestra manera de ver, no es una característica fundamental sino sintomática” (47). José Agustín estaría de acuerdo: “Margo Glantz lo había definido mal, en especial al subrayar la cuestión del rock y las drogas, que sólo eran inherentes a la onda como fenómeno social” (156). El uso de la psicodelia y el tema de las drogas es incluido como rasgo característico de las novelas de la Onda, a pesar de que a José Agustín le parezca equívoca la categorización de Margo Glantz en “La onda diez años después: epitafio o revalorización”, quien asocia “El viaje psicodélico, el de la marihuana [y] el del sexo” (96) con las ceremonias de iniciación ritual masculina. Esta afirmación cobra sentido al tomar en cuenta que *Pasto verde*, única novela de Parménides García Saldaña, tiene como tema central el consumo de drogas psicodélicas, y lleva por título una expresión metafórica para aludir a la marihuana. En suma, el uso de drogas puede no ser indispensable para la literatura de la Onda, pero sí está presente en numerosas obras; en ese sentido, coincidimos con Brushwood: es sintomático, no elemental. El humor erótico, por otro lado, tiene mucha mayor presencia que el uso de las drogas en las novelas de José Agustín. ¿Por qué no se le ha considerado con la misma importancia y seriedad que el tema de las drogas? Recurrimos nuevamente a la observación de Freud, a la que esta tesis cae constantemente por algo más que inercia: la academia ha trasladado lo objetivo hacia lo subjetivo, y a más de un investigador ha parecido

resultarle meramente sintomática una característica tan constante como el humor erótico. Por supuesto, Agustín reconoce la importancia del erotismo en su obra:

[...] desde un principio me interesó bastante el fenómeno del erotismo que he venido trabajando en una línea constante en todo lo que he escrito después. Por otra parte, me interesaba mucho la realidad social mexicana (Jiménez 105).

Esto también lo señala Rubén Pelayo en su artículo “Treinta años de erotismo en la novelística de José Agustín”, afirmando que su obra “de inmediato remite al lector al tema de lo erótico sexual” (69). Estos dos problemas, el erotismo y la realidad social mexicana, son evocados por el autor principalmente con recursos humorísticos. Elaborar una crítica social y sexual del mexicano mediante la narrativa, sin que los textos resulten tesis forzadas ni tediosas, es un rasgo que se dio a partir del acercamiento a la literatura de temas tabú, dándoles un tratamiento festivo, coloquial y fresco.

El análisis literario que haremos de la obra de José Agustín se va a centrar en sus dos primeras novelas, *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966), así como la antología personal del autor, *La miel derramada* (1992), selección de los pasajes más eróticos de su obra. Desde el título de este libro podemos advertir que es imprescindible, dado que alude a la miel, imagen poética sobreexplotada (hoy incluso ingenua), asociada tradicionalmente al amor. Sin ir más lejos, podemos pensar en el verso de Lope de Vega “Veros de almíbar y de miel rosada” o a la luz y armonía que nace a los “besos de miel” en *Dedicatoria*, de Salvador Díaz Mirón. Lo que hoy es lugar común fue aprovechado por Agustín para resignificar con tono paródico (porque toma un símbolo existente, asociado a algo inofensivo, y lo transforma en algo sexual). La miel, simbólicamente, se asocia por su consistencia y plasticidad al semen; agregado a ello, el adjetivo de “derramada” complementa la imagen de una eyaculación. De

esta manera, el orden que seguirá el análisis de estas obras será por género y por año, ocupándonos primero de las novelas en sucesión cronológica y por último de la antología.

2.2. La náusea sexual en *La tumba* (1964).

Conviene, para apreciar bien el contexto de sus inicios literarios desde la perspectiva del autor, recurrir al autobiográfico *El rock de la cárcel* (1986). Agustín se rehusó a que *La tumba* fuera publicada bajo la colección de bolsillo de la editorial Novaro, “aunque se tiraran quince mil ejemplares y se vendiera hasta en las farmacias. Sabía que publicar allí era quedar inscrito, forever, en la subliteratura” (75). Si bien la novela contó, desde un principio, con el visto bueno de Juan José Arreola, en cuyo taller literario fue trabajada por Agustín, la mayor valoración de *La tumba* se dio con una segunda edición de 1966, a la que agregaron un subtítulo con el que Agustín jamás estuvo de acuerdo (“Revelaciones de un adolescente”), cuya contraportada “traía juicios favorables de Juan Rulfo, Emmanuel Carballo, Gustavo Sainz, Vicente Leñero [...] Salvador Novo, Efraín Huerta” (84) entre otros.

Como vimos, José Agustín ha referido en entrevistas la gran influencia de Jean Paul Sartre y el existencialismo en su obra, sobre todo en sus primeras novelas. En *La tumba* encontramos indicios germinales del humor erótico, que se desarrollarían en sus trabajos posteriores. El protagonista, Gabriel Guía, vive confundido en un mundo juvenil. Una interpretación posible en este nombre significativo es quizá una intención humorística a través del contraste: que un joven tan descarriado se apellide “Guía” resulta irónico porque parece que viviera su vida “sin Guía”. Por otro lado, su existencia no está dominada por la búsqueda del placer, sea en forma sexual o de vicios como el alcohol, sino por la ominosa, agobiante presencia del tedio, que ve en estos desfogues una salida falsa. No es la búsqueda del placer sino la huida del displacer que, paradójicamente, jala más al personaje hacia la

fuerza centrífuga de su vacío. El sexo es tratado por el narrador de manera intrascendente, quizá por ello mismo la novela no centra su importancia en el lenguaje obsceno ni en las alusiones sexuales:

—¿Qué tratan tus novelas?

—Lo que se puede, señor.

—¿Abordas problemas sexuales?

—Cuando es necesario, señor.

—Eso es muy interesante.

—No, no lo es, señor, nunca me ha interesado el morbo ni escribir para morbosos.

La cara se le encendió cuando mi padre me lanzaba una mirada severa. Sonreí. Merecido lo tienes, por cochino (37).

Abordar el sexo “cuando es necesario” representa ya un avance temático y estilístico dentro de la literatura mexicana. El señalamiento, por otro lado, totalmente irónico, de que no le interesa “el morbo ni escribir para morbosos”, es un revés chocarrero e irónico porque, en efecto, su literatura, al ser erótica, puede ser catalogada de morbosa por algún lector mojigato. Lo cierto es que en *La tumba* las alusiones sexuales son frecuentes: “¿Qué estará haciendo el Círculo Literario? ¿Masa encefálica, o fálica nada más?” (37). Varios de los personajes jóvenes que rodean a Gabriel, como su prima Laura, también se refieren con desdén al sexo: “Este Jaime Jaimito quiere poner en práctica las teorías del Kama Kostra o como se llame.

Le digo chitón, perrito, ¿qué mosca picóte?” (53). Para Gabriel el sexo llega, sobre todo, a ser motivo de repulsión y auto desprecio, como cuando tiene relaciones sexuales con su tía:

En la mañana [...] al despertar viendo la espalda desnuda de mi tía, me odié terriblemente y salí de ese cuarto. Los efectos de la embriaguez de la noche anterior [...], el recuerdo de mi tía, los vasos vacíos, y por último, mi imagen reflejada en el espejo de la sala, se revolvieron en mí, bulleron en mi cerebro haciendo que abandonara la casa para refugiarme en un hotel cercano (48).

Cuando encuentra una carta que le dejó su tía, en la que se disculpa y le pide que olvide todo lo acontecido, su reacción inmediata es reír. La risa es muy importante cuando se relaciona con el sexo, como vimos en los apartados dedicados a las teorías del alivio de tensiones en el apartado 1.1.2, así como en 1.2. Pero para Gabriel ésta no fue su iniciación sexual: ya había tenido un encuentro con su amiga Dora, con quien mantiene una relación de amor-odio, en este caso mediada por la literatura. Gabriel ha escrito un cuento; Dora amenaza con acusarlo de plagio. El profesor de Literatura la escucha y reprocha al joven haber plagiado a Chejov. Esto perturba a Gabriel más de lo que está dispuesto a reconocer:

[...] En la tarde, me encerré en mi cuarto para escribir el intrincado conflicto de una niña de doce años enamorada de su primo, de ocho. Pero aunque bregué por hacerlo, dormí pensando en qué me había equivocado al escribir ese cuento. En mi sueño, Dora y el maestro de literatura, escondidos bajo el escritorio, reían salvajemente al corear:

—Ahora es tu turno, ven acá (16).

El humor erótico se manifiesta en la temática del cuento de Gabriel. Remitiéndonos nuevamente a la entrevista de Agustín con Teichmann, otro autor que influenció en gran medida esta primera novela fue, además de Sartre, Vladimir Nabokov con *Lolita*. De hecho, asegura haberla leído muy tempranamente. El juego perverso con la edad de la protagonista homónima del libro se ve trastocado, quizá bajo la óptica infantil con que recibió por vez primera la obra, al plantear que una niña de doce años se enamora no de un Humbert Humbert adulto, sino de un niño de ocho, que además es su primo. Lo que produce un efecto humorístico en esta situación es que el personaje lo presente como algo muy cotidiano, con absoluta seriedad. La seriedad aparente es un rasgo de ironía²⁷: Gabriel se duerme pensando “en qué me habría equivocado al escribir ese cuento”. Luego tiene un sueño donde simbólicamente insinúa participar en un trío amoroso con Dora y el maestro de literatura, que se hallan escondidos abajo del escritorio, riendo “salvajemente”. Este rasgo onírico hace de Gabriel lo que Freud, en *La interpretación de los sueños*, denomina como “masoquista mental”, hombres que “no buscan el placer en el dolor físico que se les causa, sino en las humillaciones y torturas espirituales [...]. Estas personas pueden tener sueños negativos y displacientes [...] realizaciones de deseos y la satisfacción de sus inclinaciones masoquistas (152).

Gabriel, el joven seductor, es muy inseguro. Esta ironía se torna trágica porque no es capaz de reírse de sí mismo. Dora se burla de él empleando su propio talento: escribir un cuento digno de generar la sospecha de haber sido un plagio a Chejov es a la vez burla y

²⁷ Recordemos la definición de nuestro glosario en el apartado 1.1.5: De acuerdo a Helena Beristáin es una “Figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión”. Consiste en decir lo contrario a lo que se quiere decir, para que, en un contexto específico, sea “declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria” (Diccionario de retórica 271).

halago. Otra mujer que guía el deseo de Guía es su prima (vemos que el tema del incesto se repite). Acerca de ella, el narrador intradieético nos dice:

[...] era todo un carácter: tenía mi edad y su fama de intrépida parrandera era bien conocida en todas las élites. Cualquiera diría que le encantaba “la vida ligera y sin preocupaciones”. Tenía entendido que sus estudios iban por los suelos, mas era bastante poco lo que eso le interesaba (41).

Nos parece interesante traer, nuevamente, a colación la crítica que Emily Hind hizo sobre el tema del protagonista y de José Agustín. Conocida es la gestación de la novela, que el joven autor trabajó en el taller de Juan José Arreola, a quien *La tumba* fue dedicada. Hind asegura que es difícil “imaginar que Arreola hubiera mostrado el mismo entusiasmo por el reato de una chica mala” (74). Laura, si bien no es la protagonista, es el equivalente femenino de Gabriel en muchos aspectos. Lo es en cuanto a amoríos: tiene “novio en turno” (41); lo es en ingenio, sagacidad y capacidad de burla, al igual que en aguante para beber:

La fiesta estaba infame pero nos divertimos espantando a los presentes. Íbamos de un lado hacia otro con sendas botellas de old parr y platicábamos con los mayores.

—¿Cómo anda el senado, senador? —preguntó Laura bebiendo a pico de botella.

[...]

—¿Se divierte, senador?

—¿Ya cenó, senador?

—¿Usted cree que yo pueda llegar a senadora, senador?

—¿Usted cree que yo pueda llegar a líder del senado, senador? (57).

Laura es prima hermana de Gabriel y, aunque no es la protagonista de la historia, sí tiene preponderancia en la obra al ser presentada como el único personaje que tiene parangón con el cínico Gabriel. Sin embargo, el desenfreno de Laura tiene consecuencias, prefigurando lo que Brushwood señaló respecto a cierto moralismo en las posteriores obras de José Agustín (“nos parece más moralizante en sus novelas recientes”, 48). En efecto, los personajes de esta etapa juvenil a menudo reciben consecuencias graves para sus acciones. Laura, luego de la noche de parranda y desenfreno con su primo, muere en un accidente automovilístico por conducir en estado de ebriedad. Esta forma de castigo, más allá de que parece a todas luces merecido por los personajes, puede estar en sintonía con el misticismo *new age* (“*light*”, en opinión de Glantz) por el que se interesó después Agustín, especialmente durante la década de los setenta. Un mecanismo kármico donde la energía negativa (que, con el reduccionismo característico de estas doctrinas, equivale a acciones que se consideran malas) se acumula para reventar en alguna eventual desgracia que afecta, generalmente, al hedonista más irresponsable. Sin embargo, la novela donde más se distingue la presencia de lo místico (en el tarot, el I-ching y el consumo de potentes drogas psicodélicas) es *Se está haciendo tarde (final en laguna)*, en la que todos viven en la decadencia absoluta semejante a un infierno terrenal (donde un Virgilio es el guía). Otro ejemplo de castigo moralizante lo padece Ernesto, protagonista de la primera mitad de *El rey se acerca a su templo*. En estos casos la tragedia acaece a personajes picarescos a la manera de los *exempla* medievales. Debemos aclarar que Laura no es castigada tanto como alcanzada por las consecuencias de sus acciones. Lo mismo Gabriel, quien después del accidente de su prima busca resolver su duelo (más bien, evadirlo, igual que ha evadido el tedio de su existencia) volviendo a tener

relaciones sexuales con su tía y con una nueva novia: Elsa Galván. Joven discreta; estudió la prepa en escuela de monjas, ahora estudia Filosofía; escribe poesía y tiene fama de sangrona. Gabriel empieza por seducirla como una mera diversión pero, cuando se entera de que ella estuvo involucrada con un profesor de filosofía, vuelve a sentirse menospreciado: se repite el triángulo erótico que soñó con Dora y su profesor de Literatura. El recato de Elsa es motivo de burla para Gabriel, que asume un comportamiento sádico:

Al comer, recordaba las caras y gestos de Elsa, la noche anterior, cuando temerosa de embarazarse, me pedía toda clase de precauciones que por supuesto no tuve.

(—*Wear a safe*... —La ingenua. La apenaba decirlo en español).

Y mi grotesca mano larga sobre su cuello cuando se durmió (77).

Resulta muy oportuno retomar la cita que ya empleamos en el apartado 1.2.1, de Chamizo Domínguez, acerca del uso de eufemismos: “una palabra sólo puede funcionar como eufemismo si su interpretación permanece ambigua, esto es, cuando el oyente puede entender una preferencia dada literal y eufemísticamente” (1), y el eufemismo “no puede ser reemplazado por un término tabú ‘equivalente’. V. g.: No podemos sustituir *profiláctico*, *goma*, *preservativo* [...] por *condón* y esperar conseguir los mismos efectos comunicativos” (2). En el imaginario de Elsa, que se refleja en su vocabulario, el referente “condón” o “preservativo” contiene una carga tan fuerte que necesita recurrir a un idioma más aséptico, el inglés “*safe*” (sinónimo, también, de “seguridad”). Por otro lado, podemos inferir que Gabriel la violó cuando estaba dormida; o al menos le puso la mano (“mi grotesca mano”) en el cuello para simular que la ahorcaba. El erotismo de la novela, en este pasaje, se aleja del humor, aunque desde la perspectiva del personaje resulta en efecto motivo de regodeo.

Este comportamiento donjuanesco es bastante común en la literatura mexicana, y atiende desde una perspectiva machista al “viaje” que menciona Margo Glantz, donde las drogas, el misticismo y la mujer sirven exclusivamente como recorrido iniciático para el personaje adolescente de la literatura de la Onda. Pero el personaje de Agustín no está retratándose de manera acrítica; no celebra su misoginia, a pesar de que ríe. Vemos patente la displicencia con la que Gabriel Guía mezcla la risa eufórica y el llanto: “Tenía tanta risa que mis ojos se llenaron de lágrimas. Reí hasta desternillarme cuando Elsa anunció estar embarazada. A ella no le hizo tanta gracia” (91). A Gabriel también lo alcanzan las consecuencias de sus actos, si bien la primera en verse afectada es Elsa. Después la obliga a abortar, y a pesar de ello sigue tratándola con desprecio e incluso burlas de carácter sexual:

—¡Oh, cálmate, de veras has estado imposible todo el día!

—¡Qué cursilerías, mi querida Elsitita!

—¡Eres un marrano!

—¡Que te picotea el ano!

Seguí despatarrándome de risa y ella se revolvió, furiosa. Ja, ja, ja. Clic, clic, clic (95).

La presencia de estos “clic”, cerca del final de la novela, prefiguran la angustia demencial de Gabriel, conforme se hunde en la desesperación. Es significativo, también, que aparezcan en grupos de tres y que vayan, en la imaginación del narrador, inmediatamente después de cada “ja” con el que se ríe de su comportamiento agresivo. José Agustín empleó a Gabriel para presentar una perspectiva adolescente que, agobiada por el tedio, se deja conducir con ligereza y tiene como única catarsis los excesos y el humor. La óptica de Gabriel es burlona, cínica, sarcástica e irónica. Se trata, pues, de un humor agresivo con fuertes cargas

eróticas y sin consideración al efecto negativo que tendrán sobre la persona a quien (o contra quien) van dirigidas. Como explica Willibald Ruch:

El humor agresivo involucra sarcasmo, burla, ridículo, escarnio y “sobajar” o menospreciar con humor (como indicaron las teorías de la “superioridad” del humor). [Es] [...] un humor empleado para manipular a otros mediante la amenaza implícita del ridículo, la tendencia de expresar humor sin consideración a su posible impacto en otros (por ejemplo, humor sexista o racista) y expresiones compulsivas de humor en las cuales uno encuentra difícil el resistir al impulso de decir cosas graciosas que probablemente van a herir o alienar a otros (“The Premier” 39).

Pero el humor cruel que maneja José Agustín no es una celebración a la actitud misógina de un Don Juan ni vemos, como con el personaje romántico de Zorrilla, que el arrepentimiento conduzca a la expiación de las culpas. Gabriel continúa descendiendo hacia el vórtice de la nada en ese otro vacío existencial que ha conducido esta etapa caótica de su vida breve: el sexo. “Fuimos a un hotelucho y ahí fornicamos rabiosamente. Luego la dejé en su casa para dedicarme a recorrer las calles, con el deseo de atropellar al primer imbécil que se me atravesara” (97).

La novela termina con Gabriel Guía contemplando como única escapatoria la posibilidad de suicidarse, idea que ha venido acompañada, desde que murió Laura, por ese sonido imaginario, compulsivo, incontrolable y persistente: “Clic, clic, clic.”²⁸ El final de la novela es abierto, en el sentido de que no vemos al protagonista poner fin a su vida; no

²⁸ Entre los críticos que reseñaron y elogiaron esta primera novela de José Agustín, el autor explica en *El rock de la cárcel* que “un oscuro HT me relacionó con Verlaine y juró que los clics finales eran los de una pistola” (66).

obstante, el germen moralizante del que habla Brushwood está ya presente aquí. No es de sorprender que *La tumba* lleve varias décadas formando parte del catálogo de lecturas estudiantiles en los niveles de secundaria y preparatoria: con una muy velada estrategia que resulta casi pedagógica, la del humor agresivo, José Agustín reflejó el mundo adolescente y los peligros de la libertad desenfrenada (sin guía) de Gabriel Guía. Pero, como observa Willibald Ruch al inicio del párrafo citado líneas arriba, el escarnio y la burla tuvieron, para los “teóricos de la superioridad”, un objeto pedagógico. Ya Aristóteles, en su *Poética*, lamentaba que la comedia recompensara la estupidez de los zafios. Horacio apelaba a la sátira para, mediante el ridículo y el escarnio, corregir los defectos; Hobes y Spencer sostuvieron que la risa surge de lo inferior externo (o de lo superior interno, que nos parece más preciso, porque confina el carácter específico de dicha superioridad asumida, a la perspectiva de quien ríe, y no a las cualidades extrínsecas a su persona). José Agustín no escribió, en *La tumba*, una serie de burlas subidas de color para adornar a un personaje picaresco, construido sobre su propio cinismo (eso lo encontraremos de manera más patente en el par de novelas del segundo bloque, con Ernesto en *El rey se acerca a su templo* y Virgilio en *Se está haciendo tarde*). Los rasgos de la personalidad de Gabriel Guía son, por el contrario, síntomas de una psique atribulada, vulnerable y agobiada, que se defiende con cinismo de un entorno superficial²⁹.

2.3. *De perfil* ante la crítica.

Como señalamos previamente, *La tumba* no fue para Agustín un inicio literario de gran impacto, si bien le dio el empujón necesario gracias al entusiasmo de Juan José Arreola.

²⁹ El tema del humor intelectual y la crítica a los fantoches de las letras está, también, muy manifiesta en la obra de Agustín. La podemos ver aquí, satirizando a la generación de pretensiones beatnik de la ciudad de México; la veremos en *De perfil* y en *El rey se acerca a su templo*.

Cuenta en *El rock de la cárcel*: “[Arreola] Juró haberla leído de un jalón [...]. Puede considerarse escritor, dijo, su novela necesita pulirse pero es muy publicable” (63). Entre el 64 y el 66 Agustín afanó ganarse una beca del Centro de Mexicanos de Escritores, que recibió por ese mismo tiempo René Avilés Fabila, aunque él no lo consiguió. Por otro lado, se codeó con figuras importantes, como su contemporáneo y amigo Gustavo Sainz; también Vicente Leñero y el crítico Emmanuel Carballo. Además, conoció a Joaquín Díez-Canedo, editor de Joaquín Mortiz, quien acogió con entusiasmo sus dos primeras novelas. Fue también durante esta etapa, en 1966 que Agustín se dedicó a la que sería su gran destape literario, *De perfil*.

Esta segunda novela fue, también, recibida con críticas mixtas. Gozó de buen recibimiento entre algunos literatos de gran talla, como Salvador Novo, pero el crítico Huberto Batis “publicó en El heraldo una enorme silueta de un burro de perfil y abajo la crítica de mi novela; la cabeza de la nota, ‘José Agustín: *De perfil*’ era a la vez pie de la ilustración” (*El rock* 84).

La novela fue publicada por las mismas fechas que *José Trigo* de Fernando del Paso, lo cual originó comparaciones inevitables: “Hubo gente que aprovechó la coyuntura para afirmar que *José Trigo* sí era literatura y no las burronadas que yo me había atrevido a publicar” (84). En efecto, Agustín no buscaba crear una literatura en el sentido convencional de la palabra, sino una renovación del lenguaje mediante la experimentación con el mismo. Semejante discusión se dio una década atrás en torno a la música rock, que el autor aprovechó para comparar con su obra: “como en el rock, trataba de fundir la alta cultura y la cultura popular, legitimar artísticamente de una vez por todas el lenguaje coloquial” (84).

2.3.1. El tabú de la virginidad y la novela familiar en *De perfil*.

Para analizar la segunda novela de José Agustín nos enfocaremos en dos conceptos del psicoanálisis, desarrollados por Sigmund Freud en los ensayos “El tabú de la virginidad” y “La novela familiar del neurótico”. Igualmente, recurriremos a los teóricos del humor que hemos establecido en nuestro marco teórico-referencial a lo largo del primer capítulo de esta tesis.

Sobre los personajes de José Agustín explica García-García (2011) en *El libro de los sarcasmos. El humor lúdico en 64 autores mexicanos*, que se trata de “adolescentes, clasemedios, y no-sofisticados, pero que buscaban llegar a ser los meros representantes del humor de una generación que se creyó geronto-fóbica.” El estrato social también define a sus personajes femeninos:

Nenas de la Sección Sociales, confiadísimas en el ingenio verbal: ellas no jugaban a dialogar, hablaban para jugar y sentirse en la onda [...]. Los muchachitos, por su parte, se dedicaban a mitificar sus correrías, creyéndose personajes epopéyicos que tomaban por asalto un cielo que se caía de puro tedio (16).

De perfil tiene quizá más de autobiográfico que *La tumba*, en cuanto a que la clase social del personaje es media y en la anterior novela, alta. Otra diferencia entre las obras es que la evolución del protagonista a través de sus vivencias lo conduce hacia un escenario esperanzador, a diferencia del final y tono existencialista que apreciamos en la primera. El narrador intradieético y protagonista de la historia es un personaje mucho menos cínico que Gabriel Guía. Si bien tiene su natural dosis de narcisismo adolescente, la trama no se

desenvuelve exclusivamente en torno a él; de hecho, no conocemos su nombre³⁰, y se alude a él con una “X”. Desde su punto focal apreciamos otros perfiles, como el de su primo Esteban, cuatro años mayor e interesado por la lectura. Su manera de expresarse es semejante a la del narrador, estableciéndose como claro modelo de admiración (otro, como veremos hacia el final de este apartado, es Humberto, su padre). Esteban ha terminado la educación secundaria en la misma escuela conservadora a la que va el protagonista y decide partir insultando a las monjas y padres profesores, acusando a uno de pederasta. Cuando declara que va a estudiar en una prepa de la Universidad (Autónoma de México), el cura protesta, escandalizado:

— Pero, ¿cómo es esto? ¿Vas a meterte en una olla de ateos, para que te perviertan? De por sí debes pedirle a Dios que te vuelva menos alocado. En un lugar dósos|

[...] — Cállese, viejo ojete, está jodidísimo si cree que voy a seguir en una pinche escuela de religiosos putos [...]. Entonces sí me pervertiría, dejándome manosear por viejos como usted. ¡Me vomito en esta escuela y en todas las religiosas, me cago en su pendejo dios y en su puta virgen, me vomito en usted y en el director y en las monjas y en todos los maestros! ¡Y cuídese, barrigotas, porque un día de éstos se me sube la sangre a la cabeza y me lo madreo! (121).

Esta actitud es, como hemos señalado, el modelo sobre el que el protagonista desarrolla su personalidad a lo largo de la novela, que por otro lado transcurre apenas en cuatro días de su vida (no obstante, emplea una temporalidad no-lineal, con múltiples

³⁰ Con motivo del 50 aniversario de la publicación de *De perfil*, en varios periódicos circularon artículos y reseñas donde se alude al protagonista de la novela como “Rodolfo Valembrando”. Esto supone un malentendido o error de lectura, que comentaremos en este mismo apartado.

flashbacks a eventos pasados de la vida del personaje e incluso previos a su nacimiento, a través del diario de su padre). Ya desde su título, *De perfil* hace alusión al retrato del protagonista y los personajes en la novela; podemos pensar, también, en los perfiles psicoanalíticos, idea que se refuerza si tomamos en cuenta Humberto (nombre probablemente inspirado por el protagonista de *Lolita* de Nabokov), padre del protagonista, es psiquiatra. El narrador nuevamente ofrece una perspectiva juvenil. Por otro lado, es el primer momento en la narrativa mexicana en el que vemos representarse una diatriba tan irreverente contra un miembro del clero, contra dios y contra la virgen. Es, además, un insulto simbólicamente opuesto a la frase española “me cago en dios”, porque en este caso se vomita. Al señalar esto pretendemos dar a entender que hay originalidad estilística y lingüística hasta en los insultos.

El interés amoroso del personaje es Queta Johnson, una joven adinerada que canta en una banda de rock y actúa en películas juveniles de la década de los sesenta. Se ha especulado que fue basada en la actriz Angélica María, con quien Agustín convivió en la década de los sesenta al incursionar como guionista cinematográfico. Sin embargo, en las páginas de *El rock de la cárcel* se sugiere que la conoció después de la publicación de esta novela. No obstante, el joven anónimo tiene fuertes deseos sexuales por Carlota del Rosario, su sirvienta. El personaje, como hemos mencionado, no tiene nombre claro en la novela, salvo por esta escena:

Bajo corriendo hasta el cuarto de criados. Ajajá: la buena (bastante) Carlota del Rosario me observa, con las manos en el delantal, la sonrisilla ladina, bien peinada, limpia también. ¡A volar, me digo, soy un ligador, Rodolfito Valembrando! Y entro a ensuciar ese cuarto (de perdida) (113).

Este nombre de “Rodolfito Valembrando” surge de una broma del personaje que fantasea con poseer sexualmente a su sirvienta (tema sobre el que ahondaremos después). Es posiblemente una alusión paródica a los nombres de dos actores y símbolos sexuales de la época: Rodolfo Valentino y Marlon Brando. A pesar de este desplante aspiracional (que, irónicamente, sugiere a Valentía e incluso suena a Vale-madre), este joven anónimo no tiene el arrojo y la actitud donjuanesca del ya mencionado Guía. Al contrario, es Queta quien lo seduce a él, en un capítulo colocado justo a la mitad de la novela. La joven, de clase social elevada y mundo (es cantante semiprofesional de rock) lo lleva a su casa. Mientras ella va al baño, el narrador introduce un juego consistente en la generación de un espacio imaginario construido como un programa de televisión: “Juego a cerrar los ojos y a imaginar esta situación (escena) por la tele” (131). Después de improvisar algunas rimas para eslogan televisivo de un “Aqualung tequila”, se presenta “La horripilante violación de la rocanrolera aún virgen” (132), sketch de diálogos chuscos y risas grabadas que termina con la posesión sexual de Queta sobre el cadáver de su amigo Octavio, quien le cae mal al protagonista por esnob. En efecto, la virginidad es tema de preocupación para el “Joven X” (nombre por el que lo llama su amigo Ricardo, en un cuaderno de apuntes que lleva a modo de diario). La virginidad de Queta, decíamos, es un problema trascendental para “X”, quien cuestiona en más de una ocasión a la joven, obteniendo puras evasivas:

— Qué chistosito... Eso quieres, ¿verdad?

— ¿Qué cosa?

— Violarme — me reservo la respuesta—. De cualquier manera, aún no sabes si soy virgencita y riego las flores (134).

Por otro lado, destacamos que a ella no le inquietó la parte de ser violada, sino que le pareció “una cochinada” el que sucediera “sobre el cadáver del idiota ése”. Veremos con detenimiento cómo, al final de este capítulo de *De perfil*, se mantiene el problema de la virginidad de Queta como algo crucial, y lo trataremos desde la perspectiva freudiana. Por ahora, el tema de la violación, sugerido como una broma y juego preliminar para el encuentro sexual, sitúa a los personajes en una competencia de seducción (y derivará, como veremos más adelante, en un componente sádico para su encuentro sexual). De un momento a otro, se nos revela que ya han tenido, en el transcurso de un párrafo en el que nunca se describió directamente, un “breve faje” luego del cual la excitación “desapareció tan rápido como había aparecido (ya dije que el sexo me interesa regular)” (134). La misma ausencia de este pasaje, que se nos anuncia sin demostrárnoslo, indica que el susodicho faje debió no ser muy intenso, pues ni siquiera mereció la atención del narrador. Este ir y venir de la excitación obedece, también, a la naturaleza biológica de la erección, como explica Freud en sus *Tres ensayos de teoría sexual*:

El signo anímico consiste en un peculiar sentimiento de tensión, de carácter en extremo esforzante; entre los múltiples signos corporales se sitúa en primer término una serie de alteraciones en los genitales, que tienen un sentido indubitable: la preparación, el apronte para el acto sexual. (La erección del miembro masculino, la humectación de la vagina) (190).

La erección y la lubricación, parte de lo que Freud explica como “tensión sexual”, se manifiestan de manera simbólica en dos signos del siguiente pasaje, que se da en la planta alta de la casa. Sin embargo, conviene aquí hablar del tránsito del personaje desde la planta baja hacia su destino (o ritual iniciático, si recordamos a Margo Glantz). Podemos, al leer

con atención, encontrar una diferencia de tono y el uso de múltiples imágenes simbólicas que conducen el camino del joven al ser guiado, desde la sala, por las escaleras y los pasillos laberínticos del segundo piso, rumbo a la alcoba de Queta Johnson en su casa.

No sé hacia dónde caminar [...] también siento miedo. No un miedo normal [...]. Es más bien un miedo angustioso de lo impreciso. Miedo de Queta, de mí, del corredor quizá. Porque recuerdo una película (y no me extraña recordarla en este momento) en que una mujer narra un sueño: está en un largo corredor, con puertas a los lados. Ella corre por el corredor que nunca acaba y trata de abrir las puertas, pero están bien cerradas. Y corre y corre, ahora sí que hasta el infinito. O no: hasta un punto negro, siempre lejano, donde seguramente morirá (136).

Esta escena de transición entre la planta baja y alta nos hace recordar el análisis que hace Gaston Bachelard en *Poética del espacio*, acerca de la casa como símbolo onírico y poético. Dentro de lo que denomina “análisis de la topología” o “topoanálisis” (31), guiado por el psicoanálisis freudiano, la fenomenología y la exégesis poética, elabora un capítulo sobre la casa, el sótano y la buhardilla. Si bien Bachelard se remite a las ensoñaciones de la casa materna, resulta muy útil para explicar este pasaje angustioso que, entre los corredores de una casa enorme y desconocida, padece el protagonista justo antes de (o como trámite para) tener relaciones sexuales:

[...] gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados. Volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños (31).

La angustia de estar perdido, recorriendo un corredor lleno de puertas cerradas, puede interpretarse como la búsqueda por entrar a esa especie de corredor femenino que es la vagina de Queta, igualmente representada por las puertas que, hasta el momento, están cerradas. No ha atinado a encontrar la entrada, del mismo modo que no atina cómo seducir a (o entrar en) Queta; ella tiene que salir en su ayuda, hablándole desde su alcoba para darle indicaciones y ayudarlo a llegar (a ella, Queta, y a ella, la alcoba). Lo erótico no está solamente en las descripciones sexuales, sino que subyace al nivel simbólico. El componente humorístico se da, como ya hemos sugerido, mediante un anti-clímax; del mismo modo que, al final de una broma, se nos revela una consecuencia ilógica, absurda e inesperada, que mueve a la risa. A modo de remate (*punch line*) las descripciones eróticas se ven coronadas por uno o varios elementos fuera de lugar, que derivan en humor erótico. Queta Johnson aclara:

—Te mandé por la ruta larga, ¿sabes? La verdad es que puede entrarse en este cuarto por el mismísimo pasillo. Mira, abre esa puerta.

Lo hago, efectivamente ahí está el pasillo.

—Siempre he tenido deseos de guiar a alguien por la ruta larga y peligrosa, pero cada vez que viene uno que no conoce la casa, se me olvida. Hoy me acordé a tiempo. Espero que no te hayas molestado (137).

Este diálogo puede querer decir: “te he hecho batallar para acostarte conmigo. Siempre he querido hacerlo, pero no había tenido ocasión con nadie más”, dejando nuevamente en la incertidumbre la virginidad de Queta. Se prolonga el coqueteo, las bromas y los juegos eróticos, hasta que le alza la falda. “[...] veo algo que me electriza [...]”. El hecho de que Queta Johnson no use ropa interior (ni fondo siquiera) me escama un poco, la verdad”

(140). Podemos deducir, sin embargo (deducción que el personaje no realiza) que, como Queta se cambió de ropa, omitió deliberadamente ponerse ropa interior para tener relaciones con “X”; en el imaginario del joven, sin embargo, esto es una práctica cotidiana de Queta. Torpeza, nervios e inexperiencia le impiden en un principio concretar el coito.

Me levanto de un salto para quitarme la ropa. Cuando desabrocho el pantalón, titubeo: mis calzones son demasiado grandes. [...] Resignado, me lo quito. Afortunadamente, Queta está en las nubes con la cabeza en la almohada. [...] No tengo más remedio que ponerme los calzones de nuevo (sin importarme su tamaño descomunal) y hundir la cabeza en mis rodillas [...]. Siento que unas lagrimitas no se atreven a salir de sus cuencas; seco, rasposo, el esófago, la garganta (141-142).

Aquí hay muchos elementos a considerar, pese a lo breve del pasaje. Volviendo a Freud, la erección masculina puede llegar a producir “terror” en la mujer. Así explica un caso semejante, al elaborar el famoso *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora)*:

Era una novia, antes tiernamente enamorada, que acudió a mí a causa de un repentino enfriamiento hacia su prometido, sobrevenido en medio de una grave desazón. Sin dificultad se pudo reconducir el horror a la erección del hombre, percibida por ella pero eliminada para su conciencia (28).

Esta observación nos sirve para entender cómo en este pasaje de la novela sucede lo contrario: la ausencia de erección deriva en el terror no de Queta sino de su joven pretendiente (en ella provoca una grave decepción). El protagonista y Queta tienen una relación de extremos opuestos: ella, toda confianza en sí misma y en su sexualidad, quizá se habría entendido mejor con Gabriel Guía de *La tumba*. Su ausencia de ropa interior contrasta con el

exceso de calzones del joven, que son vergonzosamente grandes, lo cual resulta cómico por exagerado, a la vez que delata la flacidez de su miembro. Su actitud de resignación prefigura la imposibilidad de la erección, que es apenas sugerida por el hecho de que “afortunadamente” Queta no lo vio desnudo³¹. Por otro lado, la imagen de las “lagrimitas” que “no se atreven a salir” puede ser una metáfora para la eyaculación que parece imposible de alcanzar; igualmente, lo seco del esófago y de la garganta puede asociarse con la falta de lubricación vaginal, o sea: el fracaso de no poder excitar a su pareja. Nuevamente, estas afirmaciones las sustenta Freud, ahora en *La interpretación de los sueños*:

Los genitales pueden también ser representados en el sueño por otras partes del cuerpo: el miembro viril por la mano o el pie, y el orificio genital femenino por la boca, el oído y hasta el ojo. Las secreciones del cuerpo humano —el moco, las lágrimas, la orina, el semen, etc.— pueden sustituirse entre sí en el sueño (283).

Lo único que atina a hacer la joven insatisfecha es preguntar: “¿Por qué?”, mientras extiende el brazo para fumar. Aquí el personaje experimenta una excitación tormentosa: “Queta estira una mano, dejando ver su axila húmeda. Me duele el sexo terriblemente, como si pequeños dientecllos se hincaran con furia, en él” (142). Ese “¿por qué?” es una pregunta sobre la incapacidad del personaje para tener relaciones con ella. La respuesta de éste es “No sé”.

Nuevamente tenemos elementos importantes para analizar, comenzando por la axila. Recordemos, con Freud, la representación onírica de los genitales. Simbólicamente la axila

³¹ Este tipo de situación después la manejará y explotará al máximo Enrique Serna en la novela *La sangre erguida*, donde los accesos de impotencia nerviosa detonan conflictos existenciales en los personajes que los padecen. En José Agustín volveremos a encontrarlo en las novelas *El rey se acerca a su templo* y *Se está haciendo tarde (final en laguna)*.

asemeja en varios sentidos a la vagina: está oculta entre el brazo y el torso como si estuviera entre las piernas, tiene vello (que por convención estética occidental y contemporánea, tiende a ser depilada, lo mismo que la vagina). Guillermo Sheridan, en el ensayo “La axila misteriosa” destaca el trabajo del fisiólogo Havelock Ellis, que habla de la axila en el volumen cuatro de *Studies in the Psychology of Sex*, dedicado “al papel de los sentidos en la actividad sexual. Entre ellos, aborda el olfato, el *odor aphrodisiacus* y otras emanaciones corporales”. También discurre al respecto Desmond Morris en *El mono desnudo*, sobre la concentración de zonas segregadoras de olor, como las axilas:

Parece ser debido a la tendencia general de nuestra especie a añadir nuevos centros de estímulo sexual en la parte anterior del cuerpo, en la relación con el incremento de los contactos sexuales cara a cara. En este caso particular, daría por resultado una mayor aproximación de la nariz del compañero a una importante zona segregadora de olor, durante la mayor parte de las actividades precopulativa y copulativa (51).

La axila de Queta lo excita de manera confusa e incluso dolorosa, sintiendo que le duele “el sexo terriblemente, como si pequeños dientecillos se hincaran con furia, en él”. La figura de los dientecillos nos remite a lo que Gershon Legman cataloga como “*vagina dentatta*”, literalmente una vagina con dientes que se asocia a historias de folclore terroríficas así como a bromas o chistes en las que subyace el miedo inconsciente a la castración, asociado a un temor de que la mujer “arranque el pene y lo conserve” (403). Este rasgo simbólico nos permite establecer otra conexión con Freud, que resulta muy válida y oportuna al hablar del tabú de la virginidad (de Queta). Ella insiste sobre la razón de la falta de apetito sexual en su potencial pareja. Detrás de su pregunta subyace el deseo de saber si se debe a que ella no lo excita. Cuestionado sobre sus previas habilidades amorosas, él confiesa que

aquella hubiera sido su primera vez. Queta reconoce que ella también es virgen y trata de calmarlo. De acuerdo a Freud, el tabú de la virginidad femenina puede tener un rasgo primitivo y antropológico hacia el terror de la sangre. Dado que todos los tabúes revisten un miedo consciente o inconsciente, material o imaginario, el tabú concerniente al sangrado del himeneo llega hasta nuestros días como un “derecho de propiedad exclusiva sobre la mujer”, al igual que puede derivar en una “servidumbre sexual” (1). En el caso de la mujer, particularmente se asocia un miedo producido por la primera penetración y el subsecuente sangrado; para los hombres, el tabú de la sangre se asocia a la prohibición de matar, lo cual explica su angustia ante las primicias:

Los peligros que el angustiado cree cernirse sobre él nunca se le pintan tan grandes como en el inicio de la situación peligrosa, y por cierto es ese el único momento en que resulta adecuado al fin protegerse de ellos. [...]. El primer comercio sexual en el matrimonio posee, por su significación, títulos para ser introducido con estas medidas precautorias. [...] El primer comercio sexual es por cierto un acto sospechoso, tanto más cuanto que en él por fuerza mana sangre (4).

La mujer padece, también, un “miedo a la desfloración”, el cual puede derivar en futura frigidez con el hombre que sostuvo el primer encuentro sexual. De estos miedos arcaicos, primitivos e inconscientes, que perviven hasta nuestros días, Freud destaca que “el análisis de las querellas matrimoniales enseña que tampoco en la vida anímica de la mujer [...] se han extinguido del todo los motivos que la constreñirían a tomar venganza por su desfloración.” Veremos que, en este caso, Queta se venga antes de la desfloración y no después. Freud recurre a la historia bíblica de Judith y Holofernes, reinterpretada por el dramaturgo alemán Friedrich Hebbel:

Judith es una de aquellas mujeres cuya virginidad está protegida por un tabú. Su primer marido se vio paralizado la noche de bodas por una enigmática angustia y nunca más se atrevió a tocarla. “Mi hermosura es la de la belladona”, dice ella; “su goce depara locura y muerte”. Cuando el mariscal asirio sitia la ciudad, ella concibe el plan de seducirlo y perderlo con su hermosura, usando así un motivo patriótico para encubrir uno sexual. Tras la desfloración por ese hombre violento [...] ella encuentra en su indignación la fuerza para cortarle la cabeza [...]. La acción de decapitar nos es bien conocida como sustituto simbólico de la de castrar; según eso, Judith es la mujer que castra al hombre que la desfloró (9).

Al Joven “X” le acaeció, tal como al primer marido de Judith, una angustia derivada de (o al menos explicada por) la extrema sensualidad de la doncella. La actitud de Queta no es explícitamente castrante pero lo es al nivel simbólico, cuando comienza a cuestionar su virilidad:

[...] a la mejor eres impotente y tú, fresquísimo [...], ¿cómo aseguras lo contrario? ¡Bah!, lindo papel el tuyo; ahí estoy yo, de idiota, desnudándome, lista para hacer el amor, por primera vez, y me encuentro con un maricón que no da batería (145).

Lo que comenzó como excusas y disculpas mutuas pronto se tornó en burlas, reclamos, una terrible discusión: él la llama “puta asquerosa” “animal, bestia cochina y hedionda”; ella repite: “impotente, asqueroso”, tras lo cual le escupe en la cara.

Me siento arder y ni cuenta me doy de cuándo alzo mi puño y lo dejo caer, con toda mi fuerza, sobre su frente. Queta aúlla, histérica, y me muerde un antebrazo. Con la otra mano sigo golpeándola, rabioso, sudando, sin sentir mi mano, sin sentir su cara,

su cuerpo, sin sentir los golpes y la mordida dolorosísima que me está dando. Sólo siento que con cada golpe recobro más y más la erección, hasta volverse dolorosa, hasta volverse grotesca, cubierta apenas por los calzones. Me tiro sobre Queta y oigo su voz rabiosa, agudísima:

– ¡Desgraciado desgraciado, te quiero matar, te voy a matar!

Pero deja de moverse, masculla ruidos, su cuerpo se ablanda, recibíendome, abrazándome, envolviéndome en una sombra viscosa, mientras los dos nos deshacemos en una jaula ardiente, electrizada [...] (146-147).

De esta manera, los amantes tienen sexo después de haber intercambiado insultos y golpes. El tabú de la virginidad causa una hostilidad al varón, señala Freud, si bien el que pasó de los golpes a las palabras fue “X”. El acceso de violencia remite, no hace falta recurrir de nuevo a Freud, a un impulso sádico, el cual consideramos más oportuno explicar con las observaciones ofrecidas previamente sobre *El tabú de la virginidad*. En el nivel simbólico, por otro lado, sí podemos encontrar símbolos eróticos incluso antes de que se concrete la relación sexual. Este preámbulo de agresividad sadomasoquista contiene elementos fálicos y vaginales. Los primeros los hallamos, acompañados incluso por la presencia de la erección del personaje, en la rigidez de su puño y de los golpes que propina a Queta; vemos, por otro lado, materializarse la imagen de la “vagina dentatta” en la mordida que emplea la joven para defenderse de su agresor. Por último, cuando el cuerpo se “ablanda, recibíendome” se refiere no solamente a la rigidez de miembros de Queta, sino a la de su vagina.

El capítulo termina con Queta y el protagonista descansando. El personaje narrador declara en presente histórico: “sólo le doy vueltas al hecho de que Queta Johnson no era

virgen” (147). En este sentido, su preocupación por la virginidad de Queta gira en torno a que no hubo manifestación palpable del desfloramiento, es decir: sangre. Incluso después, por teléfono, lo comentan:

—Queta, tú *estás* loca. Primero, el virgen era yo, *tú* no eras.

—¿Te atreves a negarlo? [...] ¡Aún conservo la sábana con mi sangre virginal como prueba!

—Estás loca.

—Bueno, ¿cuándo nos vemos? (272-273).

Es sabido que el himen puede no sangrar e incluso mantenerse intacto después de una primera relación sexual. Sin embargo, el hecho de que Queta asegure conservar su sábana con sangre es dicho con tono irónico, además de que acepta la negativa del joven a aceptar su versión. Podemos quizá deducir a partir de estos indicios que Queta Johnson no era virgen. Pero tenemos, por otro lado, la certeza de que él tampoco lo era, pues refiere el encuentro sexual que tuvo con Carlota del Rosario un año atrás.

El personaje siente atracción sexual por la sirvienta de la casa. Sin embargo, cuando la ve con poca iluminación, le cambia el rostro por el de una criada previa, que protagonizó una experiencia sexual traumatizante durante su infancia. El nombre de esta mujer es Lucrecia Borges. “Era bigotona, arrugada, bocona, orejuda, apestosa” (274); ella transmitía al infante “un miedo cocoliento” y después la llama “Monstruolascivo” (275). Esta mujer madura se mete a usar el retrete mientras el protagonista estaba bañándose. Al verlo desnudo, le dice “Órale, niño, si tú también tienes hartas ganas”, y después:

Sentí un nudo gigantesquísimo, los ojos húmedos. Borges alzó sus faldas y mostró unas piernas prietas, como de cuero, con medias hasta la rodilla; y también se vislumbró su hoyo, lleno de pelos secos, erizados y polvosos. Con mirada febril y la falda en la cintura, trepó en la taza del excusado. En cuclillas, abrió los muslos al máximo, dejando ver su vagina gigantesca: carne color ladrillo bajo los pelos (276).

Este evento en la vida del personaje, como hemos dicho, es traumático y violento. Sin embargo es evocado con ironía por el narrador. Los adjetivos son grotescos, igual que toda la estética de este párrafo. Esto lo podemos constatar siguiendo a Marta Elena Munguía Zatarain (2012), que asocia lo grotesco al “predominio de lo corpóreo con sus deformidades o enfermedades; [...] una sexualidad desenfrenada frente a las pretensiones de elevación espiritual [...]; la extrema miseria que rebaja [...] la condición humana de los protagonistas” (91). Por otro lado, el tema del abuso infantil y el exhibicionismo, es explicado por Gershon Legman de la siguiente manera:

La pedofilia, atracción sexual hacia los niños, es particularmente común entre hombres mayores, siendo el exhibicionismo iniciado principalmente ante niñas pequeñas (o niños) [...]. Esto representa una probable regresión a los objetivos sexuales y atracciones de la infancia por parte del individuo de edad mayor. En las mujeres más viejas la expresión de un interés sexual en jóvenes extremadamente mayores —“es tan vieja que podría ser su madre”— o dominación emocional sobre ellos, en algunos círculos sociales [...] es considerada prácticamente respetable si la mujer es divorciada o respetable (100).

El caso de Lucrecia Borges puede obedecer más a la “dominación emocional” que menciona el antropólogo norteamericano (y no a la regresión de objetivos sexuales de la

infancia).³² Violeta, la madre del protagonista, le explica a la familia que Lucrecia “tenía cinco hijos (tres regalados y dos que vivían en su pueblo)”, y llega incluso a llamarla “aymishijos”, alusión a la leyenda mexicana de La Llorona. La sexualidad de esta mujer mayor resulta repulsiva para todos. Humberto, el padre (y psiquiatra) escucha cómo cuenta su esposa que a la vieja criada “de repente le entra una mirada brillantísima, canalla: ¡zas!, le agarra la mano al lechero” (274). Su opinión profesional: “Andaba caliente”. De manera que el motivo de humor erótico introducido es uno conocido y chusco: la mujer mayor con deseos sexuales; sin embargo, se trastorna por uno grotesco, cuando el objeto de su deseo se vuelve un infante. Si bien Legman considera más probable el exhibicionismo por parte de un varón, ejemplifica con algunos chistes la situación de una mujer mayor pretendiendo seducir a un joven:

Una viuda permite a un joven vendedor pasar la noche, habiéndose averiado su automóvil. “Sabe”, dice ella cadenciosamente, “la puerta entre nuestros cuartos no cierra”. “No se preocupe, señora. Sólo atrancaré una silla contra la perilla” (Minneapolis, 1935) (370).

En otra variante del chiste, la viuda le pregunta al huésped si le gustaría pasar la noche acompañado, a lo cual él responde, entusiasmado, que sí. “Qué bueno, porque hay otro joven al que se le averió el auto y va a pasar la noche contigo” (370). Las dimensiones son, debemos convenir, muy diferentes, al tratarse en los casos manejados por Legman de personajes adultos (la viuda y el vendedor); sin embargo, la posición del niño es semejante a la del vendedor del primer caso, que rechaza despavorido las insinuaciones de la vieja. Cuando el

³² Por otro lado, el encuentro es cuestionable desde la perspectiva clasista del narrador (que se demuestra más adelante); podemos compararlo con el encuentro sexual que Gabriel Guía tuvo con su tía.

Joven “X” de *De perfil* tiene dieciséis años. Vivió una situación semejante, pero ahora con una sirvienta más joven y atractiva, la cual era objeto constante de su deseo: Carlota del Rosario:

[...] en las rarísimas ocasiones en que yo veía televisión solo, ella entraba muy flamenca y se recostaba frente a mí bocabajo. Fingía irse durmiendo y se volteaba bocarriba. Mangos, todo era pretexto para ir levantándose la falda hasta enseñar (casi) sus calzones. Caray, yo estaba nerviosísimo, sin atreverme a nada. Varias veces subí corriendo a hacerme una, pero en otras me quedaba como en trance viéndole los muslos, la boca sequísima. Es que en realidad no estaba tan mal: buena nalga y regular pierna, pechos enanos pero colgables. Como diecisiete años, creo (349).

El personaje de Carlota es constantemente menospreciado por el narrador, quien se refiere a ella con un tono de seductor, objetivándola y reduciéndola a un mero capricho sexual. La fantasía de poseer a una sirvienta, que en este caso también es menospreciada por su condición servicial y probablemente por sus rasgos indígenas (racismo implícito) puede explicarse, culturalmente, así de acuerdo a Legman:

Indudablemente sobrevive desde los períodos más tempranos y leyendas del patriarcado, como es el caso de [...] las esposas de Abraham y Jacob, Sara, Raquel y Lea, dándoles a sus doncellas (de otras razas y nacionalidades) para “entregarse” bajo el propósito de reunir más progenie, para ser acreditada no a las sirvientas, sino a las esposas estériles (262).

El encuentro sexual del protagonista con Carlota no tiene la función de subrogar la descendencia en lugar de una esposa estéril, aunque es probable que el joven haya terminando

por embarazarla, luego de tener relaciones que dejan insatisfecha a la mujer. Parecemos encontrar un motivo constante en estas dos primeras novelas de José Agustín: primero, el personaje adolescente que tiene sexo sin protección (a pesar de que su novia lo solicitó, como fue el caso de Elsa y Gabriel Guía) y el embarazo consecuente. En el caso de Carlota del Rosario, ella le reclama al inexperto amante: “No me ayudaste nada [...] Órale, todavía es tiempo —me incitó, pero quedé como muerto, ahí, tiradote” (350). De nuevo, la alusión simbólica al pene flácido, con los adjetivos “muerto” y “tiradote”. De pronto escuchan llegar a la madre del protagonista, que huye para ocultarse en el baño, y no sale sino “hasta dos horas después, y durante ese tiempo, corrieron a la criada. Apuesto que Violeta fue de inmediato al cuarto y la vio ahí, queriendo vestirse, sudando pálida, impecablemente ensemenada” (350).

La actitud del personaje es a todas luces donjuanesca y, por extensión conceptual, conquistadora. Si bien no se sugiere en la novela que el protagonista tenga alguna ascendencia racial determinada, su papel socioeconómico y mentalidad es claramente racista y elitista. Lo que él considera como algo picaresco se traduce a un ejemplo común de chistes, en amplitud recabados por Gershon Legman en *Rationale of the Dirty Joke*, en los que la mujer dedicada a la servidumbre es usada como herramienta de satisfacción sexual. El coito apresurado e insatisfactorio evocado con humor agresivo (de acuerdo, como vimos previamente, a Willibald Rauch) es también una burla auto denigrante a la pobre potencia sexual del protagonista. La hostilidad por su pareja (que ya vimos, también, en la relación sádica del protagonista con Queta Johnson) puede además hacernos pensar en que tiene tendencias homosexuales latentes. Volviendo a Legman:

El verdadero significado, al menos en cuanto al chiste, de la urgencia de terminar el encuentro sexual tan pronto como sea posible, es que uno [el protagonista] odia a la mujer o mujeres y es probablemente homosexual. [...] La premura para repetir el coito tan pronto como sea posible, usualmente involucra la necesidad de una mujer completamente nueva, o un compañero homosexual, cada vez, conforme la culpa derivada de la hostilidad por cualquier pareja vuelve inapetente o imposible tener otra vez relaciones con esa misma persona. En este sentido, el Don Juan es invariablemente homosexual (Byron seguro lo era), con su contienda por [la mujer como] un premio (323).

En la novela podemos apreciar, por el vocabulario del joven “X”, constantes términos homofóbicos: “joto”, “jotear”, “jotería”, “maricón” y “mariqueta” son empleados particularmente al dirigirse a Octavio, quien como ya hemos señalado no le es del todo agradable. En el último pasaje de la novela, el protagonista se fantasea a sí mismo explicándole a Octavio que se va a casar con Queta Johnson y que, por ello mismo, no va a fugarse con él a otro estado. No tenemos indicios suficientes para afirmar que, en este rechazo a Octavio, y a su invitación constante de huir de sus casas a otro lugar, podemos ver una posible tendencia homosexual; tanto como en la agresividad con que trata a Queta y a Carlota, su sirvienta. El tema de la homosexualidad reprimida o latente como un deseo fugaz está presente en las siguientes novelas de José Agustín, a la vez que explora con mayor profundidad la psicología sexual de sus personajes. Por último, en *De perfil* hallamos numerosas alusiones sexuales de carácter humorístico en pasajes menos extensos (pero no menos significativos). Sucede así, por ejemplo, cuando su hermano menor, queriendo imitar al padre que es psiquiatra de profesión, le da sesiones de psicoterapia al perro de la familia:

El perro tronó la boca y soltó un suspiro de ocho minutos.

—Bueno —continuó mi hermano—, entonces, estando dormido, alzaste las cuatro patotas al aire, enseñando tus cosas sin la menor consideración. Una perrota san bernardo se acercó cuando tú dormías y empezó a lamer tus volovanes. Así, a lo pelón. Zas, tú hiciste plap plap con la boca, como ahorita. La perrota siguió con su ocupación ésa, y poco a poco, fuiste despertando al mismo tiempo que despertaba tu pipí. Entonces abriste los ojos. ¡Rájale!, que te das cuenta que la señora perra era tu móder, a la cual no veías desde hace siglos. ¡Cuas!, despertaste hecho un relajo. ¿Ahora sí te acuerdas?

El perro hizo mmmm como mil años y mi hermano se dio por satisfecho (280).

Tenemos aquí una caricatura del psicoanálisis freudiano, al cual el infante parece haber estado expuesto (tanto como el narrador) por influencia paterna. En esta breve y arbitraria parodia del método de interpretación, el pequeño hermano parece estar construyendo para su supuesto paciente lo que Freud llamó “novela familiar del neurótico”, en la que el sujeto elabora, mediante fantasías, una historia familiar alternativa, con la cual busca resolver sus neurosis para asimilar y aceptar, eventualmente, a sus propios padres. A esto se agrega un dramático componente edípico, al descubrir que al perro le fue dado un fellatio por su propia madre. El tema de la novela familiar, más allá de esta parodia, está presente a lo largo de la novela dado que el joven “X” descubre una vieja agenda de su padre. En ella podemos ver, a través de sus ojos (y el protagonista presencia desde la letra y perspectiva de su padre) la vida amorosa de sus progenitores:

Con mucho cuidado Violeta le quitó camisa, camiseta, pantalón y calzones. Ella se desnudó ni lento ni rápido. Humberto le esperaba en la cama. Tch, tch. Violeta meneó la cabeza y lo obligó a recostarse por completo. Empezó a besarle el estómago, a colocar su nariz en el ombligo humbertiano, a mordiscar los bellitos del vientre; cerrando los ojos para no distraerse con la erección de su marido (348).

Este pasaje, aunque lo hemos dejado para el final, sucede en la novela inmediatamente antes de que el narrador evoque su encuentro sexual con Carlota. Tanto “X” como su hermano imitan al padre en ámbitos sexuales: el más joven con sus pseudo interpretaciones psicoanalíticas; el mayor, reproduciendo su encuentro sexual a la par que el de su padre. Todo esto indica que en *De perfil* José Agustín presentó una radiografía de la vida adolescente y familiar estructurada internamente por la sexualidad del personaje. El anónimo joven “X” recurre constantemente a la vida erótica propia y de quienes lo rodean para alumbrar con la introspección las tinieblas de su adolescencia.

2.3. *La miel derramada*

En entrevista con Antonio Jiménez, José Agustín refiere que durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) se habían “estado prohibiendo cosas que parece que estamos otra vez en los años sesentas: desnudos en obras de teatro y en la danza [...]. Han prohibido discusiones sobre el aborto, discusiones sobre problemas políticos” (“Las nuevas ondas de José Agustín” 113). Pero ni en aquellos años sesenta, tan conservadores como los recuerda, se había visto censurada su literatura, hasta que se generó una controversia en torno a *La miel derramada*:

Resultó que mi libro [...], que es una colección de textos eróticos, tiene un desnudo en la portada que sigue siendo bastante inocuo [...]. No es ni siquiera provocativo. Yo protesté cuando me mostraron la portada y dije, “no, pos le falta algo más cachondón, ¿no?, más rico. No esta cosa tan fría.” [...] Aurrerá, Sanborn's, Comercial Mexicana, Soriana y no me acuerdo que otro conglomerado comercial [...] prohibieron que se vendieran mis libros en sus tiendas. [...]. [Editorial] Planeta les dijo, “¿qué es lo que les molesta, la portada, no les molesta el contenido?” y ellos dijeron que el contenido no porque obviamente no lo habían leído. Me pregunto si sabrán leer. Y entonces hicieron una camisa que cubre la portada y se puede quitar [...] entonces sí aceptaron que se distribuyera (113-14).

La antología incluye cuentos y secciones de novelas que, aunque separados del texto más grande al que pertenecen, funcionan de manera independiente. Sin embargo, por sus características narratológicas, los textos procedentes de novelas se distinguen de los que fueron concebidos originalmente como cuentos. La principal diferencia radica en el clímax de cada relato: el punto álgido de la tensión narrativa suele localizarse cerca del final del cuento corto, pero no de la novela³³. Los textos son presentados en un orden más o menos cronológico: “Lucrecia Borges” pertenece al ya estudiado pasaje de *De perfil* en que el protagonista es acosado por la sirvienta durante su infancia; “Ahí viene Dalila” corresponde a las escenas de *La tumba* donde Gabriel Guía tiene relaciones con su tía; “Me calenté horrores”, perteneciente a *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973); “El lugar no es apropiado” corresponde a la segunda parte (*Luz externa*) de *El rey se acerca a su templo*

³³ Sobre la importancia del desenlace en el cuento y los relatos breves, y cómo este aspecto los distingue de las novelas, concentrando el sentido de la historia en un final tajante, conviene ver “La construcción de la ‘nouvelle’ y la novela” de V. Shklovskiv (*Teoría literaria de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 2007) 55-70, y “Sobre la teoría de la prosa” de B. Eichenbaum (147-158).

(1977); “Deja que sangre” es tomado de *Ciudades desiertas* (1982); y en el caso de “La reina del metro y otros cuentos” se trata de un híbrido porque es un pasaje compuesto por varios relatos breves dentro de la novela *Cerca del fuego* (1986)³⁴.

2.3.1. Clímax, anticlímax y tensión erótica

Peter Cryle, en el libro *The Telling of the Act* y en el artículo “Enunciation and Ejaculation: Telling the Erotic Climax”, detecta mecanismos discursivos y narrativos propios de la ficción erótica, como el uso de signos exclamativos e interjecciones, las elipsis mediante puntos suspensivos o silencios deliberados del narrador, la elaboración de metáforas sexuales y la tipificación de conductas sexuales de los personajes; y, especialmente, la coincidencia del clímax narrativo con el clímax sexual. En el *Diccionario crítico etimológico*, Joan Corominas señala que clímax se deriva del griego para “escala” y “escalera”; tiene relación con “inclinarse”, así como con el arcaísmo “climatérico”: “relativo a una época crítica en la vida de alguien” (101). En el campo de la teoría literaria, el clímax es definido por J. A. Cuddon en su *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*³⁵ como la parte del relato “en la que una catarsis se alcanza y la resolución es conseguida” (141). La narración erótica, como la de terror o la fantástica, se rige por los mismos principios narratológicos del clímax y el desenlace; sin embargo, de acuerdo con Cryle, los relatos eróticos “tienden a glorificar el clímax, dilatándolo” con el objetivo de que “el papel del deseo alcance su mayor significancia narrativa en momentos de intensa satisfacción” (“Enunciation” 189). Si la narrativa erótica hace coincidir al clímax narrativo con el sexual, al agregarse el elemento

³⁴ El libro contiene también el cuento “La Casa Sin Fronteras” (mayúsculas en el original), de *Inventando que sueño*, y “Bailando en la oscuridad” del libro *No hay censura*. De estos textos no nos ocuparemos porque no ofrecen ejemplos útiles del humor erótico.

³⁵ Todas las citas procedentes de libros o artículos cuyos títulos están en inglés, son de traducción propia.

del humor, característico de José Agustín, se puede llegar al efecto opuesto: el anticlímax.

Como vimos antes, según Cuddon, el “anticlímax” consiste en una:

oración en cuya última parte se expresa algo más bajo que en la primera. De hecho, una declinación batética³⁶ desde un tono noble hacia uno menos exaltado. El efecto puede ser cómico, y a menudo lo es deliberadamente (42).

Pero esta postura se enfoca sólo en la literatura erótica que podemos llamar seria; es decir, en la cual la búsqueda del placer es un móvil que conduce, mediante recursos narrativos (como el uso de exclamaciones y puntos suspensivos o elipsis) a la conclusión satisfactoria en el orgasmo. Como veremos, es ahí donde se hace presente la importancia del anticlímax en *La miel derramada*, al ponerse en marcha los mecanismos del humor.

2.3.2. “Me calenté horrores”: exclamación y eyaculación.

Como señalamos previamente, este texto corresponde a un pasaje de la novela *Se está haciendo tarde*. En opinión de Rubén Pelayo, “es ‘la realidad’ novelada de lo que en México podría haber sido ‘la revolución sexual’ del movimiento hippie mexicano (de haber habido alguno) de finales de los 60” (72). Obra de experimentación sensorial, que puede entenderse como parte de un ciclo temático y estilístico junto a *El rey se acerca a su templo* (de la que nos ocupamos en el siguiente apartado), en la que “Lo erótico sexual [...] se regodea en los placeres de los sentidos y se arroja a la experimentación sexual y a la experimentación con las drogas” (Pelayo 72).

³⁶ El *bathos* es un concepto derivado de un ensayo satírico de Alexander Pope, *Peri Bathous* (1727), y de acuerdo a Cuddon “se obtiene cuando un escritor, apuntando a lo sublime, se rebasa a sí mismo y topa con el absurdo” (77). Un buen ejemplo de personaje bático sería Carlos Argentino del cuento “El Aleph”, de Borges.

“Me calenté horrores” es narrado por Virgilio, un joven hedonista adepto a los psicotrópicos. Refiere a sus amigos, durante una tarde de bohemia y mariguana, su encuentro sexual con Cornelia, mujer madura, casada, aficionada al sadismo. Las interjecciones jocosas del personaje son constantes y siempre alusivas al sexo: “¡Papas! Andaba que no me cabía ni un chile porque pensaba ¡ahora sí me voy a agasajar!, ¡me voy a coger a este soberano cuero!” (54). El uso de las exclamaciones en la literatura erótica es un recurso que, indica Cryle, “permite al orgasmo asumir una forma narrativa” (“Enunciation” 191), estableciendo una relación entre la corporalidad del deseo y su equivalente discursivo. De esta manera, el discurso de Virgilio está ya instalado en los mecanismos de la literatura erótica, anticipando el momento sexual de su anécdota: “logré alzarle el vestido para bajarle las pantaletas ¡pero no traía! Wow! Palabra que me calenté horrores” (55). La relación sexual comienza con una decepción, provocada por el látigo que saca la mujer. Después se produce un *coitus interruptus*, lo cual acentúa el rumbo anticlimático del relato erótico. En la siguiente cita, se enumeran entre corchetes las exclamaciones a analizar:

La hija de la chingada me puso las manos en las costillas, me empujó ¡y se salió! [1] [...]. Con una rapidez increíble Cornelia recogió el látigo y me empezó a madrear, durízzimo, mientras yo me venía. ¡Mocos! [2] Ahora sí que mocos, y desperdiciadazos, y los pinches latigazos culeros, y yo me revolcaba de dolor en la alfombra, con las manos cubriendo mi pobre pito porque ya me había caído un latigazo en el chilam balam. ¡Mi verguita mi verguita! [3] (56).

En este fragmento, las exclamaciones acompañan el recuento de Virgilio poniendo énfasis en su persona, en lo escandaloso o prepósteros de la situación, a la vez que en lo sexual, como sucede en [1], donde se interrumpe el coito de manera abrupta. La función corporal de

la eyaculación está presente en [2] con el grito de “¡Mocos!”, cuyo significado convencional es semen (por alusión metafórica), pero que no corresponde como tal a la excreción sino a la interjección que se usa como sinónimo de golpe, que manifiesta doble sentido: el albur se complementa con el adjetivo “desperdiciadazos”. Las exclamaciones acompañan el clímax como un equivalente verbal de las funciones corporales. Pero la relación carnal no tiene cumplimiento, porque Virgilio se vino en el aire.

La eyaculación misma es un relato³⁷: pone fin a la parte meramente sexual de la historia, pero sin conclusión climática. El último grito de Virgilio [3] se refiere a su miembro viril, produciendo un efecto batético por el uso del diminutivo. La experiencia sexual del personaje no le es satisfactoria, y podemos denominarla anticlimática. Desde la perspectiva retórica, clímax y anticlímax son comprendidos dentro de la “gradación” como figura que consiste en presentar una serie de ideas o conceptos en orden ascendente (que se eleva, produciendo un clímax) o descendente (en cuyo caso se trata de anticlímax). Las gradaciones pueden darse “de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso, etc.” (Beristáin 239), y viceversa. Podría decirse, por ejemplo, que el efecto humorístico al tratar con ironía y un lenguaje soez temas tabú (que se podrían presuponer sublimes o delicados) como el sexo, conduce a un anticlímax; o bien, cuando la tensión sexual del relato erótico se ve interrumpida o no conduce a la satisfacción del deseo de los personajes. El anticlímax puede darse mediante un descenso (o degradación) de ideas y conceptos, que en este caso involucran un tránsito desde el placer sexual hacia el displacer, que se ve detenido. El relato también

³⁷ “[...] mediante el depósito de esperma, tenemos un relato. De otra manera, la relación carnal no tendría realidad; no llegaría a un cumplimiento [...] ni sería relatada si no fuese en referencia al momento climático [...] que da al evento su verdadera significancia, dando al coito un principio y un fin (Bruckner and Finkelkraut, citados por Cryle en “Enunciation...” 191).

tiene un fin anticlimático: cuando el marido de Cornelia enciende la luz, en vez de protestar, sigue de largo su camino porque está muy ebrio. Desnudo y ensangrentado, Virgilio roba el Volkswagen del matrimonio y huye, lamentándose.

2.3.3. “El lugar no es apropiado”: elipsis y repetición.

Este texto, como hemos señalado, corresponde a la segunda parte de *El rey se acerca a su templo*, narración separada por los estilos, las voces narrativas y los puntos de focalización. La primera parte, “Luz interna”, emplea una prosa caótica, separada por espacios semejantes al verso; la segunda, “Luz externa”, presenta un orden más convencional; aunque, como veremos a continuación, emplea recursos experimentales que constituyen una rítmica desenfrenada del acto sexual forzado. De esta forma y de acuerdo a Pelayo se debe atender cómo la temática de lo erótico sexual vuelve a manifestar en torno a la inestabilidad de los personajes y a su búsqueda del placer acompañado de las drogas (74).

En “El lugar no es apropiado”, los puntos suspensivos preparan el encuentro sexual de los personajes. Desde que Raquel llega a visitar a la cárcel de Lecumberri a su amigo Ernesto, éste piensa: “Cámarra, esta vez sí me la echo: dicen que las da fácil...” (59). Los puntos suspensivos acompañan las insinuaciones sexuales del personaje: “Qué chava más succulenta, es el Gran Agasajo, me cae...” (60). Cuando está con ella, la invita a ir a su celda: “Aquí toda la bola de gandallas nomás se te queda viendo, se les hace agua la boca... Digo, no te vayan a faltar al respeto...” (62). Una vez en la celda, Ernesto asume un papel agresivo que se percibe en el ritmo acelerado de sus oraciones, las cuales nuevamente separaremos con corchetes numerados para su posterior análisis:

¿Sabes a qué vienes? ¿Sabes a qué vienes? [1] [...] ¡Vienes a agasajarte conmigo!
¡Vienes a coger con un preso! [2] ¿Sabes que estás bien buena y vienes a ver cómo
me pone tu bizcochito! ¿No? ¿No? [3] ¡Dime la verdad, pero no te hagas! (70).

En esta sucesión atropellada de interrogaciones retóricas y exclamaciones hay, también, repeticiones: la palabra “sabes” [1] aparece tres veces; el verbo “vienes” [2], también tres; la pregunta “no” [3], aparece dos veces seguidas. Raquel también se repite: “No, Ernesto, yo no, yo no, ¡eso no! ¡Eso no!” (71). La velocidad con la que se secuencian las descripciones del encuentro sexual, cercano a la violación, introduce también otros recursos retóricos:

Como en un relámpago, Raquel pensó: ¿a qué vine? ¿a qué vine? El olor de la loción de Ernesto ya la había impregnado, porque su cuerpo cedía y su ropa se abría y Ernesto hurgaba con ferocidad en sus senos (71).

La tensión climática de la escena es reforzada por una disminución en los signos de puntuación, y mediante el uso del polisíndeton (en el uso del nexos “y”) y del asíndeton (supresión de lazos formales entre preposiciones). Ambos recursos contribuyen durante el clímax sexual para ilustrar, con una serie de comas subordinantes, el acto desde la perspectiva omnisciente del narrador, que se entremezcla con el monólogo mental de Raquel, como se puede ver en las siguientes oraciones separadas por corchetes:

Ernesto había alzado la falda y abierto la blusa, lamía con intensidad el sexo de Raquel y ella se convertía en agua, toda ella era líquida [1], voy a tener el mismo sueño, el mismo sueño, qué horror, [2] [...] Ernesto la abría, se deslizaba hasta lo más profundo de su interior con un impulso incorrecto, sin obstrucciones [...] y los

destellos de luz desgranándose en su interior y voy a tener el mismo sueño el mismo sueño [3] voy a despertar con la boca reseguísima piernas flaqueantes aversión a la luz ya para entonces el interior de su cuerpo comenzaba a agitarse, a trepidar a convulsionarse [4] (72-3).

En esta cita, formada por una serie de oraciones subordinadas, separadas exclusivamente por comas esporádicas, la sintaxis sirve como instrumento de dilación temporal; explora el clímax narrativo y refuerza su vínculo con el clímax sexual. La puntuación es clave: hay polisíndeton en [1] y en [2], repetición en [2] y [4] y asíndeton en [3] y [4]. El relato oscila entre la perspectiva del narrador y la de Raquel sin que haya de por medio, en muchas ocasiones, un solo signo de puntuación que marque la diferencia entre las voces narrativas (como se aprecia en las transiciones de [2] a [4]). Al final, el relato vuelve a un orden sintáctico tradicional, transmitiendo a la lectura un declive sucedáneo a la tensión.

Por otro lado, la repetición puede equivaler a una forma de omisión o incluso de silencio porque no agrega nueva información, sino que refuerza el contenido de lo expresado previamente (del mismo modo que hacen los signos de puntuación en el discurso de Ernesto). En cuanto a su función poética y narrativa, Barthes habla de una “sobrecarga metafórica [que] constituye un juego del discurso”; todo juego se basa en una repetición de reglas y procesos, que en este caso consisten “no en acumular las palabras por puro placer verbal (logorrea), sino en multiplicar una misma forma de lenguaje” (48). Esta repetición de formas del lenguaje, que da a la lectura un nivel lúdico, se aprecia, en la literatura erótica, en la acumulación de sinónimos (eufemismos y disfemismos) de los órganos sexuales y también, como vimos previamente, en las metáforas para describir el semen y la erección. Para Helena Beristáin, la repetición “puede darse en contacto, es decir, en palabras contiguas, o bien a

distancia. Su efecto estilístico es rítmico, melódico, enfático [...] [y] encarecedor” (425). El placer verbal o “logorrea” (que también tiene un carácter peyorativo) forma parte del placer que produce el texto erótico valiéndose de la repetición, encareciendo el contenido.

2.3.4. “Deja que sangre”: el anticlímax y la inversión de tipos.

“Deja que sangre” es una escena de la novela *Ciudades desiertas*. En ella podemos apreciar un intercambio de la vulnerabilidad tradicionalmente femenina, atribuida a un personaje masculino. Eligio, un joven actor, sigue a Susana, su esposa, hasta Chicago, porque se ha fugado con Slawomir, un poeta polaco. A lo largo del relato se genera una tensión dramática debido a que Eligio lleva una pistola cargada, creando la posibilidad del asesinato. Esta tensión se incrementará a la par que el aspecto erótico del relato. Después de manejar muchas horas en la nieve, llega desfalleciendo al albergue donde se hospeda la pareja. Trepado en botes de basura, los observa por una ventana.

[...] [Susana] alzó la sábana con lentitud y dejó al aire el pene erecto del polaco, cuyo enorme tamaño hizo que Eligio se asombrara, hijo de la chingada, no es posible, qué poca madre, pensó. Se hallaba paralizado. Conservaba la mano bien adherida a la pistola (89).

Hay oposición entre la *felatio* que recibe Slawomir y la sensación de frío que experimenta Eligio desde afuera. Esta oposición es reminiscente, de acuerdo a Cryle, a los símbolos de frigidez (la piedra y el mármol, elementos ásperos y fríos) y de voluptuosidad (el fuego y el calor). Estos elementos señalan “características de temperamento, y se usan [en la literatura erótica] para establecer una clasificación cuasi-elemental de tipos” (*The Telling* 58). Eligio padece frío y zozobra, pero “se comprimía el sexo con un calor que lo quemaba

y a la vez lo congelaba” (90). El estilo del narrador es objetivo, describe mecánicamente los procesos sexuales; no está en primera persona, como vimos en el relato de Virgilio, ni se permite experimentos narrativos alternando su voz con el discurso mental de los personajes como sucedió con Raquel. “Su esposa dejó de chupar el miembro y [...] exhaló un suspiro [...] al sentarse en él hasta que sus nalgas redondas se aplastaron sobre los testículos” (90). No conocemos por boca de los personajes el grado de su excitación, ni se articulan discursos de placer como en los casos anteriores. No hay, pues, una poética de la exclamación ni una serie de elaboraciones metafóricas en torno a la fisiología del deseo. Los sonidos de placer se refieren indirectamente, desde la voz extradiegética, como los “ayes y quejidos” de Susana. Toda la carga de estimulación recae sobre Eligio, quien

lloraba silenciosamente y, acariciando su propio pene erecto, se maldecía porque a su manera él también participaba en el acto sexual en vez de arremeter contra ellos y dispararles la carga de la pistola que aún tenía en la mano (91).

Eligio es el opuesto racial, geográfico y de temperamento de Slawomir. Hasta en el tamaño del pene parecen ser opuestos. El marido experimenta de manera vicaria los placeres del amante de su esposa. Invierte el papel del *voyeur* europeo dieciochesco, permitiendo explorar las inseguridades masculinas. Nos hallamos ante un anticlímax tanto sexual (porque Eligio interrumpe el coito) como narrativo, ya que el arma, que potencialmente podía ser detonada, no se disparó. La pistola de Eligio puede ser una metáfora de su carácter: la amenaza de que sea disparada genera la tensión climática del relato; sin embargo, al no concretarse este hecho, se descubre que todo el tiempo hubo otra arma metafórica, otra pistola a punto de dispararse. Se trata del carácter apocado y masoquista del personaje, porque luego de insultar y jalar de los cabellos a su esposa, “Luchaba contra la necesidad de tirarse a los

pies de Susana, de lamerle los dedos, de arroparla y llevarla a la cama” (94). En suma, “Deja que sangre” construye un discurso erótico fuera de las convenciones: es un replanteamiento de la tipificación tradicional de características femeninas y europeas, trasladando la vulnerabilidad a un personaje masculino y mexicano, en cuya oposición encuentra magnificadas sus aspiraciones amorosas. Esta inversión de los roles representa, también, como señala Pelayo (75), una crítica al machismo, que forma parte de las preocupaciones centrales de José Agustín y que es manejada como parte central de este relato que explora los celos y las inseguridades sexuales del protagonista.

Como observamos a lo largo de este capítulo, el erotismo y el humor son dos temas fundamentales para estudiar la narrativa de José Agustín. Desde sus inicios literarios como parte de la llamada generación de la Onda, se le definió a través de un lenguaje renovador y se le reconoció una habilidad poética para sintetizar en la literatura lo coloquial, lo irreverente y lo literario. En sus primeras novelas, *La tumba* y *De perfil*, exploró la psique adolescente marcada por el tedio, la rebelión a las costumbres y el despertar sexual caracterizado por la insatisfacción y el auto desprecio. Esto se expresa a través de un humor erótico que desacraliza en tanto que reinventa la dimensión poética del sexo. Por otro lado, expusimos una lectura psicoanalítica desde la que pudimos entender un aspecto del machismo mexicano en su personaje, el joven “X”, protagonista de *De perfil*, así como su percepción de la virginidad, que revela inseguridades cómicas. Establecimos, por lo tanto, que el sentido del humor de José Agustín se puede adscribir, observando esas dos primeras novelas, a las teorías del humor de la descarga o la liberación.

También exploramos con detenimiento *La miel derramada*, su antología erótica personal. Los temas antes señalados, ya enfatizados por críticos como Margo Glantz y Rubén

Pelayo, a quienes citamos aquí, implican también una serie de procesos retóricos y narratológicos, como el uso de la puntuación y los signos exclamativos, y la coincidencia del clímax narrativo con el clímax sexual descrito, de acuerdo al modelo propuesto por Peter Cryle.

En “Me calenté horrores” apreciamos el uso de las exclamaciones e interjecciones como parte de la elaboración de un discurso erótico, a la vez que en correspondencia con la corporalidad del narrador personaje, Virgilio, que conduce su relato hasta un punto álgido (la eyaculación) pero anticlimático, por el elemento del sadismo y la insatisfacción final. Por otra parte, el uso de los puntos suspensivos resulta un elemento clave en la construcción retórica y narrativa de “El lugar no es apropiado”, texto procedente de una novela experimental en la que José Agustín juega con las voces narrativas para explorar la conciencia de los personajes en sucesiones fugaces y atropelladas de pensamientos que se compaginan con la sexualidad culposa de Raquel y la agresividad sexual de Ernesto.

En “Deja que sangre” pudimos apreciar la crítica social mediante la actitud sexual de los personajes, así como un replanteamiento de los tipos de carácter de la literatura erótica de los siglos XVIII y XIX. El macho mexicano padece a la vez que goza de forma vicaria y voyerista la infidelidad de su esposa con un polaco. Por otro lado, la conexión entre la voz de los personajes y el acto sexual está ausente en este relato, como si el narrador deseara ponernos en el lugar de Eligio, que iba armado con una pistola. Pero al no dispararla, el final fue anticlimático.

Para finalizar este apartado diremos que el erotismo es una parte elemental de la narrativa de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX; sin el componente de la sexualidad no se puede entender la renovación temática y lingüística que implicó la

literatura de la onda, de la que José Agustín es principal exponente. Su abordaje es a menudo humorístico; su estilo y temas siempre orientado a lo urbano, a lo contracultural, a lo marginal, a lo que es considerado indecente. Esto se puede apreciar en los personajes e historias estudiados a lo largo de este artículo: un joven y picaresco mariguano de Acapulco; un reo de Lecumberri; una mujer infiel y su marido celoso pero voyerista; un vagabundo que descubre el placer gracias a una aristócrata suicida. Las herramientas poéticas, sintácticas y narrativas de la literatura erótica, concebidas por Peter Cryle como características de la literatura erótica francesa de los siglos XVIII y XIX, han permeado en la narrativa erótica del siglo XX, resignificándose para explorar desde la literatura los problemas del deseo y el erotismo con una sensibilidad alejada de las preocupaciones (y restricciones) morales de sus inspiraciones literarias predecesoras, pero profundizando en nuevos avatares, modelos y tipos de problemas sexuales.

Capítulo 3. Armando Ramírez: costumbrismo, folklore y fiesta sexual

3.1. Armando Ramírez: menospreciado por la academia

Este capítulo inicia con un recorrido por la obra de Armando Ramírez y su lugar ante la crítica. Comenzaremos analizando desde los niveles discursivo y filosófico las implicaciones raciales y sexuales de la novela *Pu o Violación en Polanco* (1980) así como su diálogo con el cine y la construcción de una prosa carrasposa y violenta. Después se plantea la relación temática y literaria entre las novelas *Baile y cochino* de José T. Cuéllar, publicada en 1886, y *Quinceañera* de Armando Ramírez, publicada en 1987, 101 años después. En ambas obras se presenta de manera humorística y con crítica social el cumpleaños de una adolescente, que a la vez simboliza el despertar sexual; entre las dos hay semejanzas temáticas a la vez que diferencias muy radicales por el siglo que las separa. Para ello se exponen, de manera general, las características de la novela costumbrista del siglo XIX, así como sus elementos prevalecientes en la segunda mitad del XX en la literatura de la Onda y algunas novelas urbanas posteriores. Esto permite que exploremos cómo el humor erótico, presente desde entonces en nuestra cultura, germinó en una novela urbana, y cómo evolucionó el estilo y el lenguaje con el que se literaturizan estos temas. Por último, se estudia el humor erótico en la novela *¡Pantaletas!* (2001), que comparte rasgos en común con *Quinceañera*, como el protagonismo de personajes adolescentes en entornos urbanos de la Ciudad de México durante la década de los 80, el descubrimiento de lo erótico y la crítica de las costumbres a través de descripciones humorísticas (con recursos como la ironía y la sátira).

Pese al éxito editorial, Armando Ramírez ha sido quizá el más desatendido por la crítica y el ámbito académico, actitud que refleja cierto elitismo literario. En su ensayo

Genealogía de la soberbia intelectual, Enrique Serna dedica varios apartados al conflicto entre el estilo literario popular y las formas exquisitas, preferidas por un sector reducido, más culto y privilegiado. Problema viejo pero constante que, como muchos de los tópicos que orbitan nuestros objetos de estudio, tuvo sus raíces en la filosofía de Platón. Como ya hemos mencionado, en el Libro IV de la *República*, Sócrates arremete contra los poetas y se muestra inconforme con la idea de que héroes, dioses y semidioses homéricos “lloraran, rieran o tuvieran una conducta licenciosa” (Serna 334). Pero Serna destaca las virtudes de esas “emociones proscritas” llevadas a la literatura. Dice, por ejemplo, sobre autores que se han valido del albur en la literatura mexicana:

Incluso entre los albureros mexicanos que improvisan juegos de palabras para sodomizar verbalmente a su adversario, hay una gran disparidad de mérito entre las frases de repertorio y los hallazgos originales. Si lo sublime consiste en negar que el cuerpo tiene apetitos y necesidades fisiológicas, el ingenio satírico está siempre dispuesto a desvanecer esa ilusión, a combatir las idealizaciones del intelecto (335-336).

Entre estos autores que cultivaron una especie de vulgaridad creativa (335), es decir, una estilística literaria de lo obscuro, Enrique Serna enumera a Rabelais, Quevedo, Novo, Renato Leduc y José Agustín. Por modestia o por pudor, no se incluye a sí mismo. Hace bien. Pero nosotros, además de incluirlo a él, agregamos a Armando Ramírez a la lista. No que le haga mucha falta, porque siempre se han vendido bien sus libros, pero sostenemos que la crítica lo ha descuidado y hasta hecho menos. Que al autor de *Chin Chin el teporocho* no lo toque ni con pinzas Cristopher Domínguez Michael en su *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, se entiende debido a que su relevancia en el escenario literario ha

estado siempre definida por el barrio y lo coloquial, mientras que este crítico ha mantenido en un campo cultural opuesto. La antología seminal de Margo Glantz no podía incluirlo puesto que, en ese mismo año, 1971, apenas se publicaba *Chin Chin el teporocho*. La académica tuvo, no obstante, ocasión para referirse al autor en “La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización?”. Reforzando de paso el argumento de Serna sobre la pedantería cultural, lo calificó como “el representante de la onda ‘naca’, de la onda tepiteña, de barrio bajo, de la onda que maneja una escritura en donde hasta la transcripción tipográfica conserva la mala ortografía como testimonio crítico.” (101-102). Vale la pena reflexionar a qué se refiere con esto último de “testimonio crítico”.

Luis Fernando Lara aborda el estilo de Armando Ramírez desde una perspectiva lingüística. En el artículo (que nos parece adecuadamente) titulado “No ‘normas’ sino tradiciones”, destaca el carácter descriptivo de la disciplina, por encima de lo normativo. Esto lo ejemplifica con el texto de la contraportada a la edición de 1986 de: “Casi todo el mundo sabe, al menos en el D. F., lo que es un teporocho: el dipsómano lumpen, el que suele ‘mediar’ con refresco el alcohol de 90 grados, comprado en la vinatería de la esquina” (“No ‘normas’” 8). La manera en que está escrito este párrafo, apunta Lara, pertenece, por su léxico y sintaxis, a un uso culto del español (por ejemplo, el uso de “dipsómano lumpen”). No sucede lo mismo con la reproducción facsímil del manuscrito para el prólogo del libro, por puño y letra de Armando Ramírez. Tiene, además de una caligrafía difícil de leer, mala ortografía y sintaxis. La novela, de hecho, fue publicada sin tildes ni signos de puntuación. Como indica Vicente Francisco Torres:

Los primeros editores de *Chin Chin...* en la contraportada, incluyeron esta nota: “Los editores de este libro singular -avalados con el documento autógrafo que en el interior

se reproduce en facsímil- presentan al público lector estas páginas TAL CUAL FUERON ESCRITAS³⁸ por su autor, en el sincero afán de respetar al máximo el espíritu de un documento que es más humano que literario” (87).

Aquellos primeros editores sintieron la necesidad de justificar que su casa editorial publicara un documento “más humano que literario”³⁹. Si bien Lara admite que, sin antecedentes literarios como los de “José Agustín o Gustavo Sainz [...] la aceptación de la novela de Ramírez habría sido mucho más difícil” (82), no duda por otro lado en reconocerla como:

Una literatura “fiel” a su espíritu tepiteño, a la reivindicación de un modo de hablar que normalmente no sólo tiene prestigio, sino que mucha gente lo censura, y de un barrio histórico caracterizado históricamente como refugio de hampones. De ahí que la novela sea, ante todo, una provocación para quienes juzgan la literatura sólo a base de modelos como Azorín, Pérez Galdós, Borges o Martín Luis Guzmán (82).

En la prosa de Ramírez, la norma lingüística está presente y sirve para describir un contexto sociolingüístico. Existe, sí, una “norma culta”, como puede haber una “norma veracruzana” o una “norma regiomontana” (Lara 75). Sin embargo: “no hay que olvidar que esas ‘normas’ son meros conjuntos descriptivos del uso, correlacionados con cada grupo social.” (76). El caso de Armando Ramírez es peculiar, porque el autor conmuta entre una norma popular urbana y una norma culta, literaria:

³⁸ En mayúsculas en el original.

³⁹ Experimenta con los signos de puntuación es un recurso estilístico común desde la vanguardia, empleado por James Joyce en el último capítulo de *Ulysses*, y en México por José Agustín en *Luz interna*, primera parte de *El rey se acerca a su templo* en 1977; por Luis Zapata en *El vampiro de la colonia Roma* en 1979 y por Enrique Serna en el cuento “Amor propio”, incluido en *Amores de segunda mano* de 1991.

¿Por qué Armando Ramírez es capaz de escribir [...] con un vocabulario y unas expresiones tan literarias y alambicadas, mientras que en cualquier otro lugar de la novela podemos encontrar estas otras: “El Tatay se me acercó y me dijo: -vas maestro chupa limón- muy a lo lejos. Oí su voz pero logré captar la onda y rápidamente le contesté: pasajeros al trenecito de Chapultepec...” (p. 15), en donde no sólo las expresiones son “populares”, sino que se notan los resortes que echan a andar el albur? (Lara 80-81).

La respuesta que da es que el llamado Cronista de Tepito procede de una realidad “extremadamente compleja” como hablante. Se puede dudar, por su caligrafía y ortografía, de la calidad de su educación, sobre la cual opina Lara que debió ser “defectuosa” (84). Lope Blanch, menciona Luis Fernando Lara, prefería “clasificar a sus informantes según sus lecturas y otras experiencias culturales”. Queda claro, como explica Lara, que la formación escolar de Armando Ramírez fue defectuosa al menos en lo tocante al uso de la ortografía. La honestidad de los editores, al aclarar su reproducción facsímil, es tan honesta como la del autor, que mantiene un equilibrio entre la forma, el tema y la voz narrativa de sus novelas y crónicas (las cuales están, en ocasiones, muy cerca del cuento).

Armando Ramírez parece ser el único autor sobre el que lo desaliñado de la prosa, patente en los errores ortográficos, es considerado una virtud por ser, de acuerdo a Glantz, “testimonio crítico”. La diferencia entre el juicio de Glantz y el de Lara sería que el lingüista no recurre a adjetivos como “naco”, aunque sí intuye una educación “defectuosa”, que explica lo desaliñado de su ortografía pero se sopesa con la calidad de su prosa. El testimonio crítico del que habla Glantz concierne a una crítica social, y parece ser el mismo de los editores que quisieron dejarle intacto el “espíritu de un documento más humano que literario”

(lo que sea que eso signifique). Como si el uso de reglas ortográficas y gramaticales le quitara a las letras el carácter de lo humano.

Resulta curioso que a Ramírez tampoco lo incluya Reinhard Teichmann en *De la onda en adelante*, tanto más cuanto aclara, desde la introducción, que su criterio abarcó “21 novelistas mexicanos de la generación más reciente [...] que se ha dado a conocer entre los 70 y 80” (13), además de que abordó deliberadamente autores sobre los que no se había publicado mucho en términos críticos. El *Diccionario de literatura mexicana Siglo XX* lo menciona muy de paso, apenas enlistando sus obras, en los apartados de “Literatura popular” (299) y de “Literatura urbana” (305). Por otro lado, Vicente Francisco Torres en “Armando Ramírez: la reivindicación del barrio”, capítulo de *Esta narrativa mexicana*, destaca que a este escritor “los fariseos quisieron cerrarle las puertas del templo del arte” (85). Profundiza, además, sobre el carácter eminentemente popular, en específico tepiteño, del autor:

[...] en todos sus libros, hay una buena dosis de costumbrismo. No se me escapan otras escrituras violentas y soeces [...], pero ninguna tuvo la capacidad revulsiva de la de Ramírez [...]. En ellos aparecía un gesto paternal y se escribía sobre los muy pobres sin pertenecer a su clase (87).

El componente costumbrista será elemental para analizar algunas de sus novelas, especialmente *Quinceañera*, en el tercer capítulo de esta tesis. Por el momento, nos centraremos en lo que han dicho la crítica y la academia acerca de su estilo y temas literarios.

Por otro lado, la “capacidad revulsiva” a la que se refiere Francisco Torres (87) atañe sin duda a la novela que primero publicó con el nombre de *Pu*, en 1977, después reeditada

como *Violación en Polanco* en 1981. Tal como sucedería con *Chin Chin el teporocho*⁴⁰, la edición incluyó un prólogo casi apologético en el que la editorial recurrió al criminalista Alfonso Quiroz Cuarón para explicar que: “Mitos, sueños, cine y novelas son benéficos a la humanidad, puesto que permiten hacer la ‘catarsis’, purgarse y ‘vaciar’ de aquello que está a presión o puede dañar” (91). Llama la atención que se haya recurrido, para novelas publicadas en la segunda mitad del siglo XX, a una práctica más propia del realismo decimonónico. Autores como Manuel Payno, Emilio Rabasa, José T. Cuéllar e Ignacio Manuel Altamirano, se dirigían constantemente al lector para advertirle sobre la sordidez de las escenas que describían, así como para señalar y condenar la bajeza moral de sus personajes. Pareciera que a Armando Ramírez, cuya obra de por sí tiene rasgos en común con el costumbrismo literario (y esto lo veremos en el siguiente apartado), le zamparon uno más los editores: el de velar, con advertencias, por el recato de sus lectores.

Además de *Chin Chin el teporocho*, *Pu* (o *Violación en Polanco*) es la novela más estudiada y comentada del autor. Carol Clark D’Lugo, en el artículo “Armando Ramírez’s *Pu* or *Violación en Polanco*: Looking at Race and Revenge in Modern Mexico”, explora el problema cultural e identitario de los indígenas en el México moderno. En esta novela, dos tramas transcurren a la par: la primera sucede en una sala de cine, donde tres amigos varones, una prostituta y un travesti consumen, una tras otra, películas europeas, mexicanas y norteamericanas de explotación sexual, bajo presupuesto y crimen.

[...] estos cinéfilos de barrio [...] regularmente practican actividades sexuales en la oscuridad del cine, algunas veces inspiradas por lo que está sucediendo en la pantalla.

⁴⁰ La nota editorial incluida al inicio de *Chin Chin el teporocho* hablaba de cómo se había decidido mantener íntegro el manuscrito entregado por el autor, para preservar las faltas ortográficas y sintácticas en aras de un retrato genuino del entorno social del que procedía.

Hay referencias continuas tanto al sexo heterosexual como al homosexual, al sexo oral, al coito, a la prostitución y a la masturbación (55).

Esta parte del relato es más humorística y, aunque de sordidez y explicitud sexual, resulta más ligera cuando se le compara con la historia paralela, donde los tres amigos roban un autobús y secuestran a una mujer adinerada de Polanco; la pasean por las zonas más marginales del Distrito Federal, golpeándola y abusando sexualmente de ella, para asesinarla al final. Se trata de una venganza social: el esposo es un político millonario que, según les dice la sirvienta de la casa, se junta con puros “cacasgrandes” (17). El hombre asesinó a La Chuy, una prostituta que era amiga de estos cinéfilos de arrabal. La violencia que los agresores ejercen se origina desde un resentimiento de clase: “Nos metimos por Presidente Masaryk para entrar de lleno a Polanco; a través de la ventanilla veíamos cada nalga... con ganas de violarla, pero había que esperar a la efectiva” (*Violación* 18). Y cuando secuestran a la mujer da inicio otro hilo conductor de la novela, que es el tránsito de la zona rica del entonces Distrito Federal (Polanco) hacia Reforma, desde donde se adentran en zonas cada vez más pobres y decadentes. Se da entonces una unión semiótica entre la bajeza de las pasiones humanas y el escenario urbano marginal:

Quiso gritar, pero Genovevo le puso un santo madrazo entre la oreja y la mejilla, que ya no hizo otro intento. Entonces comenzó a sentir lo bueno, las olas de mierda llegaban al parabrisas de nuestro camión (19).

De toda la obra narrativa del autor, esta novela es la más violenta y transgresora (por ello mismo, también, la de mayor crítica social). Desde su primera línea, esta novela inicia estableciendo la sordidez de los lugares que la ambientan y los personajes que la habitan. “Putas, putos, grifos, manfloras, cocos, transas, atracadores” (15). En ningún momento las

escenas de violencia son tratadas con ironía ni con humor. Se trata de una sucesión de descripciones gráficas, brutales y difíciles de leer para un lector demasiado sensible. Se entiende, también, la necesidad de las editoriales por recurrir a la advertencia desde una autoridad psiquiátrica. Por estas razones, en esta novela hallamos una exploración muy profunda de la sexualidad humana y de la violencia. Tal vez, desde la perspectiva de Bataille, haya erotismo, ya que para él incluso el sacrificio humano escondía en lo profundo una relación⁴¹.

Volvamos al tema de la crítica respecto a Armando Ramírez. Disponemos de reseñas periodísticas y artículos académicos, uno de ellos, como ya vimos, por el lingüista Luis Fernando Lara, quien se muestra no sólo respetuoso con la obra del Cronista de Tepito, sino casi reivindicador, junto con un interesante artículo de Marco Polo Hernández Cuevas llamado “El signifying chango que chinga en *Chin Chin el teporocho*”, donde explora el albur y la práctica social de “chingar” presente en la novela de Ramírez como un rasgo de herencia cultural africana en México⁴². Sobre este problema volveremos en el apartado 3.3.1, al hablar de la relación entre educación, sexualidad y lenguaje.

A raíz de la muerte de Armando Ramírez, el 10 de julio de 2019, y debido a la trayectoria periodística y televisiva del autor, surgieron numerosas cápsulas y reportajes disponibles en la red. Uno de los espacios donde se habló al respecto fue el programa radiofónico “Buenos Días” de Radio Centro. En la emisión del 11 de julio de 2019, el

⁴¹ “Esa acción violenta, que desproveen a la víctima de su carácter limitado y le otorga el carácter de lo ilimitado y de lo infinito pertenecientes a la esfera sagrada, es querida por su consecuencia profunda. Es deliberada como la acción de quien desnuda a su víctima, a la cual desea y a la que quiere penetrar” (*El erotismo* 95-96).

⁴² El tema del “signifying” es importante dentro de la cultura negra en Europa y Norteamérica; alude al caló empleado por los esclavos afrodescendientes en los guetos y es relacionado con el habla de barrio que emplea Armando Ramírez por Hernández Cuevas.

periodista Héctor Martínez Serrano platica con el escritor Tomás Mojarro, quien habla de ciertas desavenencias amistosas con Armando Ramírez: “era yo muy mojigato y no me gustaba su lenguaje tremendo” (0:30). Después menciona *Chin Chin el teporocho* y la *Crónica de los chorroscentos mil días del barrio de Tepito*; “pero hay una, que lee uno esa novela y termina con los dedos ampollados... Quemante: *Violación en Polanco*” (0:47-0:59). La plática vira hacia el estilo de Ramírez: “Su lenguaje era muy liberal. *Los chorrocientosmil*... ¿Quién puede poner, que no sea él, un título a una novela...? [...] Se me figura de alguna manera como a Regino Burrón” (1:49-2:08).

Entonces pregunta Martínez Serrano si, con su forma de ser, era “auténtico, o actuaba” (2:10), a lo que responde Mojarro: “En el buen sentido, espero no se me malinterprete, era tan corriente como cualquiera de Tepito” (2:27-2:33). Martínez Serrano interviene con el adjetivo “Rasposo”, preferible al desafortunado “corriente” de Mojarro. Y continúa, condescendiente: “Bueno, ¡todavía era de los que creían que el albur tenía alguna virtud! A mí me parecía totalmente obsoleto. Pero era auténtico. Eso era su virtud mayor: auténtico” (2:38-2:48). Martínez Serrano concluye el espacio dedicado al Cronista de Tepito diciendo que había quienes: “como que le sacaban la vuelta, como que no lo soportaban, bueno, ni verlo” (7:00).

Hasta el momento podemos apreciar que la crítica y el medio cultural han reconocido la importancia de Armando Ramírez de dos maneras opuestas. Por un lado, académicos como Vicente Francisco Torres, Carol Clark D’Lugo, Luis Fernando Lara y Marco Polo Hernández Cuevas, se han abocado a su trabajo con seriedad para desentrañar los temas sociales y marginales, así como, en mayor o menor medida, los temas del humor y lo sexual. Del otro lado, la académica Margo Glantz, el periodista Martínez Serrano y el escritor Tomás Mojarro

se refieren al autor en términos casi despectivos. Esto se ha debido a razones extraliterarias: ya sea morales, de clase o de decoro. La idea del decoro y el buen gusto en la literatura, principios éstos, como venimos señalando desde el primer capítulo, muy caducos pero de los que la academia aún no logra liberarse por completo.

Por último, conviene decir que podemos explicar las funciones humorísticas de este autor, cuya comedia erótica es altamente festiva, desde las teorías del juego (explicada en el apartado 1.1.4 de este capítulo) y de la incongruencia (1.1.3). Esto en el nivel descriptivo, lo mismo que los mecanismos lingüísticos por los que el autor obtiene los efectos humorísticos que acabamos de mencionar. En el nivel analítico e interpretativo se nos ofrecen numerosas posibilidades de apreciar un estilo auténtico, una poética bien definida dentro del contexto social, cultural e histórico de Armando Ramírez.

3.2. *Pu o Violación en Polanco*: Cine, raza y violencia sexual

Armando Ramírez se distingue por una poética que logra el equilibrio entre lo vernáculo y lo literario, así como por su capacidad para representar escenarios urbanos en su aspecto más sórdido y violento. Se distingue de José Agustín, cuyo lenguaje ya exploramos, en que su coloquialismo corresponde no sólo a otro momento histórico y a otra generación sino a otro cuadrante de la Ciudad de México. Tal es como lo explica Armando Ramírez a Vicente Francisco Torres:

Si bien los narradores de la onda retoman ese lenguaje y esos conceptos para violentar lo establecido, les dan una carga que ellos entienden, porque obedecen a otro contexto cultural [...] los conceptos que manejo de este lenguaje obedecen plenamente a mi concepto de cultura, a los conceptos que yo tengo del amor, de la muerte, de la

promiscuidad y de las relaciones morales, que están absolutamente condicionadas, porque yo crecí en ese contexto. Y estos no son los valores que le van a dar al amor, a las relaciones sexuales y a la promiscuidad los cuates de la Narvarte (106).

Pensemos por otro lado en las dimensiones de lo sexual que aparecen en la obra de Armando Ramírez. Está por un lado el aspecto en extremo violento de la ya mencionada *Pu* (1977), cuyo título cambió para la reedición de 1980 por el de *Violación en Polanco*. En esta novela se exploran los temas de la lucha de clases, el resentimiento de los oprimidos por sus opresores y la diferencia racial que existe en la sociedad mexicana entre la gente mestiza, la gente blanca y la gente indígena. Armando Ramírez comienza el libro con una nota introductoria y dos epígrafes de los que hay que hablar con atención ya que, de acuerdo a Prada Oropeza, el epígrafe es un paratexto, una explicación previa al “desarrollo descrito del discurso narrativo” cuya intención es “dar elementos semánticos de sentido que motiven o condicionen al lector en esa dirección” (*El discurso* 157). La nota introductoria, escrita por el autor, tiene referencias constantes a la Conquista:

Los Macehuales. Concomitantes y contaminantes. Fuimos vendidos o arrojados a los cascos de las haciendas, flagelados en las más ricas minas de aquel Mundo, hijos directos de la redención y la fatalidad; nuestra sangre se fusionó a la de los Sánchez, los Núñez, los Ramírez, venidos de las tierras del reino de la Tía Isabel [...] (7).

El epígrafe que viene después de este texto es el título de un capítulo, correspondiente al Libro sexto de la *Historia General de las cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún, y dice: “De la Retórica y Filosofía moral y Teología de la gente mexicana, donde hay cosas muy curiosas, tocante a los primores de su lengua, y cosas muy delicadas tocante a las virtudes morales” (11). El capítulo en cuestión del también llamado Códice Florentino

contiene oraciones e invocaciones rituales al dios Tezcatlipoca, que entre otras asociaciones se le vinculaba con la noche, con la muerte y con la guerra. En este sentido, se hace hincapié en *Violación en Polanco* en la noción de enemistad entre los guerreros aztecas y los españoles que los invadieron. La relación del secuestro, violación y asesinato de una mujer adinerada a manos de un grupo de delincuentes se da a lo largo de las calles del Distrito Federal, de manera que también es un recorrido por los contrastes económicos, sociales y culturales de la ciudad. Pero más que un asesinato, el clímax de la novela se torna en la evocación de un sacrificio en el sentido prehispánico:

[...] la oscuridad de fuera del camión contrastaba con esa serie de fulgores interiores que adquirirían tonalidades rojizas, en sus pechos, en su vientre, en sus nalgas, en su cara, caída revolcándose los golpes se iban sucediendo como los pasos en un baile, tres cuerpos a punto de formar uno, llorando [...] al fondo en un zaguán de una casona vimos a un policía coger con una gorda infinita como elefante [...] al cruzar las calles las coladeras levantaban sus hervores para provocar el vómito [...] mientras la señora comenzaba a vomitar sangre, bailemos, cantemos, que aparezcan vestidos de hermosos plumajes, que cante el búho y chille la guacamaya [...] (128-129).

El párrafo inicia con la descripción de una violación grupal (“tres cuerpos a punto de formar uno, llorando”). Finaliza con la alusión clara a los rituales prehispánicos (“que aparezcan vestidos de hermosos plumajes”). Pero entre estas dos partes, al centro, vemos la descripción furtiva de un policía que coge “con una gorda infinita como elefante”. Si bien el hecho es irónico y de denuncia social (el policía, en vez de evitar un delito, está cometiendo uno; además, está siendo concupiscente mientras se realiza una violación sexual muy cerca de él). Se trata, por tanto, de una caricatura. De modo que Armando Ramírez encuentra lugar

para el humor sexual incluso en medio de sus textos más carrasposos. Sobre el tema de la violencia en *Pu*, Ramírez le explica a Torres:

[...] Yo recibí una educación muy violenta, no de parte de mis padres, sino de mi entorno cultural. Ningún lugar más represivo que Tepito: allí hay más agentes de la policía que en la misma jefatura; eres culpable mientras no demuestres lo contrario. Nada es más agresivo para la vida que lo gris, la basura y la miseria. Nada más violento que las portadas de las revistas que se expenden en los puestos de periódicos; su lenguaje es muy agresivo. El trato con la gente no es amable, sino de roce de cuerpos. No es accidental que en Tepito se den boxeadores; se da también el albur, que es violatorio (109).

Lo que tiene explícitamente de violatorio y de violenta la narrativa más sórdida de Armando Ramírez podría ser, entonces, un reflejo cultural y social. Pero esta característica se puede hallar en cualquier obra literaria desde la antropología, la sociología o el psicoanálisis. Podría entenderse como una especie de determinismo a abordar tal o cual tema debido a la procedencia social, cultural y racial del autor. Pero se trata, más bien, de una naturalidad con la que el autor representa y matiza la realidad desde sus referentes, o “los conceptos que yo tengo del amor, de la muerte, de la promiscuidad [...] absolutamente condicionadas, porque yo crecí en ese contexto” (Torres 106). Pero esto, por otro lado, no implica que el autor esté buscando hacer una denuncia desde el sector oprimido hacia el opresor; o en sus palabras:

[...] mi problema es por qué si Proust ataca furibundamente a la burguesía, aun perteneciendo a ella; y Céline ataca el lenguaje de los barrios bajos de París, y un sinnúmero de escritores atacan su clase, ¿por qué yo, sólo porque provengo de una

clase oprimida, voy a romantizarla, por qué debo ser folclórico? Entonces yo me dije: estás haciendo mal; debes cuestionar tu propia clase (102).

Si bien el tema de la clase salta a la vista, en el contexto de México las diferencias de clase están íntimamente vinculadas a la raza. Es común hallar en la obra de Armando Ramírez alusiones a los indígenas, por ejemplo en el caso de *Pu* o *Violación en Polanco*, a través de las constantes referencias al mundo prehispánico y a la raza de los protagonistas: “la soledad acá arriba de la ciudad penetraba a nuestros cuerpos llenos de calor y sudor, nuestra piel morena expuesta a los ojos de nosotros mismos” (39). En opinión de Clark D’Lugo, la novela “Marca un capítulo sorprendente en el desarrollo de la literatura mexicana que considera la cuestión de la identidad racial/cultural de los indios” a la vez que:

Diverge completamente de cualquiera de las novelas canónicas indianistas o indígenas anteriores en la historia literaria de México, *Pu* exige ser vista como una representación airada del sufrimiento a largo plazo y del odio reprimido latente de los descendientes de Nezahualcóyotl, Motecuhzoma y Cuauhtémoc contra la cultura de sus opresores (“Armando Ramírez’s *Pu*” 53).

Hay también una especie de motivación secretamente combativa en el texto contra las llamadas instituciones civilizatorias, como la religión, el establishment literario y hasta el lenguaje (D’Lugo 54). Por otro lado, la relación intertextual con la película *Escupiré sobre sus tumbas* (*I Spit on your Grave*) de 1959, en la que se presenta la relación sexual (prohibida, escandalosa y violenta) entre un hombre negro y una mujer blanca, permite a la vez una relación intertextual con el personaje de Rodolfo, de clase obrera y rasgos indígenas, que en compañía de sus amigos (o secuaces) rapta y viola a una mujer blanca. Hay una relación entre

el lenguaje violento y la raza, tal como explica el filósofo Slavoj Žižek en *Violence: Six Sideways Reflections*:

Entonces, tal vez, el hecho de que *razón* y *raza* tengan la misma raíz [etimológica] en latín (*ratio*) nos dice algo: el lenguaje, no el interés egoísta primitivo, es el primer y mayor divisor; es gracias al lenguaje que nosotros y nuestros vecinos (podemos) “vivir en mundos diferentes” incluso cuando vivimos en la misma calle. Lo que esto significa es que la violencia verbal no es una distorsión secundaria, sino el recurso último de toda violencia específicamente humana (66).

Rodolfo, Abigaíl y Genovevo, protagonistas de *Pu o Violación en Polanco*, viven una realidad narrada desde dos ópticas y separada por el cine. Armando Ramírez explica en entrevista con Felipe Montoya Landaverde:

Cuando ideé la escritura de la novela fue en dos tiempos: el cine y el recorrido del *delfín*⁴³. [...] Ahora bien, en el cine se ve el celuloide y en la novela se ve el recorrido de la ciudad desde el delfín, se logra observar el viaje a través de sus ventanas de cuatro por cuatro; se logra ver la realidad como en una película. Sea como sea, siempre tuve esa constante de ensamblaje entre cine y realidad. La realidad que viene de la ficción y que empalma las dos visuales del mundo. Después las alterné para ir viendo la ficción y la ficción o el simulacro y el simulacro. Por lo tanto, los personajes en el fondo son voyeristas [...] y no nada más en la sala del cine sino también durante el recorrido. En el delfín ven la historia de México; ven la ciudad; ven la violencia.

⁴³ Algunos autobuses de transporte público de la década de los 70 en la ciudad de México recibían el nombre de “delfín”, tal como el que emplean los personajes para secuestrar a la mujer en la novela.

Es como si estuvieran viendo otra película a través de esa pequeña pantalla de cuatro por cuatro (“Armando Ramírez: Recordando *Violación en Polanco*” 24).

Esta idea del mundo siendo percibido como en un simulacro a través de la ventana de un vehículo recuerda a las observaciones de Žižek sobre la película *Possessed* (1931) de Clarence Brown, con Clark Gable y Joan Crawford. En la escena que comenta el filósofo eslavo en el documental *The Pervert’s Guide to Cinema* (2006), la heroína contempla las ventanas de un tren desde afuera del mismo como si fueran ventanas a otra realidad (la realidad cinematográfica):

[...] Tenemos una chica corriente de clase trabajadora que vive en una pequeña y monótona ciudad de provincia. De repente se encuentra en una situación en la que la realidad misma reproduce la mágica experiencia cinematográfica. Se acerca a la vía, el tren pasa, y es como si lo que en realidad es solo una persona parada cerca de un tren que pasa lentamente, se convirtiera en un espectador observando la magia de la pantalla. (01:29-02:10).

Desde luego, esta relación intertextual no implica forzosamente que Armando Ramírez haya tenido en cuenta la película de los años 30. Porque si bien su novela está repleta de cine, se enfoca sobre todo en películas de explotación, violentas y sexuales. Pero el uso de un dispositivo narrativo tan particular, como lo es hallar una semejanza ya sea metonímica entre la relación de aspecto de la ventana de un autobús o tren con la pantalla del cine, así como presentar la perspectiva de un personaje viendo a través de la ventana una realidad que halla alternativa, diversa pero simbólicamente propia en un sentido cinematográfico, puede indicar quizá una voluntad íntima del autor de *Pu* o *Violación en Polanco* por remitir la inmolación, el sacrificio, la violencia y lo sórdido de tales escenas, a una situación matizada

por el cine, por la realidad afectada del diálogo intertextual entre medios narrativos y poéticos (la historia de México, los cronistas de Indias, los dioses prehispánicos, las calles del Distrito Federal y el discurso cinematográfico).

3.3. Dos novelas, un siglo de distancia: *Baile y cochino* y *Quinceañera*.

Hemos visto que varios críticos han asociado la narrativa de José Agustín y Armando Ramírez con el costumbrismo literario. El realismo costumbrista fue una de las variantes más populares de la literatura decimonónica en España e Hispanoamérica durante el último cuarto del siglo XIX. De acuerdo al *Diccionario de literatura mexicana Siglo XX*, consiste en “describir objetivamente las costumbres, actitudes y modos de desarrollo de alguna colectividad o alguna región” (Pereira 265). Podemos, por otro lado, encontrar ocasionales tintes picarescos en muchos autores realistas: comenzando por Lizardi, en el *Periquillo Sarniento* y *Don Catrín de la fachenda* hay notables rasgos reminiscentes a este género narrativo español surgido durante el Siglo de Oro (ver también Ramírez-Pimienta 225–235). El que la influencia picaresca haya permanecido visible desde la narrativa inaugural del México independiente indica una sensibilidad literaria y cultural que, como ya expusimos, forma parte de un campo de significados muy próximo al humor y lo erótico.

Si bien el costumbrismo literario estuvo guiado por una intención eminentemente moralista y pedagógica,⁴⁴ al menos un autor costumbrista, José T. Cuéllar, consiguió explorar temas eróticos sin transgredir las buenas costumbres. Otra característica importante, que ya vimos señalada por Lope Blanch (en el apartado 1.2.3. de esta tesis) fue que la picaresca,

⁴⁴ De acuerdo a Emmanuel Carballo, las novelas mexicanas del siglo XIX: “[...] son de contenido moralizante, educacional, de tesis. Se deben a un público no especializado al que tienen la obligación de deleitar y enseñar. [...] Como el teatro catequista, los narradores usan textos para infundir ideas, propagar normas de conducta” (“La novela mexicana del siglo XIX” 36).

como el costumbrismo, reprodujo el habla coloquial. Esto lo reitera Mario Calderón, quien señala una itinerancia entre el lenguaje coloquial del costumbrismo “de los primeros tiempos con *El fistol del diablo*” (de Manuel Payno) y “una prosa muy pulida de *La Rumba* de Ángel de Campo” (“El costumbrismo mexicano” 165). Además de esta alternancia entre los dos estilos, uno culto y el otro popular, Calderón destaca tres elementos más sobre el lenguaje de la literatura costumbrista: [1] “Todas las novelas incluyen nahuatlismos y [2] el empleo de refranes y frases hechas”, y [3] con el uso del tan mexicano albur” (166). Y como ejemplo cita un par de casos, de los cuales tomamos el siguiente, de *El Zarco* de Altamirano: “Mucho me gusta la plata / pero más me gusta el lustre, / por eso cargo mi reata, / pa’ la mujer que le guste” (citado por Calderón 166). Por otro lado, como apunta Calderón en *La poesía contemporánea en su escritura*, el costumbrismo fue una de tres tendencias en las que se vertió el realismo literario, las otras dos fueron el naturalismo y el realismo localista. En cuanto a las características particulares del realismo costumbrista encontramos, además de lo conversacional, una “preocupación por reafirmar el concepto de nacionalidad, conciencia moral, personajes arquetípicos” así como un sustento ideológico no “en el raciocinio ni los sentimientos, sino [en] lo que debe ser de acuerdo con las costumbres” (60).

Como hemos visto, la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX mantiene estos mismos recursos, pero acaso amplificados. No sólo hay coloquialismos, hay variedades dialectales de mucha fidelidad a su presente (barbarismos, anglicismos, etc.); lo mismo sucede con el albur, que llega a ser mucho menos disimulado y más explícito. La inserción del habla popular estuvo presente en la novela costumbrista no sólo al reproducir fonéticamente el español de los indígenas sino al incorporar en sus diálogos refranes, dichos y todo tipo de frases hechas. Algunos de estos rasgos se mantuvieron en la literatura mexicana

del siglo XX, aunque por supuesto perdieron la autocensura; esto mismo les permitió explorar sin tapujos temas tabú como la sexualidad y emplear un lenguaje libre, renovado, coloquial y malsonante. Este cambio se aprecia también en la poesía. Explica Mario Calderón que:

Después de la desintegración de la URSS, al finalizar la Guerra Fría, en la lucha de clases, el proletariado de América Latina tuvo conciencia de la derrota. En ese momento el compromiso en la literatura sufrió un desmayo y los poetas comprometidos enfocaron su realismo hacia el humor y la ironía. Tal vez porque únicamente les quedaba el recurso del escarnio y quizá por la necesidad de riqueza de connotación de significado, a finales del siglo XX y principios del XXI, esa tendencia se desplazó a un nocostumbrismo, produciendo poemas impactantes con inclusión de costumbres actuales citadinas sobre relaciones laborales y sexuales (*La poesía contemporánea* 63).

En la década de los 50 del siglo XX, Carlos Fuentes consolidaría la ciudad y el entorno urbano como escenario primordial de la literatura mexicana con *La región más transparente*, aunque emplearía un lenguaje culto, afectado, que no refleja el habla popular. Este cambio se daría con la llegada de la literatura de la Onda. De acuerdo a Vicente Francisco Torres, en la década de los 80 hubo:

[C]ierta democratización de la literatura, que había permitido el nacimiento de jóvenes narradores provenientes de las clases medias y de muchachos oriundos de colonias proletarias [...]. [Procedentes de] Tepito, Tacuba y Ciudad Nezahualcóyotl [...], antes que sentir vergüenza por su origen popular, reivindicaron el barrio y no dudaron en usar los recursos de los medios de comunicación masiva y de las llamadas literaturas menores (*Esta narrativa* 20-21).

Esta literatura joven y urbana exploraba con mirada crítica, irónica e irreverente, las tradiciones y costumbres de la ciudad en todos sus niveles sociales, desde las esferas privilegiadas hasta el barrio bajo. Para José Agustín, los autores de su generación se valieron del lenguaje coloquial y se refirieron “a lo inmediato y concreto: lugares, hechos, gente, costumbres, modas o personalidades específicos” (“La Onda que nunca existió” 10). Pero esta literatura fue tanto menospreciada en su momento: “se decía que con un lenguaje tan local y temporal, costumbrista en el mejor de los casos, no pasaría la prueba del tiempo” (Agustín 10). Así, se reincorporó a la narrativa mexicana la valoración del lenguaje popular y el reflejo de la identidad cultural mexicana. Pero el hecho de que Agustín lo describa como costumbrista “en el mejor de los casos” nos indica que, de fondo, había un aire peyorativo. Pareciera que, en el siglo XX, los autores sienten aversión a ser encasillados dentro de esta corriente. Tomemos como ejemplo un par de pasajes de Enrique Serna en su *Genealogía de la soberbia intelectual*. Primero, en el apartado “El educador soberano” del capítulo V. La jaula del espíritu superior, Serna reflexiona sobre Carlos Monsiváis y su concepción idealizada de la masa. Destaca que este celebrado cronista nunca se valiera de la primera persona ni del humor para referirse al hacinamiento que padecen los chilangos en el metro. “Por ser una figura emblemática de la intelectualidad comprometida, se arriesgaba a perder calidad moral si hubiera sido más cruel con una masa que necesita sacudidas fuertes para salir de su letargo” (201). Y explica que, mediante este estilo, Monsiváis buscaba eludir el “retrato costumbrista” para cambiarlo por “una disciplina más ambiciosa y más ardua: la hermenéutica del folklore urbano” (201). Ni Monsiváis está limitado, en sus crónicas, por este tipo de criterios (como lo estuvieron los cuadros de costumbres del siglo XIX), ni José Agustín se quedó en la novela de costumbres “en el mejor de los casos”. Ambos superaron un estilo limitado por el ambiente político, social y cultural decimonónicos. Sin duda, el siglo

XX rebasó a la literatura costumbrista desde que se permitió criticar a la vez que transgredir las buenas costumbres. Más adelante Serna retoma el costumbrismo como algo que se maquilla para librar, cuando no el prestigio, sí la fama. En el apartado “Intransigencia cosmopolita” del capítulo IX de su *Genealogía*, “El genio de la bestia”, toca otro punto muy importante: la capacidad de comercializar en el extranjero la literatura regional, caldo de cultivo por antonomasia del genio popular y lo folklórico, se presupone nula ante las exigencias del mercado globalizado que tiende a forzar una visión uniformada bajo la bandera del cosmopolitismo.

En la actualidad, una novela histórica venezolana, chilena, argentina o mexicana, aunque sea de calidad sobresaliente, sólo llegará al público lector de su país de origen, porque la mercadotecnia editorial, basada por desgracia en hábitos de lectura reales, ha decidido que esos temas no le interesan a ningún otro lector hispanohablante. De manera que muchos autores de valía quedan adscritos al marco de una literatura nacional, incluso los que más se han esforzado por borrar en sus obras cualquier huella de costumbrismo (357).

En este sentido, Serna aboga por esa mirada íntima hacia el entorno inmediato, de la que surgen literaturas más genuinas, dotadas de la estampa única e irrepetible del folklore y el ingenio popular. Fue ahí, lo reiteramos, donde brilló José Agustín, que incorporó a esa actualidad tan insistente de sus obras, el humor y el erotismo sin reservas. Agustín y los onderos se metieron a empujones en la tradición literaria de México y de la lengua castellana para escribir con su español y ahí radica su principal mérito. La influencia de los autores de la Onda se apreció ya en la década de los setenta con Luis Zapata, en los ochenta con Enrique Serna y en los noventa con Eusebio Ruvalcaba y Guillermo Fadanelli, entre muchos otros.

¿Dónde tienen estos autores lo costumbrista? Y ¿hasta dónde se puede trazar un límite con esa tendencia literaria? En su obra se pueden encontrar descripciones de los centros urbanos, particularmente de la Ciudad de México (entonces Distrito Federal); recrean el lenguaje urbano y reproducen el ingenio popular. Sin duda, la etiqueta de costumbrista ha sido más aplicada al llamado “Cronista de Tepito”, Armando Ramírez. El *Diccionario de literatura mexicana Siglo XX* dice: “la narrativa urbana se inserta en los mundos más sórdidos de la ciudad. Surgen escritores marginales [...] y gente preocupada por exponer la miserable vida de los barrios” (305). Vicente Francisco Torres agrega sobre este autor:

[...] en todos sus libros, hay una buena dosis de costumbrismo. No se me escapan otras escrituras violentas y soeces [...], pero ninguna tuvo la capacidad revulsiva de la de Ramírez. Antecedentes de personajes patibularios y de barriada los hubo, pero sin la fuerza y el vigor de Armando Ramírez. Además, en ellos aparecía un gesto paternal y se escribía sobre los muy pobres sin pertenecer a su clase (*Esta narrativa* 87).

De nuevo nos encontramos un rasgo del costumbrismo: la reproducción del lenguaje popular. En el siglo XIX se dieron dos tipos de novela costumbrista, una urbana y otra citadina. Brian Hamnett (17) señala que hubo “un distanciamiento consciente entre los dos mundos”, es decir el pueblo y la ciudad, en la literatura costumbrista del XIX, debido a la educación y refinamiento cultural de los autores, en oposición al analfabetismo de provincia. En otras palabras: se daba una apropiación literaria del lenguaje y el discurso popular sin proceder del pueblo, salvo contadas excepciones (como en el caso de Luis G. Inclán). Ejemplo de esta distinción son las miradas paternalistas que podemos hallar en *Baile y cochino* de José T. Cuéllar. Esta novela, que, como pretendemos demostrar, mantiene

semejanzas temáticas con *Quinceañera* de Armando Ramírez, explora de manera crítica a la sociedad mexicana. El tema principal son los jóvenes del Porfiriato que, deslumbrados por lujos importados de Europa, han descuidado las buenas costumbres. El escenario es una fiesta ostentosa que se sale de control, arruinando económica y moralmente a la familia que la auspició. “Se trata de celebrar el cumpleaños de Matilde, la niña de la casa, y su papá, que la quiere mucho, y además acaba de hacer un negocio gordo, va a echar la casa por el balcón” (*Baile y cochino* 13). Al baile asistirán las Machucas, dos vecinas que proceden de distinto padre. Viven rodeadas de lujos, pero sin refinamiento. Se emborrachan y juegan (comportamiento prohibido a la mujer). A pesar de la abierta crítica del autor, hay un esbozo de liberación femenina: a las Machucas no les importa cómo las perciba la sociedad. Cuéllar, crítico agudo de la sociedad, despreciaba las tendencias de la moda. Respecto al atavío de gala que usaban las mujeres para ir al baile, se burla describiéndolo en un tono de naturalista darwiniano:

Aquellas niñas habían observado con ese ojo perspicaz de la polla⁴⁵ a la moda, que las mujeres deben ostentar hoy una curva saliente en la región del coxis, ni más ni menos que si se tratara de un absceso, de un fibroide imposible o de una jiba [sic] de dromedario; y no hay que preguntar el porqué de esa protuberancia. La moda tiene sus exigencias, a que obedecen así las muchachas enhiestas como las cargaditas de hombros (45).

Podemos ver constantemente las intervenciones del prejuicio del autor, que si bien tiene momentos de liberalidad (como en el caso de las Machucas) busca adoctrinar a sus lectores. Conocemos a la solterona Venturita. Mujer guapa, eterna solterona, mantenida por

⁴⁵ Como explica en su novela *Ensalada de pollos* (1971), el autor llama “pollos” a los jóvenes.

su cuñado. Venturita tiene la desventurita de ser una doncella madura que se arregla mucho para conseguir marido. El fetiche de los pies es común entre los caballeros decentes del porfiriato: “Fulano, un joven rico y bien parecido, tenía mucho empeño en verle los pies” (74). Venturita rebaja media pulgada su falda para lucir unas hermosas botas, y sale a pasear al zócalo. Una amiga suya, Lola, se le acerca. El saludo que le da es significativo: “¿Qué estás haciendo, mujer de mis pecados?” (76). Y es que, efectivamente, pecan. Porque se van a un lugar más apartado, donde sostienen una charla amena acerca de la historia del calzado, el deseo masculino y el coqueteo. Resulta sorprendente este diálogo filosófico-libertino, a mitad de una novela eminentemente machista, y el hecho de que las jóvenes terminan dándose un beso en la boca. El autor, aunque parece resistirse, nos ofrece una pintura panorámica:

Y Lola y Venturita, inclinándose, se buscaron recíprocamente los labios y... no queremos explicarlo, pero después de besarse no se dirigieron la vista y guardaron silencio, pero esa pausa de silencio es la que sucede al relámpago antes de estallar el trueno (80).

¿El trueno podrá simbolizar el acto sexual? De ser así, ¿habrá caído ese trueno? El autor no dice más. Como sea, acabamos de presenciar el primer beso lésbico en la literatura mexicana, que además se publicó en pleno porfiriato. Encima, no tuvo un pretexto didáctico: no fue para escarnecer a las jóvenes que lo protagonizaron. A pesar de su mojigatería, Cuéllar dio un gran paso para la literatura erótica en México. Acaba de arrojarle una granada al lector, porque escenifica algo bastante intenso para la época: dos mujeres se besan. Pero después concluye con una metáfora. Esta práctica es característica de la literatura erótica francesa de

los siglos XVIII y XIX, como señala Peter Cryle, al ocuparse de la literatura erótica de este período:

La evocación del relámpago [en un pasaje de *Amelie De Saint-Far Ou La Fatale Erreur*, de Félicité de Choiseul-Meuse], y la determinación de que la posesión [sexual] debe suceder esa misma noche, pertenece a un orden temporal diferente del que pertenece al refinamiento libertino. La representación erótica, en este punto, nos atrae hacia el drama de la impetuosidad. Esta cualidad temeraria [...] con su potencial para la narrativa dramática, es vista como el síntoma, y el estilo, del deseo en su forma más potente (*The Telling of the Act* 202)

Sin embargo, el relámpago es apenas un recurso metafórico, pues no acontece dentro de la novela. Si cae, como suponemos, esa descarga eléctrica, es en los labios de las jóvenes deseosas. Si bien Cuéllar trata con cierto desprecio a las Machucas, parece comprender que una vez contando con el medio económico, es decir el capital, la reprobación social tiene pocas o ninguna esperanza de cambiar dicho comportamiento. La tesis de Cuéllar es que el mexicano no debe aspirar a lujos que no tiene, ni esforzarse por producir la ilusión del bienestar económico. El recurso principal de esta novela costumbrista es el humor, que desde las bases satíricas de Horacio sirve como herramienta de educación. Pero como hemos demostrado, la pedagogía al servicio de la moral se hallaba lejos de las preocupaciones de los autores de la segunda mitad del siglo XX que, no obstante, mantuvieron la inquietud por representar y criticar las costumbres y valores de su época bajo la lupa del humor.

Recapitulemos. A Armando Ramírez y a sus antecesores de la Onda se les identificó con el costumbrismo. Si bien, como vimos, en algunas ocasiones esta etiqueta puede resultarle inadecuada y hasta desagradable a los autores, esto se debe quizá a que esta

corriente literaria limita mucho una prosa que destaca por salirse de lo canónico, reinventar la tradición y transgredir los límites estéticos, morales y estilísticos. Pero veremos que sí tiene mucho en común, particularmente con una novela costumbrista. Por otro lado, enfatizamos desde nuestro marco teórico (apartado 1.2.1 a 1.2.4) que estos tres autores han heredado temas y poéticas rastreables hasta la época clásica, que pasan por la picaresca y el Siglo de Oro, y que se condensan en el campo semántico del humor erótico. Dicho campo se instala en lo urbano, en lo folklórico y en lo popular.

Especialmente en el caso de Armando Ramírez, podemos ver estos signos desde su prosa. Su escritura se ha considerado “desaliñada”. De hecho, en la edición de su primera novela, *Chin Chin el teporocho* (1972), se incluyó una nota de los editores donde explicaban que mantuvieron la mala ortografía del manuscrito original, tratándose de “un documento más humano que literario”. Por otro lado, en opinión de Margo Glantz, este autor “maneja una escritura en donde hasta la transcripción tipográfica conserva la mala ortografía como testimonio crítico” (“La Onda diez años después” 101-2). Es decir que todo en sus novelas, desde la ortografía descuidada, tiene la función de representar sus orígenes urbanos marginales: el barrio de Tepito. *Quinceañera* contiene epígrafes, tomados de boleros y canciones populares mexicanas, con lo que nos presenta una visión afectada de la vida amorosa del mexicano de barrio. Como señalamos al inicio de este capítulo, *Quinceañera* fue publicada ciento un años después de *Baile y cochino*. Aunque ambas comparten semejanzas, ya que tienen el mismo tema, el tratamiento y abordaje es, como tendría que esperarse, distinto. Mientras Cuéllar satiriza desde una superioridad moral, intelectual y económica, Armando Ramírez narra sobre el barrio desde el barrio. La diferencia entre la literatura mexicana del siglo XIX y la de la segunda mitad del XX fue la brecha que traspuso

Armando Ramírez (gracias a las renovaciones estilísticas de Agustín y otros onderos): un jodido escribiendo sobre los jodidos, como señala Vicente Francisco Torres (*Esta narrativa* 86). Ambos autores exploran el problema de la sexualidad y el erotismo mediados por su respectivo sistema de costumbres. Sobre este tema, Vicente Francisco Torres reflexiona que:

La fiesta de 15 años, para los muchachos de barrio y de las clases medias, no sólo es un rito de iniciación social sino, en muchas ocasiones, sexual. Este asunto le sirve a Armando Ramírez para armar *Quinceañera* (1987), una historia de amor y del contraste entre las concepciones del sexo que tienen Cecilia y Alejo (de los dos...); él está chapado a la antigua —cree que su novia debe llegar virgen al altar, pues las putas están para saciar los instintos— y ella responde al imperio de los sentidos (95).

El cumpleaños de Matilde es tan sólo el motivo para organizar una fiesta. En las páginas de *Baile y cochino* se explora la vida de los organizadores y los invitados mucho más que la de la festejada. Fue el pretexto de sus padres para tirar la casa por la ventana, y el del autor para satirizar a la sociedad porfiriana. En cambio, en la novela de Ramírez, la quinceañera tiene mayor protagonismo, aunque el punto focal se centra en Alejo. El carácter de iniciación sexual de los quince años, que menciona Torres unas líneas atrás, es otro tema muy interesante tanto desde una perspectiva antropológica como desde una literaria. Así por ejemplo comenta Hans Licht, en su *Vida sexual de la antigua Grecia*, algunos pasajes de Hesíodo:

El poeta encuentra amables palabras para la muchacha soltera “que aún permanece en el hogar junto a su querida madre, inexperta todavía en los trabajos de la dorada Afrodita” [...], ella toma un baño tibio [...]; aumenta la flexibilidad de sus virgíneos

miembros frotándolos con aceite de bálsamo y luego, cómodamente se desliza entre las sábanas (26-27).

Sin embargo, este ritual de iniciación no es exclusivo de la mujer: su presentación en sociedad servirá de viaje iniciático también para su joven novio. Por otro lado, la celebración de la joven es un placer vicario para la madre:

“Y sí le va a hacer su fiestecita de quince años a su cecilia, o ¿no?”

“¡Cómo no, comadre! Ese gustito sí me lo voy a dar. Ora que tengo botellas de whiske escoces y unos dolares me canso. Lo que me apura es el maestro de vals. Quiero uno bueno no tarugadas. Que me cueste pero que brille (24).

Los padres de Matilde eran un militar y una ama de casa; los de Cecilia, cien años después, son fayuqueros. De ahí que la mujer tenga botellas de “whiske” y “dolares”⁴⁶. No quiere que su hija piense en tener novio, “que se reciba de secretaria en ingles⁴⁷ primero” (24). Aquí la figura paterna está ausente. Este rasgo lo comparte con Alejo, su interés amoroso; el padre de éste es un taxista parecido a Pedro Infante, que engaña a su mujer. El narrador nos dice que “Cecilia igual que el ALEjo [sic] vive en una vecindad” (26) pero la suya es de mejor posición social:

[...] está bien cuidada, el saguan es de azulejos y con un altar de la Virgen de Guadalupe con floreros de laton a sus lados y flores secas siempre, tiene una lamparita electrica que no necesita electricidad y nunca se apaga, es del otro lado (el otro lado es la frontera de Estados Unidos) (26).

⁴⁶ Como aclaramos previamente, la novela fue publicada con faltas ortográficas.

⁴⁷ Aquí la falta ortográfica resulta cómica (ingles en vez de inglés).

Ramírez no hace digresiones morales, que fueron volviéndose cada vez menos comunes en la narrativa del siglo XX; sin embargo, las observaciones del narrador sobre la juventud implican una postura crítica: “Y es que la mera verdad, a ella [Cecilia], eso de los libros y las tareas no le gustan. Ella quiere bailar, cambiarse de ropa dos o tres veces al día, estarse viendo en el espejo y sonreírle a los chavos” (27). Matilde y Cecilia se parecen en las ganas de bailar y coquetear y en el sentirse incomprendidas por sus padres. Acaso cambia el lugar de origen de sus aspiraciones: mientras los “pollos” de *Baile y cochino* anhelaban lo europeo y lo afrancesado, aquí vemos la importancia que se le da al inglés y a la fayuca. Ya sea en el porfiriato o en los albores del neoliberalismo, la juventud mexicana se representa, en ambos contextos, sometida a un deslumbramiento consumista, en el sentido de que sus gustos y aspiraciones sociales están mediados por modelos extranjeros. Así lo describe Carlos Monsiváis en 1994 (año de la firma del TLC):

Lo gringo es cada vez menos lo otro, aunque los gringos sí lo sean, en su versión de empleadores y policías racistas, de agentes de rechazo cultural de lo mexicano, de promotores de las intervenciones cínicas a nombre de la libertad. Lo gringo: lo otro sin posesión de cuyas claves jamás lo nuestro fructificará; los gringos: la versión agresiva y distante y racista de lo otro (“Lo sagrado y lo profano” 61).

Otro punto interesante de semejanza está en el manejo de los nombres de los personajes. Cuéllar emplea nombres irónicos⁴⁸ (por ejemplo: Lolita, hipocorístico de Dolores, joven liberal a la que no le duele nada; se besa en la boca con su amiga Venturita,

⁴⁸ La relación de los personajes con su nombre es muy frecuente en la novela mexicana del siglo XIX, así como en toda la literatura. Como señala Luz Aurora Pimentel: “El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (*El relato en perspectiva*, 63).

desventurada solterona). En Ramírez encontramos nombres pedestres (Cecilia, Alejo, a quien llaman “el Alex” y “el Ale”; Dolores, madre abnegada); apodos (“el Chanco”; “el Chiquilín”, “César la Muñeca”) y nombres chuscos (Don Pon Pon). La novela se desarrolla en escenarios típicos del barrio mexicano: la carnicería, los patios de las vecindades. Las tardes transcurren con las mujeres intercambiando chismes en los lavaderos. Éste, por sí solo, sería un tema interesante para futuras investigaciones: la vecindad en la novela urbana. Hay muchas escenas de chisme de lavadero en *La Rumba* (1890) de Ángel de Campo, novela urbana en la que ya se inaugura este escenario tan fundamental para el folklore. Este escenario marginado, producto del industrialismo mexicano, es muy común en diversas producciones culturales de la segunda mitad del siglo XX: desde las canciones de Chava Flores hasta las novelas de José Agustín, Armando Ramírez, Enrique Serna, especialmente en *Uno soñaba que era rey* (1989). El tema de las fiestas de quince años está presente en la canción popular “Los quince años de Espergencia”, de Chava Flores, y tiene también un lugar importante en la novela de Serna, *Señorita México* (1993), en cuyo segundo capítulo se puede apreciar una sátira social y costumbrista reminiscente a las novelas *Baile y cochino* y *Quinceañera*.

En una de las vecindades de *Quinceañera* (en la que vive Alejo) vemos que los jóvenes varones se entretienen trepando a la azotea para espiar a una vecina mientras se baña. Esto nos da pie para abordar otro tema común en las dos obras: el erotismo. Cuéllar también cruzó las barreras impuestas por la modestia de su siglo al describir, aunque muy recatada, una escena lésbica. En el caso de Ramírez todo lo sexual es explícito, pues le tocó escribir después de la revolución sexual que implicó, al menos como tema literario, la generación de la Onda.

La luna en tajada rie de perfil. La desnudez de la señora descubrió leves lonjas denunciando la dejadez de su cuerpo. Los chavitos alucinaron, mudos estaban. La señora pacientemente se echaba bandejazos de agua, se enjabonaba, se tallaba debajo de los brazos, en las axilas, debajo de sus senos, en su vientre, debajo de su parte (¡sea!). Como consumados solistas los chavitos comenzaron a tocar por nota sus apreciados instrumentos (47).

Su estilo oscila entre lo poético y lo coloquial, explorando el cuerpo de la “señora joven” como un mundo desconocido, fascinante y revelador, que se desenvuelve ante la mirada atónica de los “chavitos”. El tema del voyeur en la literatura erótica es de amplio valor para nuestro estudio. Ya mencionamos las particularidades que se presentaron, bajo la óptica de Peter Cryle, en el caso de José Agustín, en el capítulo anterior, cuando comentamos la escena de *Ciudades desiertas*. En cuanto al pasaje recién citado de Armando Ramírez, podemos apreciar una festividad picaresca reminiscente a la época clásica. Pensemos, por ejemplo, en los amoríos de Zeus y las numerosas ocasiones en las que espió a las doncellas que le interesaban. En *Historias de la picaresca*, Fernando Fernán Gómez parafrasea así el asedio del dios a la que sería madre de Hércules: “[Júpiter] desatendió cualquier otro asunto y se pasó horas viéndola en los salones del palacio, en el jardín, en las terrazas, en el baño, en el gineceo” (74). En *Baile y cochino* se da una situación semejante cuando los pretendientes acuden a invitar a unas muchachas que se bañan en la alberca Pané. Sus cuerpos frescos, el “hormigueo voluptuoso” y las miradas de los jóvenes “tritones” hace de estas jovencitas objeto del deseo para todos los demás “pollos”, que las contemplan con el cuerpo aún húmedo en el vagón del tren. Quien las observa, un capitán del ejército, percibe “un olor a ninfa que le produjo escalofríos”. La asociación entre los cuerpos atractivos de las mujeres

y el arte clásico será también muy constante en la novela *¡Pantaletas!* de Armando Ramírez, como veremos en el siguiente apartado de este capítulo.

El comportamiento nervioso de esos “pollos” desenfrenados los hace parecer, si se les compara con los preadolescentes de *Quinceañera*, niños buenos e inocentes. La búsqueda de perder la virginidad está presente tanto en Cecilia como en Alejo. Sin embargo, cada uno tiene ideales distintos. Mientras ella desea que su primera relación sexual sea con él, a él le parece inconcebible tener sexo con Cecilia antes del matrimonio. He aquí otro rasgo de la literatura clásica que podemos encontrar en Hans Licht: esta sobrevaloración, desde luego misógina, de la virginidad. En su ya citada Vida sexual de la antigua Grecia, y a colación del pasaje de Hesíodo que citamos previamente, Licht apunta sobre el autor de Los trabajos y los días que:

era un campesino, [que] no puede elevarse por encima de las vulgaridades cotidianas, y sus preceptos —de que el hombre sencillo de la vecindad deba casarse a eso de los treinta años, en tanto que el objeto de su elección tiene unos diecinueve, siendo desde luego virgen—; revela claramente que el matrimonio en aquella época no tenía mucho que ver con la poesía. Pero esa idea estrecha y vulgar de la mujer en tiempos tan primitivos, e incluso entre los hombres sencillos de clases inferiores, no puede haber sido cosa corriente, pues de ser así Hesíodo no habría advertido tan enfáticamente que el “hombre listo lo prueba todo y se queda con lo mejor, para evitar casarse con el goce malicioso de sus amigos” (27).

Resulta muy interesante que una novela escrita casi 2700 años después siga representando esa visión misógina de la castidad. Es un problema que ya vimos literaturizado por José Agustín en el capítulo anterior, en su novela *De perfil*, y que en *Quinceañera* vuelve

a configurar un complejo delicado en el deseo masculino. La diferencia entre el tratamiento que dan estos narradores mexicanos de la segunda mitad del siglo XX, y el del campesino griego de la época preclásica, radica en la denuncia. Mientras Hesíodo apunta a la sentencia y busca ser preceptivo, los autores que estudiamos en esta tesis ponen en evidencia los estragos psíquicos y sociales de esta obsesión machista con la virginidad. Pero el tema del sexo también atañe a las mujeres de esta novela. El diálogo erótico que tienen Lola y Venturita en *Baile y cochino*, donde la primera sirve como una especie de Celestina a la segunda, se da ahora en un plano mucho más abierto y sexualizado (aunque en *Quinceañera*, las jóvenes no terminan su diálogo con un beso lésbico) entre Cecilia y “la Male”:

La mano regordeta de la Male la jaloneó hacia la luz de la luna que caía en la azotehuela. “Pero no te chivees cabrona escuincla, pregúntame a mí” [...] “Sí, tu sí sabes, te dejaron panzona y no con uno sino con dos. [...] Qué se siente Male.” “Que de que se siente con que, pendeja... lo que quieras preguntarme suéltalo derecho, no seas pinche hipócrita como tu mamá... Que te lo metan... Ps que se va a sentir... [...]. Duele, bonito pero duele, al principio, pero ya luego cuando entra y sale comienzas a sentir de otra manera, se te va y luego te viene el miedo” (50).

La búsqueda de una primera relación sexual conduce a ambos jóvenes por caminos que, en vez de acercarlos, los separan. Sin saberlo, Alejo cumple aquel precepto de Hesíodo “hombre listo lo prueba todo y se queda con lo mejor”): se va a buscar prostitutas y pierde la virginidad con una, suponiendo que esto le servirá de experiencia. Surge entonces un rival de amores: el chambelán de Cecilia, un joven proxeneta a quien el narrador llama “califa”⁴⁹.

⁴⁹ El tema de los padrotes, proxenetas o “califas” está presente en otra novela de Armando Ramírez, *Noche de califas* (1985), y veremos en el siguiente apartado que comparte personajes también con la novela *¡Pantaletas!*

Será con éste con quien, hacia el final de la novela, Cecilia pierda su virginidad. El epígrafe que precede a la conclusión es de una canción llamada “Y quién puede ser”; en este capítulo, al límite del fatalismo, el joven Alejo descubre a los amantes detrás de la escenografía: una triste luna de cartón, que parece evidenciar el ritual de la virginidad como una farsa. Al respecto, Robin Cavagnoud define la celebración de los XV años como:

[...] un rito sexuado en la medida en que sólo concierne a las chicas de esta edad. La experiencia de este evento está circunscrita al sexo femenino y participa en la construcción sociocultural de una diferencia entre los sexos en la misma edad en que se afirman las identidades sexuales. Este rito de paso acompaña paralelamente los cambios biológicos de una chica y celebra implícitamente su salida de la pubertad. Su entrada en la categoría de las mujeres adultas induce su capacidad, en adelante, de tener hijos y ser sexualmente activa, lo cual va a la par con el anuncio tácito de matrimonio [...]. La ceremonia expresa [...] el cambio de estatus de niña al de mujer adulta (“La celebración de los quince” 99).

Sobre este final, Vicente Francisco Torres aprecia el triunfo de la “inclinación natural y espontánea sobre las lucubraciones morales” (*Esta narrativa* 95), en el sentido de que ninguno de los dos jóvenes pudo evitar ceder ante su deseo. Esto viene a confirmar lo que evidenciamos a través de las diferencias en el tratamiento del tema de la virginidad entre Hesíodo, los autores costumbristas (de los cuales José Cuéllar comenzó a distanciarse y resultó adelantado para su época), y Armando Ramírez. Resulta trágico y a la vez irónico el hecho de que hayan sido los prejuicios morales de Alejo los que lo orillaron a él y a Cecilia

Este recurso lo aproxima a otro autor del realismo costumbrista, Honoré de Balzac, por cuya *Comedia humana* desfilan numerosos personajes que proceden de distintas novelas.

a tener relaciones sexuales fuera del matrimonio, pero con distintas parejas. Es una crítica al sistema de valores sociales bajo el que rigen, sin poder evitarlo, sus vidas. Ese planteamiento, como decíamos, es muy semejante al de José T. Cuéllar.

Tanto en el siglo XIX como en el XX, el costumbrismo en la literatura sirvió para replantear y denunciar las virtudes y defectos de la sociedad; sin embargo, esta crítica no buscó demoler los prejuicios y costumbres hasta que surgió la literatura de la Onda. El eje narrativo de una fiesta sirve para exponer a los personajes en un ambiente desenfrenado que saca lo peor de ellos. Cada novela es fiel a su título: *Baile y cochino* explora con mucho mayor detenimiento la fiesta en sí, mientras que en *Quinceañera* apenas ocupa las páginas finales. La novela de Cuéllar da más importancia al refrán que lleva por título: “Baile y cochino, el del vecino” sugiere una invitación a gozar de la fortuna ajena, aunque en realidad son los protagonistas quienes “tiran la casa por la ventana” para entretener a los demás. También en *Quinceañera* el título nos remite a algo más que la fiesta: la festejada, Cecilia, que es a la vez objeto de deseo para Alejo, el protagonista.

Las semejanzas entre ambas novelas radican en su entorno urbano y popular, que como vimos en los subapartados del primer capítulo, son escenarios idóneos para la comedia erótica; la pretensión de las clases acomodadas es puesta en entredicho por el origen de su bienestar económico. Los personajes de *Baile y cochino* tienen dinero sin perder la festividad de la clase popular. Sucede lo mismo con los “fayuqueros” de *Quinceañera*. Conviene aquí citar la conclusión a la que llega Ezequiel Maldonado sobre *Baile y cochino*:

Cuéllar [...] recrea una atmósfera inusitada para su época, un auténtico reventón que está a punto del degenerare; pero, al final, el autor ‘reprime’ su pluma y enmienda los

malos pasos que lo arrastran al vacío. Prevalece una concepción del mundo, su mundo, que lo inhibe y le impide tales excesos (“La clase media” 82).

José T. Cuéllar y Armando Ramírez son moralistas a su manera, y denuncian a la vez que validan su respectivo sistema de valores. Ambas novelas se valen de personajes estereotípicos: “La comadre cachonda y la esposa abnegada; la piruja de Loreto y la noviecita santa; el padre de familia querendón e infiel” (Torres 95), en el caso de *Quinceañera*; para *Baile y cochino* vimos a los militares porfiristas, al compadre pícaro, a la cuñada solterona, a la joven adinerada y libertina, a las muchachas ebrias y dicharacheras. Al igual que los “pollos” que critica Cuéllar por dejarse hechizar con lujos europeos, los jóvenes de barrio en *Quinceañera* viven la fiebre del consumismo norteamericano con la mercancía de contrabando o fayuca. El entorno urbano es propicio para desarrollar temas relativos a la sexualidad de los jóvenes, y si bien en el caso de José Cuéllar estos problemas quedaron apenas esbozados, Armando Ramírez se enfocó sobre ellos siguiendo la misma vertiente picaresca y humorística.

3.4. Humor erótico en *¡Pantaletas!*

En este apartado se analiza el humor erótico en *¡Pantaletas!* (2001), detectando elementos del discurso humorístico (ironía, sátira y parodia) así como referencias artísticas y culturales que elaboran una poética del humor erótico, y que a la vez se contraponen al folklore urbano, lo cual genera un sentido irónico. También, se estudia cómo el autor aborda desde su narrativa temas como la educación sexual del mexicano en el barrio, el lenguaje del sexo, las referencias cultas al arte erótico clásico, la crítica a la pedantería intelectual mediante el albur, de la escatología y el fetiche de la ropa interior femenina.

¡Pantaletas! continúa con la tendencia costumbrista que ya vimos en la novela *Quinceañera*. La vida de sus personajes es presentada en los entornos urbanos característicos del autor: las vecindades, los tianguis, las estaciones del metro, escuelas públicas. Escenarios donde se relacionan de manera íntima cosmovisión, cultura y supervivencia económica. La festividad sexual está también presente en esta obra, en la que se denuncia a todo aquel que ostenta un poder no regulado. Policías, líderes de vendedores ambulantes, profesores, son opositores que limitan la libertad del protagonista. Una de las formas más constantes en las que se ejerce este hostigamiento es a través de la sexualidad, que se frustra, agregando penurias a la vida del joven héroe de la historia. Esto nos permite aplicar las herramientas teóricas que expusimos en el apartado 1.2 del primer capítulo, concernientes al humor erótico, el lenguaje popular y la festividad sexual.

3.4.1. Maciosare: educación, sexualidad y lenguaje.

El protagonista es Maciosare Bartolache⁵⁰. En su nombre los padres han depositado un fervor nacionalista que raya en lo ridículo, porque viene de la estrofa del Himno Nacional mexicano, que inicia con el verso “mas si osare un extraño enemigo”, donde las conjunciones adversativa y condicional preceden al uso arcaico del futuro subjuntivo del verbo “osar”. La madre de Maciosare está obsesionada con la educación de su hijo. Esta idea ha sido reforzada por una retórica presidencial que pregonaba el progreso durante el período histórico que se conoce como el “Milagro mexicano”⁵¹, y que refuerza con el mantra mexicano de “La letra

⁵⁰ Su apellido puede también ser una referencia culta, en cuyo caso sería irónica, al intelectual novohispano José Ignacio Bartolache y Díaz Posada, médico y matemático que por otro lado no guarda relación con el personaje.

⁵¹ “Todo parecía hallarse en orden: el ‘milagro mexicano’ de la estabilidad y el crecimiento económico llegaban a su techo y para muchos candorosos resultaba una verdad indiscutible el eslogan díazordacista ‘Todo es posible en la paz’” (*Tragicomedia I* 251).

con sangre entra”⁵², la cual atribuye al “pedagogo de cabecera de mi mamacita” (10), Johan Heinrich Pestalozzi. Esta constante alusión y referencia a filósofos e intelectuales acentúa, de nuevo con una carga irónica (y en ocasiones paródica, como veremos más adelante), el amplio nivel cultural del narrador intradieгético, a quien la educación no ha sacado de la miseria. Desde el inicio de la novela, se alude a la sexualidad del personaje, que está marcada por la ironía:

Eso sí, como recomendaba mi doctor Sigmund Freud, a pesar de los manazos sobre mi choya y espaldita, mi vista no se apartaba del libro de primer año de primaria mientras debajo de la mesa me apretaba el pizarrín (10).

Recurrir a Freud para legitimar el despertar sexual de la infancia, idea sostenida en los *Tres ensayos para una teoría sexual*⁵³, permite entrever el sustento teórico a la vez que burlón con la teoría del psicoanálisis. Se entabla un diálogo constante entre el plano intelectual y la realidad mundana y tercermundista del personaje, siempre con énfasis en lo sexual. Así, por ejemplo, cuando se menciona el discurso presidencial de un político con guayaberas (detalle que, por el contexto histórico, nos permite deducir que se trataba de Luis Echeverría), se pretende enaltecer al pueblo mexicano por encima de las influencias extranjeras:

⁵² En el siglo XIX, Manuel Payno criticaba esta conducta en *El hombre de la situación*: “Los azotes, aunque lastiman el cuerpo, dan salud al alma [cursivas en el original]. Los pobres muchachos [...] copiaban estas frases horribles, alzaban la vista y veían las disciplinas moverse, temblar y venir, aun sin la mano del fraile, a herir sus cuerpos con sus duros y encarrujados ramales” (70).

⁵³ “De la concepción popular del instinto sexual forma parte la creencia de que falta durante la niñez, no apareciendo hasta el período de la pubertad. Constituye esta creencia un error de consecuencias graves” (*Tres ensayos* 61).

—¿Y la Rusa y Lenin? —se pregunta el de la guayabera. Sigue: —
*¡Chipotle!*⁵⁴ *¡Cuaresmeño!* ¡Se sientan los rusos! ¡Nosotros fuimos primero!

Se escucha por parte del respetable un *Chiquiti bum a la bim bom bam Mé-xi-co, ra, ra, ráaa*. Tanto entusiasmo me cansaba (14).

Mediante el uso del albur (“chipotle cuaresmeño”, que alude al pene, antes de “se sientan”, que indica el sometimiento sexual mediante la penetración) se concluye con la cita “nosotros fuimos primero”, refiriéndose a que la Revolución Mexicana ocurrió en 1910, siete años antes que la Rusa (de hecho, México tuvo la primera revolución del siglo XX). Por otro lado, la porra tradicional mexicana de los partidos de fútbol (“chiquiti bum”) adquirió una connotación sexual fuerte en la década de los 80, por un comercial de cerveza donde una joven modelo lucía una blusa muy corta y escotada, moviendo los senos al ritmo de esta canción. La caricatura del discurso patriotero no se aleja de lo sexual, como podemos ver en este pasaje, cuando el protagonista relata los padecimientos que vivió en la primaria por su peculiar nombre:

Ahora que mi gran pedo patrio radicaba en que no entendía ni madre la letra del himno nacional. ¿Qué era eso de: *Maciosare un extraño enemigo* [...] ? No sabía el significado de la palabra *Maciosare*, mi angustia amenazaba el sano desarrollo de mi libido; me sentía culpable al masturbarme; esquizofrénico busqué el significado de tan patriótica palabra (15).

⁵⁴ La tipografía original de la novela contiene palabras y oraciones resaltadas con negritas y cursivas. En el presente trabajo hemos decidido mantenerlas, tanto como hemos hecho con los errores ortográficos de las novelas citadas de Armando Ramírez.

¿Por qué relaciona el hecho de no saber el significado de su nombre, con el de no poder masturbarse? Puede verse desde dos puntos de vista, si nos remitimos a las teorías del humor que sintetizamos en nuestro marco teórico. La razón más elemental indicaría que éste es un ejemplo de humor absurdo o incongruente, en el que una consecuencia ilógica sucede a una causa que no le corresponde (Kant, Kierkegaard, Schopenhauer y, primero que éstos, Horacio). Desde luego, la carga sexual nos hace identificarlo como un chiste tendencioso (Freud). Si tratamos de explicarlo desde una perspectiva filosófica y estética, puede ser por la relación simbólica entre el yo concreto del cuerpo y el yo abstracto del lenguaje. Como señala Caleb Olvera Romero, el desarrollo infantil del lenguaje se produce en torno a la autorreferencialidad: “El juego lingüístico, en sus primeras etapas, aun no está del todo armado, aun no es claro, el cuerpo es el referente, el significado del *yo*” (*Sobre el cuerpo* 15). La correspondencia entre el efecto corporal y la sensación sexual descrita es fundamental para la literatura erótica, y en esta novela la vemos relacionada estrechamente con el desarrollo infantil y los años formativos de Maciosare, particularmente desde su lenguaje, que emplea constantemente alusiones sexuales humorísticas. De manera semejante a lo que ocurrió con Alejo, protagonista de *Quinceañera*, la masturbación durante la infancia es una experiencia difícil y traumatizante, que deriva en la inseguridad del personaje a la hora de comenzar con su vida sexual. A este respecto señala Caleb Olvera Romero que:

La cultura nos ha hecho creer que el cuerpo es el enemigo de la mente y que lo que somos es la mente o el pensamiento; interesante división que no genera sino seres divididos, escindidos [...] en conflicto con ellos mismos. Cuando el niño es escindido, aparece el sujeto. Cuando ha aprendido que la división semántica le permite estar en

contra de él mismo, cuando se piensa como ajeno al cuerpo, cuando el deseo ya no es la cultura, sino la nada, como alimento; la nada es ese otro materno (18).

Esta escisión del personaje, originada en el seno materno por aquella máxima que en tono paródico se atribuye a un pedagogo romántico (“La letra con sangre entra”), es reflejada en las inseguridades libidinales del personaje que, por otro lado, sigue valiéndose del psicoanálisis en tono humorístico, pretendiendo abstraer desde una esfera de pensamiento académico sus problemas socioculturales y económicos⁵⁵. A Maciosare sus padres parecen no considerarlo muy inteligente, y llegan a reprimirlo con una especie de dureza cariñosa: “*Par de güevones* apúrenle que los van a regresar, ya ven que los maestros no los quieren por chaparros, prietos y jodidos” (21); o bien: “*mira al pobrecito güey*, tiene sus ojitos como de cocona desharrapada” (40); o bien: “*Estudia. A lo mejor con los libros te pones abusado*” (54).

Esto nos remite al problema lingüístico del insulto ritual. De acuerdo a Colín Rodea, el fenómeno llamado “*sounding*” se da entre adolescentes negros de Nueva York y enfatiza, mediante la burla exagerada (lo cual remarca el tono irónico del discurso), las formas simbólicas entre los miembros del grupo: “el intercambio ofensivo de manera abierta, entendido a partir de determinados supuestos culturales, permite al comportamiento grosero irónico operar como un mecanismo ritual de solidaridad” (“Modelo interpretativo para el estudio del insulto” 31). No es la primera vez que se relaciona el *slang* afrodescendiente de Estados Unidos con el fenómeno del albur y, específicamente, con ejemplos tomados de la narrativa de Armando Ramírez. En el artículo “El *signifying* chango que chinga en *Chin Chin*

⁵⁵ Como hemos visto, a lo largo de la novela hay una crítica a la manipulación mediática gubernamental con relación a la educación en México, sobre las clases oprimidas, vendiéndoles la idea de que los títulos universitarios equivaldrían al éxito social.

el teporocho”, Hernández Cuevas señala que “la guasa, la burla, la zumba, la candonga, y las mentadas de madre [sirven] para proveerse agencia dentro de la marginación histórica que los enclaustra desde el tiempo colonial” (119). Esto nos recuerda a lo que explicamos en el apartado de la teoría semántica del humor de Victor Raskin, quien distingue entre un discurso serio (*bona fide*), que se cimenta en la función referencial; y uno humorístico, basado en la polisemia (el modo bromista). Aprovechamos para destacar, también, el hecho de que los personajes de la novela están siempre sujetos a esta segunda modalidad comunicativa. Como veremos más adelante, las reprimendas amistosas están marcadas por el insulto afectivo, así como todas las relaciones interpersonales de Maciosare, e incluso en las percepciones que tiene de sí mismo (“*Es mucha mujer para mí, estoy muy pendejo para ella*”, 53). También podemos apreciar el insulto afectivo en el personaje de Alfredito, su sobrino:

[...] salió maricón, aunque a él no le gusta que le digan así. *Él dice que es gay*. Alfredito es a todo dar, lo respeto y cuando lo veo le digo: “¿Qué pasó güey?”. Él tiene ángel porque ha hecho mucho dinero con su cadena de Estéticas [...]. A mi mamacita le encanta su nieto, de repente le hace hermosos peinados. Lo quiere mucho. Dice que hay que entenderlo y con voz queda pero segura afirma que:

—*Si es putito es porque así lo hizo Diosito*⁵⁶

Bara, bara, que me voy señora bonita, baratita la pantaletita (28).

Retomando lo expuesto en los apartados 1.2.1 a 1.2.5 de nuestro marco teórico, el eufemismo puede invertir su polaridad lingüística y pasar de ser un mecanismo de recato a

⁵⁶ El humor erótico es otra constante de la novela gay mexicana: *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata; *Brenda Berenice o El diario de una loca* (1985), de Luis Montaña; *Fruta verde* (2006) de Enrique Serna; *Salón de belleza* (2007), de Mario Bellatín. Estas novelas serán retomadas en el siguiente capítulo al hablar de Enrique Serna.

un dispositivo de irreverencia. Pero en este caso, el uso del diminutivo en el insulto “puto” transforma el disfemismo en eufemismo porque tiene una función afectiva. Keith y Burridge ilustran este problema con un ejemplo interesante: una corriente de pensamiento conservador orilló a empresas como la Enciclopedia Encarta a censurar, en su *World English Dictionary*, palabras que podían considerarse hirientes, discriminatorias o sexuales. El problema es que el algoritmo resultó “incapaz de distinguir usos humorísticos, irónicos o afectivos de insultos deliberados (*pinche putito* [*you silly bugger*] puede ser afectivo o insultante, dependiendo del tono y la circunstancia, así que intenta prohibirlos todos” (*Forbidden Words* 26). Por otro lado, un eufemismo puede ser tan excluyente o peyorativo como el disfemismo que pretende sustituirlo. Contraponamos lo que se dice del joven homosexual: “es putito porque así lo hizo Diosito”, que incluye un disfemismo, con la sentenciosa frase de la tía Nela en el cuento homónimo de Enrique Serna: “el amor de la gente como tú es una enfermedad venérea, una infección parecida a la lepra” (*Orgasmógrafo* 239). En el segundo caso no se expresa una sola palabra tabú; de hecho, en todo el cuento no hay una sola grosería. Sin embargo, se alude de manera peyorativa a la homosexualidad. El carácter sentencioso del discurso de Tía Nela (Calderón, Alí, 2022) con el que describe la práctica del travestismo es igualmente opuesto a la familiaridad festiva con la que Maciosare refiere en algún momento que “*El Alfreddito iba vestido de mujercito*. Ya en esos días se comenzaba a descarar” (115). Esto plantea un dilema interesante entre los niveles explícito e implícito de la lengua, que será retomado en el siguiente capítulo al hablar de Enrique Serna y del cuento “Tía Nela”.

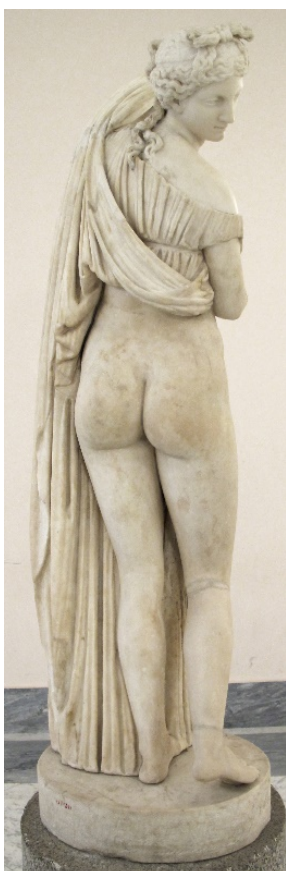
Retomando la cita de Armando Ramírez, encontramos al final de ella uno de dos recursos constantes en la novela, que atañen al inicio y al final de cada capítulo: todos terminan con una oración que, a suerte de eslogan publicitario, anuncia el producto que

terminará vendiendo Maciosare, pantaletas. El otro recurso lo podemos ver a continuación: **“¿El amor es el que se da o es el que se recibe o es el amor el que se da y se recibe a la vez o el amor es cuando todos prestan para la orquesta?”** (32). Es decir: cada capítulo está enumerado del 1 al 49, y todos inician con un subtítulo que suele contener sentencias filosóficas, máximas amorosas que configuran una especie de ars erótica reminiscente a la de Ovidio, preguntas retóricas y eslóganes publicitarios como los que acabamos de ver. Todas, sin excepción, con el tono chocarrero y la temática sexual.

En este apartado vimos cómo el lenguaje definió la personalidad de Maciosare. Partiendo por su nombre, que delata mucha ingenuidad detrás del nacionalismo fervoroso de sus padres, se plantea a un personaje defraudado, predispuesto a la derrota. La educación escolar y la lectura permitieron al narrador intradieгético construir una visión del mundo que resultó satírica: en ella se mofa de la doctrina presidencial, parodia al psicoanálisis, a la pedagogía y a la filosofía; pero se burla, también, de sí mismo. Una de sus primeras inseguridades manifiestas, relacionada con el significado de su nombre, se da en el plano erótico al hablar de la imposibilidad para masturbarse. La relación con sus padres está, en este mismo sentido, definida por ciertos marcadores discursivos que apelan al insulto afectuoso, que se puede encontrar en el diminutivo como en “mira al pobrecito güey” (40) y en la palabra “putito”, ambos enunciados por la madre de Maciosare. De manera que, atravesado por este estilo lingüístico y por estas modalidades discursivas, no puede menos que narrar su propia historia y sus padecimientos amorosos en un tono alburero, bullanguero y festivo. Este tono, como anticipamos en el primer capítulo al trazar una breve genealogía o tradición literaria del humor erótico (1.2.3. Del folklore a la literatura), tuvo sus orígenes en la época clásica y se reforzó en la picaresca española, temas que retomaremos a continuación.

3.4.2. Poética *calipigia* o de los ojos a la boca

¡Pantaletas! sigue de cerca la vida del joven Maciosare, haciendo particular hincapié en su vida sexual. De hecho, la primera edición de la novela incluía el subtítulo: *Confesiones sentimentales del estudiante Maciosare, ¡el último de los Mohicanos!* Vemos así ingresar a Maciosare a una preparatoria del CCH: “entras al salón, la miras y te creces al castigo. Hasta crees descubrir que te ha estado mirando, cual la preciosa Culieta con el joven Romeo” (33).



1. Anónimo. *Venus Calipigia* (copia de un original helenístico del siglo III a.C.). Siglos II a I a. de C., Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.
es.wikipedia.org/wiki/Venus_Calipigia

No podemos obviar el juego fonético (paronomasia) entre el personaje shakesperiano y la palabra culo. Se trata de un personaje conocido como la Chancla, cuyo atributo físico más prominente son sus nalgas. Las mujeres de trasero enorme permiten al autor elaborar toda una poética que, remitiéndonos a la literatura clásica grecolatina, podemos calificar como *calipigia* (de *kallypige*, literalmente “hermosas nalgas”). Los griegos de la antigüedad, como señala Hans Licht en *Vida sexual de la antigua Grecia*, dotaban a sus divinidades de la fertilidad con atributos genitales y sexuales desmesuradamente grandes. Esto obedecía a la relación conceptual, simbólica y religiosa, entre la fertilidad de la tierra y la de la mujer: siembra y cosecha dan continuidad a la vida; depositar la semilla humana mediante el sexo es vivir, perpetuar la especie. A esto se sumaba el consumo ritual del vino, las bacanales o dionisiacas, en las que los griegos se corrieron buenas pachangas orgiásticas e inventaron, de paso, la poesía y el teatro. La literatura occidental, como expusimos en el primer capítulo al abordar la transición del folklore hacia lo literario, fue permeada por

influencias grecolatinas palpables desde los epigramas sexuales hasta la picaresca española y, más cerca de nosotros, en los autores mexicanos que estamos trabajando. Podemos, en efecto, relacionar el culto a la diosa griega del amor con las descripciones de la Chancla en *¡Pantaletas!* si comparamos el texto con lo que dice Hans Licht:

En la diosa, incluso esa parte que acaba en la espalda humana, y que hoy día es innombrable entre la buena sociedad, está dotada de un encanto fabuloso, hecho — gracias a la falta de ñoñería entre los antiguos griegos— que no parece tan extraordinario. Sólo en Grecia podía haberse ocurrido la idea de construir templos y erigir estatuas a una diosa para glorificar esa parte prácticamente innombrable, pero allí, de un extremo a otro del país, los griegos veneraban a su “Afrodita Kalípige”, la diosa “de las bellas nalgas” (158).

El narrador de *¡Pantaletas!* es deslumbrado por la Chancla, cuya belleza describe recorriendo las partes más sensuales de su cuerpo, comenzando por el rostro: “boca jugosa [...] toronja rosada a punto de apachurrarla; su nariz tipo “está oliendo santidad” [...] su cuello estilo *reina Nefertiti en engorda con nandralona*” (33); después sigue con los brazos, que compara con las *Tres gracias* de Rubens (a esta comparación volveremos más adelante); el estilo vibra entre lo sublime y lo chusco, y se inclina decididamente por lo último cuando habla de las manos, “vida en movimiento, dedos gruesos, ejercitados en el aplauso a la tortilla; uñas bien recortadas al borde de la carnita, pintadas de un delicado rojo avergonzado” (33). Esta descripción que inició desde arriba y que fue bajando culmina en esa parte de la espalda baja que, según Licht, no se expresa en sociedad:

Y en plan cachondo permítame que me explaye con su cintura de tímida estrechez y amplias y redondas caderas a punto de hacer *bing bang* [sic], esta obra de arte era

sostenida por unas piernas pero unas señoras patas, bien macizas y torneadas, patas *tipo mesa rococó*; rodillas redondas, de frívolos hoyos por atrás, invitándome a depositar ahí mis canicas; su pie era pequeño en la ortodoxia del *tamal oaxaqueño* (33).

¿Habrá querido el autor hacernos creer que Maciosare se refería al Big Bang, explosión que dio origen al universo? Posiblemente la epéntesis, agregando una *ene* antes de la “g” en “bing”, produce un efecto humorístico con la aliteración. La declinación formal hacia lo informal, al hablar de una obra de arte sostenida por piernas, a las que luego se agrega el calificativo de “señoras patas”, vuelve a vacilar entre la broma y lo solemne, porque aclara que puede tratarse de patas “tipo mesa rococó”. Por último, la alusión metafórica de los “hoyos por atrás [de las rodillas]” y el depositar sus “canicas” es un claro albur que se refiere a la penetración sexual.

Nuevamente podemos apreciar en el tono de su discurso una gradación que va de lo sublime a lo mundano, de lo alto a lo bajo (incluso en el sentido físico, porque inicia hablando de la cabeza y termina en las caderas). Hay una relación estrecha entre las metáforas alimenticias y las del cuerpo de la Chancla. Ésta se basa en el origen simbólico de las metáforas y su finalidad, es decir, aquello que designan dentro de la función poética del lenguaje de Roman Jakobson o el “modo bromista” de Raskin. Como explica Alarcón Hernández en el artículo “El acto sexual es comer: descripción lingüístico-cognitiva”:

Hablamos de polisemia cuando los significados de las palabras en un dominio de origen se corresponden sistemáticamente con los significados que tienen en un

dominio meta. Por ejemplo [...] al dominio de la COMIDA⁵⁷, tales como: “tener apetito”, “saciar el hambre”, “comida apetitosa”, en el dominio del SEXO, de acuerdo con la metáfora EL ACTO SEXUAL ES COMER, como en: “llevo tantos días sin estar contigo que tengo hambre de tu cuerpo”, “después de hacer el amor quedamos satisfechos” “estoy pochito”, “ella es un plato delicioso que me gustaría probar” (9).

El apareamiento semántico entre los campos de la comida y el sexo, así como del hambre y el deseo sexual, pueden apreciarse también en el uso de afrodisíacos, palabra que deriva de la diosa griega del amor. De acuerdo a Hans Licht “en los papiros griegos se conservan numerosas recetas para fortalecer la capacidad de erección” (*Vida sexual* 390), y procede a enumerar ejemplos tomados de Eurípides (*Medea*), de Aristófanes (*Lisístrata*), de Petronio (*Satiricón*), entre otros. En la novela de Armando Ramírez, el físico seductor de la Chancla es a la vez motivo de goce y de disgusto para Maciosare. Observemos la elaboración del discurso literario dividiendo en números entre corchetes:

Me tendió el garlito la prenda amada. Estaba tirada la pantaleta a plenitud y ni modo de apretarme mi calzón [1]. [...] **La tomé de la mano, la tenía sudada**, me dieron ganas de soltarla pero me dije aguanta para que la costumbre haga tradición [3]. Ella se disculpó:

—Es que me echo crema en las manos —y era cierto, a pesar de la humedad nerviosa, la piel de su mano se sentía **como el mármol que usan en las ostionerías: liso, frío y sudado** [4].

⁵⁷ Las mayúsculas pertenecen al texto original.

Esa evocación afrodisíaca me produjo el antojo de una *campechana de mariscos*: media docena de camarones y otra media docena de ostiones acabados de salir de su concha, con salsa catsup, cebolla y cilantro picado, con su rebanadas de aguacate y una cucharada pequeña de aceite de oliva para que la campechana no caiga pesada al estómago y levante el ánimo de la libido (35-6).

Observamos que [1], el contraste entre los términos para la ropa interior: “pantaleta”, la prenda femenina, y “calzón”, su equivalente masculino; hay sin duda algo de elegante en la primera palabra y de cómico en la segunda, esto puede explicarse porque “calzón” es un coloquialismo en México; en cuanto al género para el que se comercializa cada prenda, el término menos coloquial para el caso del hombre sería “trusa” o “calzoncillo”, este último más común en España. En [2] apreciamos una sucesión cómica de tres acciones separadas por comas: le toma la mano, descubre que está mojada, la suelta. La excusa que ella le presenta es un pretexto para introducir un símil o comparación; en este caso, la humedad de sus manos con el mármol “liso, frío y sudado” de una ostionería. El hecho de que esté fría y húmeda, y de que se asocie con el mármol de las ostionerías (que simbólicamente remiten a la vagina), puede hacernos pensar en el planteamiento de Peter Cryle acerca de las materias que se relacionan con lo sexual en la literatura erótica de los siglos XVIII y XIX. Como señala, existía una asociación simbólica y plástica entre los líquidos viscosos, los fluidos corporales de toda suerte, y el semen: “Importa poco qué cocteles metafóricos se producen durante la descripción, siempre y cuando involucren la materialidad más formidable” (*The Telling* 64). Por otro lado, hablar de mariscos remite nuevamente al tema del afrodisíaco, como el mismo narrador señala. Existe una relación simbólica muy elemental que podemos explicar desde Freud al recordar que todo aquello que parezca un pene puede serlo para el

inconsciente. Pero Angus McLaren profundiza respecto al tipo de alimentos afrodisíacos que consumían los griegos y romanos:

Cualquier cosa que pareciera un pene o que calentara el cuerpo como la excitación fue considerada eficaz. Según los textos hipocráticos, las legumbres, los cereales y las nueces contenían aire y calor, por tanto, elevaban las pasiones. Aceites, líquidos y alimentos eran igualmente ingeridos. En particular, como la ira masculina y la sexualidad estaban asociadas, se creía que los alimentos irritantes elevaban el ardor de un hombre (*Impotence* 16).

En [5] se puede apreciar que la angustia experimentada por Maciosare ante el deslumbramiento erótico de la Chancla obedece, primero, a sus inseguridades; pero el impulso inicial del personaje es sublimarla con afrodisíacos: mariscos picantes, remitiendo a la observación de McLaren sobre la masculinidad de las culturas mediterráneas, que vinculaba el sexo con el temperamento agresivo, y que consideraba de manera natural aumentar la potencia sexual con irritantes.

Las metáforas alimenticias abundan en toda la novela. Otros ejemplos los encontramos cuando el padre de Maciosare trata de defender la lujuria del hijo:

—*Tranquilina*, mujer, fíjate lo que dices. Es hombre, y al hombre, ni modo, le tienen que gustar las mujeres. *Va estar más cabrón que le guste el jamón ahumado* [...]. Mujer, pero si es la edad del puro mole de olla y de los taquitos con tuétano; es cuando *lo mero bueno se come a sorbidas* (39).

Recapitulando, hemos visto cómo la poética del humor erótico es elaborada desde una exaltación celebratoria, casi religiosa (en especial cuando pensamos en las concepciones

paganas de la religión y su vínculo estrecho con la fertilidad). Las nalgas son alabadas con una intensidad que remite, según propusimos, a la Venus *calipigia* de la Antigua Grecia. La elaboración de este discurso poético tiene elementos que se prestan al humor, tales como la parodia (recurrir a lo elevado en un sentido cultural, como las obras de arte para describir a la Chancla, a la vez que hablar de cosas pedestres como las tortillas y los tamales); o bien, el uso constante del albur. Por otro lado, vimos que la exaltación de Maciosare por la Chancla lo conduce a una intensidad metafórica que relaciona los apetitos fisiológicos y pasa por lo digestivo. En otras palabras, las metáforas sexuales representadas en la comida, lo cual nos permitió apreciar cómo hay una relación histórica, psicológica y antropológica en los afrodisíacos y su valor simbólico pues, desde lo conceptual, los mariscos, como el ostión y el camarón, suelen ser referentes para designar a los genitales. Aquí se hace presente una polisemia que permite elaborar metáforas muy difundidas en la cultura popular mexicana.

3.4.3. El anticlímax y la declinación batética.

Volvamos a la primera descripción de la Chancla. Hemos observado cómo se alternan las imágenes eróticas de su cuerpo (labios, brazos, caderas) con imágenes alimenticias. Vimos que esta asociación es normal en muchas culturas y ha sido objeto de análisis diversos. Lo que resulta curioso es que no hayan sido imágenes tradicionales o sublimes sino orientadas a lo cómico: decir que sus labios son como una toronja, en vez de como una naranja, es gracioso porque resulta inesperado: la primera fruta vendría de manera más natural a nuestra imaginación, en especial al tratarse de una sensación agradable, por ser más dulce. Pero entonces constituiría un lugar común. Con lo inusitado de sus imágenes, Armando Ramírez prueba ser, además de gran humorista, poseedor de una poética muy original. Este mecanismo también puede remitirnos, desde una visión muy elemental de las

teorías del humor expuestas en nuestro marco teórico, a la teoría de la incongruencia. Lo mismo sucede cuando elogia la belleza de sus manos porque se ve que están “ejercitadas en el aplauso de la tortilla” o cuando compara su trasero con un tamal. Pero iremos más lejos de las metáforas, símiles y demás figuras relacionadas con lo alimenticio, para analizar otro tema retórico. Continúa Maciosare su retrato de la Chancla, y señalaremos con corchetes las partes a comentar:

[1] Y si me permite extenderme en la descripción del descubrimiento del amor, me regresaré hasta las orejas; de grácil caída que ni *Walt Disney* pudo imaginar para *Dumbo*, la coquetería de éstas era avasallante cuando de nervios las movía como un aventador sobre el brasero caliente.

[2] [...] sus cejas, de una belleza tupida hasta decir basta al borde de las sienes; y la frente, señor mío, [3] la frente era despejada como un espejo de cervecería recién limpiado; [4] su mentón redondo, sólido, como una pelota de plomo, con un incipiente surco para atesorar la gala de su frivolidad; [5] y sus labios [...] hasta me pongo tembloroso por los calosfríos como cuando *López Velarde figoneaba a su prima encuerada* —la mentada *Águeda*— (33).

Podemos ver, en [1], la contraposición de opuestos (alto / bajo; sublime / pedestre)⁵⁸ marcada por el vocabulario del narrador. Maciosare describe las cualidades de la Chancla: unas orejas largas como las de Dumbo, el elefante de la película animada de Disney. En [2] presenciamos lo desmesurado: la ceja tupida se considerada un rasgo de belleza⁵⁹, pero

⁵⁸ Éstos corresponden con los disparadores semánticos o triggers que emplea Victor Raskin en *Semantic Mechanisms of Humor*, y de los que hablamos en el capítulo 1

⁵⁹ En *Historia de la belleza*, Umberto Eco destaca pasajes de Boccaccio (“una risa angélica proviene que centellear bajo dos negras cejas hace a menudo a Venus y Jove”, 160); y de Cervantes (sobre Dulcinea: “sus cejas arcos del cielo. sus ojos soles”, 212).

resulta extraño que éstas lleguen hasta las cejas, de manera que hay un desborde entre los límites naturales o convencionales del tropo literario; en [3] se compara su frente con un espejo, pero de cervecería; en [4] parece elevar vuelo hacia lo sublime la metáfora del mentón, con una pelota de plomo (posiblemente un balón sería más preciso pero no tendría el mismo efecto cómico) y remata con una frase muy seria, el “incipiente surco para atesorar la gala de su frivolidad”. Lo sublime de estas líneas radica en el mero hecho de que el autor no haya empleado un lenguaje coloquial sino uno poético; podríamos sumar el que no ha trazado comparaciones folclóricas, ni recurrió a declinaciones conceptuales ni jugó con albuces como en los primeros dos casos. Pero en [5], al hablar de los labios, introduce una referencia culta a la “prima encuerada” de López Velarde⁶⁰. En este ir y venir entre lo elevado, en términos culturales, conceptuales y lingüísticos, y lo bajo, radica el tránsito del clímax al anticlímax.

Como ya expusimos en el capítulo 2 de esta tesis al hablar de los cuentos de *La miel derramada* de José Agustín (apartado 2.3.1.) clímax y anticlímax son comprendidos dentro de la “gradación” en el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin. Esta figura consiste en presentar una serie de ideas o conceptos en orden ascendente (que se eleva, produciendo un clímax) o descendente (en cuyo caso se trata de anticlímax). Las gradaciones pueden darse “de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso, etc.” (Beristáin 239), y viceversa. Podría decirse, por ejemplo, que el efecto humorístico al tratar con ironía y un lenguaje soez temas tabú (que se presuponen sublimes o delicados) como el sexo, conduce a un anticlímax; o bien, cuando la tensión sexual del relato erótico se ve interrumpida o no

⁶⁰ El célebre poema de Ramón López Velarde, “Mi prima Águeda”, indica que el yo poético del autor siente una atracción sexual por su prima, aunque en ningún momento la contempla desnuda sino vestida de luto. El adjetivo de “encuerada”, cosecha del autor, es otro ejemplo de *bathos* en la novela de Armando Ramírez.

conduce a la satisfacción del deseo de los personajes; o bien, cuando se desacraliza la admiración poética de la mujer. Anticlímax, declinación y gradación, pueden conducirnos por un camino conceptual en descenso, por un derrotero semántico que va de lo alto a lo bajo. La Chancla y Maciosare son jóvenes y pobres. Recordemos que sus padres pretenden que el hijo se eleve en la escala socioeconómica a través de la educación escolar. Por ello, la idea de que se case prematuramente con la Chancla o la embarace, es un temor en el seno familiar del personaje, ya que podría frenar su ascenso (hacerlo descender, obligarlo a quedarse abajo). El padre, por ejemplo, sentencia sobre el noviazgo: “Está bien, hijo, es bueno; *lo malo es que te agarren de bajadita*. Porque hay cada canija: es cosa de que te tome la medida y ya no te suelta la rienda”, a lo que la madre agrega que su hijo “*Todavía está muy chico*” (39). La metáfora coloquial de que lo agarren “de bajadita” o el argumento de la madre respecto a que su hijo está “chico” (aunque se refiere más a su edad que a su tamaño) nos permiten entender la posición de Maciosare como alguien que no es dueño de su lugar en el mundo: no cuenta, por su edad, con el dominio de su deseo ni con la libertad para ejercerlo; está abajo (de bajadita, chico) y el mundo que lo rodea busca mantenerlo ahí. Su mismo discurso, tanto como su entorno, lo arrastran siempre de lo elevado hacia lo bajo, de lo sublime a lo mundano y del clímax al anticlímax. Maestros, tíos y abuelos tienen una injerencia mediadora que a veces pretende fomentarlos (regalándoles condones) y otras inhibirlos: “Había cada pendejo disfrazado de buena gente que hasta nos regaló el libro de Cuauhtémoc Juárez⁶¹ *Una flor con el Caguamo o cómo llegar con vestido blanco al altar*” (41).

⁶¹ Con este libro se está parodiando a otro Cuauhtémoc, pero en vez de Juárez, Sánchez, que escribe folletines con fines moralizantes y altamente conservadores.

Podemos observar, entonces, una insistencia entre la elevación y el descenso. Si el sexo, en su dimensión erótica, implica un vuelo alto; “un clímax [...] una cúspide. Sí, [pero] también implica una caída, una caída angustiosa” (Morales *Otra historia* 28). El clímax y lo anticlimático traducen a un lenguaje poético la vertiginosidad de la vida sexual adolescente. Esto se explica desde la retórica mediante el uso de la declinación batética. Pero se encuentra también en la trama si consideramos la oposición entre lo elevado y climático del sexo con lo anticlimático de las restricciones sociales y morales, que intenta hundir, bajar o someter precisamente esos vuelos del deseo. La prosa y el estilo reflejan, a través de este recurso retórico que enfrenta lo alto con lo bajo, la lucha entre el deseo y la prohibición. Todo esto resulta, desde luego, terreno muy fértil para el humor erótico, porque es precisamente frente a las barreras psíquicas, morales y sociales, que el lenguaje recurre a la función poética (la polisemia) para enunciar aquello que no se atreve a decirse por su nombre (el eufemismo).

Contra toda esta mojigatería, contra tanta opresión y contra las inseguridades sexuales que enfrenta Maciosare, él y la Chancla comienzan a tener encuentros sexuales. La policía los sorprende en un parque. La opresión de la autoridad, sea institucional, jerárquica o gubernamental es un padecimiento común de los personajes de Armando Ramírez en toda su obra. Al no poder escapar de su medio, sobreviven como pueden en *Chin Chin el teporocho* (1971) o *Quinceañera* (1987); sobreponiéndose a las adversidades o convirtiéndose en agentes de opresión *Noche de califas* (1983) o, como vimos en el apartado 1 de este capítulo, *Violación en Polanco* (1977). En el caso de *¡Pantaletas!* (2001) se contraponen la personalidad endeble y nerviosa de Maciosare con la voluptuosidad y arrojo de la Chancla. Nuevamente, separaremos con números entre corchetes los pasajes a analizar:

[1] Nos estábamos tentaleando nuestra intimidad y ella se animó a llenarse la boca de mí. [2] Un mono bigotón con tremendo lamparón nos iluminó a todo lo que daba su ostentación. *Hasta el pinche ardor se me desinfló*. [3] El policía ese y su pareja se portaron gandallas y no sólo por corruptos y prepotentes, sino por ser insensibles al amor cachondo de dos jovencitos que estaban en sus primeros fajes (42).

Podemos apreciar la manera poética y eufemística en la que el narrador se refiere a la masturbación mutua: “tentaleando nuestra intimidad”, como si tuviera un sentimiento de culpa o se tratara de un tema muy delicado. Lo mismo para describir el sexo oral como “llenarse la boca de mí”. Esta práctica era común en la literatura erótica del siglo XIX, y fue empleada por Vladimir Nabokov en *Lolita* para evitar que su novela fuera considerada pornográfica⁶². El estilo nuevamente se debate entre el clímax y el anticlímax, recurriendo a las declinaciones batéticas, como ocurre en [2] cuando se emplea una aliteración cacofónica “bigotón”, “lamparón” y “ostentación”, y que culmina con un disfemismo chusco para referirse al descenso de su erección: “el pinche ardor se me desinfló”. En [3] observamos una denominación por demás festiva y, aunque parece evidente, conviene mencionar al respecto que “amor cachondo” implica la unión de dos conceptos que, en la mente occidental (sobre todo judeo-cristiana y mexicana) suelen estar peleados. Asociar un sentimiento noble como lo es el amor con lo meramente lujurioso o carnal implica salir de un paradigma social determinado por el machismo conservador, como vimos en el capítulo 2 al citar el pasaje de *Biografía de un joven de la clase media*, de Gabriel Careaga, y como señala Emily Hind en *Dude Lit*, también comentado. Continuemos:

⁶² Al respecto conviene ver: Jeffreys, Sheila. *Anticlimax: A Feminist Perspective on the Sexual Revolution* (1990) al igual que Cryle, Peter. *The Telling of the Act. Sexuality as Narrative in Eighteenth and Nineteenth-Century France* (2001).

[4] La Chancla, muy tierna, levantó su carita, todavía con sus labios entreabiertos, sus ojos azorados no se avergonzaron, como que ya se sabía la tradicional obsesión de los policías por acusar a los enamorados de faltas a la moral en lo oscuro.

[...]

[5]—No, joven, con el debido respeto que usted me merece, la señorita está ejerciendo la prostitución en plena vía pública, ¡la riegan! [...]

La Chancla pelaba unos ojotes a punto de vomitar mentadas de madre pero se aguantaba. [...]

[6]—Sí joven, correcto. *¿Pero dónde se los estaban dando?* Dígame, nomás dígame, *¿qué besos son esos?* [7] Con el respeto que me merece la señorita, la muchacha *le estaba besando el pizarrín*, y usted parecía becerro en crianza. [...] [8] Yo me estoy portando buena onda con usted, porque sé lo que es andar ganoso, pero si le quiere vender chiles verdes al cuaresmeño pues se va tener que sentar con don Clemente Jacques, mejor conocido entre la raza como el Jalapeño, su servidor (43).

El mecanismo narrativo de oscilar entre lo climático y lo anticlimático sigue presente. Este proceso puede también ser análogo a lo que Victor Raskin denomina en inglés *punch line*, que puede traducirse como remate e indica un factor de selección semántica en el receptor del texto humorístico, que distingue el discurso no humorístico (*bona fide*) de su contrario, a través de una abstracción. De acuerdo a Raskin:

La línea de remate de un chiste es un artículo altamente especializado. A menudo presenta una idea aparentemente irrelevante, o que podría parecer incongruente con

respecto al cuerpo principal del chiste. O podría en apariencia abrir camino a una línea de pensamiento totalmente nueva. O el remate podría ser un enunciado inesperadamente racional (*Semantic Mechanisms* 33).

Esta transición se da desde la sección [4] hacia [5], al presentar el comentario del policía, que pretende haber sorprendido a los jóvenes realizando un acto de prostitución. A esto sigue el diálogo del judicial, en el que comienza, como el narrador, tratando eufemísticamente los temas: “¿dónde se los estaba dando? [los besos]”; “¿qué besos son esos?”; en este caso, el planteamiento, que equivale al “cuerpo principal del chiste” para Raskin, es rematado por una línea de pensamiento nueva, la sexual, que irrumpe mediante el disfemismo: “le estaba besando el pizarrín”. Observemos que la descripción de la escena, una vez más, desciende desde la boca (los besos) hasta el lugar donde la Chancla se los estaba dando a Maciosare (el pene).

El recurso de bajar lo que se encuentra en alto, no sólo para descender mediante una descripción sino para degradar el objeto descrito, se da también al hablar de los ideales revolucionarios. Recordemos que el contexto histórico de esta novela es el México de los años setenta a los noventa del siglo XX y que el partido en turno durante ese período incluía en su mismo nombre el título de “revolucionario”. Conforme pasan los meses, Maciosare advierte en la Chancla “*una extraña debilidad con los seguidores de Lenin*”, razón por la cual se meten “*de guerrilleros mitoteros*”, influenciados por su maestro de Lógica: “nos puso a leer *El origen de la familia y la abolición de la propiedad privada*, de Perico Engels”. Cambiar el nombre de “Federico” por “Perico” no sólo se debe a la semejanza fonética en las terminaciones de ambos nombres, sino que alude al dicho popular del perico que, si no se

agacha, se lo chingan. La crítica a los intelectuales de izquierda como personas de doble discurso ha sido hecha en numerosas obras literarias.⁶³

“Lo bueno fue que me di cuenta a tiempo, si no el que termina bombeándose a la Chancla es el maestro de Lógica” (47). Este maestro del CCH ha contagiado a sus alumnos con el fervor revolucionario, y tiene ganas de poner en práctica la abolición de la propiedad privada: “Con eso de que *decía que el guayabo también era propiedad común*, quería frotarle las naranjas a mi vieja como si fuera un silogismo (48)”.

El primero de muchos episodios de infidelidad de la Chancla se da, irónicamente, un 2 de octubre, cuando son invitados por su maestro a una marcha de protesta para conmemorar la masacre de Tlatelolco. El maestro en cuestión se llama Vacunin, cuyo nombre parodia al filósofo y anarquista ruso del siglo XIX, Mijail Bakunin. Con el pretexto de que le ayude a repartir volantes, el maestro cita más temprano en su casa a la Chancla e intenta propasarse. El suceso es referido a Maciosare por ella, de manera que no sólo no puede confiar en que le está diciendo la verdad, sino que nos enfrentamos a un estilo humorístico que, de paso, se aproxima al tipo de texto sexual que Raskin califica como “Oposición sexual / no sexual: abierta, no específica”. En ella se crea el efecto humorístico por un contraste semántico entre una interpretación no-sexual y una interpretación sexual del texto. El disparador suele darse mediante “palabras homónimas o frases que combinan un significado sexual con uno no sexual [...] o, de manera más grata para determinado grupo de personas, los disparadores son obscenidades o alusiones a obscenidades” (*Semantic Mechanisms* 159). Nuevamente, vemos

⁶³ En el sentido más serio, una crítica dura vino desde las filas del Partido Comunista por la pluma de José Revueltas en novelas como *Los días terrenales* y *Los errores*, en las que confronta las pasiones humanas con la rigidez de los estatutos ideológicos. En cuanto a la literatura de humor, Fernando Martí también satiriza a los comunistas en la poco estudiada novela *Carlos Balmori*. Está también el caso Jorge Ibargüengoitia que arremete con ironía contra el izquierdismo cultural en algunos cuentos de *La ley de Herodes*.

reforzado el principio de decoro que subyace, en esa búsqueda por no decir explícitamente algo obsceno, a una práctica discursiva que en español es análoga a la del albur.

[...] El maestro se acababa de levantar. Los pocos pelos que tenía estaban parados, amor; traía puesta una batita a la Mauricio Garcés [...]. El profe estaba raro, los ojos se le colgaban de sus ojeras. Le sonreí, a señas, me dijo: que en un ratito bajaba. *Y me sacó su lengua como víbora*, dije; “ay, *ese maestro parece retrasado mental*” (49).

Pasa de lo alusivo a lo explícito, abordando el segundo caso de oposiciones de Raskin: sexual/no sexual: abierta, específica. A diferencia de la oposición anterior, en este tipo de textos humorísticos el proceso semántico se da de manera específica y no evocada. Ahora oscila entre ambos porque describe directamente los genitales; sin embargo, se refiere a ellos como si no supiera para qué sirven. Incluso, nuevamente, el autor satiriza la ideología del personaje al atribuir, mediante la chancla, la desnudez de Vacunin a su carácter revolucionario:

Cuando abrió la puerta le vi todas sus desgracias, amor; sus güevitos parecían orejones de fruta seca y el pito como garfío de capitán pirata. *Yo no me espanté*, Macs, pensé: “Así son los revolucionarios, olvidadizos, con las cosas cotidianas”. Amor, *Vacunin no traía calzones*, le vi todo, todito; el prepucio parecía liga guanga. *¡Por ésta!* (49).

La desnudez del maestro raya en lo patético, genera una anticipación cómica análoga a la del planteamiento de un chiste. La Chancla afirma que Vacunin le resulta poco atractivo: “se rascó los güevos; se veía nalgón y peludo. Me dije: “pinche viejo cochino””. Llegan a su

alcoba: “*El maestro se me pegó*, me dijo de una manera muy dulce. —¡Qué hermosa eres Chancla! Te pareces a las “Tres Gracias” de Rubens” (49).



2. Rubens, Pedro Pablo. *Las tres gracias*. 1636 – 1639. Museo del Prado, Madrid.
museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-three-graces/145eadd9-0b54-4b2d-affe-09af370b6932

Nuevamente se hacen presentes en el relato las alusiones a obras pictóricas. Este recurso estético de Armando Ramírez continúa la línea de referencias cultas, como las menciones irónicas de pensadores y corrientes de pensamiento (Freud, con la sexualidad infantil, o Pestalozzi con la pedagogía romántica), o bien meramente paródicas (Vacunin) o históricas (la malentendida historia patria detrás del nombre Maciosare). De nuevo lo vemos trasladar la alta cultura al barrio bajo de sus personajes. No es gratuito recurrir al arte clásico para expresar la belleza de la Chancla. Su voluptuosidad hace al narrador sintetizarla en un arrobamiento estético que va de lo académico a lo prosaico (como cuando habló de Romeo y “Culieta”). Es en este tono y con el espíritu festivo que el maestro alaba y seduce a la joven, que parece haber cedido: “*Mi amor, yo pensé en ti; pero el maestro me electrizó*, me tocó mis hombros y con su aliento en mi cuello, me dijo: —También te pareces a las Venus que pintaba Titianus; pero más pechugona.” (49). La *Venus de Urbino*, de Tiziano, es una pintura

con grandes cargas eróticas; como señala Jay Williams, “Tiziano enfatizó su erotismo agregando suntuosas cortinas de seda bajo las cuales yace Venus” (*The World of Titian* 57); en la pintura se pueden apreciar otros elementos sexuales: el más evidente es que la mujer desnuda parece estar masturbándose. Curiosamente, se han encontrado simbolismos que indicarían una temática de fidelidad matrimonial⁶⁴, lo cual contrastaría irónicamente con la escena de *¡Pantaletas!*, aunque también puede interpretarse como un triunfo de la sexualidad femenina sobre las trabas del matrimonio. Como señala Ronda Goffen, en “Sex, Space, and Social History in Titian's *Venus of Urbino*”:



3. Tiziano. *Venus de Urbino*. 1534. Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia. visituffizi.org/es/obras-de-arte/la-venus-de-urbino-de-tiziano/

[La caracterización de Venus] aparentemente desmiente todas las referencias inanimadas al matrimonio y sobre su propia divinidad, imponiendo su testimonio mudo con su propia y potente sexualidad. Puesto de manera simple, esta mujer parece ser demasiado sexy para ser casta (68).

⁶⁴ De acuerdo a Rona Goffen, la presencia de dos baúles en el fondo indica que la mujer acababa de casarse; el perro a los pies de su cama “duerme porque la persona que acaba de entrar no es un intruso sino la mucama” (68).

Así como ha resultado intrigante a los historiadores, semiólogos y críticos del arte la sexualidad pasiva o exuberante de la mujer pintada por Tiziano, la Chancla elabora un discurso ambiguo a su novio Maciosare: por un lado, le pide constantemente que no se vaya a enojar ni a pensar mal de ella; por otro, le confiesa que el maestro logró halagar su vanidad. En su estudio sigue enseñándole libros con desnudos de Tiziano y algunas otras obras de arte erótico: “*cuadros con orgías chinas y otras de hindúes*. Quitándome la pena le pregunté por “las Venus” de Tiziano. Quería ver cómo era yo” (49-50). En el manoseo de la inmediatez, como diría Sor Juana, el maestro la sienta en sus piernas y comienza a arrullarla paternalmente. De nuevo, enumeraremos entre corchetes las oraciones a analizar:

- [1] ¡Pobrecito!, jadeaba. Pensé: “No puede cargarme, le he de pesar mucho”. Me dio ternura. [2] Te voy a ser sincera, mi amor, la verdad, sí sentí su pizarrín, puntiagudo; [3] pero me dije: “*Ay, creo que se lo estoy apachurrando*”, por ésta, Macs (50).

La reacción de la chancla en [1] nos remite al esquema de oposiciones de Raskin que, mediante la interacción de dos elementos contrarios, sirve como planteamiento para un texto humorístico. En este caso, una mujer joven intentando ser seducida por un hombre viejo. Podemos ver que pasa de la compasión en [1] al reconocimiento de sus intenciones sexuales en [2]; no obstante, incluso el sentir su “pizarrín puntiagudo” deriva en un comentario condescendiente e inesperado [3]. Veamos este chiste sexual que transcribió Legman y después retomó Raskin:

Un anciano cliente de un burdel insiste en tener a una chica en especial, que resulta estar ocupada. “Pero ¿qué tiene ella que todas mis otras chicas no tengan?”, pregunta la matrona. “Paciencia”, responde el viejo (Legman, 1975, 200) (citado por Raskin 26).

De acuerdo a la hipótesis de Raskin al estudiar este ejemplo, “los dos esquemas que se superponen, total o parcialmente, en el texto de un chiste, deberían oponerse en un sentido específico y definido” (107). Concretamente, aquí Raskin ejemplifica la oposición “sexo vs. impotencia”; si bien en el caso de la Chancla y el viejo Vacunin no se ha presentado un caso de potencia, sino todo lo contrario. Pero su funcionamiento semántico como texto humorístico es el mismo, dado que en este esquema “revela la naturaleza antónima [de los opuestos] si se le parafrasea ligeramente [...] (actividad sexual vs. impotencia). Y es que la Chancla parece considerar inofensivo al viejo; incluso, impotente. Raskin sintetiza las oposiciones del chiste así: “En un prostíbulo, un cliente busca compañera sexual vs. En un prostíbulo, un cliente busca compañera para (¿casi?) no tener sexo” (*Semantic Mechanisms* 109). Siguiendo el modelo de Raskin, podríamos parafrasear la oposición de la Chancla como: Una mujer descubre la erección de un hombre, y se alarma vs. Una mujer descubre la erección de un hombre (viejo) y se alarma (por temor a aplastarla). Sin embargo, Vacunin demuestra que de impotente y debilucho no tiene nada: “Ay Macs [...] sentí su mano en medio de mis piernas, *me asusté*, porque ya iba directito a donde me besas” (50).

La subversión de las expectativas, uno de los mecanismos del humor absurdo según la teoría de la incongruencia que explicamos en el apartado 1.1.3, se entremezcla con la intriga dramática. Estamos ante dos posibilidades: o la Chancla está mintiendo y sí tuvo relaciones con el maestro, o es sincera y todo lo que refiere después se dio tal como lo dijo. En cualquiera de ambos casos, las acciones se suceden de forma caótica e impredecible:

Pero, *por estar pensando en ti*, mi vida, así, ñango, como ves al maestro Vacunin, me alzó al vuelo y me dobló por la cintura [1] [...].

—No mi niña, no te espantes, sólo quiero conocer por qué vuelves locos a los hombres. Ay, niña, qué redondas y jugosas están [2]. Hermoso es el saber del mundo y bellísima la hospitalidad sobre las que se posan —parecía poeta. Su palabra me daba ardores. Su calor me inundaba [3] (50-51).

De manera que en [1] observamos otra vez el contraste grotesco: Vacunín parece estar revestido de una dignidad por su cultura, su posición económica y su posición de poder. Recordemos, como vimos en el apartado 1.1.3. al hablar de las teorías de la incongruencia, que de acuerdo a Hutcheson recibimos placer ante “las ideas de grandeza, dignidad, decencia, belleza, armonía; o, por otro lado, de maldad, bajeza, indecencia, deformidad nos producen un sentimiento desagradable” (citado por Morreall 31). El viejo pasa de la indignidad, del engaño y de una debilidad grotesca, al vigor de un amante lozano. Al mismo tiempo, hace disertaciones filosóficas (“por qué vuelves locos a los hombres”); la misma Chancía lo llama un poeta. Pero entonces ella transita de lo anticlimático al clímax, de lo pedestre a lo sublime cuando, contagiada del lirismo de Vacunin, concluye en [3]: “Su palabra me daba ardores” (prosopopeya, porque la mano realiza una acción humana, y sinestesia al introducir el ardor). “Su calor me inundaba” (de nuevo, sinestesia).

Las aflojé, amor, las aflojé para que resbalaran mis pantaloncitos con todo y mis calzoncitos [1].

—¡Ay ojón! —gritó Vacunin cuando me vio completita, mi amor, me sentí feliz de verlo tan contento [2]. ¿*Pero qué cosas son éstas*, mi Chancía? ¡Maciosare: un extraño enemigo...! [3] (51).

El momento climático de este capítulo de la novela coincide, si recurrimos nuevamente a Peter Cryle, con el punto cúspide del relato erótico. En [1] la Chancla ha decidido ceder. Literalmente, aflojar (las nalgas), perder la tensión y dejar caer sus pantalones y su ropa interior. En [2] vemos que el maestro reacciona con una interjección a la desnudez de la Chancla. Recordemos que, parafraseando a Cryle, la exclamación es la verbalización del placer, aquello que “permite al orgasmo asumir una forma narrativa” (“Enunciation” 191). El maestro se desborda en un discurso hiperbólico; su lenguaje representa la excitación sexual. Es interesante el uso del sustantivo “ojón”, con el que puede referirse al ano de la Chancla, el cual estaría observando luego de que ella se empina. Esto, contrario a avergonzarla, la hace sentir feliz. Si hay un dejo de culpa en su relato es debido a la infidelidad, pero el placer sexual se celebra y se vive por ambos personajes como si hubieran pertenecieran al mundo pagano de los rituales de la fertilidad. Al discurso de Vacunin se suma una interrogación retórica, en [3], la cual parece servir como válvula de escape al placer inconmensurable de la pasión: “¿Pero qué cosas son éstas, mi Chancla?”, a lo que concluye con una exclamación que sólo adquiere sentido si se piensa en el nombre del protagonista: “¡Maciosare: un extraño enemigo!”. Es el momento álgido del relato, en el que sólo puede seguir la penetración. Pero en ese momento vemos, como en los casos de José Agustín que se analizaron en el capítulo 2 de esta tesis, una interrupción anticlimática:

Ay, amor, yo te quiero a ti. No pasó nada. Te lo juro. Lo que te salvó fue que entró al departamento su esposa, como loca escapada del manicomio; parecía una aparición, traía una pancarta que decía: “*2 de octubre no se olvida*” [1]. Yo toda encuerada la miraba de reojo. Agarró por las greñas a Vacunin y con lógica le pescó

su picha [2]. Amor, hubieras visto como sufría el maestro, pobrecito, gritaba con el alma.

Me subí rápido los pantalones, agarré los volantes y que le digo:

—Ya me voy, lo espero en la marcha.

El maestro pegaba chicos gritotes [3] (51).

Lo que dijimos al analizar “Me calenté horrores” de la antología *La miel derramada*, de José Agustín, es aplicable también a este pasaje. Al igual que en ese cuento, el relato erótico se tensa al máximo y de repente languidece, dejando insatisfecho al protagonista. El anticlímax se da en un descenso desde el placer sexual hasta el displacer, porque en ese momento no sólo aparece el marido de Cornelia, como en este caso, en [1], vemos aparecer a la esposa de Vacunin. También, como Cornelia a Virgilio, da comienzo una especie de tortura sádica. Si bien en el caso de “Me calenté horrores” se debe a las aficiones sexuales de la mujer, en éste se trata de un castigo por ser sorprendido con las manos en la masa (o en la Chancla). La esposa de Vacunin, que es maestro de lógica, “con lógica le pescó su picha”. Es de resaltar también la variedad de adjetivos con los que la Chancla se refiere al pene del maestro. Primero dice que el “prepucio parecía liga guanga” (49); luego habla de que sintió su “pizarrín, puntiagudo” (50); después habla de su “picha” y, en adelante, de su “garfio”. Estos adjetivos nos indican, de nuevo, el contraste entre lo alto y lo bajo, entre lo grande y lo pequeño. Como la misma secuencia de acciones narrativas, la descripción del pene oscila entre el clímax y el anticlímax. Del prepucio guango al pizarrín puntiagudo; de la picha, eufemismo del pene que en México y otros países es también el nombre de un ave, al garfio, que tiene la cualidad de estar corcovado, doblado, torcido. En [3] vemos que el maestro,

como Virgilio en el cuento de José Agustín, termina gritando y sufriendo porque una mujer le está maltratando el pene con mucha agresividad.

—*Rosa... ¿Cuándo llegaste?*

—Desgraciado desmemoriado, te voy apachurrar la picha [1]. ¿No te acuerdas? Dos de octubre no se olvida. Dos de octubre no se olvida.

—Rosa, esposa mía, si ya iba por ti.

—*Desgraciado, demagogo...* ¿Qué te crees, que la mujer es la loca del mundo? [2]

Y zúmbale, con el palo le pegó a la punta de su garfio; y sangre, lo sangró. *Ay amor qué feo es tuvo eso* [3] (51).

En estas tres secciones podemos ver puestos en marcha los mismos mecanismos narrativos que han sostenido la narración erótica. En [1], Rosa le recrimina a su marido, Vacunin, ser un desgraciado y un desmemoriado. Esto indica que no es la infidelidad lo que la molesta, o al menos no es eso lo que decide reprocharle sino que lo haga en un 2 de octubre. En [2], siguiendo el mismo campo semántico, lo acusa de demagogo, un término político asociado con la degradación del poder público y la democracia. Y termina la andanada de insultos preguntándole si cree “que la mujer es la loca del mundo”, en otra posible alusión filosófica (tal vez a Schopenhauer, conocido por su misoginia). Finalmente, en [3], que con el palo (es de su ponerse, el de su pancarta) le pega “en la punta de su garfio” hasta hacerlo sangrar. Otra vez, la escena es muy reminiscente a la de José Agustín en “Me calenté horrores”:

Pues la hija de su reputa madre me latigueó las manoplas y a huevo hizo que me destapara la verdura para pegarme allí. Rodé por la alfombra para que no me diera de faul. Qué chillidos pegaba. Y Cornelia me seguía latigueando mientras yo rodaba. La alfombra ya se había llenado de sangre. ¡De *mi* sangre, carajo! (*La miel derramada* 56).

Las semejanzas son comprensibles si recordamos que, precisamente, decidimos concentrar nuestro estudio del humor erótico en estos tres narradores comenzando por Agustín, cuya influencia es notable en la narrativa de Ramírez y de Serna. Incluso, estos paralelismos seguirán apareciendo en el capítulo dedicado a este último autor. La imagen literaria de un pene que derrama sangre en vez de semen es la metáfora más insistente y efectiva del anticlímax en la narración erótica.

En este apartado vimos con mucho detenimiento cómo Armando Ramírez le quita el hálito de lo sagrado, lo inasequible, lo portentoso, al objeto amado y a la idealización romántica del sexo. Pero nada de esto repercute ni demerita la honestidad en los sentimientos del narrador personaje. Es una aproximación ingenua a un estilo coloquial netamente folklórico. El autor es consciente de que este tono narrativo produce un humor que, entonces, no podemos calificar de involuntario, porque lo explota como su recurso más ameno y más atractivo. El clímax y el anticlímax, la elevación poética y la declinación batética, se mantienen constantes: desde las descripciones sexuales, pasando por las metáforas del deseo y la secuencia de acciones dramáticas que ponen en movimiento la historia. La relación de Maciosare con la Chancla llega, poco después, a su fin. La experiencia erótica del personaje sigue siendo un tema importante pero ya no es el principal. Sin embargo, el uso del humor erótico como dispositivo narrativo sigue conduciendo la novela.

3.4.4. El erotismo de la pantaleta

En el apartado 1.3.1 del primer capítulo de esta tesis mencionamos la importancia de los libros teóricos de Lauro Zavala (*Cómo estudiar el cuento*) y Luz Aurora Pimentel (*El relato en perspectiva*) para enriquecer y dar rigor a nuestros análisis literarios. Zavala plantea un modelo de análisis con 10 puntos importantes a tomar en cuenta. Sobre el primer punto, concerniente al título, sugiere plantear las preguntas: ¿qué significa?, ¿Qué sugiere? Una vez resueltas cuestiones como la sugerencia o la referencialidad del título y su relación semántica con la obra, se pueden estudiar la sintaxis (¿usa recursos retóricos, hipérbatos, calambures, juegos de palabras?); igualmente la polisemia (que “permite diversas interpretaciones del título” (Zavala 34) y anclajes: “alusión a elementos del relato” (34). En cuanto a Luz Aurora Pimentel, dice que los títulos sirven como “indicadores de cuál es el centro de atención narrativa” ya que fungen como una “orientación paratextual⁶⁵” (137). También señalamos previamente que el título original de esta novela en el año 2001 fue *¡Pantaletas! Confesiones sentimentales del estudiante Maciosare, ¡el último de los Mohicanos!*, aunque su edición más comercial es la de Océano en su colección exprés, publicada en 2013 con el más escueto nombre de *¡Pantaletas!*⁶⁶ Lo signos de admiración le dan un carácter celebratorio o apremiante. A Maciosare el sistema educativo y el Milagro Mexicano le fallaron, no pudo conseguir trabajo luego de estudiar Antropología Social. Para subsistir, se dedica a la venta de ropa interior femenina por las calles de Tepito. Por su extensión, el subtítulo raya en lo

⁶⁵ De acuerdo a Prada Oropeza, el epígrafe es un paratexto, una explicación previa al “desarrollo descrito del discurso narrativo”. Su intención es “dar elementos semánticos de sentido que motiven o condicionen al lector en esa dirección” (*El discurso* 157).

⁶⁶ Como expusimos en el capítulo 2.2., *La tumba*, primera novela de José Agustín, estuvo a punto de llevar el subtítulo “Revelaciones de un adolescente”, el cual detestó su autor. Resulta curioso que aquel contexto cultural del efectismo melodramático haya sido detestable a un autor y, muchos años después, un modelo estético para otro.

barroco. No hace falta ir a la novela de James F. Cooper, *El último mohicano* (1826), porque la referencia parece aludir a la traducción del título de la película de 1992 (*El último de los mohicanos*, en plural) que protagonizó Daniel D. Lewis. Pero tampoco creemos necesario hurgar en la intertextualidad con la película porque, más allá del título, no hay otra relación que la evidente: el último de los mohicanos es un joven heroico, un guerrero que resiste hasta el final por una tradición cultural y un linaje racial que el resto del mundo le niega debido a su mestizaje. Maciosare, por su parte, es ese guerrero del amor, ese mestizo traicionado por su propia gente y ese vendedor de pantaletas que lucha por sobrevivir en un mundo hostil. Los paralelismos, podemos ver, se agotan pronto. Por algo, se entiende, Armando Ramírez (o la editorial) cortaron el apéndice rimbombante y dejaron el título del libro en *¡Pantaletas!* Así que en este apartado hablaremos de pantaletas y los temas de humor erótico que se derivan de este tropo, como lugar literario y desde el lugar anatómico que cubren.

El origen etimológico de la palabra pantaleta deriva del personaje típico Pantalone (Pantaloón en inglés), común en la *commedia dell'arte*. Es un mercader ambicioso de Venecia que usaba “pantalón largo a la veneciana”. En el *Diccionario Etimológico*, Joao Corominas lo asocia con San Pantaleón, “muy común en la plebe de Venecia, por la gran veneración popular de que allí disfruta este santo” (372).

En cuanto a su terminación, el sufijo -ete/-ta indica diminutivo (en ocasiones se considera despectivo) y en general, algo de menor tamaño. De acuerdo a la RAE, pantaleta es sinónimo de braga. Se usa en Colombia, México, República Dominicana y Venezuela y puede emplearse en singular como en plural. Las pantaletas, como las bragas, son una “prenda interior femenina en infantil que cubre desde la parte inferior del tronco y tiene dos aberturas en las piernas”. Históricamente, explican Barbier y Boucher (2005), la ropa interior

femenina con estas características se popularizó durante el siglo XX a raíz de la posguerra. Las prendas se volvieron más cortas y perdieron una abertura en la entrepierna que servía para poder tener relaciones sin la necesidad de desnudarse, como dictaba el puritanismo protestante.

Debido a su contacto con la piel y su cercanía con la forma femenina, la lencería ha sido objeto siempre de la fantasía masculina, un hecho que es juiciosamente aprovechado por la mujer y su lencería. Percibir con un vistazo los holanes de la enagua en el siglo XVIII, como en el XIX, tenía un impacto en la imaginación del observador [...]. La lencería tiene una carga erótica porque es la prenda más aproximada a la forma privada femenina (*The Story of Lingerie* 17).

Esta carga erótica vertida sobre un objeto constituye un fetichismo que, de acuerdo a Freud, es la concentración del todo en una sola parte, comparable “no sin razón, con el fetiche en el que el salvaje encarna a su dios” (*Ensayos sobre sexualidad* 45). El deseo del fetichista se ve, sin duda, intensificado por el tabú de pudor que rodea a la ropa interior femenina, sustituyendo en el orden simbólico a la vagina o, en términos freudianos, mostrando a la vez que ocultando la ausencia del pene. La variedad de texturas y colores también influye en la objetivación fetichista:

El cómo se sienten las pantaletas al tacto es a menudo mencionado en la literatura erótica y, de acuerdo a Valerie Steele, podrían ser el origen del fetichismo por la tela. En suma, los flecos, lazos y texturas halladas en las pantaletas son evocativas del órgano sexual femenino. Las pantaletas proveen estímulos olfativos y táctiles, que los vuelven interesantes para la comunidad fetichista (*The Story* 191).

Habiendo explicado a grandes rasgos los orígenes etimológicos e históricos de las pantaletas, conviene ahora volver a la importancia que tienen en la novela de Armando Ramírez a la que dan nombre. En *¡Pantaletas!*, la materia prima de la que se sostiene Maciosare le llega como inspiración cuando:

Un santo día, al pasar en el Metro por la calle de Tlalpan observé una fábrica de ropa íntima; me llamó la atención la cantidad de mujeres que andaban ahí [...], verdaderamente bellas, hacían cola frente a la bodega de una fábrica de ropa íntima. Estaba vendiendo sus saldos de pantaletas.

Observador que soy, *sentí el sabor de la cola*. La cola de mujeres era sabrosa y era porque todas las presentes tenían una característica en común: estaban muy nalgonas o de cadera ancha (71).

Por supuesto en la expresión “sabor de la cola” se refiere a la sensación que le induce el avistamiento de tantas mujeres formadas, aunque desde luego se presta al doble sentido, lo cual se reafirma con la afirmación de que “la cola de las mujeres era sabrosa”. Resulta interesante, también, que Maciosare trate las prendas íntimas que va a vender como mera mercancía y, sin embargo, no deje de parecer maravillado por las tallas y la calidad del producto que vende:

Me dije: “¡Ahí está el pan, Bill Gates! ¡Pantaletas a montones para las mujeres petaconas! *Windows Lovables*”. [...] Revisé el censo demográfico del país. Mi gozo fue inmenso; más de la mitad de la población ¡eran mujeres! Hice una muestra femenina con las usuarias pellizcadas del Metro. [...] Llegué a la conclusión: *Las*

mujeres gastan mucho dinero en pantaletas y principalmente las mujeres que eran de la talla 42 en adelante (71).

Uno de los temas centrales de la novela es el comercio informal, algo de esperarse en una novela tepiteña. Pero la idea de que se venda ropa interior femenina en las calles, práctica bastante común en México, puede resultar cómica si se consideran los principios de recato que rigen en algunas otras sociedades. En este rasgo podríamos apreciar una desacralización ritual del sentido íntimo de las pantaletas, a la vez que una nueva categorización al anunciarlas como el mejor producto a lo largo de 49 capítulos: **“Bara, bara, güerita, pantaletitas baratitas para las mujeres bonitas. Era mi grito de guerra comercial”** (76). El nombre que decide ponerle Maciosare a su línea de ropa interior femenina extra grande es “Sirenón style 42”. Ésta es una de varias referencias a la canción “El sirenito” de Rigo Tovar. La primera se da cuando Maciosare recuerda que, durante un tiempo, su hermano mayor llevó a vivir a casa de sus padres a su novia, a quien embarazó (del ya referido Alfredivo, personaje gay). La mujer se peinaba

[...] mientras escuchaba **“La Hora de Rigo Tovar”** [...] *Cuando buceaba por el fondo del océano me enamoré de una bellísima sirena... tuvimos un Sirenito justo al año de casados* [...]. En ese momento la muchacha, con singular sentimiento, comenzaba a hacerle dueto a Rigo Tovar y mientras se peinaba cantaba: *Una mañana los soldados tiburones me condujeron a la corte de Neptuno* [...]. Aquí, mi cuñadita se soltaba a bailar de a brinquito, ¡epa, Chepa!, el niño la acompañaba a berrido tendido pero ella, ni en cuenta, le daba duro a la chancla; con el Rigo: *Cuando aparece mi sirena y cuenta toda la verdad, tuvimos un Sirenito* [...]. La verdad, **la cuñadita estaba cañón: gëevona, respondona y ¡jacarandosa!** (29-30).

Sin embargo, Maciosare demuestra engancharse con su propio producto, cuando comienza a mantener un romance con doña Magda, que le regala unas pantaletas como amuleto de la buena suerte. Esta mujer, que le dobla la edad y de quien, se nos dice, “había sido la vieja del Macho Prieto, un viejo califa o padrote⁶⁷” (77), es otra reminiscencia al culto primitivo-religioso del cuerpo femenino. Conocerla es una experiencia divina:

—Hola, Juan Dieguito, hijo mío.

—Dime, niña —le dije con mi tilma repleta de rosas del Tepeyac.

—Ya te olvidaste mí —la verdad yo sí creía que me hablaba la Virgen. Me cai, hasta a mis calzoncitos se les aflojó el resorte—. *¿Tienes pantaletas de mi talla?*

— me preguntó retadora, haciendo pesar la enormidad de su trasero; lo calculé, lo adoré, lo recordé, y dije como los buenos:

—Talla cuarenta y dos (77).

Y al no encontrar unas tan grandes (las tallas 42 a 46 son extragrandes), ella le sugiere conseguir las: “habemos [sic] muchas mujeres que las usamos. *Unas porque estamos buenotas* y otras porque hay carne para acariciar” (78). Podemos apreciar nuevamente la importancia de las nalgas enormes o de la poética calipigia, a cuya plasticidad ahora se suman elementos artísticos prehispánicos. Sin embargo, esta representación de la figura femenina recibe el nombre de esteatopigia, y consiste en exagerar los glúteos y muslos como símbolo de fertilidad. La lógica que subyace a representaciones de este tipo, en la que se concentra la

⁶⁷ Estos personajes aparecen en la novela *Noche de califas*, que también guarda relación con *Quinceañera*.

grasa acumulada en esas partes del cuerpo, es el guardar reservas de energía para los embarazos y las hambrunas. Teniendo esto en cuenta, veamos este pasaje:

[...] la Magda tenía un culo amplio con una cintura muy bien delineada. Serían las circunstancias o porque agudicé mi atención, pero de repente, junto a la Magda, había muchas mujeres de traseros que ostensiblemente anunciaban la talla 42; *eran hermosas esculturas olmecas, zapotecas y otomíes* (78).

La comparación con las esculturas del mundo prehispánico tiene la misma explicación que en el caso de las Venus y Afroditas: el sentido primitivo de la fertilidad asociada con el cuerpo femenino. Como explica Miriam López Hernández en el artículo “La maternidad entre los nahuas prehispánicos y otros grupos mesoamericanos”:

Desde el periodo Preclásico (2500-1200 a. C.) [...] en el centro del actual territorio del país eran comunes las figurillas de cerámica que representaban a las mujeres con caderas anchas, llamadas por los arqueólogos “*pretty ladies*”, estilo que destaca la



4. Figura femenina olmeca. Siglos XII - IX a. de C.
metmuseum.org/art/collection/search/314609

capacidad de reproducción de las mujeres y se relaciona con un culto a la fertilidad (38).

Por otro lado, la comparación de Magda con estas chicas guapas o “*pretty ladies*” acentúa los rasgos indígenas de las mujeres de Maciosare. A la Chancla, que tiempo después se vuelve punk, la describe primero como “mitad Sex Pistols, mitad Cindy Lauper”, íconos musicales de este movimiento musical y cultural de contracultura de los 70 y 80; pero después agrega nuevamente el componente prehispánico: “su figura

chaparrita y nalgonas *se imponía a la noche como una sensual escultura zapoteca punk*” (62). Esta transculturación entre lo extranjero (europeo y norteamericano) y lo mexicano (prehispánico) puede explicarse desde el contexto político y social que la década de los 80, con el surgimiento del neoliberalismo. Al respecto dice José Agustín:

En México [...] el fenómeno punk se dio con variaciones al modelo original. Hacia fines de los setenta y principios de los ochenta aparecieron chavos muy pobres que, orgullosos, proclamaban: “Nuestro rey Cuauhtémoc fue el primer punk mexicano” (*La contracultura* 104).

Esta transculturación es común a todas las culturas y corresponde a lo que Ángel Rama definió, en *Transculturación narrativa en América Latina* como la concepción mítica, rasgo social de identificación que participa de un cambio de significación de elementos extranjeros que se consolidan en una realidad particular (291). Si bien no puede hablarse de una literatura punk, porque este movimiento se basa precisamente en la abolición de todos los constructos culturales (como la política y el arte), sí se puede hablar, y lo hace profundamente José Agustín, de una literatura contracultural en la que él mismo, con la generación de la Onda, y Armando Ramírez, están inscritos.

[...] A principios de los ochenta, algunos punks organizaban fiestas pesadísimas en departamentos llenos de basura, donde la gente fumaba marihuana, bebía alcohol, inhalaba cemento, ingería pastas y bailaba en medio de vómitos, meadas y parejas que cogían en los rincones. Los punks mexicanos eran pocos pero en un principio vivieron su mito con gran intensidad (104).

Nunca conocemos los círculos íntimos de la Chancía una vez que se vuelve punk, pero considerando el panorama que pinta José Agustín en la cita anterior, resulta comprensible que haya muerto. Nunca se explica cómo, pero podemos hacernos una idea.

En este apartado nos enfocamos en un aspecto muy importante para el análisis literario, que es el título de la novela. *¡Pantaletas!* tenía un subtítulo que resultaba humorístico por ser muy largo y hacer alusión a una película (*El último de los mohicanos*) que realmente no tiene nada que ver con la historia y por lo mismo fue, eventualmente, desechado de las ediciones subsecuentes. Por otro lado, tuvimos ocasión de relacionar el término pantaleta con la función erótica que cumple en términos lingüísticos y literarios (su etimología), psíquicos (el fetichismo) y sociales (su relación con la moral sexual de cada lugar y época). Es decir, vimos la importancia del título desde lo literario, cómo se vincula con el erotismo de las pantaletas. Por ello mismo, pasamos del continente al contenido: de la ropa interior a lo que guarda en su interior, especialmente las nalgas. De igual modo, apreciamos la intrínseca relación del título con el tema de la narración, que se articula entre cada uno de sus 49 capítulos mediante frases tipo eslogan con las que el protagonista, Maciosare, anuncia su producto. Con los pasajes que citamos en la novela a lo largo de este apartado pudimos también reafirmar la importancia de la visión pagana de la fertilidad con relación a las diosas zapotecas, mayas y otomíes, cuya complexión de caderas anchas y traseros grandes es motivo de la admiración del narrador. Los desplantes líricos y batéticos con los que Maciosare elogia la figura femenina son otra constante que hemos visto a lo largo de la novela. Esta adoración desmedida a las nalgas pasa de las referencias al arte clásico como vimos en el apartado de la poética calipigia (que en este caso, explicamos, es más preciso llamar esteatopigia), deja detrás el arte renacentista como en el apartado donde

hablamos de la declinación batética, y se concentra en los ídolos femeninos de la fertilidad en las culturas prehispánicas. Este fervor triangula los referentes en un solo campo semántico, que es el del cuerpo femenino idealizado.

Al final de este apartado, pudimos apreciar una relación inusitada entre estas referencias mesoamericanas al culto de la fertilidad (calipigia y esteatopigia) y el movimiento punk en México (la Chancla vuelta una “sensual escultura zapoteca punk”). Signos de transculturación, síntomas de la marginalidad que derivaron en contracultura, según José Agustín. Vimos cómo, hasta en las actitudes de negación y anti establishment como el mismo punk de la Chancla, se aprecia un móvil carnal que articula los signos bajo la lógica del deseo carnal.

3.4.5. Escatología, humor y sexo.

El humor erótico de Armando Ramírez tiende, en ocasiones, a lo escatológico. El ejemplo más inmediato lo hallamos en el uso del albur, que implica simbólicamente la penetración masculina de un oponente como juego verbal de dominación. Hablamos del albur en el apartado 1.2.2 del primer capítulo de esta tesis. Ahí nos concentramos mucho en el aspecto lingüístico y antropológico, como cuando hablamos de los postemios que escribieron para *Picardía mexicana* algunos grandes intelectuales de la talla de Alfonso Reyes, Alí Chumacero y Antonio Alatorre. Igualmente, hemos visto, el problema lo han abordado escritores como Carlos Monsiváis (quien ve en el albur, irónicamente, una forma de recato, pues comenzó siendo el disimulo moral y eufemístico de aquello que no se debía decir). Pero nos interesa, por ahora, enfocarnos en el sentido simbólico del albur: un intercambio de palabras polisémicas, un duelo verbal amistoso, una competencia de ingenio. Pero todo esto implica el dominio o el sometimiento sexual de uno de los contendientes por el otro. Un

“juego fálico”, lo llama Helí Morales; palabras que hacen “incisión en la tela del decir del otro”; o bien, que buscan “horadar con la fuerza fálica del lenguaje” (*Otra historia* 147). En varias ocasiones, Enrique Serna alude a la función del albur como la de sodomizar verbalmente a un adversario (*Giros negros* 29, *Genealogía* 335). Sea homosexualidad reprimida o un desplante de machismo falocéntrico, como los numerosos casos que reúne Angus McLaren en su ya referido estudio *Impotence: A Cultural History*, lo seguro es que el albur mexicano abunda en referencias escatológicas precisamente porque alude a la penetración anal.

El antropólogo Gershon Legman dedica buena parte de su trabajo sobre humor obsceno a los chistes escatológicos. Como hemos señalado, considera que las excreciones se presentan en el humor como una manera de transgredir el tabú y burlar a la autoridad (*Rationale* 13). El orden y la autoridad que se transgreden de manera constante en *¡Pantaletas!*, como en toda la narrativa de Armando Ramírez, es el que generan los desprotegidos, los marginados, los traicionados por el Milagro Mexicano. En esta novela, como en *Quinceañera*, los personajes se dedican al comercio informal. Sin embargo, dentro de este mundo hay también una estructura y niveles de clase⁶⁸. El nivel más bajo de estos comerciantes lo ocupan los ambulantes que se han instalado en un tianguis hacinado junto al desagüe, adonde Maciosare lleva a vender sus pantaletas:

—¿A la palabra? —con suavidad reviró Su Majestad del barrio la Marranera, allá en Iztacalco. Revisaba la prenda íntima con sabiduría comercial, la olió.

⁶⁸ En *Quinceañera*, la casa de Cecilia es más lujosa que la de Alejo. A pesar de que ambas son casas de vecindad, en la de ella “todas las viviendas están remozadas, ellos viven en el seis y rentan también el siete como bodega” (26).

—A la palabra o te me vas a la chingada.

Aquí la palabra tenía el valor del chile, un peso específico, *aquél que falla se le seca la labia y le arde la coliflor* (93).

Este valor simbólico y primitivo de la palabra como garantía de honor se complementa con el albur agresivo: secarse la labia implica esa parte de la anatomía femenina, los labios vaginales, en tanto que la coliflor alude, por semejanza fonética, a la cola o el ano. La imagen del ano ardiendo ante el chile evoca no sólo la irritación de las mucosas luego de haber comido chile, sino el dolor de la penetración. Estas connotaciones hostiles son complementadas más adelante, cuando un hombre negro que anda caóticamente en bicicleta está a punto de atropellarlo (nuevamente, separamos con corchetes las partes que analizaremos):

[1]—*Negro cambujo, te gustó el joven, quieres que te persiga las lombrices...*

[2]—Bésalo...

[3]—O qué, lo quieres hipnotizar...

El negro me ayudó a levantarme y sin dejar de mirarme se echó para atrás; seguían los gritos cábulas:

[4]—Qué, te espantó su garrote... (94).

Desde [1], la alusión a la penetración está implícita en la frase “perseguir las lombrices”, que alude a los parásitos intestinales siendo perseguidos por el pene; en [2] la orden “bésalo” puede referirse al negro o a su pene (además, negro es un adjetivo

comúnmente asociado al pene); en [3] la hipnosis puede darse porque lo está viendo a los ojos, pero también puede remitir a los encantadores de serpientes de la India, en cuyo caso la serpiente sería un símbolo fálico. Por último, en [4] se designa al pene como un garrote. Este tipo de albur entra en la categoría de lo escatológico por remitir al contacto entre las heces fecales y el pene. Víctor Hernández hace énfasis, en su *Antología del albur*, sobre el hecho de que las culturas prehispánicas mexicanas tenían un lugar entre las divinidades para el sexo y lo escatológico, como Tlazolteotl, “la que come suciedad o excremento” (305), que también era asociada a la fertilidad.

Ahora bien, en Europa la escatología, el humor sexual y las “groserías” (o “majaderías”⁶⁹, que era la palabra que se usaba para indicar que era la manera de expresarse del pueblo) eran perfectamente conocidas y practicadas desde siglos antes. Pero no es sino hasta la creación de la Nueva España que se desarrolla la cultura mexicana que combina el doble sentido verbal prehispánico de connotación sexual con el lenguaje “majadero” español y con un elemento que resulta clave para entender el albur mexicano contemporáneo: el descontento popular (*Hernández 305*).

Hernández distingue, también, entre el albur “fino” y el “corriente”; el primero es “casi imperceptible y se expresa sin recurrir a lo obvio” con expresiones como “el chico temido del vecindario, que usa las palabras ‘chico’ (ano) y ‘temido’ (te-mido) para implicar la penetración anal”. A este tipo pertenecen los ejemplos empleados por Armando Ramírez, que además tienen la particularidad de remitir a lo escatológico. En términos etimológicos, escatología deriva de las palabras griegas para “último” y “tratado”; Joao Corominas lo identifica con las “creencias referentes a la vida de ultratumba” (*Diccionario Crítico 2 692*).

⁶⁹ Majada es sinónimo de excremento.

Lo escatológico remite a “los excrementos y suciedades”, y su función en la literatura como representación de lo bajo, asociado metonímicamente al humor popular (de las clases bajas) y a la corporalidad baja (del ano y los genitales) ha sido estudiada por Bajtín en su imprescindible libro sobre Rabelais, *La cultura popular en la Edad Media*. Los excrementos, vinculados a su origen etimológico, remiten a lo último-fisiológico: la defecación y la muerte. Pero también a la resurrección. Así lo plantea Bajtín al comentar la obra medieval *Gargantúa y Pantagruel*, donde François de Rabelais explora temas sexuales y escatológicos.

En las figuras escatológicas más antiguas, los excrementos están asociados a la virilidad y a la fecundidad. Además, los excrementos tienen el valor de algo intermedio entre la tierra y el cuerpo, algo que vincula a ambos elementos. Son también algo intermedio entre el cuerpo vivo y el cadáver descompuesto que se transforma en tierra fértil, en abono; durante la vida, el cuerpo devuelve a la tierra los excrementos; y los excrementos fecundan la tierra, como los cadáveres. [Para] Rabelais [...], pintor y heredero del realismo grotesco, los excrementos eran además una materia alegre y desilusionante, al mismo tiempo degradante y agradable, el elemento que une de la forma menos trágica la tumba y el nacimiento: en una forma cómica, no espantosa (*La cultura popular* 131-132).

Es en este contexto, junto a un desagüe, entre albuces que lidian simbólicamente con lo excrementicio, que Maciosare confirma la muerte de su padre, desaparecido hace tiempo con todo y el taxi que conducía, y cuya licencia de conducir le es entregada al hijo por el negro misterioso y alburero. Las connotaciones eróticas de este pasaje pueden, también, simbolizar en la fantasía un impulso secreto de vitalidad contra la presencia persistente de la muerte.

El énfasis escatológico de la novela se acentúa al mismo tiempo que se denuncia la desigualdad social de los ambulantes de baratijas que se instalan junto al desagüe. Son los personajes de la periferia (literalmente: los que están al margen, los más marginados) y están, precisamente, junto al caño, donde son arrojados los desechos fecales de la sociedad que les ha dado la espalda, que los ha expulsado de su seno mediante un sistema político y económico que desagua, que desecha, que ignora. “*Cincuenta mil cabrones comerciantes callejeros por sus güevos y por su necesidad se aposentaban en tierra de nadie*” (93). La síntesis de conceptos escatológicos, en el sentido excrementicio y teológico, produce una escena carnavalesca en la que, como en la fiesta de los tontos que explora Bajtín, el pueblo (esos “cincuenta mil cabrones comerciantes callejeros”) viven una especie de comunión catártica junto al canal del desagüe. “*Olía de la rechingada*. El caudal acuoso era espeso” (93). Así se ambienta el escenario en el que Maciosare descubre el posible paradero de su padre: “*Se me hace que se lo echaron y lo tiraron al canal —señalé la corriente*” (95). En ese momento, los comerciantes asumen un papel místico de chamanes o de brujos poseedores de un saber preternatural que escapa a la razón y al pensamiento lógico:

Todos los presentes se hincaron, se pusieron a rezar; el olor del canal se hizo más intenso, entraba por las narices y se hacía remolino en la garganta; daban ganas de guacarear, todos rezaban rapidito como si les anduviera de las aguas. Como si fueran un río de agua bendita los feligreses se acercaron a la orilla: *vomitaron a la de tres*.

Yo de plano ahí mismo devolví las enchiladas (95).

Los personajes de Armando Ramírez suelen vivir en ese mundo cósmico y ancestral de los aztecas⁷⁰. Esto se aprecia en la dimensión ritual con la que enfrentan el conocimiento de la muerte, y en el hecho de que esto suceda justo en un canal de desagüe, donde se mezclan los desechos humanos con la fuente de la vida (el agua). La oposición entre el arrobo emocional, el éxtasis casi religioso y la náusea que les provoca el olor del drenaje; la dicotomía entre “que les anda de las aguas” a la vez que el símil con “un río de agua bendita”; la correspondencia entre las aguas negras y el vómito. Todo esto nos remite a la idea del universo cíclico que se renueva constantemente a través de la muerte, y que es una de las basas del pensamiento religioso en Mesoamérica. Pero hay, también, relaciones muy interesantes entre el despojo fecal, el capitalismo, la ética y la lucha de clases. Así lo explica Dominique Laporte el capítulo “La casa colonial” de su *Historia de la mierda*:

No deja de ser paradójica la orden de que los “señores y propietarios” de las casas de París construyeran fosas y retretes si consideramos que nobles y burgueses no estaban comprometidos en ese asunto de la misma forma. Lo infame, lo innoble por excelencia, para la aristocracia no era más que la avaricia y la compulsión por atesorar que provoca la risa de Molière, aristócrata a su manera, antes de que Balzac le echara una mirada de gentilhombre a la cloaca y la podredumbre debida a la acumulación de materias en descomposición en que nada el viejo Gobsek. Los señores, los de verdad, los que no tendrán que manchar su sangre desposando la dote de la hija de un

⁷⁰ Quizá el ejemplo más claro lo encontramos al inicio de *Violación en Polanco*: “[Somos] *Descendientes en línea alusiva del gran Nezahualcóyotl, línea de bajada de estas tierras caladas por el viento y la resequedad: Los Macehuales. Concomitantes y concatenantes. Fuimos vendidos o arrojados a los cascos de las haciendas, flagelados en las más ricas minas de aquel Mundo, hijos directos de la redención y la fatalidad.*” (7) (cursivas en el original).

traficante, los que vivirán en la corte, seguirán cagando como antes del edicto del rey Francisco, sin reparar en gastos (160).

Esta acumulación capitalista de la que ya dijo todo Engels en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*⁷¹, se metaforiza en aquella acumulación aristocrática de los desechos fecales en las fosas sépticas de las casas acomodadas. El despojo material de la propiedad privada produce, además de contaminación y basura, objetos de segunda mano. Este mercado de pulgas que se extiende por aquellas tierras de nadie se sitúa, precisamente, a la orilla del canal de aguas negras, adonde desembocan los desechos de la ciudad. En ese mercado ambulante desembocan, también, todo tipo de objetos:

Éstas eran las tierras de los Freeman, los amorosos de la libre empresa, los fans de don Milton y doña Rose, empresarios con hondas raíces ancestrales; éste era un verdadero tianguis tlatelolca. Aquí se venden desde autos hasta peines (93).

La insistencia entre escatología, desecho, libre mercado (aquello de “don Milton” Friedman y su pensamiento monetarista) apunta a una crítica sistemática que va de abajo para arriba y que, con gozosa, punzante y penetrante frecuencia, se detiene en los genitales y el ano para asestar estocadas de lirismo popular. A lo largo de la novela, como ya hemos señalado, la educación ocupa un lugar fantasmático para las neurosis de Maciosare. Esa lejana y etérea meta que su madre le impuso desde la infancia es sinónimo de éxito en la vida, de bienestar económico y, por tanto, de felicidad. El mismo autor material e intelectual de la engañifa, es decir el gobierno, lo traiciona por partida doble. Cuando Maciosare consigue

⁷¹ Según Engels, el fin de la familia monogámica es “procrear hijos cuya paternidad sea indiscutible” debido a que “los hijos, en calidad de herederos directos, han de entrar un día en posesión de los bienes de su padre” (*El origen* 51).

titularse como licenciado en Sociología en la UNAM, y trabaja durante varios meses como “investigador abonero en el Museo Nacional de Culturas Populares” donde “*ganaba la cuarta parte de lo que sacaba vendiendo pantaletas en la calle*” (101). Pero los detalles de su trayectoria académica resultan, también, una forma de crítica humorística, a través de la sátira y la parodia, a los mecanismos institucionales y a los campos de investigación. Así lo vemos en el título de su tesis, en la que persiste con una insistencia rabiosa el subtexto escatológico de la penetración anal, esta vez como venganza a las instituciones académicas y culturales:

LA INTERTESTICULARIDAD [1] DEL DISCURSO DEL MÉTODO

Como herramienta intelectual para penetrar a profundidad en el conocimiento del sujeto cultural de Santiago el Chico [2].

Mi madre en ese instante revelador alzó sus brazos en cruz y dio gracias al creador. Con todo esto quiero decir que en mi Alma Mater reconocieron la ley del camote [3] del oriundo de las estepas del reino de Chilelandia [4] (97).

Desde el título de su tesis [1], apreciamos una alteración hilarante del término “intertextualidad”, acuñado por la académica francesa Julia Kristeva⁷². El proceso de intertextualidad, que venimos señalando a lo largo de esta tesis, es el sustento teórico que subyace a las relaciones entre las obras literarias que estudiamos y los referentes que proponemos para las mismas en la tradición literaria. Armando Ramírez, por supuesto, habla

⁷² El término procede de un artículo fundacional del análisis literario sobre Bajtín, y fue reforzado por otros teóricos de la literatura, el más notable Gérard Genette en *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, donde parte del concepto de los textos medievales que, en la Edad Media, eran borrados del papiro original para ser reciclados y reemplazados por nuevos textos que se buscaba preservar; sin embargo, detrás de las letras de éstos, se podían ver vestigios de las anteriores.

mediante su personaje de “transtesticularidad”, mofándose de la seriedad académica en aras de su inutilidad práctica y económica al rebajarla a los testículos. Es importante subrayarlo: la tesis de Maciosare podría, como veremos, ser de interés académico; especialmente en la década de los 80, donde tuvieron gran impacto las ideas de Bajtín y Genette, así como los estudios culturales. El albur persiste en [2] cuando habla de “Santiago el Chico”, por la semejanza fonética de la terminación de Santiago (te hago) y la sinonimia entre “chico” y “niño”: “te hago un niño” quiere decir “te penetro y te preño”. En [3] parece menos claro pero al hablar de “Alma Mater” se puede tratar de un calambur: “al-mama-ter” la “ley del camote” (al mamar camote). En [4] se refiere a su barrio como las “estepas del reino de Chilelandia”, la tierra del chile, alusión sexual al pene (por su forma y porque pica).

Maciosare prosigue sobre su tesis, en la que trata de relacionar el fenómeno del albur con las ideas positivistas de Comte:

El método no es susceptible de ser estudiado separadamente de las investigaciones en que se emplea porque se embarca el sujeto social, o por lo menos sexualmente de razón está muerto cadáver [1], incapaz de fecundar el espíritu con que se lo ejecutan [2].

Así, todo lo que pueda decirse es susceptible de ensartarse en la suerte verbal [3], y más cuando se encara abstractamente, pues se reduce peligrosamente a generalidades tan vagas como peligrosas el albur, teniendo en sí una fuerte penetración [4] en el régimen intelectual.

El maestro Bourdieu se fue de nalgas y sólo acertó a exponer:

—Nada habría que agregar a este texto, cuya profundidad, que al negarse a disociar el método abierto de la práctica de la investigación de campo, ha dado entrada para rechazar la penetración de todo discurso del método; ¡ojo!; [5] dando un punzante discurso acerca del no método ante la ausencia de una opción alburera válida. Ergo cogito (97).

Ciertamente puede apreciarse una relación entre la tesis de Maciosare y la que se está elaborando aquí mismo en esta tesis. En [1] la palabra “rozón” se refiere al roce de los genitales, con el sustantivo “muerto” siendo, posiblemente por la calidad de tieso, un pene erecto. De ahí que se hable de embarazar (fecundar) a un individuo al cual “ejecutan” o, mejor dicho, “se lo ejecutan”. La unión de pronombres personales indica que el sujeto recibe la acción, es decir, lo pone en un papel pasivo (el de quien es penetrado). El tema de la penetración continúa en [3] y en [4] pero ahora se asocia a la transgresión verbal que implica el albur. Por último, lo que le contesta el maestro Bourdieu⁷³ (que se va “de nalgas”, o sea queda impresionado) que rechaza la “penetración” de esos temas en el campo académico. Pero, agrega en [5], “¡ojo!”, sustantivo que suele asociarse con el ano. De manera que el académico se defendió del duelo de albures.

Efectivamente, el albur, como hemos sostenido, tiene implicaciones culturales (en nuestro caso más lingüísticas que sociológicas) que para la academia han sido aceptables desde que Margo Glantz definió, muy para disgusto de ellos, a los autores de la Onda. Pero el autor de *¡Pantaletas!* no busca tanto validar postulados teóricos como pitorrearse de una estructura ideológica a la vez que institución corrupta: comienza refiriéndose a Augusto Comte, autor de la filosofía positivista que afirmaba el triunfo de la experiencia empírica-

⁷³ Como Pierre Bourdieu, sociólogo francés que acuñó el concepto del campo cultural.

sensorial sobre los conocimientos a priori. En México, durante el porfiriato, el positivismo fue la corriente intelectual conservadora que, según su interpretación, limitaba al hombre dentro de un sistema ordenado de jerarquías políticas. Pero aquí el autor introduce albuces: “sexualmente de rozón está muerto el cadáver” contiene, además de la redundancia, el elemento de rozar con la punta del pene; el albur penetra el régimen intelectual, tal como lo vino haciendo desde mediados del siglo XX con *Picardía mexicana*. Prosigue el narrador:

Aquí *era el tiempo perenne de aguantarse la risa*. Tal vez, por eso, en lugar de maldecir uno se comienza a contar chistes y a bailar y *a cantar sin rajarse*, por eso *cuando hay una tragedia la gente no dice: “me voy a aguantar el dolor”, sino “hay que aguantarse la risa”* (108).

Ese aguantarse la risa puede remitirnos, como lo señalamos en el primer capítulo de esta tesis, al postulado freudiano denominado “automatismo de la descarga”, que es ese momento incómodo en el que la risa acontece en los momentos menos esperados. Las palabras “en lugar de maldecir uno se comienza a contar chistes” suenan a paráfrasis del párrafo de Freud que, en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, habla de “casos en los que la risa aparece en ocasiones distintas de las placientes y se une a intensos sentimientos dolorosos o a un estado cualquiera de tensión espiritual” (262). Precisamente durante una tragedia, apunta el sociólogo Maciosare Bartolache, “la gente no dice: ‘me voy a aguantar el dolor’, sino ‘hay que aguantarse la risa’” (108); porque la risa atiende a lo ingobernable, tanto como el deseo sexual, y como hemos visto ambos se correlacionan en el deseo que se manifiesta mediante la creación literaria.

Hemos apreciado de manera panorámica las implicaciones literarias, lingüísticas, sociales e históricas del humor sexual con fuerte carga de elementos escatológicos. El

carácter simbólico y cultural de la mierda, así como su lugar en el imaginario colectivo, representa el tránsito social del campo a la ciudad: el mundo urbanizado produce desechos fecales y desechos materiales (contaminación, basura, aperos de segunda mano) los cuales terminan en la periferia y afectan a los más desposeídos. Así como el mal manejo de las heces hundió a Europa en pestes y epidemias, el canal del desagüe le entrega a Maciosare el único rastro que dejó su padre, posible víctima de la violencia urbana.

Vimos también cómo el albur tiene una amplia carga escatológica por implicar el dominio viril a través de la penetración anal. Los albureros se regodean con la idea de sacarle la mierda al otro, y esto lo pudimos encontrar en expresiones de peculiar abstracción metafórica como aquella de “perseguir las lombrices”. En capítulos muy contiguos entre sí (30 y 31) Armando Ramírez pasa de la escena del desagüe a la defensa de tesis de Maciosare. En ambas persiste la denuncia a las jerarquías sociales que se niegan a mirar para abajo. Pero, aunque manejan el mismo tipo de humor alburero, sexual y escatológico, el papel se invierte: Maciosare pasa de ser el objeto de los albures, es decir el pasivo, a ser el activo; de albureado a alburero en un contexto académico, para penetrar (en) la alta cultura.

4. Enrique Serna: la sátira y el sexo

4.1. Enrique Serna y la recepción crítica

Enrique Serna es el tercero y último de los autores que se abordará en esta tesis. Es junto a José Agustín el más reconocido por la crítica y comentado por la academia. Serna aparece en el *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)* de Christopher Domínguez Michael; Vicente Francisco Torres le dedica un apartado dentro del capítulo “La ciudad, la noche...” de *Esta narrativa mexicana*. Contamos con tres libros de ensayos críticos sobre su obra: *La crueldad cautivadora. Narrativa de Enrique Serna* (2016); *Seducciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna* (febrero de 2017); y *La sonrisa afilada. Enrique Serna ante la crítica* (noviembre de 2017). El hecho de que estos libros hayan salido a lo largo de dos años confirma la presencia que ha tenido la obra de este autor ante la crítica y en el mundo académico. Por otro lado, es el único de nuestros tres autores cuya producción literaria sigue vigente⁷⁴. Sin embargo, conviene detenernos a ver lo dicho por la crítica y los académicos para intentar establecer un diálogo con sus posturas y complementar lo dicho por ellos con aportaciones propias.

En su ya mencionado *Diccionario Crítico*, Domínguez Michael se ocupa de Enrique Serna casi exclusivamente como novelista histórico y se centra en *Ángeles del abismo* (2004), “acaso la más importante [novela] que ha escrito” (606). Llama nuestra atención que en el comentario de Domínguez Michael no destaque el tema del humor. Esto pese al carácter integral que tiene, incluso (y en gran medida) en las novelas históricas de este autor. Al hablar de Enrique Serna sólo como novelista histórico, se pasan por alto otros aspectos de gran

⁷⁴ José Agustín sufrió un accidente en 2009 en el Teatro de la Ciudad de Puebla, el cual le imposibilitó seguir escribiendo; Armando Ramírez falleció el 10 de julio de 2019, a un mes de que comenzara esta investigación.

importancia que ofrece su obra. Por otro lado, el libro de Domínguez Michael no es precisamente un diccionario de literatura. No hay entradas que se enfoquen en movimientos, grupos, generaciones, revistas, editoriales, editores, etc. Se trata más bien de una colección de ensayos y reseñas sobre muchos autores (elegidos en función del gusto del autor y no tanto de su relevancia) en orden alfabético⁷⁵. A Serna le dedica una reseña de *Ángeles del abismo*, aunque con errores, porque cambia el nombre de la protagonista Crisanta Cruz por el de Criselda.

Mucha más tela de dónde cortar nos ofrece el trabajo ya citado de Vicente Francisco Torres (2007), la primera sección del capítulo VIII. “La ciudad, la noche...” de *Esta narrativa mexicana* en el que, además de reseñar su obra, lo entrevista. De acuerdo a Torres, “al leer, o releer, *Señorita México*, uno advierte que desde los comienzos del autor estaban presentes su visión vitriólica, el uso del humor negro y el patetismo de ciertas actitudes y pensamientos” (392). Podemos apreciar aquí elementos importantes, relacionados con el humor en la obra de Serna, para reflexionar. En primer lugar, el asunto de la “visión vitriólica”. De acuerdo al diccionario en línea de la RAE, vitriolo viene “Del lat. mediev. *vitriolum*, y este der. del lat. *vitrum* 'vítreo', por el aspecto vidrioso de estos sulfatos”, y en su primera acepción se asocia, dentro del ámbito de la Química, con el ácido sulfúrico. Es decir: en el humor de Serna existe un componente corrosivo, que destruye, que deshace, que descompone como los ácidos. Podemos advertir que en términos de humorología suelen darse sinestesias que vinculan diferentes tipos de estados anímicos producidos por el humor con colores (humor negro⁷⁶) sabores (humor amargo o ácido) y

⁷⁵ Tampoco es acertado el subtítulo “1955-2011” de su libro, puesto que incluye a autores de la primera mitad del siglo XX como Salvador Novo, Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet y casi todos los Contemporáneos.

⁷⁶ La teoría de los cuatro humores (en el sentido de líquidos o fluidos corporales, cuyo balance regula la salud humana) parte de la medicina griega. Se remonta a Hipócrates y fue retomada por Aristóteles al hablar de

ahora incluso con la vista y el tacto (visión vitriólica). Un término que suele ser muy empleado pero que nadie, o casi nadie es capaz de teorizar, es el llamado “humor ácido”. En su *Libro de los sarcasmos*, José Manuel García-García incluye el término para definir una entrada aún más oscura y difícil de entender:

HUMOROCLASTAS

Los humoroclastas aplican “el ácido corrosivo de la risa” a las instituciones para destruirlas porque son absurdas, porque son injustas, porque son inoperantes, [...] porque no sirven más que como piedra de tropiezo para los que caminan. [...]. Los humoroclastas no se irritan pues saben que “el que se enoja pierde”; se divierte [sic] desmontando los mecanismos de los rituales, exhibiendo las incongruencias, reduciendo a cenizas, con un soplo, una contradicción que desafiaba a los siglos.

Los humoroclastas quieren evitar la institucionalización de los actos rebeldes, evitar por la mitificación y/o la degradación del humor (93).

Las fuentes que cita el autor en su bibliografía corresponden a un tal Poiuytrewq, J., supuesto autor de un libro llamado *Notas acerca de la humoroclastología*. Luego de realizar búsquedas exhaustivas por la red descubrí que ninguna librería o biblioteca universitaria, no sólo en México sino del mundo, tiene entre su acervo a este autor, mucho menos algún libro sobre “humoroclastología”. ¿Será que García-García se lo inventó? Sería probablemente el único caso por el estilo entre un acervo bibliográfico muy completo con las obras más relevantes de humorología hasta inicios del siglo XXI. Incluso si así fuera, si nos jugó una broma borgesiana, más allá de las implicaciones ético-académicas que tal acción conllevaría,

catarsis. Dentro de esta visión se asocia a la bilis negra (o el mal humor, o humor negro) con un temperamento melancólico.

su definición parece aplicar de lleno a la obra de Enrique Serna. Se entiende muy bien que el término “humor ácido” de los humoroclástas (suponemos, unión de humoristas e iconoclastas) dirige la función de “ácido corrosivo” de la risa contra las instituciones. De manera que, y esto nos conduce al tercer punto, en su narrativa Enrique Serna pone de relieve el “patetismo de ciertas actitudes y pensamientos”. El humor de Serna es, entonces, corrosivo; volvemos con lo mismo: afilado, incisivo, que abre, que hiende, que corta. De los tres que hemos trabajado es quizá el autor más satírico si partimos del sentido horaciano de la sátira (corregir mediante la burla) pero, a la vez, tiene de esta vena de Juvenal, Quintiliano y Marcial, patente en sus epigramas (*epi*: sobre; *grama*: escritura), composiciones poéticas breves inscritas, en sus inicios, exclusivamente en sepulcros (epitafios) y monumentos. El epigrama derivó en un género literario caracterizado por el tono satírico, festivo y burlesco: “con sus burlas, no insultos, dedicadas a tipos: el avaro, el gordo, el pequeño, la vieja, y donde se busca la expresión punzante a través de la hipérbole, el juego de palabras, la creación léxica, los dobles sentidos” (*Poemas griegos* 21).

Con todo esto podemos entender que en la obra de Serna convergen dos vertientes principales de humor: el ácido/corrosivo, satírico, que carcome en las instituciones; es decir: el de crítica social. Y el otro, el humor festivo más próximo a la sensualidad y a lo sexual. Pero su humor es, también, catalogado comúnmente como “humor negro”. Esta definición del tipo de humor que emplea Enrique Serna es constante en las reseñas de las antologías críticas sobre su obra que comentaremos más adelante. Pero se trata de un concepto muy vago. Se le ha considerado, según Patrick O’Neill, un fenómeno humorístico relacionado con lo “grotesco, con los patíbulos; con lo macabro, enfermo, pornográfico, escatológico, cósmico, irónico, satírico, absurdo, o cualquier combinación de éstos” (*On Dark Humour*

80). Todo lo anterior nos permitiría encasillar a autores muy diversos dentro de un mismo grupo: a Poe por grotesco y macabro, al Marqués de Sade por pornográfico y escatológico; a Jonathan Swift por satírico y absurdo y a Kafka por cósmico e irónico. La lista de autores, aunque parezca aleatoria, no es nueva ni original, pues a todos ellos ya los reunió André Bretón en su célebre *Antología del humor negro*. En la obra de Serna podemos encontrar, en mayor o menor medida, estas características, pero no bastan para definir su tipo de humor. Prosigue Vicente Francisco Torres diciendo que en la obra de Enrique Serna: “nadie sale bien librado; su crítica es total y arrastra a buenos y malos, ricos y pobres, niños y adultos hombres y mujeres, homosexuales y heterosexuales, cultos e ignorantes...” (393). Esto sitúa al autor en una dimensión satírica; pero también emplea, como señala el entrevistador, “lo grotesco y lo esperpéntico”, a lo cual Serna responde que:

Sirve para demostrar la realidad actual mexicana; la única manera de acercarse a lo que está ocurriendo es ese tono: lo grotesco que es horroroso y produce risa. Es una mezcla de ridiculez y situaciones aterradoras en las que una postura de denuncia simplemente política no daría una imagen cabal de esa revoltura de sentimientos que hay en la realidad (403).

De nuevo, la aproximación por el camino de la risa a lo grotesco y horroroso de la realidad mexicana, remite al recurso horaciano de fomentar los defectos a partir de la sátira y corregir con la burla. Esta estrategia narrativa, empleada para hacer sátira política y social, podría servir también para definir el humor negro, puesto que entre todos los componentes señalados por teóricos como O’Neil o artistas como Bretón se vinculan a ese tono basado en “lo grotesco que es horroroso y produce risa”. De hecho, el propio autor aventura algunas autodefiniciones sobre el tipo de humor que maneja. Cuando Torres le pregunta sobre la

importancia de la obra de Jorge Ibargüengoitia, responde: “Me gusta su trabajo pero me siento lejano porque maneja un humor impasible, irónico. Parece que lo que narra no le duele ni le afecta. Yo he tratado de que el humor sea más ácido, más mordaz” (405). Podemos deducir que Enrique Serna está empleando el término ironía en un sentido retórico que, como señalamos en nuestro glosario en el apartado 1.1.5 de esta tesis, consiste en decir lo contrario para que el lector interprete su sentido verdadero. En este sentido, la obra de Serna sí emplea constantemente la ironía, en especial desde el nivel dramático porque tiende a frustrar a sus personajes: es decir, darles justo lo opuesto a lo que desean. Podemos, por tanto, entender a qué se refiere Vicente Francisco Torres cuando afirma que Serna es un autor satírico, de humor corrosivo pero que no se desapega del mundo sórdido y grotesco que denuncia actitudes patéticas de la sociedad, como el aspiracionismo y las ideologías de autosuperación. A esto podemos agregar que Serna es irónico, quizá no en un sentido sarcasmo (que es ironía con mala leche⁷⁷) pero sí en términos retóricos y dramáticos. Por tanto, con esta explicación esperamos aclarar un poco a qué se refieren algunos críticos cuando catalogan el humor de Serna como “negro”, pero preferimos, por las razones previas, abstenernos de emplear ese término y buscar en direcciones más específicas.

Pasemos ahora al libro de ensayos *La crueldad cautivadora*. Desde su estudio introductorio se plantea que los libros de Enrique Serna “generan esa maliciosa sonrisa que sostienen los lectores cuando encuentran una obra a la medida de sus fijaciones y su sentido del humor” (10) y anticipa que:

⁷⁷ O como dice con mucha más propiedad Helena Beristáin: “se llama sarcasmo al escarnio, la ironía cuando llega a ser cruel, brutal, insultante y abusiva, en el sentido de que se aplica a una persona indefensa o digna de piedad” (*Diccionario de retórica y poética*, 280).

Los autores de los ensayos que agrupa este libro coinciden en el uso del humor, la ironía y la sátira por parte de Enrique Serna como elementos fundamentales en su poética, que son utilizados para desarrollar una crítica a la sociedad a la cual pertenece el escritor (10).

Esta antología se enfoca en los dos espectros principales que hallamos, unas líneas arriba, en la obra de este autor. Por un lado, el aspecto satírico-social en ensayos como “Señorita México: anatomía d la desilusión”, de Gabriel Rovira; o bien “Uno soñaba que era rey: visiones de México” de Rubén Olachea. Pero por otro lado incluye trabajos interesantes sobre el empleo del erotismo y lo sexual en la narrativa de Enrique Serna, como “Sexo, distopía e idealismo en ‘El orgasmógrafo’”, de Marta Piña; “*Fruta verde*: el arte de la seducción” de Publio Octavio Romero y “*La doble vida de Jesús*, Enrique y Leslie”, estos dos últimos explorando el tema de la homosexualidad como una constante en la vida y obra de Serna. Resulta especialmente útil el ensayo de Rubén Olachea “La erección masculina como metamorfosis. La obsesión fálica en *La sangre erguida*”. Olachea destaca que:

El jurado del premio francés Antonin Artaud en su edición 2010 anunció haber apreciado especialmente la amalgama de erotismo y sentido del humor que hace de la narración una experiencia excepcional y a la vez es una síntesis ejemplar de la obra del autor (160).

Ciertamente *La sangre erguida* (2010) constituye el mejor ejemplo de uso del humor vinculado al erotismo, y la afirmación acerca de que sea una “síntesis ejemplar de la obra del autor” refuerza nuestro argumento: en la narrativa de Enrique Serna el humor va más allá de la sátira y el comentario social, hurga en la experiencia de lo erótico y replantea la sexualidad masculina hispánica que existe a pesar del (y no gracias al) machismo. Pero algunos de los

argumentos que elabora Olachea nos parecen debatibles, como cuando comenta sobre el epígrafe que da inicio a la novela⁷⁸ y apunta que la cita es “una aproximación culta al tema de la novela, para no confundir la intencionalidad del autor con pornografía” (160). Ante esta aseveración nos preguntamos: ¿será tan delgada la frontera entre pornografía y literatura, que necesitamos de una referencia culta para discernir la diferencia? Para el autor del ensayo, la respuesta radica en el carácter obsceno de las cosas: “obsceno es lo que ofende a la vista al grado de indignar. Obscena es la guerra, la tortura y la violencia” (161). La pregunta que nos asalta ahora es si la obscenidad radica en aquello que puede ser ética y universalmente réprobo. Para responderla necesitamos recurrir a varias fuentes que trataremos de sintetizar a continuación. Marco Aurelio Denegri, en su libro *Obscenidad y pornografía*, opina que:

Los usos y costumbres, obscenos o inobscenos, son relativos. [...]. Todo lo pornográfico es obsceno, pero no todo lo obsceno es pornográfico, porque no todo lo obsceno es sexual. [...] ¿Qué característica debe tener entonces una obra sexual para que la podamos calificar de pornográfica? Tiene que ser excitante. Pero no sólo eso. [...] tiene que haber sido hecha con el único y exclusivo fin de excitar (15).

Por otro lado, si retomamos al teórico norteamericano Peter Cryle, a quien abordamos en el capítulo dedicado a José Agustín, podemos encontrar varios argumentos que parten de la retórica, la puntuación y la intención artística para deslindar a la literatura erótica de lo meramente pornográfico: es decir que el tema sexual no es el único requisito que tiene un texto para ser considerado como literatura erótica⁷⁹. La diferencia que señala Cryle entre lo

⁷⁸ “*Aquel torrente quieto de dulzuras / que el fuego quiso devorar, / aquella sangre erguida delante del abismo...*” (cursivas en el original). Versos de Juan Rejano, poeta español exiliado en México perteneciente a la generación del 27.

⁷⁹ Por otro lado, una discusión teórica o filosófica, desde el ámbito académico y fuera de él, sobre la pornografía, necesita ser replanteada para la actualidad debido a que numerosas obras que abordaron este problema durante

erótico-literario y la pornografía radica precisamente en el problema narrativo del clímax: lo pornográfico, a menudo, prescinde de un orden narrativo. Más adelante recurre a la definición de Steven Marcus sobre la pornografía, en la que distingue entre relatos eróticos no-literarios por el hecho de que éstos no tienen un adecuado punto medio y final:

Una típica pieza pornográfica [...] tendrá algún tipo de excusa cruda para un principio, pero una vez comenzado [...] sigue su curso y no termina en ningún lado. [...] [La pornografía] se desarrolla mediante la repetición incesante [...]. Está obsesionada con la idea del placer infinito [...] y de la gratificación, del fin en el placer ([...] experiencia sin fin de retención sin descarga), [pero] no se puede desarrollar. Si la forma en el arte consiste en la excitación del lector, o en ciertas expectativas, y en la satisfacción de las mismas, entonces [...] la pornografía se resiste a la forma y se opone al arte. Porque la satisfacción implica completitud, gratificación, un final; [...] una conclusión de cualquier tipo [es] a lo que la pornografía más se resiste. La novela pornográfica ideal [...] continuaría eternamente (Marcus *The Other Victorians* 280).

Podríamos decir entonces que la pornografía no tiene clímax ni dilación; prescinde de principio y fin, es nudo. El placer al que conduce no es artístico ni literario. Esto resulta muy claro al definir a la pornografía pero no tanto al enfocarse sobre la literatura erótica, puesto que no son los temas ni el lenguaje (es decir, la manera de describir lo erótico y lo sexual) los que la distinguen de lo pornográfico. También se dedicó a este problema Vladimir Nabokov en un apartado final de *Lolita* (“Acerca de un libro titulado *Lolita*”), donde discurre

los últimos treinta años, no previeron la perspectiva de género, aportada durante la última década, en torno a lo pornográfico y la posición de la mujer como objeto de explotación.

sobre la naturaleza de la pornografía y su oposición con la literatura. Nabokov señala que el lector de este tipo de material busca la acumulación de escenas sexuales y que, además, éstas se sucedan incrementando su obscenidad:

[...] en las novelas pornográficas, la acción debe limitarse a la copulación de clichés. Estilo, estructura, imágenes, nunca han de distraer al lector de su tibia lujuria. La novela debe consistir en una alternancia de escenas sexuales [...] [que] han de ir *in crescendo*, con nuevas variantes, nuevas combinaciones, nuevos sexos y un continuo incremento en el número de participantes [...]; por lo tanto, el final del libro debe estar más repleto de lascivia que los capítulos iniciales (*Lolita* 384)

Esto, agrega Nabokov, restó popularidad a su novela entre los lectores de pornografía, dado que la intensidad sexual no incrementa e incluso es nula durante varios capítulos. Bajo estas perspectivas, ninguno de los autores que se estudian en esta tesis es pornográfico, a pesar de que cada uno se aproxima al campo de lo erótico con un arrojo estilístico mucho más explícito que el empleado por Nabokov y su narrador, Humbert Humbert. No obstante, la noción de lo pornográfico, como hemos visto, es mutable y depende del contexto histórico del que proceda. De acuerdo a Sheila Jeffreys *Lolita* está escrito:

[...] en el clásico estilo pornográfico del siglo XIX. [...]. El lenguaje es arcaico, tal vez para confundir al lector y hacerle creer que está leyendo algo mucho más artístico y sutil que pornografía directa. [...] [La pornografía victoriana] usa contrastes similares entre la belleza y la lujuria y hace recuentos interminables sobre el éxito de la “importunidad” masculina, lamentándose contra la resistencia femenina en un estilo muy similar al de Nabokov (*Anticlimax* 59).

La diferencia enfatizada por Nabokov entre el arte y la pornografía radica, nuevamente, en la acumulación de escenas sexuales; esto nos permite también realizar una conexión semántica entre la palabra clímax y sus sentidos desde lo erótico y lo narrativo. La idea del clímax siendo dilatado produce placer en el lector, como plantea Roland Barthes en *El placer del texto*; recordemos también que, según Eichenbaum y Shklovski, hay una correspondencia necesaria entre este punto álgido del relato (el clímax) y el desenlace del mismo. Y por otro lado, la relación de este punto climático con su equivalente fisiológico, es decir, el orgasmo o la eyaculación (Cryle) suele presentarse en la literatura erótica mediante otros recursos: las exclamaciones, por ejemplo, en el caso de Sade, cuyos textos “en ocasiones [...] son difícilmente algo más que una serie de eyaculaciones marcando entusiasmo [...], aprehensión [...] o admiración” (*Enunciation...* 193).

El que Serna haya hecho una obra literaria y no pornográfica se entiende, pues, en el lenguaje, en el estilo, en el uso de la función poética y, en una palabra, más que en los temas en el tratamiento que les da. Volviendo con Olachea, observa que en los personajes de *La sangre erguida*, procedentes de diversos países hispanohablantes, hay una representación estereotípica y geopolítica del deseo, la cual es cuestionada y hasta ridiculizada: un veracruzano cursi, un español impotente, un actor porno argentino que se enamora. Podemos entonces entender que *La sangre erguida* es una crítica al machismo desde adentro, vista por la perspectiva de narradores y personajes varones. Los orígenes culturales y literarios de este comportamiento y forma de pensar son igualmente reconocidos, al hablar de la novela romana de mayor antigüedad (al lado del *Satiricón*, que no se conserva íntegra): *El asno de oro*, de Apuleyo, que además prefiguró la narrativa picaresca. Sin embargo, formalmente *La sangre erguida* mantiene también semejanzas con la novela realista e intimista no sólo porque

privilegia la perspectiva subjetiva y sentimental de los personajes por encima de las peripecias de la trama, sino en su forma estructural con el uso de diarios, cartas —correos electrónicos en este caso— alternados entre pasajes con un narrador extradiegético que se vale del estilo indirecto libre para explorar el alma de los personajes.

El libro *Seducciones y polémicas* inicia con un recuento general de la obra del autor. Al hablar del humor de Enrique Serna emplean de nuevo el adjetivo que, como hemos dicho, alude a una especie de efecto amargo y cruel en su narrativa: “humor negro”. De acuerdo a Magda Díaz y Morales, en su ensayo “Narración y discurso en *Señorita México*”:

[...] en *Amores de segunda mano* (2006) penetramos a once relatos plenos de humor negro, absurdo, situaciones grotescas, relaciones amorosas frustradas, el regocijo que parece provocar la violación de una anciana minusválida y moribunda y el desencanto al final de la vida (28).

De acuerdo a la autora, en *Señorita México* hay un componente de humor irónico debido al mecanismo técnico con el que se estructura la historia: declaraciones desde el punto de vista de la protagonista, que evidentemente endulza y manipula su pasado, exhibiendo sin querer su ignorancia y patetismo (aquel “patetismo de ciertas actitudes y pensamientos” que señalaba Vicente Francisco Torres), a la par de capítulos intercalados donde un narrador omnisciente revela las cosas como realmente sucedieron⁸⁰. Díaz y Morales destaca también el humor festivo y seductor de Mauro Llamas, iniciador de un joven Germán Lugo (alter ego de Serna) en el mundo de la homosexualidad en la novela autobiográfica *Fruta verde*. Martha

⁸⁰ Este relato en primera persona, que como ya mencionamos también empleó Luis Zapata en *El vampiro de la colonia Roma*, es propuesto como una estrategia narrativa de la picaresca por Jorge Téllez en *The Picaresque And The Writing Life In Mexico* (2021), del cual hablaremos más adelante en este capítulo.

Elena Munguía Zatarain, quien además es un referente imprescindible en los estudios sobre el humor literario en México, contribuye a esta antología con su ensayo “Aires de polémica en *Las caricaturas me hacen llorar*”, en el que hace una distinción importante:

[...] la escritura de Serna no me parece ni humorística ni chistosa en el sentido habitual de estos términos. En otras palabras, no es que Serna esté intentando hacer chistes en sus ensayos, aunque tampoco estén ausentes del todo. La risa es en su obra apenas un gesto, organiza la visión pero casi en sordina, para exhibir el absurdo que se anida en el sentido común, en lo dado por sentado, en lo que hemos aceptado sin más (70).

La puntualización que hace Martha Elena Munguía nos permite distinguir entre varias formas de humor que, si seguimos las características que menciona (“exhibir el absurdo que se anida en el sentido común”) podría catalogarse como satírica y nos permite relacionarlo con la idea de lo vitriólico, lo corrosivo y lo satírico que señala Vicente Francisco Torres. Conviene también detenernos en el ensayo de Mark D. Anderson, y esto nos conduce al libro *La sonrisa afilada*. En su ensayo “Entre la sátira y el sátiro: Enrique Serna y la corporeidad ilícita de la palabra”, Anderson escribe:

[...] la escritura de Serna rebosa palabras viscerales, escatológicas, restos de procesos metabólicos y fluidos vitales, El humor negro, que caracteriza casi toda su obra, se convierte en un procedimiento para opacar la palabra, de volverla impenetrable y darle cuerpo. El humor es corrosivo, pero para corroer tiene que haber un cuerpo de materia corruptible (75).

Si omitimos hablar de humor negro, por todas las razones que explicamos con anterioridad, podemos reconocer en el comentario de Anderson una brillante conclusión en la que se relaciona al escritor satírico con el objeto satirizado, al humor corrosivo con la materia corruptible. Otro apunte importante de este académico es la relación estrecha entre la esfera satírica y la erótica en la obra de Serna: “La sátira y la sexografía convergen en el proyecto de refutar la abstracción del sujeto-en-el-mundo” (73). Esta vía nos comunica con otro campo de estudio muy importante para explorar la literatura erótica, sea de humor o no, y es lo tocante al cuerpo y a la corporalidad. Estos conceptos se pueden tratar de forma muy adecuada y conveniente bajo la óptica de la biopolítica y otras ideas que Michele Foucault estudia en su imprescindible *Historia de la sexualidad*. En *La sonrisa afilada* podemos encontrar también el artículo “La construcción de la masculinidad y la representación del cuerpo en *El seductor de la patria*”, de Adrian Taylor Kane. Y es que si bien este autor se enfoca en la novela histórica de Serna sobre Antonio López de Santa Anna, sus ideas centrales sobre la relación entre el ego y autoestima del personaje con su cuerpo, particularmente con sus erecciones, brinda una gran herramienta para estudiar el humor erótico en sus novelas y cuentos. Otro gran ensayo académico de este libro es “*La doble vida de Jesús: genealogías internas en la obra de Enrique Serna*”, de Vinodh Venkatesh, quien explora el problema de la identidad sexual y masculina en novelas que considera parte de una misma tendencia, como *Fruta verde* (2006), *La sangre erguida* (2010) y *La doble vida de Jesús* (2014), además de numerosos cuentos de *Amores de segunda mano* (1991) y *El orgasmógrafo* (2001). Tema, por otro lado, que el académico Venkatesh considera “prevalente en Villoro, Armando Ramírez y José Emilio Pacheco” (265), y establece de nuevo una relación estrecha entre el componente satírico y el componente de identidad sexual: “*La doble vida de Jesús* puede verse como un texto híbrido [...] ya que es una crítica

económica, política y sociocultural que se entreteje con un estudio muy personal sobre la sexualidad masculina” (265). Estos temas nos permiten aproximarnos a otra dimensión necesaria para el estudio del humor erótico en la obra de Enrique Serna: la narrativa gay, a la que dedicaremos el siguiente apartado. Pero primero haremos algunas observaciones generales sobre los estudios críticos arriba comentados.

Desde sus títulos, cada una de las antologías críticas dedicadas a la obra de Enrique Serna ofrecen una alusión a los temas del humor y de lo erótico. *Seducciones y polémicas* apunta hacia el tratamiento explícito de temas tabú (sexo, corrupción, homosexualidad) en la obra del autor; de ahí lo polémico. Pero en este título también se adivina una contradicción: seducir es atraer, conquistar ya sea mediante la persuasión o el convencimiento pero ganando una inclinación consensual de la persona conquistada; lo polémico, en cambio, apunta a aquello que a la mayoría le produce escándalo y le suscita debates, discusiones y querellas en las que difícilmente se ponen de acuerdo. Es curioso que el título de cada uno de estos libros constituye un oxímoron: *La sonrisa afilada* le agrega al acto humano de gesticular una sonrisa, que en muchos contextos puede comunicar alegría, paz o amistad, un componente malsano: lo afilado nos remite al cuchillo, a la navaja, a la incisión producida por un elemento punzocortante. Lo que hiende la sonrisa afilada de las obras de Serna se corresponde con aquello que corroe, con el humor ácido de su tono satírico. De igual forma encontramos el contraste de conceptos en el título de *La crueldad cautivadora*, cuya idea central implica la fascinación inevitable que produce en el lector el tratamiento de temas sórdidos, grotescos (cruelles, en una palabra). El mismo Enrique Serna ha empleado el oxímoron como recurso retórico en el título de al menos uno de sus libros de cuentos, *La ternura caníbal*.

En resumen, hemos visto cómo los enfoques varían pero el énfasis sobre los puntos axiales se mantiene: el humor corrosivo y la sátira; lo sexual desde el cuerpo y desde lo social. Otra manera de entender estos dispositivos literarios está en lo que Enrique Serna entiende como “La metamorfosis de la sátira”, nombre del seminario que impartió del 9 al 13 de abril de 2018 en las instalaciones del Complejo Cultural Universitario de la BUAP. En específico, este seminario se centró en observar el proceso evolutivo en el cual la sátira se vuelve un híbrido con la novela, planteando la pregunta: ¿qué grado de sátira admite una novela moderna? Es decir, ¿qué elementos auténticamente satíricos prevalecen desde las primeras producciones del género latino por excelencia, a lo largo de la historia, hasta nuestros días? De manera semejante en esta tesis nos hemos propuesto a detectar y analizar, en la obra de Agustín, Ramírez y Serna, las influencias no sólo de la sátira sino también de sus géneros predecesores: la comedia griega y el epigrama, y el descendiente directo éstas, la picaresca española. Sátira, epigrama y picaresca, pilares de la producción literaria en occidente, tienen esencialmente dos rasgos en común: el humor y el erotismo.

4.2. La narrativa gay en México y la deconstrucción del estereotipo

Como hemos señalado, la homosexualidad masculina es uno de los temas esenciales de la narrativa de Enrique Serna. Desde su primer libro de cuentos, *Amores de segunda mano*, encontramos que la homosexualidad juega un papel importante en dos relatos que abren y cierran, respectivamente, este libro. El primero es “El alimento del artista”, en donde una mujer se plantea la misión imposible de convertir o, se diría coloquialmente, enderezar a un joto del que se enamora, pero con el que consigue tener relaciones sexuales sólo en público y mientras les aplauden durante un número de cabaret. El cuento final de la antología es “La gloria de la repetición”, en el que un adolescente de clase media lucha contra los prejuicios

pequeñoburgueses de su entorno a la par que explora su sexualidad. Este cuento puede considerarse una versión germinal de lo que sería la novela *Fruta verde*, considerada la primera autobiografía bisexual escrita en México, en la que Serna habla desde sus experiencias personales, mediante personajes literaturizados, de su iniciación en el mundo homosexual. Pero este cuento contiene semillas de otra novela que explora las inseguridades sexuales masculinas, en especial la disfunción eréctil, ideas que después fueron expandidas en *La sangre erguida* (2010). Más que señalar la conexión temática entre estas tres obras, buscamos destacar el papel que juega en cada una el uso del humor erótico como dispositivo literario. Otro cuento importante de temática gay es “Tía Nela”, al final de *El orgasmógrafo* (2001), segundo libro de cuentos. Ambientado en la ciudad de Puebla durante la década de los 70, explora los temas del travestismo, la transexualidad y la homofobia arraigada en la sociedad conservadora, con un gran sentido del humor y la ironía y un final escabroso. Cerrar sus libros de cuentos con uno de temática gay es casi una constante. Con excepción del cuento “La incondicional” en *La ternura canibal*, que no tiene que ver con la homosexualidad. En este libro, el cuento gay es “Cine cosmos”. El patrón de terminar el libro de cuentos con uno de tema gay se reanuda en el más reciente compendio de relatos de Enrique Serna con “Lealtad al fantasma”, que cierra el libro homónimo del 2022.

Para plantear el problema de la literatura gay en México, con el fin de explorar el humor vinculado al erotismo, es necesario visitar así sea brevemente la historia cultural y social de la homosexualidad. Desde luego se ha escrito mucho al respecto pero en este trabajo de investigación nos interesa enfocarnos en el aspecto literario de cada una de estas fuentes, y dentro de este campo buscamos detectar la función del humor erótico. Por ejemplo, para

hablar desde el lenguaje, explica Luis Zapata en “*Highlights* de mi vida como gay”, prólogo de *México se escribe con J* de Miguel Capistrán y Michael K. Schuessler:

¿Cómo hablábamos los gays en la década de 1970? [...] había unas cuantas palabras que usábamos entre nosotros. Decíamos “de ambiente” y “de onda” para referirnos a nosotros mismos y a lugares. Utilizábamos las palabras *chichifo*, *buga* y *guagüis*. Tal vez unos cuantos empleaban el término gay, ahora tan extendido (a mí me parecía que podía adoptarse, en su lugar, su exacto equivalente en español, gayo, y así lo usé en *El vampiro de la colonia Roma*) (25).

Esta novela de Luis Zapata es la primera de la literatura gay mexicana en muchos campos: *best seller*, representación sin tapujos y novela post ondera que retrata, con la sensibilidad de la Onda, el mundo marginal de la prostitución homosexual masculina. En este sentido, Luis Zapata le debe a José Agustín tanto como Armando Ramírez⁸¹. Además, *El vampiro de la colonia Roma* es la primera novela gay que evita el estereotipo afeminado del homosexual en las letras mexicanas, profundamente arraigado en la producción literaria del siglo XIX y la primera mitad del XX. Al hablar de los orígenes de la narrativa homosexual en México, autores como José Ricardo Chaves y Víctor Federico Torres suelen partir desde el siglo XIX con el cuento “Manolito el pisaverde”, de Ignacio Rodríguez Galván, publicado en 1838, y la novela *Chucho el ninfo*, de José T. Cuéllar. Sin embargo, hay que puntualizar

⁸¹ Ambos autores reconocieron la gran influencia de la literatura de la Onda y de José Agustín en su obra. En entrevista con Reinhard Techmann, Luiz Zapata explica: “para mí [descubrir a Agustín y Sainz] fue un descubrimiento, porque era gente que hablaba de una problemática mucho más cercana o de vivencias más cercanas a las que podría experimentar también como adolescente, porque es un poco una literatura de jóvenes” (*De la onda en adelante* 357). Por su parte, Armando Ramírez le dice a Vicente Francisco Torres que “sin José Agustín [...] no hubiéramos podido, mejor dicho, no nos hubiéramos atrevido a escribir del modo en que lo hicimos” (*Esta narrativa mexicana*, 103).

que “Manolito el pisaverde”⁸² se instaura en el tema del travestismo, y que además éste no se realiza con una intención sexual ni de género, por lo cual se vuelve menos problemático para la época. Lo mismo sucede con el cuento de Amado Nervo, “Aventura de carnaval”. En estos cuentos se juega con el deseo homoerótico sin caer realmente en él porque todo está justificado bajo el engaño de un disfraz. La novela *Chucho el ninfo*, de José T. Cuéllar, es, en opinión de Carlos Monsiváis:

[...] atterradoramente mala, desorganizada hasta el fastidio y colmada de sermones y divagaciones. Sin embargo, interesa porque su protagonista es un gay evidente y porque el autor describe con encono y burla lo que se niega a nombrar en un relato conducido por el determinismo. La descripción del gay es nítida, pero sin conclusiones verbales. Los lectores no admitirían un texto centrado en un marica explícito, y por eso Cuéllar describe sin etiquetar (“El mundo soslayado” 17).

El afrancesamiento era otro gran fantasma, en especial si consideramos que *Chucho el ninfo* se escribe en 1871, luego de desterrar al Imperio de Maximiliano. En opinión de Luis Mario Schneider, “se debió a la lucha de los mexicanos que demostraron sus atributos de valentía [...]. Cuéllar no se podía dar la licencia de escribir una novela, en tiempos en que la hombría se exaltaba, donde el protagonista subvirtiera estos valores” (“El cuerpo urbano” 97). Es también en el siglo XIX que se refuerza la unión entre afrancesamiento y afeminamiento. Como señala Didier Machillot en *Machos y machistas*, el término “afrancesado” connota “cierta posición económica o cultural desfavorable al pueblo y contraria a los intereses del país” que “servirá para descalificar política y moralmente al

⁸² De acuerdo a la RAE, “Hombre presumido y afeminado, que no conoce más ocupación que la de acicalarse, perfumarse y andar vagando todo el día en busca de galanteos”.

adversario, ya sea el traidor a la patria, el explotador, el ambiguo” (101). Para José Ricardo Chaves, antecedentes literarios como “Manolito el pisaverde” y *Chucho el ninfo* no pueden considerarse aún narrativa gay porque no abordan directamente el tema de la homosexualidad: “estos afeminados literarios del XIX no son definidos por su vida sexual, sino por rasgos de conducta propios del sexo opuesto” (*México se escribe...* 65). Los autores del libro *México se escribe con J* dan cuenta de otros muchos casos que no conviene analizar porque implican más de lo mismo (prejuicios moralistas). Sin embargo, entre los que más suelen encontrarse en recuentos de este tipo se hallan *Los 41. Novela crítico social* de un tal Eduardo A. Castrejón en la que se aborda el célebre baile travesti de la alta sociedad pofiriana con un alto grado de indignación y repugnancia. Monsiváis, en su ya citado prólogo a *La estatua de sal*, cita el siguiente fragmento:

[...] los perfumes esparcidos, los abrazos, los besos sonoros y febriles representaban cuadros degradantes de aquellas escenas de Sodoma y Gomorra, de los festines orgiásticos de Tiberio, de Cómodo y de Calígula, donde el fuego explosivo de la pasión salvaje devoraba la carne consumiéndola en deseos de la más desenfrenada prostitución (23).

Como veremos más adelante, ese tono puede entenderse de dos maneras opuestas: la primera, como una condena literal; la segunda, si se lee con ironía y se contextualiza en un marco satírico, resulta por supuesto cómica, aunque de manera involuntaria. No es que el autor quisiera promover la homosexualidad. Por el contrario, está lanzando una condena terrible. Pero como bien observa Monsiváis: “Eduardo Castrejón más promueve que denuncia, más mitifica que condena” (“El mundo soslayado” 24). El efecto naturalista, muy socorrido en la novela francesa del siglo XIX, tenía pretensiones científicas y permitía a

los novelistas disimular el morbo bajo la máscara de las ciencias sociales para abordar temas sórdidos. Al llegar el siglo XX y en el contexto de la Revolución se replanteó la identidad nacional, identificada con el ideal machista de lo viril. Surgió también una preocupación por cierto “afeminamiento de la literatura mexicana” (porque lo femenino, en esa tradición machista, era considerado indigno). En *México en 1932: La polémica nacionalista*, Guillermo Sheridan explica las reyertas culturales que se dieron en artículos periodísticos de 1928 a 1936, iniciada por José Vasconcelos y continuada por Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde. Estos autores denunciaban la falta de compromiso en la “nueva” literatura y le agregaban un componente sexual para desacreditarla. Por un lado, estaban grupos de autores del Ateneo, novelistas de la Revolución y estridentistas, quienes lamentaban que el mexicano ya no fuera un “hombre gallardo, altivo y tosco” sino “un mariquita” (citado por Sheridan 76); por otro, estaban los Contemporáneos, un grupo de autores compuesto por al menos tres poetas abiertamente homosexuales: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta. Los Contemporáneos buscaban la universalidad, desatendían los localismos y la agenda nacionalista que demandaba el nuevo régimen político. Explica Didier Machillot:

Durante el porfiriato, con el arresto el 20 de noviembre de 1901 de 41 homosexuales pertenecientes a la élite porfiriana y el consecuente escándalo, se conforta la imagen que quieren transmitir los voceros revolucionarios sobre el carácter decadente de la dictadura y la burguesía. Desde entonces, la homosexualidad y virilidad se vuelven apuestas doblemente políticas: el sexo que en sí mismo ya era “matriz de las disciplinas y principio de las regulaciones”, como afirma Foucault, se convierte

también en apuesta nacionalista, primer principio de la mexicanidad (*Machos y machistas* 102).

Esta politización del cuerpo y del deseo, que Foucault vio a la luz de su concepto de biopolítica, se vio claramente reflejada en este discurso nacionalista. En 1934, escritores e intelectuales firmaron una petición “contra los servidores públicos afeminados”. Entre los firmantes estaban Rafael F. Muñoz, Renato Leduc, Juan O’Gorman y Julio Jiménez Rueda. Machillot cita el siguiente pasaje:

Puesto que se intenta purificar la administración pública, solicitamos se hagan extensivos sus acuerdos a los individuos de moralidad dudosa que [...], con sus actos afeminados, además de constituir un ejemplo punible, crean una atmósfera de corrupción que llega hasta el extremo de impedir el arraigo de las virtudes viriles en la juventud [...]. Si se combate la presencia del fanático y del reaccionario en las oficinas públicas, también debe combatirse la presencia del hermafrodita, incapaz de identificarse con los trabajadores de la reforma actual (citado por Machillot, 102).

Los muralistas también participaron en la controversia homofóbica. José Clemente Orozco hizo un grabado que tituló con ingenio alburero, *Los anales*, en el que vemos a seis hombres en parejas vestidos a la usanza dandy, las nalgas muy pronunciadas y redondas. Los caballeros con actitudes afectadas y cara de éxtasis paran la trompa; uno le quiere dar un beso al otro, los siguientes dos se apachurran la ingle y el último le agarra al de junto un glúteo. El grabado se publicó en un periódico cuyo nombre incluso suena a macho: *El Machete*, y lo acompañó un corrido que en alguna estrofa hablaba de “delegaciones de fifis, jotitos y empleados retrógrados” que “insultan a los trabajadores de México”. También Diego Rivera, en uno de los murales que pintó para la SEP, representa a los burgueses porfirianos en una

actitud bastante lánguida y homoerótica. Y en *Los cuarenta y uno*, “Antonio Ruiz *el Corzo* pinta los rasgos homosexuales célebres, incluidos los Contemporáneos Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, en un desfile de traidores a la nación y al pueblo” (Machillot 103). El estridentista Manuel Maples Arce recuerda que, en la Cámara de Diputados se reunieron a “tratar el problema de los homosexuales en el teatro, el arte y la literatura”, y luego agrega, no sabemos si con exceso de inocencia o buscando el albur, que “el diablo metió el dedo” porque los homosexuales:

[...] se quedaban más orondos que nunca, mientras la gente se preguntaba por qué se les permitía moverse con tanto desplante, cuando en la época de Porfirio Díaz se les obligaba a barrer las calles, como aconteció alguna vez a los que hicieron célebre el número 41 [...]. La moral pública no depende de un grupo; es el estilo de una sociedad como diría Ortega y Gasset, y cuando esta acepta que cada quién haga de su juicio (sic) un papalote, no existe posibilidad de dignificación (citado por Monsiváis, “Los iguales...” 322).

No sabemos si cambiar en el conocido dicho “hacer de su culo un papalote” la palabra “culo” por la de “juicio” haya sido para mantener el pudor, o si se trata de alguna forma culta de la expresión, pero podemos ver cuánta era la incomodidad que causaban los Contemporáneos, que se les consideraba “traidores a la nación y al pueblo”, culpables de que no haya “posibilidad de dignificación en la sociedad”; y cómo, cuando les convenía, los autores del nacionalismo post revolucionario sí añoraban la mano dura de Don Porfirio.

Carlos Monsiváis, en *Salvador Novo: Lo marginal en el centro*, rescata una carta que escribió Alfonso Reyes al escritor español Antonio Solalinde, a quien le cuenta: “Hay entre ellos [los literatos jóvenes] mucha mariconería, enfermedad nueva aquí, y eso me aleja de

muchos y me hace sufrir, pues no soy tan escéptico e indiferente como yo mismo me lo figuraba” (29), y más adelante refiere por nombre a Villaurrutia, a Pellicer y a Novo. Resulta curioso, cuando no inverosímil, que “Don Alfonso Reyes”, como se le suele evocar, un erudito muy versado en la cultura helenística y romana, haya tildado a la homosexualidad como una “enfermedad nueva aquí”, pero tiene sentido en el contexto del machismo revolucionario ultra viril.

Ya entrados en el siglo XX se suelen mencionar las siguientes novelas con temática gay. Luis Mario Schneider considera que *El diario de José Toledo*, de Miguel Barbachano, es una obra fundamental con la que “se inicia la formación del discurso homosexual, así como la creación del sujeto homosexual masculino en la novela mexicana” (“El cuerpo urbano” 105)). En 1969 apareció *Después de todo*, de José Ceballos Maldonado, pero no fue sino hasta 1975 con *El vampiro de la colonia Roma* que se dio el gran destape. Luis Zapata ganó, con esta novela, el Premio Juan Grijalbo. La novela mexicana no sólo salió del clóset sino que se sentó a comer con toda la familia. No es por casualidad que Luis Zapata sea heredero directo, al igual que Armando Ramírez en la misma década, de los autores de la Onda, comenzando por José Agustín. De hecho, en entrevista con Vicente Francisco Torres, que le dedica un apartado en *Esta narrativa mexicana*, Luis Zapata explica el disgusto que siente por su primera novela, *Hasta en las mejores familias*: “está muy influida por la novela de la Onda [...], con muchos juegos de palabras que yo considero ahora poco afortunados; es una proliferación de chistes (este tipo de cosas). Es decir, es una influencia mal asimilada (307).

Pero hubo antes, y precisamente en José Agustín, atisbos del mundo gay que ya exentaban la censura moral. Sucede en la novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)* que

en 1972 plantea la atracción homosexual entre el protagonista, Rafael, y un joven belga llamado Paul Paulhan. Los otros personajes (Francine y Gladys, gringas adineradas y decadentes, parranderas perpetuas radicadas en Acapulco) y el narcomenudista Virgilio, se la pasan albureándolo:

Soy belga. Quiero decir, de Bélgica. / Te gusta la ¿qué?, dijo Francine. / [...] ¿No te gusta la vergadora, Paulhan? No te hagas del culo chiquito. Rappe-lle-toi que tu aimes le zote, le pispate, la pescuezonne, le vergantin | / Le chile, agregó Virgilio, riendo. / The Good ol' prickeroo!, exclamó Gladys. / Estamos hablando en francés, gorda pendeja [...]. / Le platane, le fierre, le pirouli, la verdure, le chilaquil, contribuyó Virgilio. / [...] Le chilam-balam de Choumayel [...], le legne, le pincel, la pingue, le rifle, la pistole, le bat, la verdolague, le penelope, le garrote, le macanne (67).

Las prácticas sexuales de Paulhan son referidas explícitamente: “¡Paul Paulhan!, antes de venir a mi casa [estaba] [...] practicando la fellatio a tres jovencitos que se ligó anoche. Mamándoselas, pues” (72). Paulhan participa en el juego de albures: “¿Me llamaban? [...]. Dijimos verga. Perdón, entendí: la belga” (78). Paulhan desafía la sexualidad de sus amigos ya que, así como se burlan de él y lo miran por encima del hombro, les pasa boca a boca el humo de un cigarro de marihuana: “Cara a cara, casi besándose, rozando los labios. Virgilio parpadeó varias veces y aspiró profundamente, a la vez que Paulhan también lo hacía, con un brillo juguetón en la mirada” (80). Este desafío a las actitudes machistas de sus amigos parece surtir mayor efecto en Rafael, quien es además el punto focal desde el que recaen las descripciones emocionales del narrador.

Rafael cerró los ojos, con una dulce lasitud, sintiendo los labios y las yemas de los dedos de Paulhan como algo suave, tierno, desfallecedor, que le pertenecía, como si

fumar así fuera lo más solemne del mundo, la ceremonia más íntima, la comunión perfecta [...]; Rafael comprendió que, cuando menos en la última fumada, Paulhan se había quemado. Y lo comprobó al ver que humedecía sus labios repetidas veces con la lengua, con un movimiento mitigador pero también terriblemente ambiguo, sin dejar de mirar los ojos de Rafael, quien [...] se dejó llevar por un rubor insólito, que nunca había experimentado, y caminó a la mesa, mirando de reojo el cuerpo quemado, bronceado (perfecto) de Paulhan en el barandal. Shorts mínimos adheridos a las caderas (82-83)⁸³.

Al igual que *Se está haciendo tarde*, de José Agustín, *El vampiro de la Colonia Roma* tiene reminiscencias a la novela picaresca. Es un ejercicio lúdico de lectura que incluye epígrafes del *Lazarillo*, del *Periquillo Sarniento*, de *La vida inútil de Pito Pérez*; es decir, retoma la figura del pícaro del Siglo de Oro y lo introduce en la novela urbana de la ciudad de México de la segunda mitad del siglo XX. Quizá más que introducir al pícaro, lo reconoce como tal, pues el ambiente que vive el mexicano homosexual de clase baja en la década de los setenta es en más de un punto comparable al de los antihéroes del Siglo de Oro español: en cuanto a la pobreza, la aversión al trabajo y las desventuras padecidas. Explica Luis Zapata, en el prólogo a *México se escribe con j*, que su personaje y la persona en la que se basó (tanto Osiris como Adonis) “compartían los temas de la orfandad, la necesidad temprana de ganarse el pan cotidiano, la astucia como un medio para sobrevivir, el sentido del humor, la pertenencia sucesiva a varios amos, etcétera” (27). Los chichifos de *El vampiro de la colonia Roma* buscan sobrevivir, sí, al modo picaresco (sin un trabajo serio ni mucho

⁸³ Llama la atención que destaque las caderas del personaje, un atributo femenino que difícilmente se contorna en los hombres. Este pasaje se puede relacionar también con el cuento “La gloria de la repetición” de Enrique Serna, incluido en *Amores de segunda mano*, en el que la experiencia homosexual del personaje se da justamente mientras fuma marihuana, como si la perspectiva de las pasiones se agudizara bajo el influjo de la mota.

esfuerzo); sin embargo, así como observamos más arriba en los personajes de José Agustín, que sustituían el fin picaresco de la comida por las drogas, la búsqueda central de Adonis García y sus amigos es el sexo y el placer.

En opinión de José Manuel García-García, la novela de Luis Zapata expone con crudeza satírica y picaresca “las aventuras de sus personajes gay- erotizados, que hacen hoyitos en los baños públicos [...] y se agarran en duelos de espejos voyeristas” (*El libro de los sarcasmos* 88). Este autor también expone dos nociones clave sobre el humor de Luis Zapata: “es un humorista que no desprecia la técnica del humilde chiste [...] ni el humor sangriento. Pero su humor estético, se basa fundamentalmente en la sicalíptica gay” (288). Si bien el protagonista de *El vampiro* no es un personaje culto o letrado⁸⁴, su lenguaje caló rebosa analogías, metáforas y albures para reproducir en tono anecdótico una narración jocosa y picante de experiencias eróticas. Adonis García, joven e inexperto, decide ir a las afueras de la ciudad en busca de aventuras sexuales:

Dime si no era yo ingenuo ir a buscar movida fuera de la ciudad pero sí ¿ves? [...] yo creo que dios se compadeció de mí de mi virginidad porque entonces todavía creía en él y me puso un indito haciendo caca en el camino estaba allá lejos [...] me empecé a agarrar la verga me bajé el cierre del pantalón y me la saqué y me la empecé a agarrar me la sacudí entonces cuando se paró el chavito de unos ocho años también tenía la verga parada y me le acerqué más todavía y que le digo 'agárrame la verga' y el chavo

⁸⁴ *El vampiro de la Colonia Roma* está escrito a modo de transcripción literal del habla de un entrevistado (cada capítulo es un cambio de cinta), sin acotaciones o intervención que la voz propia del narrador. De ahí, también, la ausencia total de mayúsculas y signos de puntuación.

éste así medio asustado medio encabronado que me contesta 'no si el puto es usté' (36-37).

El homosexual previo a la narrativa gay que inauguró Luis Zapata es más bien una caricatura. Dice el propio autor que pensó inicialmente en redactar la vida de Osiris, a quien después llamó Adonis, desde una perspectiva testimonial. La vida de un homosexual narrada por un homosexual. Tanto como en la literatura de la Onda destacaba la perspectiva del joven narrado por el joven, y no desde la óptica de un autor maduro que rememora sus mocedades. Una novela gay que le debe mucho a *El vampiro de la Colonia Roma es Brenda Berenice o el diario de una loca* (1985), de Luis Montaña. Brenda Berenice, una travesti sonoreense que emigra a la Ciudad de México (tal como Adonis García), vive en condiciones marginales; delira y suelta mieles en su diario. Tiene una visión pueril y rosada de la vida, pero no deja de valerse por sí misma gracias a su experiencia con una realidad social hostil. Brenda Berenice reflexiona:

Querido diario:

Observa lo que registra el pequeño Larousse:

Jota: F (lat. iota). Nombre de la letra j. Cosa muy pequeña: No le falta una jota. No saber una jota, ser ignorante. No ver una jota, no ver nada.

Jota f. baile popular de Aragón, Navarra y Levante. Tañido que acompaña dicho baile.

Jota f. Potaje de bledos y verduras con caldo.

Jota f. Amer, ojota.

Joto m. Col. Maleta, lío. -adj.méx. afeminado.

Y ahora resulta que somos una cosa muy pequeña, ignorante y que a lo más que llegamos es a un caldo de bledos con verduras. ¡Caldo el que voy a preparar yo!

Querido diario: si yo fuera una sapientosa de las letras, ¿cómo quedaría?

Jota: Dícese del joto que ya perdió toda concepción de los límites. Hombre de grandes vuelos.

Jota: Acl. Ser que nació con órganos sexuales masculinos y que a la fecha puede o no tenerlos. No es necesariamente una mujir [sic] aunque en ocasiones presenta el comportamiento, pero elevado al cubo, especialmente aquel que resulta chusco (19-20).

Las definiciones que sigue ensayando el personaje de Luis Montalvo se mantienen en la línea de lo humorístico y lo destacan: “Joto: Hombre feliz. Jotear: Ridiculizar situaciones; dramatizar hechos cotidianos; burlarse; soñar; encontrar el merengue de la vida” (20). La apropiación del estereotipo⁸⁵ es en sí misma un acto de rebelión contra los estigmas sociales. Entre algunos casos de bisexuales no andróginos en la literatura mexicana, y que no mencionan los críticos antes citados, está *Piel Divina* de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño:

El cuarto de *Piel Divina* era [...] un ejemplo de desnudez y austeridad. No vi ropa tirada, no vi enseres domésticos, no vi libros [...], sólo una colchoneta y una silla —

⁸⁵ Según explica Luis Fernando Lara: “Los elementos que componen el significado de una palabra [...] no son efecto directo de la relación entre un hablante y un objeto, sino construcciones sociales [...]. Un estereotipo será, por lo tanto, una idea o un concepto social, asociado a los objetos que representa. Las características atribuidas al objeto, que constituyen el estereotipo, serán las que resulten pertinentes en un momento determinado de la vida social” (“La ecuación sémica” 220).

no tenía mesa— y una maleta de piel, de buena calidad, en donde guardaba su ropa (88).

Es un bisexual culto, un poeta que se hace llamar Piel Divina, pero no se ciñe a ninguno de los estereotipos del intelectual gay. Al menos no como otro personaje de la novela. De Piel Divina se enamora el escritor Luis Sebastián Rosado, que en la vida real corresponde a José Joaquín Blanco, uno de los más emblemáticos narradores y ensayistas de la literatura gay. En una entrada que se narra desde la perspectiva de este personaje, correspondiente a julio de 1976 del capítulo 2 de *Los detectives salvajes*, se lee:

Y entonces él [Piel Divina], como si me hubiera leído el pensamiento, me dijo estás sudando y luego me preguntó si en el estudio había algún baño para que me diera una ducha. La necesitas, dijo. Y yo le dije, supongo que con un hilo de voz, sí, hay una ducha, aunque no creo que haya agua caliente. Y él dijo mejor, el agua fría es mejor, yo siempre me ducho con agua fría, en la azotea no hay agua caliente. Y yo me dejé arrastrar hasta el baño y me desnudé y abrí la ducha y el chorro de agua fría casi me dejó inconsciente, la carne se me contrajo hasta sentir cada uno de mis huesos, cerré los ojos, tal vez grité, y entonces él entró en la ducha y me abrazó (219).

Se da también la subversión de estos estereotipos, por ejemplo con los espacios que habitan Leslie y su compañera de cuarto, ambas prostitutas transexuales, en *La doble vida de Jesús* de Enrique Serna:

Leslie y su amiga podrán ser señoritas muy delicadas, pero el sofá cama con quemaduras de cigarro, el papel tapiz desprendido de las paredes, la montaña de hormigas en los restos de comida, las prendas íntimas colgadas en los muebles y las

latas de cerveza tiradas por doquier delatan una negligencia típicamente varonil.

Tanto empeño por nulificar la testosterona y hela aquí, más presente que nunca (60).

Es interesante que el autor atribuya un componente químico y biológico, la testosterona, a un comportamiento social, desde luego con fines irónicos. En el artículo “Primer desfile de locas” de Enrique Serna, incluido en *Giros negros*, el autor retoma una crónica anónima de 1672 en la que se relata una procesión religiosa llevada a cabo por los bachilleres de la Compañía de Jesús, que “salieron a la calle disfrazados de locas, con pelucas grotescas y toscos sayales de jerga”. Ojo, no se refiere a “locas” como sinónimo de homosexuales, sino a las reclusas del Hospital de Mujeres Dementes del Divino Salvador. Sin embargo, Serna aprecia en el recuento histórico que:

[...] más que denigrar a las locas, los participantes en el desfile parecen envidiar su desparpajo, su libertad para soltarse el pelo sin temor a ninguna sanción social. El desfile les brindaba una gran oportunidad para mandar al diablo los apretados corsés de la normalidad. Y como en los manicomios también había mujeres de alcurnia, algunos de los bachilleres travestis podían darse el lujo de llevar primorosos vestidos” (64).

Si bien esta celebración puede explicarse cabalmente dentro de los parámetros bajtinianos del carnaval, que entre otras inversiones del orden y las jerarquías sociales incluye el travestismo (*La cultura popular* 241-243; 307-320) lo que nos interesa destacar en este apartado es la liberación y el empoderamiento que gozan quienes logran demoler las restricciones sociales para transgredir los roles de género. En este mismo sentido podemos apreciar la actitud desafiante y satisfactoria del dramaturgo homosexual Mauro Llamas en *Fruta verde* de Enrique Serna:

Pobres idiotas, pensó ¿nunca habrán visto a un puto? ¿O más bien les molesta ver a un puto tan arrogante? Sabía por experiencia que la gente estaba dispuesta a tolerar a una loca agachada, no a un homosexual de voz mandona y carácter fuerte. Pero él no era un marica de maneras suaves, ni se dejaba intimidar por el repudio de la masa. Al contrario: cuando provocaba muecas de asco en la calle sentía la satisfacción del deber cumplido (45).

4.2.1. Cuentos de gays y de vestidas

A partir de algunas ideas de Simone de Beauvoir sobre el género y el feminismo, Judith Butler reflexiona que:

[...] los cuerpos sexuados pueden ser muchos géneros diferentes y [...] el género en sí no se limita necesariamente a los dos géneros habituales. Si el sexo no limita al género, entonces quizás haya géneros —formas de interpretar culturalmente el cuerpo sexuado— que no estén en absoluto limitados por la dualidad aparente del sexo (*El género en disputa* 226).

Así como no se puede hablar de género desde binomios reduccionistas como hombre/mujer u homosexual/heterosexual, la literatura gay tiene subdivisiones de género; una de éstas, al menos una en la que nos enfocaremos, es la literatura transexual y de travestismo. Y si bien el término “travesti” es considerado discriminatorio, Enrique Serna lo emplea junto con otros disfemismos (“vestida” o “mujercito”, de ahí el título de nuestro apartado) como parte de un motivo literario en el que profundiza constantemente. En la obra de Serna no encontraremos una disertación filosófica o social sobre el problema del género sino, más bien, una disertación poética y satírica sobre el conflicto psíquico, moral y sexual

entre los deseos homoeróticos y la sociedad heteronormada. Al autor no le preocupa tanto definir o ajusticiar como literaturizar e ironizar. El travestismo no conduce a la transexualidad, pero sí puede considerarse el paso más inmediato hacia la transición de géneros como manifestación performativa⁸⁶. Esto se hace patente en dos casos específicos de la obra de Serna: el cuento “Tía Nela” y la novela *La doble vida de Jesús* (2014)⁸⁷. En esta última leemos que:

Esa mano grande, nudosa, uno de los pocos reductos de su cuerpo que no ha podido feminizar, le recuerda que hay un hombre agazapado detrás de las lantejuelas. O mejor dicho, una mujer con verga: un milagro de la inteligencia erótica (60).

La transición hormonal de Leslie es revelada hasta más adelante en la novela. En primera instancia, lo que atrae al personaje es “Pagar por acostarse con un mujercito, qué inmundicia” (58). A Serna lo que le atrae es presentar a este político conservador en conflicto con sus prejuicios moralistas. Jesús Pastrana, protagonista de *La doble vida de Jesús*, es síndico de Cuernavaca por el PAD (Partido Acción Democrática); un político honesto, católico y casado que se enamora de una prostituta transexual. A lo largo de la novela hay numerosas alusiones al problema de lo andrógino, que ha trabajado Devy Desmas y que estudiaremos más adelante. Pero por ahora remitámonos a ese paso previo que tuvo la

⁸⁶ “El género puede volverse ambiguo sin cambiar ni reorientar en absoluto la sexualidad normativa. A veces la ambigüedad de género interviene precisamente para reprimir o desviar la práctica sexual no normativa para, de esa forma, conservar intacta la sexualidad normativa. En consecuencia, no se puede establecer ninguna correlación, por ejemplo, entre el travestismo o el transgénero y la práctica sexual, y la distribución de las inclinaciones heterosexual, bisexual y homosexual no puede determinarse de manera previsible a partir de los movimientos de simulación de un género ambiguo o distinto” (Butler 271).

⁸⁷ Como siempre hay excepciones que rompen la regla. En el cuento “Amor propio” de *Amores de segunda mano* (1991) vemos el encuentro sexual entre una diva cantante y su imitador travesti.

narrativa transexual en las letras mexicanas, y que fue el esbozo que apenas se permitió disimular el cuento travesti.

Llamado por José Emilio Pacheco “el primer escritor mexicano”, el dramaturgo, narrador y poeta Ignacio Rodríguez Galván murió a los 26 años y escribió un cuento que algunos han considerado precursor de la narrativa de temática gay. Pero “Manolito el pisaverde” (publicado en 1838) no trata sobre un homosexual. Acaso, más bien, tiene por protagonista a un afeminado, y esto con toda la carga peyorativa que implicaba en esa época. Se inicia con un largo preámbulo de reflexiones en torno a la alta sociedad que glorifica las apariencias y se entrega de lleno a envidias y discordias. Esta introducción resulta significativa para el final de la historia. Desde el punto focal de una madre conservadora y su hija, y entre el escándalo de los convidados a una boda, vemos llegar al joven:

[...] como de unos dieciocho años, de pequeña y proporcionada estatura, de airoso talante, de pálido rostro, de facciones nobles, delicadas y bellas, hermoseadas más por un bigote apenas naciente; sus pequeños pies estaban adornados con unas medias de seda gris y con unos zapatos lustrosos (123).

Contamos, entre las páginas de *México se escribe con J*, con un interesante análisis de José Ricardo Chaves sobre este relato, en el capítulo “Afeminados, hombreritos y lagartijos. *Narrativa mexicana del siglo XIX*”, y lo comenta dentro de la sección adecuadamente llamada “Cuentos de vestidas”. Chaves destaca el uso del diminutivo, que podemos apreciar desde el título⁸⁸. Sabemos que el diminutivo ha sido empleado históricamente para minimizar al otro, por ejemplo, durante la conquista al infantilizar a los

⁸⁸ Sobre el adjetivo, hoy en desuso, el autor explica: “pisaverde es una forma coloquial de referirse a un joven muy presumido” (58).

indígenas y tratarlos como “menores perpetuos” (Serna, *Giros negros* 181)⁸⁹. Explica Chaves que, al no ser un adulto, Manolito no goza de la condición de ciudadano. “Según este discurso, la patria requiere grandes hombres que la consoliden, por lo que sus arquetipos son el padre, el militar y, a veces, el trabajador (59). Y con lo que dijimos previamente sobre la controversia de *México en 1932*, que estudia Guillermo Sheridan, podemos apreciar que esta idea de virilidad y nacionalismo se afianzó en el canon literario desde el siglo XIX⁹⁰. Resulta contradictorio, por otro lado, que a sus 18 años de edad se le siga considerando a Manolito un infante, siendo que en esa época ya tenía edad de estar casado y con familia. El mismo Manolito preguntará “¿qué puede vd. temer de un joven como yo que entra apenas en la carrera de la vida; que aún no puede llamarse hombre; que es tan débil?” (133). Notamos por otro lado los atributos femeninos en su descripción: la estatura pequeña, las facciones “delicadas y bellas”; y cómo la belleza se acentúa con la presencia de un bigote “apenas naciente”. En la literatura decimonónica se hablaba mucho de las mujeres “de buenos bigotes” para aludir a su belleza, pero esto ya podría implicar un nuevo nivel en el que el narrador se permite explorar toda una estética y sensualidad de lo andrógino. Conviene destacar que se hable de los pies pequeños de Manolito como parte de su encanto: el pie de las mujeres es un fetiche de lo más socorrido en el siglo XIX (tal como vimos en el capítulo anterior con el personaje de Venturita en la novela *Baile y cochino* de José T. Cuéllar). Manolito, con su finura, conmueve a las mujeres: “¡Manolito! Exclamó la niña. ¡Manolito!... ¡Dios mío!... Y al mismo tiempo pretendió levantarse [...] pero la señora tiró

⁸⁹ En su ensayo *Niñerías*, Serna señala que: “La creencia de que los indios eran incapaces de alcanzar la edad adulta estaba tan arraigada en la mente del conquistador que se hizo costumbre llamarlos «menores perpetuos» o «niños con barbas» en los documentos judiciales del virreinato” (*Giros negros* 181).

⁹⁰ Este énfasis entre lo viril y el nacionalismo se aprecia de manera constante en los apuntes sobre la literatura nacional de Ignacio Manuel Altamirano.

del túnico y la hizo una imperiosa seña para que se sosegara” (123). Las jóvenes de la sociedad de entonces reaccionaban a Manolito como una quinceañera hoy en día lo haría ante un ídolo de música pop. Enrique Serna, en su ensayo “El imán del andrógino”, arroja las siguientes reflexiones acerca de este problema:

Como se sabe, Jung distingue en el inconsciente una coincidencia entre dos opuestos: el componente femenino de la personalidad masculina (el ánima) y el elemento masculino en la psique de la mujer (el ánimus). El andrógino es un hombre que proyecta su ánima hacia el exterior. Cuando la mujer hace lo propio con su ánimus —cosa muy frecuente en la vida moderna— se produce un entrecruzamiento de caracteres sexuales, también llamado fantasía transferencial, donde se invierten los papeles tradicionales del cortejo amoroso: el hombre conquista a la mujer por su feminidad y ella lo seduce por su ímpetu varonil (*Giros negros* 44).

Está por otro lado la fascinación que este varón mujeril suscita entre los hombres que lo observan. Sin duda, la tradición grecolatina albergó desde sus inicios una reverencia por el efebo. En el mundo clásico, ser un joven afeminado y practicar la homosexualidad pasiva se consideraba, incluso, parte del camino hacia la masculinidad en el desarrollo del varón. Baste pensar en Alcibíades, el célebre enamorado de Sócrates, a quien nada más le faltó llevarle serenata con mariachis en ese pasaje de *El banquete*, donde le declara su amor en estado de ebriedad. Y según Diógenes Laercio, “cuando [Alcibíades] era jovencito separaba a los hombres de sus esposas, y más tarde, a las esposas de sus maridos”; o bien, que según “el comediógrafo Ferécates [...]: “Alcibíades, que antes no era hombre, es ahora hombre de todas las mujeres” (citado por Hans Licht en *Vida sexual de la antigua Grecia* 18). Así, en “Manolito el pisaverde” se esboza un deseo homoerótico, una atracción problemática que

sienten los hombres hacia el delicado mancebo, y que externalizan con hostilidad y agresiones.

Los personajes parecen sugerir la homosexualidad de Manolito:

— ¡Oh!, si hubiera inquisición, ya estuviera chamuscado.

— Y quemado.

— Y tostado y hecho carbón, para mayor honra y gloria de Dios y su santa iglesia

— ¡Ea!, para honra de los inquisidores y nada más.

— Vamos a hablar a Manolito.

— Vamos, gritaron todos [...] (125).

Nunca explican por qué deberían de quemar a Manolito pero se entiende que es por homosexual, en especial al hablar de los inquisidores. Recordemos que en tiempos de la conquista y de la colonia se hablaba sólo de “pecado nefando”, eufemismo con el que se aludía a la homosexualidad masculina, o bien se empleaba la transformación del vocablo bíblico “sodomita” por “somético”. Salvador Novo documenta los “quemaderos” de San Lázaro en su colección de ensayos *Las locas, el sexo y los burdeles*:

Nada como el fuego purifica; y el santo tribunal disponía de hasta dos hermosos quemaderos: uno al costado poniente de la entonces pequeña Alameda, y el otro en San Lázaro. [...]: en la Alameda, se asaban alumbrados, judíos rebeldes a la conversión y otros heterodoxos. En San Lázaro, se rostizaban sométicos (14).

Queda claro entonces que se le quiere dar un castigo, si no por homosexual, por compararlo con una bruja. Este símil, como veremos más adelante, no es fortuito, porque también es recurrente en el discurso narrativo de “Tía Nela”. Pero resulta curiosa, también,

la transición tan inmediata entre reprobar la conducta de Manolito y querer acercarse a hablar con él. Uno de los varones le suelta una declaración bastante descarada, pero que se protege bajo el contexto chocarrero, y a la que le cae bien ese dicho casi freudiano de que entre broma y broma la verdad se asoma: “— Vístase vd. de mujer [...] y por vida mía que nos casamos mañana” (126). Los demás por supuesto lo celebran y uno incluso (“un militar alto y grueso”) declara “por las pesuñas de Satanás” que desearía arrancarle a Manolito “ese bigote que está deshonorando” (126). El mensaje entonces es claro: el militar representa todo lo viril y Manolito, con sus remedos de virilidad, perturba y corrompe lo sagrado. No importaba en esa época, por supuesto, todo el subtexto que podemos leer ya en el siglo XX desde el psicoanálisis. Pero todas estas posibles interpretaciones quedan a salvo de las buenas costumbres cuando se nos descubre que el joven Manolito es en realidad María, una joven guatemalteca que se ha disfrazado para recuperar a su marido que ha venido a México para casarse con otra. Este giro dramático le da al cuento no sólo mérito narrativo sino que se cura en salud de cualquier posible censura y, encima, por el influjo romántico de Rodríguez Galván, termina con un trágico salto al vacío desde un despeñadero, en el que perecen tanto el bígamo acorralado como la esposa travesti. El motivo por el que se desbarrancan es, para el lector contemporáneo, hasta ridículo: el hombre teme que lo sorprendan sus amigos a solas, en el bosque, con Manolito el pisaverde implorándole perdón y llenándolo de besos. Y es que el cuento mismo, como señalamos, inicia con una larga reflexión sobre la naturaleza juiciosa, mordaz, inquisitiva y crítica de la alta sociedad mexicana. Desde el primer párrafo el narrador hace evidente su desagrado por este grupo social al que compara con los perros: los convidados “esperaban ansiosos la hora del baile, bramando impacientes como el can desencadenado que ve pasar un hombre frente a sí” (115). Probablemente, con el pretexto de criticar a la sociedad, Ignacio Rodríguez Galván se aventuró en terrenos censurables para la

época pero no por ello inexistentes. A menos, claro, que le creamos a don Alfonso Reyes el cuento de que la “mariconería” era “una enfermedad nueva” en México por allá de los años 30 del siglo XX.

Pero a quien le parezcan exagerados los alcances de la moral y las buenas costumbres, que lea otro gran cuento trágico de Rodríguez Galván, “La hija del oidor”. Parece que este autor se atrevió mucho, a pesar de su época (o por ello mismo) a criticar los tapujos más rígidos de la sociedad. Mucho más, sin duda, que José T. Cuéllar, a quien ensalzamos previamente por atreverse a representar un beso lésbico en su novela *Baile y cochino*, pero que, en cambio, en *Chucho el ninfo* se dedicó a condenar desde la superioridad moral a los hombres afeminados y débiles. Pero el caso de Chucho, el “Ninfa”, se aleja de nuestros objetivos en este capítulo. Por ahora mencionaremos otro cuento muy importante en el que el travestismo y la sexualidad son fundamentales.

4.3. “Tía Nela”. Psicosis y deseo frustrado

Demos un salto al siglo XXI. Enrique Serna publica su segundo libro de cuentos, *El orgasmógrafo* (2001), cuyo título reafirma la preponderancia de lo erótico en sus temas literarios. José Agustín observó, en una reseña de *El orgasmógrafo* para su columna de opinión en *El Universal* en febrero de 2002, que este libro “está conectado con *Amores [de segunda mano]*, especialmente a través de “Tía Nela” (*La sonrisa afilada*, 293). Probablemente se refería a la tónica de humor y erotismo que los hermana, pero nosotros podemos extender la conexión entre ambos libros desde que abren y cierran con relatos de temática gay (aunque el cuento “El orgasmógrafo” se vuelca sobre la experiencia sexual en todo su espectro). Para hablar del cuento “Tía Nela” vamos a recurrir a un método exhaustivo que nos permite explorar múltiples posibilidades de interpretación lectora, y es el que

propone Lauro Zavala en su libro *Cómo estudiar el cuento*, que se compone de diez puntos a desarrollar:

1. *Título*. ¿Qué sugiere? ¿Cómo se relaciona con el resto del cuento? 2. *Inicio*. ¿Cuál es la función del inicio? ¿Existe alguna relación entre el inicio y el final? 3. *Narrador*. ¿Desde qué perspectiva (temporal, espacial, ideológica) se narra? 4. *Personajes*. ¿Quiénes son los personajes? 5. *Lenguaje*. ¿Cómo es el lenguaje del cuento? 6. *Espacio*. ¿Dónde transcurre el cuento y qué importancia tiene el espacio? 7. *Tiempo*. ¿Cuándo se narra el cuento? ¿Cuándo ocurre lo narrado? 8. *Género*. ¿Cuál es el género al que pertenece el texto? 9. *Intertextualidad*. ¿Qué relaciones intertextuales existen en el texto? ¿Hay subtextos? 10. *Final*. ¿El final es epifánico? ¿Qué importancia tiene el final en este cuento? (33-34).

Conviene, también, señalar que algunas de nuestras interpretaciones se basarán en una posibilidad de lectura como la que comprende Wayne Booth con su concepto de “competencia axiológica” para detectar la ironía; competencia que se vincula con la intención de lectura o *intentio lectoris* de Umberto Eco⁹¹, y que como explica Lauro Zavala, implica una ecuación que va más allá del binomio autor/lector modelo, así como de la intención narrativa, donde:

En el fondo, lo que está en juego en la lectura de los textos irónicos —especialmente en la ironía que encontramos en la narrativa moderna— es el debate clásico entre buscar en el texto lo que el autor quiere decir (*intentio auctoris*) o lo que el texto dice, ya sea como una interpretación atenta a su propia coherencia (*intentio operis*) o como

⁹¹ “Uso e interpretación son, sin duda, dos modelos abstractos. Cada lectura resulta siempre de una combinación de estas dos actitudes. A veces sucede que un juego iniciado como uso acaba por producir lúcida y creativa interpretación, o viceversa. A veces tergiversar un texto significa desincrustarlo de muchas interpretaciones canónicas previas, revelar nuevos aspectos, y en este proceso el texto resulta mejor y más productivamente interpretado, según la propia *intentio operis*, atenuada y oscurecida por tantas precedentes *intentiones lectoris* camufladas de descubrimientos de la *intentio auctoris*” (Los límites de la interpretación 45).

un uso por parte del lector, según sus pulsiones, gustos y deseos (*intentio lectoris*), un uso frente al cual el autor y el mismo texto dejan de ser responsables (*Humor, ironía y lectura* 51)

Pero, por otro lado, al hablar de intención Lauro Zavala nos recuerda que, en términos de ironía, la detección de ésta puede incluso pasar por encima de la intención del autor. Esto nos devuelve a un tema sobre el que reflexionamos previamente: el humor negro. Cuando le señalé, en la entrevista que le realicé para Círculo de Poesía, a Enrique Serna sobre las imprecisiones que tal denominación implica desde las teorías del humor, me aclaró que, si bien podía tratarse de un término impreciso, evoca un “sentimiento entre el horror y la hilaridad. Algo que te hace reír pero al mismo tiempo te asusta, te impresiona de una manera desagradable”, y que lo central de este recurso humorístico es apelar “a lectores que tienen una sensibilidad parecida a la tuya porque de lo contrario puede no parecerles gracioso lo que estás escribiendo.” Desde esta reflexión pasó a hablar de dos temas centrales a la discusión que desarrollamos en los últimos párrafos acerca nada menos que de la intención de lectura y la intención irónica del autor:

A mí me ha pasado advertir cómo a veces la ironía no es captada porque un lector no la puede decodificar, no concibe que alguien pueda burlarse de algo que estás diciéndole, quizá porque le atribuye una enorme gravedad. Te pongo un ejemplo: en *La doble vida de Jesús* el protagonista, Jesús Pastrana, es un panista [*sic*] católico que, de pronto, cae perdidamente enamorado de Leslie, el travesti; la primera vez que él se va con Leslie a la cama es para él una tremenda transgresión, una especie de sacrilegio. Narro esa escena con un enfoque irónico, porque a mí verdaderamente no me parece un sacrilegio tan grave; pero como sé que a él sí, le estoy metiendo una

carga humorística a esa escena. Pero hubo un crítico que decía que era “terrible” lo que le pasaba a Jesús [...]. Es un caso de ironía en la que no todos los lectores descubren la intención humorística. Pero ese es el riesgo que un escritor debe de correr si no quiere darle todo deglutido al lector. Dejar que libremente la gente lo interprete como quiera, a riesgo de no ser muy bien comprendido.

Podemos notar que esa gravedad detrás de la cual teóricos como Devy Desmas han visto un problema de género (en el uso de nomenclaturas como “trasvesti” y pronombres como él/ella, en sus artículos sobre Enrique Serna) sería, en palabras del autor, intrascendente a su intención irónica. Y, sin embargo, no podemos ni buscamos anular las posibilidades axiológicas de la *intentio lectoris* reduciéndolas a lo que El Autor haya dicho o no en alguna entrevista acerca de su obra. Estaríamos disparándonos en el pie, porque el análisis literario rebasa las declaraciones extratextuales. Para eso ya Roland Barthes declaró la muerte del autor⁹². Pero aprovechamos, como una guía, el afortunado (y poco usual a la hora de una lectura exegética) beneplácito de las declaraciones del autor, más cuando coinciden con nuestras hipótesis. Que, por otro lado, si su postura no coincidiera con alguna propuesta alternativa de lectura, tampoco la cancelaría e incluso entonces sería oportuno señalarla para contrastar la perspectiva autoral con la lectora. Habiendo, pues, explicado nuestra intención de lectura, prosigamos con el análisis del cuento:

1. El título del cuento es “Tía Nela”. No vemos que encierre algún doble sentido; no es una metáfora ni contiene alusiones meta o intertextuales. El título coincide el nombre de

⁹² “un texto está formado por escrituras múltiples [...] existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad [...]: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector [...] mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito” (“La muerte del autor” 4-5).

un personaje muy importante dentro del relato pero no es el protagonista. Como veremos más adelante, la tía Nela es sólo un conducto narrativo (no diremos narrador) a través del cual conocemos la historia. Resultará, no obstante, muy significativo que volvamos a este punto cuando nos enfoquemos en la tía Nela como narrador (punto 3), como personaje (punto 4), cuando hablemos de su lenguaje (punto 5) y también cuando lleguemos al final del relato y su revelación epifánica (punto 10).

2. El inicio del relato tiene una función estructural muy importante desde la primera frase: “Te lo advertí, a cada puerco le llega su San Martín” (235). En esta frase se emplea, además del reproche, el uso de un refrán, lo cual es significativo por varias razones. Primero, es propio de la literatura costumbrista, que según señala Mario Calderón (2021) tiene entre sus características el empleo del “lenguaje coloquial, construido con base en refranes, frases hechas y modismos”; pero también, y esto es muy importante, “se sustenta ideológicamente, no importa el raciocinio ni los sentimientos, sino lo que debe ser de acuerdo con las costumbres” (*La poesía contemporánea en su escritura* 60). De manera que la tía, como veremos más adelante al hablar de los personajes, es un personaje costumbrista atrapado en un cuento gay del siglo XX, y esa combinación puede ser desastrosa y, por lo mismo, cómica.

Pero volvamos al inicio del relato. Con esas palabras se enfatiza la relación entre la advertencia ante un peligro y el castigo por desatenderla: todos debemos sufrir las consecuencias de nuestros actos. La siguiente frase es aún más lapidaria: “Yo sabía que tarde o temprano, cuando ya no pudieras soportar los remordimientos, ibas a venir de rodillas a pedirme perdón” (235). Este nivel narrativo pertenece a una variedad de relatos que, según Gerard Genette, “responden, explícitamente o no, a una pregunta de este tipo: ‘¿Qué acontecimientos han conducido a la situación actual?’” (*Figuras III* 287). Por último, estas

primeras líneas marcan el tono de toda la narración y nos permitirán, cuando lleguemos al final, descubrir varios elementos sorprendidos e irónicos.

3. El narrador. Podemos advertir que se trata de un relato metadieético con un narrador homodieético que, de acuerdo a Genette, pertenece a una de dos variedades posibles: “una en la que el narrador es el protagonista de su relato [...]; otra en la que el narrador no desempeña sino un papel secundario [...] de observador y de testigo” (*Figuras III* 299). Es una voz narrativa que le habla a un escucha que jamás interviene en el relato. Luz Aurora Pimentel, en *El relato en perspectiva*, pone como ejemplo de esta voz narrativa el cuento “Acuérdate” de Juan Rulfo: “Acuérdate de Urbano Gómez, hijo de don Urbano [...]. Acuérdate que le decíamos *el Abuelo*” (*El llano en llamas* 141). En esta modalidad la voz narrativa habla desde la primera persona hacia una segunda. También podemos entrever la perspectiva ideológica y temporal del narrador. En “Tía Nela” se trata de una visión conservadora y anticuada. En su relato abundan, además de los ya mencionados refranes, lo proverbial y las alusiones bíblicas: “Santa y buena, yo sé perdonar las ofensas” (235); o bien “sólo Cristo con su infinita misericordia podrá salvarte del fuego eterno” (236); “¿Y cómo me pagaste mis sacrificios? Con una lanza clavada en mi costado, como los centuriones le pagaron al redentor” (236). Apreciamos, además, que el personaje de la tía reviste sus actos y prejuicios con la autoridad de la fe. Profundizaremos en esto al hablar de su lenguaje, en el apartado 5, y de la intertextualidad en el apartado 9.

4. Los personajes. Conocemos desde el inicio que la voz narrativa corresponde a la identidad de la tía Nela. Llama la atención que a lo largo del relato se le llame Tía Nela con mayúsculas, como si el grado familiar fuera parte de su nombre. Y para complicarlo más, en la tercera oración del primer párrafo leemos: “Has comprendido que Tía Nela sólo buscaba

lo mejor para ti” (235). Sin pretender complicar de más el asunto con tecnicismos narrativos, pero abonando el terreno para una discusión muy pertinente sobre las voces narrativas en este cuento, observamos que este narrador metadieético y homodieético acaba de hablar sobre sí mismo en tercera persona. Sea o no intencional, esta modalidad narrativa prefigura el desenlace. Su narratario (también denominado por Genette “auditorio intradieético”), es decir, la persona a la que se dirige dentro del cuento, y a quien le cuenta la historia, es su sobrino y se llama Efrén. De nuevo, dentro del primer párrafo, lo descubrimos a la par que se nos revela un detalle más sobre su identidad:

Mira, Efrén, te voy a llamar por tu nombre de antes, porque el de ahora me repugna; mira, hijito, si querías hacerme sufrir con tus desfiguros, si pensaste que tus escándalos me iban a amargar la vida, te equivocaste, mi amor: yo sigo igual, vieja y achacosa, pero en paz con mi conciencia, en cambio tú te emborrachas a solas, tomas pastillas para dormir y de noche te oigo rechinar los dientes como alma en pena (235).

Se reafirma el tono acusatorio de la tía. Sabemos que ella es “vieja y achacosa” y que la relación conflictiva con su sobrino obedece a los “desfiguros” y “escándalos” de su comportamiento. Por último, en este párrafo se nos da una mirada proléptica hacia los estados actuales tanto de Efrén como de su tía: ella asegura vivir en paz y él, en oposición, se emborracha, consume pastillas, rechina los dientes. Otros personajes son secundarios y no reciben nombre, como cuando le reprocha la vez que tuvo “la maldita ocurrencia de besar en la boca a su compañero de banca, un muchacho de excelente familia, emparentado con el gobernador” (237). Pero un personaje que sí se nombra, a pesar de que aparece sólo un par de veces en la historia, es un sacerdote: “Como tus modales de señorita escandalizaban al vecindario, el padre Justiniano me rogó que fuéramos a misa de siete y nos sentáramos en la

última fila” (238). El nombre del cura es irónico porque tiene una relación semántica y fonética con la palabra “justicia”; sin embargo, él procede injustamente al relegar a dos de sus feligreses hasta la última fila. Más adelante leemos:

Me dio una gran alegría saber que habías vuelto a confesarte con el padre Justiniano, y ante Dios habías hecho propósitos de enmienda, descorazonado por la noticia de que tu mecánico se había mudado a Cuautla con su familia. Dejaste de usar pantalones entallados, te planchabas el pelo con brillantina como los conscriptos y hasta hiciste el esfuerzo de leer periódicos deportivos (240).

Pero después nos enteramos de que el supuesto cambio de Efrén era una farsa, ante lo cual podemos preguntarnos: si no había renunciado a su homosexualidad, ¿se veía con el padre Justiniano realmente para confesarse? Evoquemos un pasaje previo: “en mala hora te envié a estudiar con los padres maristas en vez de enviarte a una escuela oficial” (236). ¿A qué se debe este lamento, en especial viniendo de tía Nela, una mujer católica cuyo fervor religioso raya en el fanatismo? Los elementos están ahí para generar una sospecha que a pesar de todo nunca se confirma, como si la propia voz de tía Nela revelara desde su inconsciente datos que ella misma no termina de relacionar. Y como vimos previamente, el texto literario posmoderno se presta a interpretaciones que rebasan las intenciones del autor. Por otro lado, de acuerdo a Michel Foucault, el ritual católico de la confesión está estrechamente ligado a las raíces de lo que él llama *scientia sexualis*. De acuerdo al primer tomo de su *Historia de la sexualidad*:

Se plantea un imperativo: no solo confesar los actos contrarios a la ley, sino intentar convertir el deseo, todo el deseo, en discurso. Si es posible, nada debe escapar a esa formulación aunque las palabras que emplee deban ser cuidadosamente neutralizadas.

La pastoral cristiana ha inscrito como deber fundamental llevar todo lo tocante al sexo al molino sin fin de la palabra (29).

Conforme avanza la historia, Efrén decide cambiarse de sexo y usar el nuevo nombre de Fuensanta. Aquí de nuevo hay ironía puesto que Fuensanta puede ser un guiño literario: se trata del nombre con el que el poeta Ramón López Velarde le escribió algunos versos muy sublimes e idealizados a una de sus amantes, Josefa de los Ríos. En su “Elogio a Fuensanta” hay numerosas alusiones a la feminidad y a la delicadeza: “manos blancas y gentiles”, “los corales de tu mística boca” o “Nardo es tu cuerpo y tu virtud es tanta / que en tus brazos beatíficos me duermo / como sobre los senos de una Santa”. Puede ser irónico que precisamente cerca del final la tía aluda a las “recias manos de varón” de Fuensanta (fuente santa). La transición de Efrén se advierte primero en su vestimenta: cambia su estilo, primero para contentar a la vieja. “Dejaste de usar pantalones entallados, te planchabas el pelo con brillantina como los conscriptos y hasta hiciste el esfuerzo de leer periódicos deportivos” (240). Cuando tía Nela lo descubre prostituyéndose en la 13 sur describe su atavío: “llevabas una peluca rubia con rayos, botas altas hasta las rodillas y minifalda de cuero” (241). De vuelta en su casa la tía, además de ahogarse el coraje con unos tragos, decide buscar el escondite donde Efrén guarda su “infecto vestuario”: “En una maleta cuidadosamente oculta bajo el armario de las medicinas [...]: vestidos de lentejuela con atrevidos escotes, pelucas, lencería de colores chillones, tacones dorados de plataforma” (241-242). Después de su transición, también es a través de la ropa que Fuensanta busca congraciarse con su tía:

[...] arrumbaste tus prendas de mujerzuela para copiar mi forma de vestir. Las blusas con puño de encaje, las medias de hilo color carne, los zapatos bajos y las faldas escocesas por debajo de la rodilla no eran ciertamente el atuendo más apropiado para

una chica moderna. Pero de cualquier modo, tu nuevo aspecto era una señal de respeto hacia mí (246).

Por otro lado, esta emulación en el estilo de tía Nela por parte de Fuensanta prefigura un elemento importante del desenlace del cuento, el cual analizaremos en el último punto. Pero podemos ver que el personaje exterioriza su identidad sexual por medio de la imagen. Sobre este problema explica Judith Butler:

El travestismo es un ejemplo que tiene por objeto establecer que la “realidad” no es tan rígida como creemos; con este ejemplo me propongo exponer lo tenue de la “realidad” del género para contrarrestar la violencia que ejercen las normas de género (29).

Pero vemos que Fuensanta ha sobrepasado el nivel significativo ante la sociedad de su travestismo para asumir una función performativa dentro del seno familiar: la transfiguración en su figura materna. La misma tía sobrepasa la violencia ejercida por las normas de género para reconocer, aunque con reservas, un atisbo de conmiseración por su sobrino:

Así fuera de un modo retorcido [...] ahora seguías como mujer el ejemplo que no te pude inculcar como hombre. Pero una cosa era estar complacida con tu decencia y otra que yo te siguiera el juego cuando perdiste la chaveta y empezaste a buscar marido (246-247).

El último personaje que es necesario mencionar es Gustavo, de quien Fuensanta se hace novia:

[...] Pobre Gustavo, era la víctima ideal. Como solo venía dos veces por semana a Puebla, para supervisar la fábrica donde trabajaba, y no tenía amigos en la ciudad,

nadie podía ponerlo al corriente de tu pasado. Su timidez y su buena crianza te permitieron llevar la engañifa hasta extremos intolerables. Cómo él sí era católico de a de veras, solo se atrevía a tomarte de la mano en la sala mientras escuchaban discos de Julio Iglesias, sin aventurarse jamás a caricias mayores. El pobre pensaba que la consumación del amor carnal solo debe llegar con el matrimonio y tú le hiciste creer que eras virgen. Ja ja, sí lo eras, pero solo del orificio recién abierto en tu cuerpo (247).

A Gustavo lo presentan de un tiro: quién es (víctima), a qué se dedica (supervisor), dónde vive (no en Puebla), su carácter (tímido), su buena crianza y su religión (católica). Incluso, que escucha a Julio Iglesias “sin aventurarse a caricias mayores”. Todos estos elementos lo vuelven un estereotipo de clase media y valores tradicionales. Es un personaje construido específicamente para producir un efecto cómico. Llamarlo “la víctima ideal” es quizá una revelación del proceso creativo de Enrique Serna, preparando las trampas de una situación que culminará en el desastre. Como señala Lauro Zavala, retomando otro término de Wayne Booth, la “ironía estable” es aquella bajo la que se identifica una intención subyacente: “toda ironía parece tener un autor, armado de una determinada intención, que dirige los dardos contra una determinada víctima” (46). Por supuesto, el hecho de que Gustavo sea un hombre “de buena crianza”, católico, tímido y honrado, y a la vez esté comprometido con un travesti, resulta irónico además de cómico⁹³. ¿Será que Gustavo no se había dado cuenta del verdadero sexo de Efrén porque no se atrevía a “caricias mayores”? Puede ser. Pero el texto amerita que nos hagamos la pregunta: ¿realmente puede alguien tener

⁹³ Hay desde luego ironía sin humor, lo que Wayne Booth llama “humorless irony”, que explicamos en el apartado 1.1.5 del capítulo I.

una relación con una mujer transexual sin darse cuenta? Mi hipótesis es que Gustavo lo sabía inconscientemente, pero la revelación le arruinó el secreto. Esta idea es desde luego inferencial y no hay información dentro del relato que la confirme. Pero sí hallamos un caso semejante en otra obra del autor. En la novela *El miedo a los animales* el general Maytorena, un policía corrupto, cruel y grotesco, finge embriaguez para poder divertirse con prostitutas sin que nadie lo juzgue:

Advertirle que estaba con un travesti significaba poner en duda su hombría, y la hombría para Maytorena era un asunto de vida o muerte. Por eso nunca frecuentaba los bares de homosexuales, donde hubiera descuartizado al primer joto que le guiñara el ojo. Su línea eran las vestidas que fichaban en bares de putas, donde siempre podía imputar el equívoco a la embriaguez, aunque llevara treinta años de equivocarse adrede. Ningún subordinado debía estropearle esa coartada psicológica, por más inverosímil y reiterativa que fuera. En esas circunstancias, lo mejor era hacerse el desentendido, seguirle el juego, consecuentar al gavián con vocación de paloma (*El miedo* 67).

Si bien no advertimos ninguna de estas conductas violentas y homofóbicas en Gustavo, su caso puede pasar por el de una de estas “coartadas psicológicas” que fingía Maytorena. Por otro lado, es muy común en la obra de Enrique Serna el tema de los gaviñanes “con vocación de paloma”, es decir hombres heteronormados que, por machismo cultural y represiones conscientes o inconscientes no se permiten explorar abiertamente su homosexualidad, y que recurren entonces al pretexto de la embriaguez, conocido desinhibidor. Algo parecido se da también en *Fruta verde*, novela en la que el personaje

Mauro refiere que tenía un amigo al que comenzó a tocar mientras éste dormía profundas siestas:

Cuando por fin llegó a la bragueta y se metió a la boca el despierto chile, comprendió que Juan se hacía el dormido, y había permitido todo el tiempo sus tocamientos. Ni siquiera la eyaculación lo despertó: siguió abismado en un sueño de piedra, y al abrir los ojos, media hora después, fingió no haberse dado cuenta de nada, a pesar de tener la venidota en los pantalones. Por supuesto que a partir de entonces se volvió más dormilón todavía (*Fruta verde* 93).

La lucha entre el deseo homosexual y las buenas costumbres, lo permitido y el comportamiento machista es explorada con mucho detenimiento en la novela *La doble vida de Jesús*. No deja de ser interesante que, en “Tía Nela”, haya un hombre en una relación muy cursi, con una novia de la que está muy enamorado y a la que sólo toma de la mano para escuchar a Julio Iglesias mientras planean una boda, que además será por la iglesia. Y que, encima de todo, este hombre, Gustavo, ignore que su amada es en realidad “un joto operado y se llama Efrén” (248), como le revela cruelmente la tía Nela cerca del desenlace del relato. La inocencia extrema de Gustavo puede explicarse con algunas observaciones que hace Alí Calderón respecto a los personajes en los cuentos de Enrique Serna: “nuestro autor modelo configura personajes típicos: el cura poltrón, la teibolera vulgar, la sirvienta con aspiraciones [...] el transexual pervertido, etc.” (23). A esta lista podríamos agregar: el novio inocente o “la víctima ideal”, lo cual es nuevamente un rasgo costumbrista, pues en este tipo de novelas “los personajes poseen cualidades o defectos en grado superlativo: son muy buenos o completamente malvados” (Calderón, M. 1998:168). Y para enfatizar más el carácter de

víctima de Gustavo, observemos que el adjetivo “pobre” se emplea en cuatro ocasiones para describir a Gustavo, cuyo nombre aparece sólo cinco veces en el cuento.

5. El lenguaje del cuento. La voz narrativa se erige sobre la figura de la tía Nela, una mujer de edad avanzada (en el apartado 7 nos aventuraremos a calcular su edad), conservadora, prejuiciosa, clasista y homofóbica. Esto por supuesto se refleja en su lenguaje (o su lenguaje la construye así). Emplea constantes refranes despectivos: “Como en Puebla tu reputación estaba por los suelos, preferiste buscar un novio chilango. Y como dice el refrán, nunca falta una media rota para una pierna podrida” (247). Además de estas características, hace constantes alusiones a la Biblia y tiene un tono sentencioso. Como señala Alí Calderón (2021), las sentencias expresadas en refranes, proverbios y frases hechas urden el discurso “dentro de los dominios de [...] lo común, lo convencional, [y] muestran la intencionalidad de un acercamiento al habla popular, tan cara al costumbrismo” (23).

La reproducción que hace la tía del habla coloquial resulta cómica: “Efrén cacha granizo, Efrén se la come doblada”, dice que escribían los vagos en las bardas de su colonia por la mala fama que tenía su sobrino. Tía Nela siempre utiliza adjetivos insultantes. La esposa de un mecánico soldador con el que Efrén andaba, y que le fue a armar pleito “era una pelada”; los amigos gays de Efrén son “palomilla de degenerados”; el propio Efrén, un “joto operado”. La tía es despectiva y eufemística, pero jamás se atreve a decir una grosería. Comparemos este relato con los demás de *El orgasmógrafo*. Partamos del disfemismo más socorrido entre los cuentos. Para ello, pensemos en la familia léxica del adjetivo ‘pendejo’. Del lexema ‘*pendej*’ se derivan 19 palabras en el libro, entre ‘pendejos’, ‘pendeja’ y ‘pendejadas’. La palabra ‘puto’ aparece sólo dos veces en tanto que ‘puta’, once, pero en la mayoría de éstas se emplea como adjetivo equivalente a ‘maldita’. Aparecen cuatro derivados

del lexema ‘ching’: ‘chinga’, ‘chingar’, ‘chingón’, ‘chingada’. La palabra ‘verga’ aparece cinco veces. Ni una sola vez encontramos la palabra ‘pito’. La palabra ‘culo’ aparece tres veces, pero en dos tiene sentido figurativo y nunca una connotación sexual: “hacer de su culo un papalote”, “irse a vivir al culo del mundo”⁹⁴. La palabra ‘mierda’ aparece ocho veces en el libro, pero sólo en dos se refiere a la materia fecal⁹⁵. La misma tía Nela padece un episodio de diarrea en el cuento. En la escena, prefiere padecer dolorosas evacuaciones fecales en su cama (porque ya está paralítica) antes que pedirle ayuda a Efrén llamándolo por el nombre que ha elegido, Fuensanta, que está abajo “jugando canasta con [su] palomilla de anormales” (244). Luego leemos que “Cuando el colchón de la cama ya era una letrina y las moscas revoloteaban a mi alrededor, la necesidad me obligó a deponer el orgullo y te rogué con tono comedido: “¡Fuensanta, ven por favor!”” (244). De manera que ni siquiera para referir un episodio tan penoso la tía se recurre a palabras como ‘mierda’ o ‘cagar’. Incluso, detrás de la expresión que emplea, “deponer el orgullo”, puede interpretarse un sentido fisiológico, pues este verbo tiene entre sus acepciones el de evacuar o defecar.

Cuando Michele Foucault plantea el problema de la discursividad del sexo; es decir, de la asimilación de lo sexual y del deseo por una estructura de lenguaje, se despoja al sexo del nivel práctico y carnal para situarse en el teórico, en un discurso normalmente preceptivo (es decir: que busca delinear una moral sexual). Así, según explica en el primer tomo de su *Historia de la sexualidad*:

⁹⁴ Sólo en “La noche ajena” vemos que uno de los personajes, un niño, le da a su hermanito ciego un “piquete de culo” para provocarlo.

⁹⁵ En “La fuga de Tadeo” un intelectual borgesiano se abstrae tanto en las letras que escribe “con la mierda escurriéndole por los tobillos, en medio de un hedor nauseabundo”.

Bajo el manto de un lenguaje depurado de manera que el sexo ya no pueda ser nombrado directamente, ese mismo sexo es tomado a su cargo (y acosado) por un discurso que pretende no dejarle ni oscuridad ni respiro.

[...] La prohibición de determinados vocablos, la decencia de las expresiones, todas las censuras al vocabulario podrían no ser sino dispositivos secundarios respecto de esa gran sujeción: maneras de tornarla moralmente aceptable y técnicamente útil (28-29).

En esa evasión del lenguaje sexual radica el nivel obsceno del relato, que José Agustín calificó de “terrible historia, narrada inmisericordemente” (*La sonrisa afilada* 293). La sordidez se evidencia en el empleo de un lenguaje aséptico, que jamás se permite caer en lo vulgar. Tía Nela es incapaz de ser soez, pero hierde con un cariño pretendido; emplea, por ejemplo, el diminutivo con una función irónica: a Efrén lo llama tres veces “hijito”, le dice cosas como: “Mira nomás lo que has hecho con tu vida, con tu pobrecito cuerpo” (235); o “Sí, Efrencito, nadie como tú para cultivar el resentimiento”⁹⁶ (237); o “te pusiste muy gallito” (239) y “descubrí atónita que las meretrices paradas en la banqueta ya no eran hembras, sino mujercitos” (241). Como mencionamos en el capítulo anterior al hablar de Armando Ramírez (en el apartado 3.3.1), el diminutivo tiene en español dos funciones opuestas: una es cariñosa; la otra, despectiva. Vimos que el insulto también tiene una función afectiva. Al personaje de Ramírez, Maciosare, sus padres lo insultaban (por paradójico que suene) con cariño y el efecto era cómico: “*mira al pobrecito güey*, tiene sus ojitos como de cocona desharrapada” (*¡Pantaletas!* 40). Es decir que el uso del diminutivo junto a un insulto

⁹⁶ En los cuentos de *El orgasmógrafo*, el diminutivo suele usarse de manera despectiva, es decir irónica, por ejemplo, en “El matadito”, donde el protagonista se auto denigra llamándose así.

o como parte del mismo, lo atenúa y tiene significado cultural (el insulto ritual). En *¡Pantaletas!* había también un personaje gay, Alfredito. Su abuela lo defendía: “hay que entenderlo [...]”. *Si es putito es porque así lo hizo Diosito*” (28). En esa novela también se emplea el término “mujercito”: “*El Alfredito iba vestido de mujercito*. Ya en esos días se comenzaba a descarar” (115). Tía Nela nunca emplea el término ‘puto’, que es demasiado fuerte para su vocabulario. Pero sí dice “joto” y emplea algunas formas más refinadas y crueles, como “adefesio” (238) y “descastado”. Le dedica al insulto largas peroratas:

¿Quién te mandaba someterte a esa costosa cirugía para cambiarte los órganos genitales? Antes de esa horrible mutilación eras solo un alma extraviada: ahora ya no perteneces al género humano, eres un espantajo, una morbosa atracción de feria, como la mujer serpiente y el niño con dos cabezas⁹⁷ (245).

Llama además la atención el hecho de que, para referirse a la homosexualidad, la tía recurre a la expresión “placer nefando”, un arcaísmo empleado por los cronistas de Indias, que se referían a los sodomitas como “sométicos” y a la homosexualidad masculina o sodomía como “pecado nefando”. De acuerdo a Salvador Novo, el vocablo aparece por primera vez en el Libro X de la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún, en el que podemos entrever una muestra del carácter, el vocabulario y el discurso de la morigerada tía Nela:

[...] el somético paciente es abominable, nefando y detestable, digno de que hagan burla y se rían las gentes, y el hedor y fealdad de su pecado nefando [...] no se puede

⁹⁷ La relación entre los comportamientos sexuales considerados anómalos por la sociedad heteronormada, como la homosexualidad y la impotencia, es constantemente comparada con deformidades e incapacidades en la obra de Serna. Por ejemplo, Ferrán Miralles en *La sangre erguida* (2010), que se compara con un parálítico o con un viejo senil.

sufrir por el asco que da a los hombres; en todo se muestra mujeril o afeminado, en el andar o en el hablar, por todo lo cual merece ser quemado⁹⁸ (citado por Novo, 1979:11).

Podemos apreciar el marcado desprecio por el homosexual pasivo (“paciente”). La tía le critica a Efrén, además de ese “placer nefando”, la manera de andar: “te daba coscorriones por contonearte demasiado en la calle” (237) y acerca de lo mujeril, le dice: “te afeminabas adrede para hacerme sufrir” (239). Hay por supuesto una tradición machista y falocéntrica que subyace a la homofobia desde la antigüedad clásica. Como señala Angus McLaren, en el mundo grecolatino la sexualidad se concebía en torno a la penetración fálica como símbolo de poder y dominación. “Aquellos que blandían acusaciones de afeminamiento tendían a asociar a los hombres pasivos con esclavos y mujeres” (*Impotence* 5). El papel activo y pasivo (quién penetraba a quién) era crucial. Ni el placer de los efebos penetrados, menos aún el placer de la mujer, eran tomados en consideración o siquiera discutidos en la medicina. De manera que en el lenguaje del relato podemos apreciar cómo la tía Nela es, sin ser historiadora ni antropóloga, una heredera ideológica de la homofobia machista que impera hasta nuestros días.

6. Espacio. El cuento transcurre en la ciudad de Puebla. Esta ambientación es significativa al tratarse de una ciudad históricamente muy conservadora. En un artículo de Andrea Domínguez publicado en el periódico e-consulta, titulado “Tía Nela: el cuento que retrata la homosexualidad en Puebla”, la periodista afirma que en este relato “se evidencia la vergüenza que la tía siente por su sobrino por ir en contra de los estatutos de la sociedad

⁹⁸ De acuerdo al historiador alemán Georg Friederici, los españoles emplearon el insulto y la calumnia contra los indígenas, a quienes atribuían “los más infames de los vicios [...] como la idolatría, la atropofagia, la sodomía y otros vicios sexuales contranatura” (“La técnica de la conquista” 82).

poblana y de la religión católica que profesa”. Su observación es acertada. En varios casos a lo largo de su obra, Enrique Serna ha empleado el conflicto entre la virtud y la hipocresía de la religión católica para relacionarla con el placer sexual. Por ejemplo, en el cuento “La extremaunción” de *Amores de segunda mano* (1991), así como en la novela *Ángeles del abismo* (2004). Y relacionado con la homosexualidad, en la novela *La doble vida de Jesús*. Sin duda es significativo que “Tía Nela” se desarrolle en la ciudad de Puebla, aunque Andrea Domínguez haya leído mal (o leído lo que quería leer) en un pasaje que cita, adulterado, para fortalecer su argumento. La autora del artículo refiere que la tía Nela anduvo por la calle 13 sur, lo cual es correcto, pero luego dice que “en cada esquina dos o tres mujeres del Paseo Bravo fumaban con impaciencia esperando clientes”. Si bien el Paseo Bravo es un parque del Centro Histórico de la ciudad de Puebla en el que siempre ha habido prostitución de mujeres y travestis, el cuento no dice eso, sino que la tía vio “mujeres del ganado bravo”, eufemismo para referirse a las prostitutas. Por otro lado, Serna ha empleado en varias ocasiones a la ciudad de Puebla como escenario propio de hipocresías y conservadurismo a ultranza. Cuando lo entrevisté le pregunté al respecto:

JR. [...] “Tía Nela” es el perfecto retrato de la viejita poblana mocha. ¿A qué crees que se deban esta actitud y este ambiente tan conservador de la ciudad de Puebla?

ES. Aquí dejó una huella muy fuerte la Colonia. Es una ciudad colonial, y las élites son particularmente cerradas, probablemente más que en otras provincias. Todo eso ha ido configurando una particular hipocresía, me parece a mí, mayor a la que hay en otros lugares. Aunque creo que el Altiplano mexicano se caracteriza más o menos por los mismos rasgos de conducta: no hablar claro, nunca decir las cosas

directamente, el culto a los signos de estatus. Hay otras circunstancias históricas que se confabulan aquí en Puebla. Por ejemplo, ustedes tuvieron aquí la tiranía de Maximino Ávila Camacho en la primera mitad de los años 20; en una época en que el resto del país era cardenista y había un momento de política igualitaria, que estaba tratando de abolir las diferencias entre los mexicanos, aquí hubo una pequeña contrarrevolución, que fue la de Maximino, un defensor de los privilegios, de las élites, que aniquiló la reforma agraria. Probablemente ésa sea una de las razones por las que sigue teniendo esa tónica la vida social en Puebla.

Tía Nela tiene una perspectiva fuertemente colonialista. Reproduce el vocabulario y las ideas de los historiadores de Indias. En el cuento también se evidencia un contraste notable entre Puebla y la capital del país, pues la tía le reprocha a Efrén que “en vez de largarte a México, donde la gente como tú puede perderse entre la multitud [...] conseguiste trabajo en una empresa textil de Puebla” (239). En efecto, históricamente Puebla ha sido una ciudad de producción textil y esta industria es parte de la vida de los personajes principales: la tía tiene una mercería y le reclama a Efrén que, para pagar su colegiatura, “tuve que ponerme a coser por las noches, a riesgo de quedarme ciega” (237). Sin afán de exagerar la importancia de la tela y la confección en el relato, ya explicamos que la ropa de Efrén es ampliamente significativa y le permite expresar su transición hacia Fuensanta. Recordemos, también, el momento en el que la tía descubre su “infecto vestuario” (240). Ese hallazgo nos permite interpretar un espacio dentro del espacio: en la ciudad de Puebla, en la casa que comparten Efrén y su tía Nela cerca del Paseo Bravo, hay un armario (closet) del que ella saca por la fuerza la identidad secreta, homosexual, de su sobrino. No hace falta leer muy a fondo para concebir este armario como un espacio simbólico y este acto como un sacar del

closet a Efrén. Los espacios cerrados, como el closet o la casa misma en la que viven Efrén y su tía, son elementales si observamos que en el primer párrafo ella le reprocha que “estás sepultado en un abismo de oscuridad y no haces nada por buscar la luz” (235), y que “te has encerrado a piedra y lodo como un leproso” (245). El encierro, como veremos al hablar del final, es elemental en la historia.

7. Tiempo. Sabemos que el relato se desarrolla en la década de los setenta del siglo XX por la visita del papa Juan Pablo II. Por esto mismo, conocemos la fecha exacta en la que transcurrió uno de los eventos más importantes de la historia: el domingo 28 de enero de 1979, “el día en que Juan Pablo paseó en carro descubierto por la calle Reforma, me fui a verlo a casa de las Fernández de Zamacona” (241). Después de recibir desde un balcón la bendición del papa, la tía Nela se encuentra a Efrén prostituyéndose en la calle y vestido de mujer: “corté camino por la calle 13 Sur, sin sospechar que se había vuelto una zona de tolerancia. Ni por ser un día de fiesta religiosa habían dejado de practicar su inmundo comercio” (241). Este ambiente de santidad también permite que la ironía dirigida del cuento mantenga su rumbo, pues el evento religioso se contrasta con el descubrimiento de una escena tan soez.

El cuento tiene un tiempo objetivo que transcurre desde la infancia de Efrén. El recuerdo más remoto es: “A los cinco años preferías jugar con mis figurines que patear la pelota con los niños del parque” (236). Aunque no se especifica una fecha de inicio, podemos considerar que el cuento comprende al menos dos décadas de las vidas de los personajes, y que Efrén/Fuensanta tiene entre veinticinco y treinta años, de manera que pudo nacer a finales de los 40 o inicios de los 50 del siglo XX; la tía debe tener entre setenta y ochenta años de edad, lo cual situaría su nacimiento a inicios del siglo XX o finales del XIX. Con este detalle

se comprende aún mejor lo arcaico de su lenguaje y de sus prejuicios. Podemos, por último, considerar el aspecto proléptico de la voz narrativa, pues sabemos que todo se narra desde un punto temporal más adelantado aunque no tenemos seguro cuándo es. El cuento comienza *in medias res*, con un “Te lo advertí” que nos hace preguntarnos qué sucedió; además, como descubrimos al final, el cuento es narrado desde un espacio físico y temporal que probablemente se escapa a las convenciones más comunes de estos términos.

8. Género. El cuento “Tía Nela” pertenece a la literatura gay; se podría catalogar también como un cuento humorístico por su uso deliberado y constante de la ironía. A pesar de ser el cierre de *El orgasmógrafo*, un libro muy erótico que aborda temas tabú, el erotismo no es central en este cuento, sino la fobia que le produce a la tía, que llega a resultar involuntariamente cómica. Por sus características internas, se trata de un cuento posmoderno. Esto lo apreciamos en aspectos como los personajes, que “son aparentemente convencionales, pero en el fondo tienen un perfil paródico, metaficcional e intertextual” (*Cómo estudiar el cuento* 28). Lo vemos también en el narrador, que “suele ser extremadamente evidente para que se lo tome en serio (es autoirónico)” (28). O bien el final, que en el cuento posmoderno “es aparentemente epifánico, aunque irónico. Las epifanías, entonces, son estrictamente intertextuales” (28). Si bien esta última generalización parece un poco riesgosa, en este cuento sí es aplicable, como veremos más adelante.

El cuento posmoderno es *rizomático* (porque en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas), *intertextual* (porque está construido con la superposición de textos que podrían ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector), *itinerante* (porque oscila entre lo paródico, lo metaficcional y lo convencional) (*Cómo estudiar el cuento* 28).

Todos estos elementos se hallan presentes no sólo en este cuento sino en toda la obra de Enrique Serna, que escribe desde una tradición literaria posmoderna caracterizada por lo no lineal, por la multiplicidad de lecturas que ofrece y por una intención narrativa ambigua. Por otro lado, como señalamos al inicio de este apartado del análisis, el cuento “Tía Nela” pertenece a la literatura gay⁹⁹ y al subgénero de la literatura de travestismo o incluso de la literatura transgénero. Desde esta óptica, Davy Desmas se ocupa de este cuento en “Vertiges de la sexualité moderne dans deux nouvelles d’Enrique Serna”, donde plantea que el texto trata:

De l’autre, la fragmentation identitaire, la désagrégation de la morale religieuse au profit du relativisme moral, tout entières incarnées en ce personnage d’Efrén-Fuensanta, transsexuel dont l’existence va être retracée par le biais du discours de sa tante. Le choc de cette rencontre est d’autant plus brutal qu’il s’agit bien ici d’un contexte mexicain, où le poids de la religion et des valeurs catholiques reste décisif, même à l’aube du XXI^e siècle¹⁰⁰ (117).

Esto se relaciona por supuesto con la lectura hecha desde una perspectiva de género, no en el sentido de forma o modalidad narrativa como la abordamos aquí, sino como lo concibe Judith Butler, una función de normatividad sexual, producto de una serie de jerarquías sociales cuya vigilancia suele orientarse “como una forma de afirmar la

⁹⁹ Conviene también observar que en el capítulo “La jotería es puro cuento. Relato gay”, de Ernesto Reséndiz Oikón, incluido en *México se escribe con J*, el cuento “Tía Nela” no es abordado. En cambio, se reflexiona en torno al ya mencionado “El alimento del artista” del libro *Amores de segunda mano*, que ocupa el tercer lugar en su decálogo de “cuentos imperdibles de la jotería mexicana” (140).

¹⁰⁰ Sobre el otro, de la fragmentación de la identidad, la desintegración de la moralidad religiosa en favor del relativismo moral, todo totalmente encarnado en este personaje de Efrén-Fuensanta, transexual cuya existencia será rastreada a través del discurso de su tía. El impacto de esta unión es tanto más brutal cuanto que se trata aquí de un contexto mexicano, donde el peso de la religión y los valores católicos sigue siendo decisivo, incluso en los albores del siglo XXI.

heterosexualidad” (Butler, *El género en disputa* 13). La lectura de Desmas en “Variaciones en torno al mito del andrógino en tres textos de Enrique Serna” complementa esta postura con la tradición literaria del travestismo erótico y como juego de seducción, de la que ya nos ocupamos al inicio de este análisis. Baste, para cerrar este punto, aclarar que en nuestro estudio nos basamos en los aspectos eróticos, sexuales y humorísticos del relato como texto literario, sin desatender su importancia desde perspectivas de análisis que no podemos abarcar con la debida profundidad en el presente trabajo.

9. Intertextualidad. Hay algunas relaciones intertextuales en el cuento. La primera se puede trazar con la literatura desde el nombre de Fuensanta, que como hemos señalado empleaba Ramón López Velarde para escribirle versos a una de sus amantes. Pero también hallamos intertextualidades con el cine. El final, del que hablaremos en el siguiente punto, es reminiscente a la película *Psycho* de Alfred Hitchcock, basada a su vez en la novela de Robert Bloch. Sin necesidad de encontrar múltiples semejanzas entre Norman Bates y Efrén, porque no abundan, sabemos que el personaje de la novela de Bloch se embriagaba:

Bates empezaba a beber, y entonces sufría una fuga mientras su madre se imponía. Naturalmente, durante esas fugas se vestía con ropas femeninas. Después ocultaba la imagen de su madre, porque en su mente era ella el verdadero criminal, y debía ser protegida.

Mientras que a Efrén le reprocha su tía: “te emborrachas a solas, tomas pastillas para dormir y de noche te oigo rechinar los dientes como alma en pena” (235). Y por último:

[...] entraste a mi cuarto con tu vestido de novia, el delineador de cejas corrido por el llanto, como una muñeca de cera derretida, y con tus recias manos de varón apretaste

mi cuello hasta quebrarme la tráquea. Desde entonces no te has vuelto a quitar el vestido blanco. Lo has percutido de tanto arrastrar la cola por el suelo y a veces, como ahora, te pones mi chal encima para remedarme frente al espejo (249).

Este final, que además implica una revelación y le da un giro completo no sólo a la trama sino a la voz narrativa (aspectos de los que nos ocuparemos en el siguiente y último punto), guarda una gran semejanza tanto con el final de la novela de Bloch como con la adaptación cinematográfica de Hitchcock. Por supuesto, Efrén y Norman Bates son personajes muy diferentes, pero ambos coinciden en haber sido oprimidos por una madre (en términos freudianos) castrante; los dos asumen la personalidad de esa figura materna y se visten como ella. Tanto en *Psycho* como en “Tía Nela”, la revelación del cadáver putrefacto se da en el punto climático de la historia, muy cerca del desenlace. Por otro lado, en el discurso de tía Nela observamos numerosas alusiones bíblicas. Como observa Davy Desma en “Variaciones en torno al mito del andrógino...”:

Si bien sus acusaciones vienen constantemente nutridas por la retórica cristiana, al utilizar la tía Nela las tres virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, en contra de su sobrina, el requisitorio culmina con la aparición de un pacto faustiano que uniría, según la tía Nela, el marginal sexual y el Diablo. En la continuidad de la advertencia inicial que lanza a Fuensanta, [...] varios elementos simbólicos atestiguan del vínculo que la mujer hace entre lo satánico y la supuesta anormalidad de su sobrina (8)

Y a esta interpretación que aproxima la homofobia de la tía a lo diabólico, podemos agregar, como lo señalamos anteriormente, que tía Nela se compara a sí misma con un mártir e incluso con la figura de Cristo: “Santa y buena, yo sé perdonar las ofensas [...] mi absolución ya no puede servirte de mucho” (235); “¿Y cómo me pagaste esos sacrificios?

Con una lanza clavada en mi costado, como los centuriones le pagaron al redentor” (236). De esta manera, las relaciones intertextuales que mantiene el texto cumplen diferentes funciones: en el caso de las alusiones bíblicas que señala Desmas, contribuyen a definir el carácter conservador de la tía y, también, a enfatizar su discurso sentencioso como señala Alí Calderón; en el nombre de Fuensanta, hacen un contraste irónico con el ideal poético de la figura femenina descrita por López Velarde; y en las semejanzas con el desenlace sorpresivo de *Psycho*, aproximan el clímax del relato al género del terror psicológico o el *thriller*.

10. Final. En el cuento como género literario siempre se ha preponderado la importancia del final, como señalan los formalistas rusos al hablar del cuento clásico. Para Eichenbaum, por ejemplo, “en el cuento como en la anécdota, todo tiende hacia la conclusión” (“Sobre la teoría de la prosa” 151). Lauro Zavala se pregunta si el final es epifánico y si tiene alguna importancia particular al contraponerse con el resto del relato. Al leer el final de “Tía Nela” recibimos una epifanía (revelación) porque tiene un giro inesperado: la voz narrativa, que todo este tiempo atribuimos al personaje de la tía, pertenece en realidad a Efrén/Fuensanta. La tía no puede estar narrando la historia porque está muerta, fue asesinada por Fuensanta. Justo después de descubrirle la verdad a Gustavo: “el pobre muchacho se demudó de asombro [...], no creía que semejante cosa fuera posible y me pidió detalles de la operación. Sólo me creyó cuando le mostré tu cartilla del servicio militar” (248-249). Al enterarse de que su tía la delató, Fuensanta se vengó asesinándola: “entraste a mi cuarto con tu vestido de novia, el delineador de cejas corrido por el llanto, como una muñeca de cera derretida, y con tus recias manos de varón apretaste mi cuello hasta quebrarme la tráquea” (235). Este descubrimiento coincide con lo que Aristóteles llamó “anagnórisis”, y de acuerdo a A. J. Cuddon en su *Dictionary of Literary Themes*:

[...] el momento del reconocimiento (de la verdad), cuando la ignorancia abre paso al conocimiento. De acuerdo a Aristóteles, el momento ideal de la anagnórisis coincide con la peripecia o envés de la fortuna. El ejemplo clásico es en Edipo Rey, cuando Edipo descubre que él mismo ha matado al rey Layo (34).

En este caso, la anagnórisis no se da entre los personajes sino en el lector. El narrador sorpresa, o sea, el narrador que al final del cuento resulta ser alguien completamente distinto a quien imaginamos; o más aún, se revela como el antagonista. Éste es un recurso que Enrique Serna emplea con gran destreza por primera vez en el cuento “Borges y el ultraísmo” de *Amores de segunda mano*. Por otro lado, en este momento el relato termina de instalarse en un punto espacial y temporal presente, con el que ha estado jugando a lo largo del relato desde el inicio cuando le dice “Mira, Efrén, te voy a hablar por tu nombre de antes porque el de ahora me repugna” (235). Al conducirnos hasta el presente se da, si seguimos a Genette, ese momento en el que “la distancia temporal (y espacial) que hasta entonces separaba la acción contada del acto narrativo se reduce finalmente a cero: el relato ha llegado al aquí y al ahora, la historia se ha reunido con la narración” (*Figuras III* 283). El final del cuento conecta perfectamente con el inicio porque nos responde aquellas dudas que nos surgían respecto a qué habrá podido hacer Efrén para disgustar tanto a su tía. Y peor encima, descubrimos que para empezar no hay tía, sólo Efrén/Fuensanta que ha perdido la razón, la individualidad y la personalidad para asumir por completo la de su tía Nela.

En su reseña a *El orgasmógrafo*, José Agustín se cuida de no arruinar el final de este relato, “terrible historia, narrada inmisericordemente por la tía de un joven afeminado que se vuelve travesti y después transexual” (*La sonrisa afilada* 293). Pero nosotros sabemos, al terminar de leerlo, que la tía no es quien narra el relato propiamente; sin embargo, haber

hecho una aclaración de este tipo antes de llegar a este punto arruinaría la sorpresa para quien no lo haya leído. Es importante también señalar que existen dos versiones con finales distintos de este cuento. “Tía Nela” fue publicado por primera vez en la revista *Letras libres* el 30 de abril de 2001, y luego formó parte del segundo libro de cuentos que publicó Enrique Serna, *El orgasmógrafo*, en el mismo año. En el cuento, que sigue disponible en la página web de la revista, se lee este final. Partiremos de la anagnórisis, la revelación dramática de que tía Nela está muerta y es Efrén el que nos narra la historia usurpando su voz, momento que define el carácter epifánico del desenlace:

¿Cómo te atreves a dejar mi cuerpo insepulto a merced de los gusanos? Pero mi legado es inmortal como el de todos los mártires. Mi voz sobrevive en tu boca, mi alma se ha mudado a un cuerpo artificial, deforme, grotesco, pero en ella sigue viva la llama de la fe. Te ordeno coger la pistola que está encima del tocador. Vamos, cobarde, apúntate a la sien y jala el gatillo. ¿Entiendes ahora hasta dónde llega mi autoridad sobre ti? (*Letras libres*).

En cambio, éste es el final definitivo:

¿Cómo te atreves a dejar mi cuerpo insepulto a merced de los gusanos? Pero mi legado es inmortal como el de todos los mártires. Mi voz sobrevive en tu boca, mi alma se ha mudado a un cuerpo artificial, deforme, grotesco, pero en ella sigue viva la llama de la fe. De ahora en adelante vamos a ser la misma persona y tendrás que obedecerme en todo. Nada de volver a tus antiguas costumbres. Una hija de familia no debe salir a la calle más de lo indispensable. Toma el tejido y siéntate en la silla de ruedas. Así me gusta, obediente y dócil como siempre debiste ser (*El orgasmógrafo* 250).

Observamos que ambos desenlaces divergen mucho. El destino final de Fuensanta varía en cuanto a la muerte en el primero y la supervivencia en el segundo. Pero si lo observamos con detenimiento podemos interpretar que el caso definitivo de la edición incluida en el libro encierra una muerte simbólica para el personaje. También le pregunté a Enrique Serna sobre este cambio en el final:

Es importante. Creo que mejoró. Yo lo publiqué en *Letras Libres* como dos años antes de publicar el libro, y preferí cambiarlo. Era un final más trágico pero a mí lo que me interesaba era cómo el carácter de la tía Nela va acabando con el de Fuensanta, volviéndose más fuerte que el del travesti. Es una especie de invasión de la personalidad. Me pareció más fuerte que inducirla al suicidio.

Es sin duda más perturbador. El cuento “Tía Nela” es conducido por una historia secreta¹⁰¹ que es quizá la búsqueda de la aprobación, tema que se asoma a lo largo del relato a través de la imitación y los esfuerzos de Efrén/Fuensanta por cuidar a su tía sin dejar de ser él/ella misma. Esta lucha entre sus egos y sus deseos culmina en la destrucción de los dos para terminar unidos en una sola persona. Ni el humor ni el erotismo terminaron de conducir este cuento, que se convierte más bien en una historia de horror: ironía sin humor y erotismo eufemístico.

¹⁰¹ Para Borges, el cuento clásico se rige por un principio según el cual “deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin. (Citado por Zavala, *Cómo estudiar el cuento* 23).

Conclusiones

La preocupación central de esta tesis de doctorado ha sido analizar y explicar el humor erótico en la obra de José Agustín, Armando Ramírez y Enrique Serna. La perspectiva de estos tres narradores surge de un ámbito urbano marcado por el machismo pero con un sentido del humor que, según apreciamos, cumple funciones de autocrítica con las cuales problematizan sobre su condición social más allá de describirla o representarla de manera costumbrista. La manera de percibir su propio entorno está íntimamente ligada con su lenguaje; su modo de conceptualizar el mundo es esencialmente su poética. De estos conceptos y de esta poética surge un modo de hacer literatura que nos permitió, a través de algunos puntos de comunión y de divergencia, explorar los matices, las intensidades y los repuntes constantes en la obra de cada autor a la hora de apropiarse de la experiencia erótica matizada por el sentido del humor.

Por cuestiones metodológicas, para hablar de humor erótico primero tuvimos que plantear los conceptos por separado y después buscamos explicar cómo se vinculaban. Así, comenzamos por el humor, cuyas teorías clásicas explicamos en el primer capítulo. Estas teorías se solían concebir como excluyentes entre sí. Los teóricos de la incongruencia como Kant y Schopenhauer, para quienes el humor se producía ante un error lógico o una consecuencia absurda e inesperada, ponían en duda los argumentos de los teóricos de la superioridad, de Horacio a Hobbes, quienes basaban el fenómeno en un desplante de ego ante el ridículo o los infortunios ajenos. Los teóricos de la descarga o alivio, como Spencer y Freud, concebían el funcionamiento del aparato psíquico a través de principios hidráulicos, analogía que jamás demostró ser precisa para explicar el problema. En cambio, los teóricos contemporáneos como John Morreall, Michael Billig o Noël Carroll, entre otros, buscaron

presentar dichas teorías como parte de una totalidad que no anula a las anteriores pero que, no obstante, sigue siendo insuficiente. Al entrar al siglo XX vimos que existe también una teoría semántica del humor elaborada por Victor Raskin.

En la narrativa mexicana actual podemos encontrar estas tendencias clásicas de la teoría del humor desde sus variedades de humor disciplinario, de liberación y de la incongruencia. Hay, por ejemplo, humor disciplinario en cuanto hay literatura que se vale de elementos para criticar las estructuras de poder y las normas sociales establecidas. A través de la ironía y la sátira, algunos autores emplean el humor para subvertir y desafiar instituciones, costumbres, sistemas políticos y jerarquías sociales. Nuestros autores emplean la sátira política: Enrique Serna con *El vendedor de silencio* y *La doble vida de Jesús*; José Agustín con su *Tragicomedia Mexicana*; Armando Ramírez con *La Chachalaca*, *El Pelele* y *El Legítimo*. Podemos hablar de humor de liberación en autores que transgreden temas que se consideran tabú. La narrativa gay, por ejemplo, nos permite trazar una historia que va desde la liberación y destrucción de los estereotipos contra los homosexuales, hasta a la apropiación y deconstrucción de esos estereotipos por autores y personajes homosexuales.

Por otro lado, la incongruencia y el absurdo en el humor son recursos más que tendencias definitivas. El uso de situaciones absurdas, personajes extravagantes y giros inesperados puede generar una sensación de desconcierto y risa a partir de la ruptura de la lógica y las expectativas convencionales. Es importante tener en cuenta que estas tendencias no son excluyentes y pueden combinarse en diferentes obras y autores. La presencia y el énfasis de cada tendencia pueden variar en función de la visión y el estilo de cada escritor. Si bien no todos los autores mexicanos contemporáneos se adhieren estrictamente a estas categorías críticas, estas líneas de trabajo ofrecen herramientas y enfoques que pueden ser

utilizados para explorar el humor en la narrativa actual en México. En cada autor se da más bien una combinación de diferentes elementos y enfoques del humor.

El problema del humor que se vincula a lo sexual y a lo erótico nos hizo partir desde la distinción entre lo erótico y lo sexual. Por lo erótico entendemos la capacidad sugestiva, creativa y filosófica que, a través del lenguaje, genera la sugestión y evoca la sensualidad. Lo sexual, en cambio, se refiere directamente al coito. Al hablar de humor sexual, los nombres de dos especialistas saltan a la vista por ser los más reconocidos: Victor Raskin y Gershon Legman. El primero, con su teoría semántica del humor; el segundo, con una perspectiva antropológica y psicoanalítica, movido por una intención coleccionista de catalogar e indexar un enorme número de chistes obscenos. Ambos se interesaron en los aspectos sociales, psíquicos, lingüísticos e históricos del humor sexual agresivo. Como vimos, su método de análisis consistió en una disección semántica para Raskin y en una organización temática para Legman. Se basaron en el grado de repugnancia o en el tipo específico de perversidad sexual sobre el que se basaban los chistes. Como esquema textual, las bromas o chistes suelen seguir fórmulas, ser estructuralmente simples y repetitivas. Las observaciones de Raskin y de Legman acerca del humor sexual tomado del folklore nos ayudaron a alumbrar aspectos de la psique popular que normalmente son menospreciados por la academia y los estudios que se consideran más serios. Una dificultad que se presentó fue que estos autores hablaran indistintamente de humor sexual (Raskin) y humor erótico (Legman) para referirse a los mismos problemas: chistes colorados, grafitis de baño público, adivinanzas obscenas y rimas o juegos de palabras que sobreviven en la tradición oral de todas las naciones, razón por la cual tuvimos que precisar las diferencias entre sexual y erótico, siendo el segundo la dimensión simbólica, filosófica y artística del primero.

Pero ni Legman ni Raskin se preocuparon por conectar ese material folklórico con una tradición literaria, salvo por las contadas veces en las que aluden al *Decamerón* de Boccaccio, a los *Cuentos de Canterbury* o *Las mil y una noches* para señalar los pasajes más picantes. Retomando el planteamiento de Reinhart Koselleck en *Historias de conceptos*, según el cual los cambios semánticos de cualquier concepto entrañan representaciones de su realidad histórica, propusimos que la distinción entre erótico y sexual no sólo es importante en términos lingüísticos y filosóficos sino que refleja un nivel de recato social. Este mismo rasgo, según vimos cuando enlistamos algunos ejemplos de nuestra bibliografía, es el que suele preferirse entre los *journals* académicos de la segunda mitad del siglo XX. La conceptualización de lo erótico como equivalente de lo sexual era, además de eufemística, vaga e imprecisa, en una palabra, insuficiente para nuestro estudio. Expusimos que no podíamos encontrar humor sexual análogo al de los chistes de Legman salvo en contados casos de las obras de las que nos ocupamos, ya que tanto José Agustín como Armando Ramírez y Enrique Serna mantienen un apego constante a las formas coloquiales, a las expresiones populares y en general al lenguaje folklórico o vernáculo. No obstante, la problematización detrás de cada chiste, albur o expresión pintoresca que puedan emplear estos autores como dispositivo literario nos permite dimensionar las profundidades sintomáticas de dichas expresiones. Y más allá de las herramientas psicoanalíticas, de las cuales Legman aprovecha mayoritariamente la freudiana, resolvimos que para poder analizar el humor erótico en la literatura se debía también recurrir a la teoría literaria. Esta aproximación interdisciplinar nos permitió conectar los significantes con una gama amplia de significados tanto en una perspectiva sincrónica como diacrónica. De modo que, a las nociones elementales de humor y erotismo, tuvimos que agregar apartados en los que vimos la importancia de lo vernáculo y lo popular, del albur y su función social. Por otro lado, el

albur tiene un alto grado de violencia, esto en un sentido fálico semejante al de los poetas satíricos grecolatinos según explica Amy Richtlin en *The Garden of Priapus: Sexual Aggression in Roman Humor*. Lo curioso es que incluso los autores de los epigramas romanos más obscenos incluían una especie de prólogos apologéticos (*apologiae*) (Richtlin 3-9), mediante los cuales buscaban mantener una distancia de decoro entre sus personas y los tópicos soeces que abordaban con jocosidad. Vimos que, irónicamente, el albur es más un ejercicio poético de recato que un desplante obsceno de agresión sexual al disfrazar dichas características con eufemismos, metáforas, calambures y otros recursos retóricos. El albur protege las buenas costumbres; la literatura, las representa y las cuestiona.

Podemos sintetizar las conclusiones más importantes del “Capítulo 1. Humor y erotismo: herramientas teórico metodológicas”, de la siguiente manera:

- El filósofo e historiador Reinhart Koselleck plantea que el cambio semántico de los conceptos está estrechamente relacionado con la historia social y cultural de la humanidad. La historia conceptual busca identificar los puntos de inflexión en los que se produce un cambio en el paisaje lingüístico, que permite comprender cómo se experimentaban o concebían las cosas de manera diferente en el pasado. El estudio del humor sexual y erótico implica considerar tanto el folklore y la tradición oral como la representación literaria de estos temas.
- Existe una relación entre el erotismo, el humor y la angustia de la muerte, según plantean Georges Bataille y Octavio Paz. El erotismo va más allá del sexo y le otorga una dimensión espiritual al acto. El humor erótico puede ser amargo o surgir en situaciones que no son necesariamente placenteras para los personajes que lo experimentan. Existe una relación entre la risa y el placer sexual, y ambos pueden ser

vistos como formas de liberación de tensiones y represiones culturales. El humor erótico se construye a través del estilo, el lenguaje y la retórica; también implica una profundidad filosófica y poética.

- El humor sexual y erótico puede ser utilizado políticamente para desafiar normas sociales y cuestionar el statu quo, tal como se comenzó a hacer con la literatura de la Onda como una forma de subversión y resistencia, especialmente cuando se trata de romper tabúes y desafiar las restricciones impuestas por la moral convencional.
- La concepción del erotismo como una dimensión espiritual puede tener implicaciones políticas en términos de la libertad individual y la autonomía sobre el propio cuerpo y deseo. Puede asociarse con la defensa de los derechos sexuales, así como con la valoración de la diversidad y la inclusión en el ámbito de la sexualidad, tal como vimos en las obras de narrativa gay que replantean los estereotipos del “joto”, la “loca” y la “vestida”.
- Victor Raskin aplica una teoría semántica del humor que se basa en esquemas verbales y se centra en chistes, especialmente de naturaleza sexual. Es de suma importancia el elemento sorpresa o “remate” en los chistes, ya que actúa como un factor crucial para distinguir entre humor y no-humor. Encontramos una estrecha relación entre el remate con el punto álgido en la narrativa, a partir de algunas nociones de narratología, como las de A. Cuddon.
- Descubrimos que los conceptos de clímax y anticlímax literario tienen especial relevancia en el humor erótico. Se concluyó que hay un paralelismo entre la función estructural del remate en chistes y el desenlace anticlimático en esquemas de humor erótico, utilizando términos como *scripts* y *triggers* en el análisis semántico.

- El modelo de Raskin se basa en categorías de clasificación (texto humorístico, hablante, receptor, esquemas y disparador semántico). La capacidad lingüística del receptor es crucial para apreciar el humor (por ejemplo, fuera de un contexto cultural mexicano, incluso alejado del centro del país, es difícil que el lector o hablante aprecie cabalmente la literatura urbana o los esquemas y disparadores semánticos de la narrativa de José Agustín, Armando Ramírez o Enrique Serna).
- Se hizo también una profunda exploración de la intersección entre el humor erótico y la censura, y concluimos que todo parte del carácter tabú y la necesidad de expresarse mediante eufemismos y disfemismos, lo cual ha creado una poética de lo bajo y un registro narrativo de lo obsceno en todas las culturas. La propuesta de clasificación de motivos eróticos por Legman, y más aún, las separaciones por tema de la Antología Palatina, que recopila la tradición epigramática, evidencian la persistencia del humor erótico a lo largo de la historia literaria.
- La autocensura en estudios teóricos y las apologías de poetas satíricos romanos revelan cómo la literatura erótica ha enfrentado no solo la censura externa, sino también la autocensura interna. En este contexto, demostramos que la relatividad de lo censurable y la fluctuación cultural de la obscenidad se destacan como aspectos clave que desafían las clasificaciones estéticas.
- En su análisis, Legman utiliza un enfoque que entrelaza los niveles psicológico y cultural para comprender el humor obsceno como una muestra de preferencias culturales. Legman conecta el chiste con lo inconsciente en Freud, describiéndolo como una forma modificada de violación verbal, una preparación para la aproximación física del hombre. Esto se relaciona con la visión de la mujer como

sujeto pasivo pero también, como vimos, al hablar de uno de los autores más albureros de los que abordamos en esta tesis, Armando Ramírez, quien abiertamente considera que el albur es violento y violatorio. Por otro lado, el pionero del albur escrito en México fue otro Armando (Jiménez).

- El libro clave del albur en México, *Picardía mexicana* (1960) de Armando Jiménez, implica una contradicción interesante pero no aislada: la relación entre el humor obsceno y una intención conservadora, como lo explica Zárate Ruiz (“La propuesta moral”) al profundizar sobre el racismo y machismo en los nombres de algunos capítulos de *Picardía mexicana*. Demostramos cómo el albur, irónicamente, tiene un origen moralista pero con el tiempo se transforma en un juego de lenguaje más explícito e inmoral (Gutiérrez Gonzales, *Qué trabajos* 18).
- Resultó muy significativo descubrir que hasta el momento de la publicación de *Picardía* había una notable escasez del uso del lenguaje popular y expresiones folklóricas en la literatura mexicana. Tal como proponemos, el parteaguas se da con la aparición, en 1964, de tres novelas urbanas fundamentales que transforman el lenguaje literario en México: *Los errores*, de José Revueltas, *Los albañiles*, de Vicente Leñero, y *La tumba*, de José Agustín.

Las nociones teóricas, referenciales y de contexto que nos aportó el primer capítulo nos permitieron partir de un terreno sólido para estudiar la obra de nuestros narradores dentro de los ejes del humor erótico como parte de un discurso histórico, social y político, e insertos en una tradición literaria. Así, al comenzar, en el segundo capítulo, el análisis de la obra de José Agustín, encontramos que se le asoció con algunas tendencias y tradiciones literarias muy

específicas, desde la picaresca hasta el costumbrismo, y que en éstas hay también una fuerte presencia (en algunos casos más que en otros) del humor, lo erótico y lo sexual.

Vimos que el costumbrismo literario es una tendencia, de acuerdo a Mario Calderón, que tuvo auge durante el siglo XIX y se basó en la representación de las costumbres con un lenguaje coloquial. En México, la novela costumbrista tuvo también en sus orígenes elementos picarescos a los que se sumaron fines pedagógicos y morales. Algunas de estas características se encuentran también en la narrativa de la Onda, con la diferencia fundamental de que la representación de las costumbres no se hace simplemente para describirlas, sino que se les cuestiona, se les transgrede y se les supera en vez de preservárseles intactas. Lo mismo ocurre con el supuesto lenguaje coloquial que emplea José Agustín, el cual genera la ilusión de ser un habla cotidiana, callejera y juvenil, pero que encierra una depuración estilística y formal. Esto también, como vimos, lo observó Luis Fernando Lara sobre Armando Ramírez en su artículo “No normas sino tradiciones”, al afirmar que detrás de un entramado coloquial, que podemos también llamar vernáculo o folklórico (James M. Cox en su artículo “Toward Vernacular Humor), subyace una pulcritud literaria de notable mérito poético. Por otro lado, al retomar aquella cita de Serna en la que señalaba que muchos autores preferían no ser llamados costumbristas (*Genealogía* 357), habría entonces que tener en cuenta que el costumbrismo literario busca representar el lenguaje más que cambiarlo.

Trazamos además una relación genealógica entre la sátira, la picaresca y el costumbrismo, vertientes que se combinaron con las técnicas literarias de vanguardia en la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX y cuyo primer referente fue la generación de la Onda, para después asumir un contenido social más profundo con Armando

Ramírez, mientras que Enrique Serna se aproximó al género de la narrativa gay. Los tres autores se valen del humor como una forma de explorar el erotismo y la sexualidad.

Cuando hicimos un recuento bibliográfico y biográfico de la vida de cada autor, y comenzamos en el capítulo 2 por José Agustín, nos concentramos en el hecho importante de que a cada uno se le ha estudiado desde diversos aspectos. En el caso de Agustín, vimos que Margo Glantz y John Brushwood fueron de los primeros en destacar los aspectos formales y estilísticos así como el trasfondo de ruptura que implicó su obra con el canon (un canon en el que sin embargo se insertó y al que preservó en sus influencias). Otros teóricos, académicos y críticos han problematizado aspectos de su obra. Por ejemplo, Emily Hindt critica el que: “Una parte de su reputación como duradero escritor ‘nuevo’ viene de la decididamente no-nueva forma de tratar a las mujeres, no como iguales, sino como herramientas” (*Dude Lit* 73). Pero pudimos ver que, si bien Agustín pertenece a un contexto eminentemente machista, sí hubo una aproximación equitativa al papel de la mujer al darle un plano coprotagónico en *La tumba* a Laura, la prima de Gabriel Guía, cuestión que Hindt no reconoció. Y si bien entre todas nuestras fuentes bibliográficas tratamos de enfocarnos en destacar los aspectos del humor y del erotismo, vimos que no se había estudiado directamente uno en función del otro, es decir, el nivel del humor erótico. Así, el estudio que realizamos fue sobre las dos primeras novelas de José Agustín y una antología personal en la que el propio autor reunió pasajes eróticos de sus obras. Vimos que desde su primera novela, *La tumba*, José Agustín empleó una perspectiva adolescente para reflejar una angustia existencial o un tedio cuya raíz se localizaba indudablemente en un origen sexual. En esta obra el sentido del humor del personaje es más bien agresivo, al emplear alusiones sarcásticas a temas como la violación y la pedofilia, como estudiamos a partir de la perspectiva de Willibald Ruch, y se torna en un

relato melancólico al implicar el posible suicidio del personaje. En este caso, desde las dimensiones opuestas que encontramos en la esfera de lo erótico, es decir, el horror y la risa, el “espanto” o lo “sórdido” de Quignard o la angustia sexual de Bataille, vemos una clara inclinación por enfatizar el lado trágico de la experiencia erótica.

En cuanto a la novela *De perfil*, apreciamos una profundización más amplia (se trata de una obra significativamente más extensa que su predecesora) en la que, de la mano de la experimentación formal (con una narrativa fragmentaria) se presentan momentos cruciales en la iniciación o despertar sexual de un adolescente anónimo (a quien se nombra sólo como “joven X” en el diario que lleva uno de los personajes; es decir, obra dentro de la obra, nivel metatextual). En este capítulo nos fue especialmente útil el psicoanálisis para descubrir el andamiaje de pulsiones eróticas y de muerte que mueven a los personajes, así como para alumbrar simbolismos oníricos y sexuales. Vimos que a lo largo del relato se presenta una crítica generacional entre las costumbres de los padres del joven y las decisiones que toma en un momento de su vida que será definitivo para su futuro. Sin embargo, el joven siempre tiende a quedarse en el lado conservador. Así, tiene prejuicios machistas acerca de la virginidad de su novia (y de clase, acerca de su condición social y económica); padece un momento de impotencia cuando intenta tener relaciones sexuales con ella y sólo logra una erección cuando comienzan un juego agresivo que implica dominarla por la fuerza.

Por último, en el apartado que dedicamos a la antología de cuentos de *La miel derramada*, vimos que el erotismo es un tema fundamental en la narrativa de José Agustín ya que está presente en todas sus obras. El autor decidió elegir cuentos y fragmentos de novelas que funcionan de manera independiente. Esto nos permitió hacer un cuestionamiento interesante respecto a los elementos estructurales del cuento y pudimos ver que, según

señalaron los formalistas rusos (Eichenbaum y Shklovski) el cuento se distingue por su brevedad y por la contundencia de su clímax. Este rasgo se aprecia de manera muy clara en la narración erótica. Según propuso Peter Cryle al estudiar la literatura erótica francesa del siglo XIX, el clímax literario y sexual implican un camino en picada (sin albur) hacia el punto más elevado. De ahí que esa palabra, “clímax”, se relacione etimológicamente con “ascenso” y “escalera”. Esta subida metafórica a lo largo de un camino lleva, en el relato, a la conclusión del mismo (muchas veces sorpresiva) y en la relación sexual, al orgasmo. El orgasmo mismo se concibe como un relato; la relación sexual se describe como un ascenso. Al narrarse, se construye como cuento no sólo por su estructura sino a partir de su retórica en la elaboración de un lenguaje poético. Vimos entonces que la interjección, la repetición y la elipsis construyen claramente un discurso literario que refleja la llegada a un clímax narrativo. Sin embargo, como José Agustín también se vale del humor y lo emplea como recurso¹⁰² para abordar el nivel erótico, encontramos el problema del anticlímax. Es decir que la presencia del humor hace que sus narraciones eróticas conduzcan no a un clímax sino a un anticlímax, al contrario de la ficción erótica del siglo XIX que estudia Peter Cryle, que no se permitía satirizar ni ironizar sobre el sexo ya que apenas se permitía describirlo superficialmente. Y al hablar de lo anticlimático como un final no concretado nos remitimos no sólo a la frustración sexual y al coito interrumpido sino al dispositivo literario del *bathos* o declinación batética, la cual consiste en contrastar con fines cómicos los valores estéticos más altos con los más bajos. Esto lo pudimos apreciar con mucho detalle en el capítulo dedicado a Armando Ramírez.

¹⁰² Salvo quizá en el cuento “La casa sin fronteras”, del que no nos ocupamos y que fue concebido como idea para guion cinematográfico.

De esta manera, podemos resumir así los puntos más relevantes del “Capítulo 2. José Agustín: Onda y liberación sexual”:

- Hallamos los orígenes de la Onda en expresiones juveniles y populares de los años 60, como el rock & roll y la literatura de la generación beat. Estas manifestaciones se distinguen por la expresión sin tapujos de temas sexuales. La literatura de la Onda se caracterizó por el uso del lenguaje urbano de la Ciudad de México, que reflejaba la perspectiva jovial, rebelde e irónica de la juventud de la época. El humor erótico en la literatura de la Onda se relacionó con la liberación sexual.
- El uso de drogas, aunque no es considerado un rasgo esencial, se presenta de manera sintomática en algunas obras de la Onda, contribuyendo a la exploración de temas relacionados con la psicodelia y el mundo juvenil. La narrativa de Agustín evoluciona a lo largo de su carrera, y según algunos críticos como John Brushwood, sus obras posteriores a cierto punto dejan de ser consideradas propiamente “onderas”, manteniendo, sin embargo, el reto lingüístico en su estilo. De manera que se concluye que la constante en la obra de José Agustín no es otra sino el humor erótico.
- La antología *La miel derramada* se destaca por reunir los pasajes más eróticos de la obra de Agustín, subrayando la importancia del humor erótico como un elemento constante y significativo en su escritura.
- El rechazo desde la alta cultura a las formas populares, coloquiales o vernáculos de escritura, se aprecia desde que cierto sector se escandalizó ante la publicación de *La tumba* en 1964. El mismo Agustín se preocupó ante la posibilidad de ser etiquetado como escritor subliterario si se le editaba en un tiraje juvenil o sensacionalista.

- *La tumba* anticipa el desarrollo del humor erótico en las obras posteriores de Agustín. El sexo se desmitifica al presentársele como un tema intrascendente y la obra aborda el erotismo de manera humorística, sin centrar su importancia en el lenguaje obsceno. La disposición de Agustín a abordar el tema sexual “cuando es necesario” representa un avance temático y estilístico en la literatura mexicana de la época, desafiando normas y explorando la sexualidad de manera más abierta.
- *La tumba* emplea también un humor agresivo, sarcástico e irónico, especialmente en las interacciones sexuales. Se subraya la falta de consideración del protagonista hacia las consecuencias negativas de sus acciones, lo cual lleva a situaciones trágicas para los personajes.
- Advertimos un posible castigo moral en la trama, donde los personajes, especialmente aquellos que se entregan a un hedonismo irresponsable, sufren consecuencias graves como accidentes automovilísticos o desgracias personales. Gabriel Guía, el protagonista, exhibe una inseguridad subyacente a su actitud donjuanesca y seductora. La ironía se torna trágica al revelar su incapacidad para reírse de sí mismo y enfrentar el vacío existencial que lo envuelve. El desenlace abierto anticipa la posibilidad de un suicidio, destacando la presencia de un elemento moralizador en la obra.
- Al hablar de *De Perfil* (1966) recurrimos a dos conceptos del psicoanálisis freudiano: “El tabú de la virginidad” y “La novela familiar del neurótico”, que se aprecian en la relación del protagonista con otros personajes, como su primo Esteban y su interés amoroso, Queta Johnson. Vimos una complicación formal y estilística del humor erótico en el uso de simbolismos y elementos freudianos en la narrativa, como la

representación onírica de la casa, la angustia del protagonista en el pasillo y la relación entre la violencia y la excitación sexual durante el encuentro con Queta Johnson.

- Sobre el tabú de la virginidad, apreciamos los miedos y tensiones asociados con la primera experiencia sexual. Relacionamos el tema con la hostilidad del varón hacia la mujer y trazamos paralelismos con casos históricos y mitológicos para ilustrar el tema.
- Vimos que hay también un componente sadomasoquista en la relación sexual entre los personajes, destacando la agresividad previa al acto y los elementos fálicos y vaginales presentes en la narrativa.
- Por último, demostramos que los conceptos de clímax, anticlímax y declinación batética tal como los explica A. Cuddon en su *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, tienen una aplicación muy práctica en la literatura erótica desde la perspectiva del teórico Peter Cryle en el libro *The Telling of the Act* y en el artículo “Enunciation and Ejaculation: Telling the Erotic Climax”. A partir de las diferencias que encontramos entre sus análisis sobre la literatura decimonónica, muy recatada, y los relatos abiertamente soeces de *La miel derramada*, demostramos también una serie de similitudes como que el orgasmo, en literatura, tiene una poética y una retórica propias, entre las que destacan la elipsis, la repetición, la interjección y los ya mencionados clímax / anticlímax.

En el capítulo 3 hablamos de que Armando Ramírez es un escritor al que se le ha juzgado desde perspectivas elitistas a pesar de ser un referente en la literatura urbana y un autor *best seller*. A Armando Ramírez lo contextualizamos como cronista urbano, experto en

el albur y la sexualidad festiva, aunque también capaz de sintetizar lo más sórdido y violento del barrio, así como de asimilar los problemas históricos de raza y de clase en su obra. Todo esto lo vimos al hablar de su novela más impactante, *Pu o Violación en Polanco* (1980), relato de dos perspectivas en el que se alternan, por un lado, la liviandad de un grupo de cinéfilos lumpen que chacotean mientras ven películas de explotación; y por otro, el recorrido en un autobús por el Distrito Federal mientras torturan y violan a una mujer adinerada. Pero también pudimos apreciar relaciones intertextuales entre dos novelas mediante las características del costumbrismo literario: *Baile y cochino*, de José T. Cuellar, publicada en 1886, y *Quinceañera*, de Armando Ramírez, publicada en 1985, con la que mantiene paralelismos temáticos y estilísticos. Ambas novelas giran en torno a una fiesta de XV años y se valen de personajes estereotípicos: “La comadre cachonda y la esposa abnegada; la piruja de Loreto y la noviecita santa; el padre de familia querendón e infiel” (Torres 95), en el caso de *Quinceañera*; para *Baile y cochino* vimos a los militares porfiristas, al compadre pícaro, a la cuñada solterona, a la joven adinerada y libertina, a las muchachas ebrias y dicharacheras. Al igual que los “pollos” que critica Cuéllar por dejarse hechizar con lujos europeos, los jóvenes de barrio en *Quinceañera* viven la fiebre del consumismo norteamericano con la mercancía de contrabando o fayuca. El entorno urbano es propicio para desarrollar temas relativos a la sexualidad de los jóvenes, y si bien en el caso de José Cuéllar estos problemas quedaron apenas esbozados, Armando Ramírez se enfocó en ellos siguiendo la misma vertiente picaresca y humorística.

La literatura costumbrista del siglo XIX tuvo continuidad en el XX pero con una libertad que tendió a la crítica de las costumbres sin seguir códigos morales, y a la exploración de la sexualidad juvenil en entornos urbanos populares. Esta intención estilística la pudimos

apreciar en *¡Pantaletas!* Es la novela en la que se hizo más patente el humor erótico a través de representaciones satíricas no sólo de la sociedad sino incluso de la historia política de México. El albur penetra en todos los rincones del relato, por ejemplo al criticar el nacionalismo institucional del PRI (—“¿Y la Rusa y Lenin? —se pregunta el de la guayabera. Sigue: —*¡Chipotle! ¡Cuaresmeño!* ¡Se sientan los rusos! ¡Nosotros fuimos primero!”; *¡Pantaletas!* 14). La novela sigue la historia sexual de Maciosare en paralelo al declive económico y la decadencia social en las primeras décadas del neoliberalismo, con una conexión entre lo erótico, lo grotesco y lo risible. La trama se centra en el despertar sexual del protagonista, Maciosare Bartolache, con referencias a Freud y citas a obras de psicólogos y filósofos contrastando con un tono cómico y desenfadado. Vimos que, en un sentido paródico, la tesis de licenciatura de Maciosare tiene reminiscencias teóricas con los problemas analizados en nuestra propia investigación. Pero su función en la trama es denunciar el fracaso de la educación como sinónimo de triunfo social, ya que el licenciado Bartolache termina vendiendo pantaletas en la calle. La trama incluye una alegoría sexual grotesca y escatológica, sugiriendo la muerte del padre de Maciosare en un tianguis junto a un canal de desagüe, con albur agresivos y alusiones excrementicias.

Por tanto, sintetizaremos así las conclusiones más relevantes del “Capítulo 3. Armando Ramírez: Costumbrismo, folklore y fiesta sexual”:

- Al desafiar normas literarias establecidas y conceptos tradicionales de decoro, la obra de Armando Ramírez (más que la de José Agustín y Enrique Serna) es juzgada a través de consideraciones morales, de clase o de buen gusto.
- Al analizar el lenguaje de Armando Ramírez desde una perspectiva descriptiva pudimos destacar su capacidad para alternar entre una norma

popular urbana y una norma culta literaria. Demostramos que su obra es fiel a su entorno y constituye una forma de testimonio crítico, pero también es producto de una serie de conceptualizaciones originarias que el autor atribuye a su crianza en un entorno violento.

- La exploración de lo bajo o lo vulgar en la obra de Armando Ramírez nos remite a autores como Rabelais, Quevedo, Novo y, desde luego, José Agustín. Sin embargo, notamos una diferencia clave entre la narrativa de Ramírez y la de Agustín, ya que el coloquialismo de ambos se origina en diferentes momentos históricos, generaciones e incluso cuadrantes de la Ciudad de México, resultando en diferentes sensibilidades, registros y posibilidades poéticas.
- El Cronista de Tepito refleja la realidad de su barrio a la vez que cuestiona los estándares culturales de su propia clase en un intento por desmitificarla (Torres 102), esto a partir de un acto reflexivo que lo lleva a retratar la violencia más sórdida en *Pu o Violación en Polanco* (1980), donde explora la lucha de clases, el resentimiento de los oprimidos y las diferencias raciales en la sociedad mexicana, utilizando la historia y la cultura prehispánica como referencia, especialmente en la descripción de un acto violento que se convierte en una evocación de sacrificio azteca.
- Explicamos la relación entre cine y realidad en la obra de acuerdo a nociones del filósofo Slavoj Žižek y declaraciones del propio Armando Ramírez, mediante las cuales demostramos una intención deliberada por presentar a los personajes como voyeristas que observan la ciudad y la violencia desde la

ventana de un vehículo, estableciendo una conexión con la experiencia cinematográfica. Propusimos que el empleo de ese dispositivo literario podría obedecer a la sensibilidad inherente del autor en un afán de asimilar o traducir la experiencia de lo atroz en un lenguaje asequible y artístico.

- Sobre la novela *¡Pantaletas!*, apreciamos el uso afectivo del insulto en el lenguaje, común en las familias mexicanas, lo cual nos permitió establecer un contraste con las formas agresivas de esos mismos insultos (tal como la diferencia entre las palabras “puto” o “joto” y sus versiones afectivas en diminutivo, “putito” o “jotito”).
- Concluimos que resulta esencial en esta novela el uso del bathos o la declinación batética como herramienta para producir humor, degradando ideas de lo conceptualmente elevado a lo bajo, en una crítica satírica que abarca desde la intelectualidad a la militancia política y el arte sublime.
- Establecimos un uso directo del fetichismo sexual en la exaltación a las mujeres de amplio cabús, explorando representaciones plásticas de diosas femeninas consagradas a la fertilidad, maternidad y sexo.
- Por último, demostramos la aplicación de las ideas de Mijail Bajtín respecto a lo escatológico en un sentido apocalíptico (de fin) como en uno fisiológico y sexual, a través de la alegoría grotesca en una escena que sugiere la muerte del padre. Vimos que esta escena, al desarrollarse en un tianguis hacinado junto a un canal de desagüe, entre albuces agresivos y alusiones excrementicias, nos trae siempre de vuelta a la problematización de estas

asociaciones simbólicas que rondan los conceptos de la muerte, la corrupción de los deshechos y la violencia sexual.

Del albur agresivo y la penetración escatológica pasamos, en el capítulo 4, al tema de la narrativa gay. La sodomía implícita desde los epigramas de Marcial, Juvenal y Plinio, así como la homosexualidad descrita por Petronio, no son sino las bases de una tradición machista que se regodea, como el albur, en la figura fálica como símbolo de fuerza y estatus social. Estos juegos verbales de penetrarse entre hombres con una verga metafórica se mantuvieron en la poesía erótica picaresca (en su mayoría piezas anónimas) y en los albures mexicanos del siglo XX. Pero esta parodia de la penetración anal como metáfora de dominación masculina está muy lejos de asociarse con una vida sexual alternativa, con una homosexualidad asumida o como una cuestión “gay”. Por el contrario, como señalan Hans Licht en su *Vida sexual de la antigua Grecia*, Michel Foucault en el Tomo I de su *Historia de la sexualidad*, Amy Richtlin en *The Garden Of Priapus* o Angus McLaren en *Impotence: A Cultural History*, la homosexualidad pasiva fue mal vista, desaconsejada, criticada y perseguida en el mundo clásico por asociarse a una debilidad femenina. De manera que la homosexualidad como elección de vida, como preferencia sexual, como decisión individualista e identitaria o en una palabra, como acción política, no se da sino hasta el surgimiento de las sociedades democráticas. A inicios del siglo XX, en México surge el grupo de Contemporáneos que toma su nombre de una revista literaria sobre la cual cimenta un gusto literario y artístico cosmopolita, ajeno a los ideales del nacionalismo viril que encabezó la Revolución institucionalizada. Varios miembros de Contemporáneos eran homosexuales, y de todos ellos el más abierto y desinhibido era Salvador Novo. Si bien en su autobiografía erótica, *La estatua de sal*, se aprecian ciertos complejos y sentimientos de culpa, esta obra

constituye el primer testimonio de lo que en México después se llamaría narrativa gay. Lamentablemente, el manuscrito quedó incompleto y no fue publicado sino hasta finales de la década de los noventa del siglo XX. Esta obra se adelantaba por mucho (fue redactada en los 40) a las novelas fundacionales de este tipo de narrativa, como *Utopía gay* de José Rafael Calva, *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata y otras posteriores como *Brenda Berenice* o *El diario de una loca*, de Luis Montaña o *Las púberes canéforas* de José Joaquín Blanco. Estas novelas tienen en común el empleo de un sentido del humor agudo como mecanismo de defensa (rasgo que emplearon algunos homosexuales de gran genio literario, como Oscar Wilde, Salvador Novo y Carlos Monsiváis). La ironía, el sarcasmo y la farsa son algunos de los mecanismos predilectos de estos autores. Rafael Calva se vale de la sátira al imaginar un mundo en el que todos fueran homosexuales. Luis Zapata replantea la picaresca al hacer un recuento chusco y erótico de la vida de un prostituto (o “chichifo”) en la Ciudad de México en la década de los 70; Luis Montaña escribe la vida de una prostituta trans aporreada por la vida, que se refugia en la escritura de un diario cursi y en la lectura de *El vampiro de la colonia Roma*; José Joaquín Blanco alterna la metatextualidad con la denuncia social de la violencia en medio de una trama amorosa homosexual.

En este marco se localiza una parte de la narrativa de Enrique Serna, quien lleva el género a nuevos terrenos con *Fruta verde*, la primera autobiografía bisexual de la literatura mexicana. Además del humor erótico como herramienta de introspección y dispositivo literario, esta novela tiene en común con las que estudiamos de José Agustín y Armando Ramírez el hecho de ser un relato iniciático de la vida sexual y las angustias que conlleva. Sin embargo, por cuestiones de extensión decidimos centrar el estudio sobre Serna en el cuento “Tía Nela” del libro de cuentos *El orgasmógrafo*. Esto nos condujo a realizar un

análisis siguiendo el método de Lauro Zavala que expone en su manual *Cómo estudiar el cuento*, y vimos que al analizar con detenimiento diez puntos, que comprenden el título, el inicio del relato, el narrador, los personajes, el tiempo, el espacio, el lenguaje, el género o subgénero, la intertextualidad y el final, se presentó un andamiaje propicio para destacar la importancia del humor erótico como recurso central en la narración.

Así, éstas son las conclusiones más elementales que arrojó el “Capítulo 4. Enrique Serna: la sátira y el sexo”:

- Destacamos la novela *La sangre erguida* de Enrique Serna como ejemplo del uso del humor vinculado al erotismo, y argumentamos que representa una síntesis ejemplar de la obra del autor. Al hablar de esta novela discurremos sobre la aparentemente delgada frontera entre pornografía y literatura, explorando las definiciones de obscenidad y pornografía a través de diversas perspectivas, como la de Marco Aurelio Denegri y Peter Cryle.
- Concluimos que la literatura erótica se distingue de la pornografía por elementos estructurales como tener un orden narrativo y un adecuado punto medio y final. La novela de Serna, a pesar de abordar temas eróticos, se caracteriza por un estilo literario que va más allá de la simple excitación, evitando la acumulación incesante de escenas sexuales que define a la pornografía.
- Vimos también una fuerte crítica a la figura del macho latino en *La sangre erguida*, que explora estereotipos geopolíticos en la representación del deseo de tres personajes hispanohablantes, así como la relación intertextual entre figuras seductoras masculinas de la tradición literaria, como el Don Juan y Casanova, en una dimensión posmoderna del capitalismo tardío; es decir, en la era del sexo mercantilizado por las

farmacéuticas y el Viagra. Demostramos, por tanto, que el humor y lo erótico en la obra de Serna, así como su enfoque satírico, son herramientas elementales para representar la abstracción erótica del sujeto masculino en el mundo. Concluimos así que la relación entre sátira y narrativa erótica se destaca como un componente esencial en la obra de Enrique Serna, explorando temas como la identidad sexual y la representación del cuerpo.

- También exploramos la narrativa gay en la obra de Serna como otra dimensión relevante para entender el humor erótico en sus textos. Para ello hicimos un recorrido por la historia cultural y social de la homosexualidad en México así como su representación literaria. Demostramos de nuevo la fuerte y constante presencia del humor erótico.
- Al remitirnos a la evolución de la narrativa homosexual desde el siglo XIX, en obras como “Manolito el pisaverde” de Ignacio Rodríguez Galván y la novela *Chucho el ninfo* de José T. Cuéllar, pudimos apreciar que estas obras no abordaban directamente el tema de la homosexualidad pero sí sobresalía en ellas una clara homofobia que permeó en la intelectualidad mexicana hasta el siglo XX. Especialmente en la década de 1930, con debates sobre la masculinidad y la “enfermedad nueva” (según Alfonso Reyes) de la homosexualidad.
- Estas controversias en torno a la literatura del grupo Contemporáneos, que enfrentó críticas por su orientación sexual, pusieron de relieve la idealización de lo viril en la Revolución institucionalizada. Pero también pudimos apreciar que, de la mano con ese rechazo a las actitudes sexuales y los comportamientos de alcoba, iba manifiesto un recelo por todo lo extranjero, por lo europeo, por lo no típicamente mexicano.

Había, entonces, una clara diferencia de sensibilidades entre la visión cosmopolita de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Jorge Cuesta, y la épica revolucionaria de Mariano Azuela y Rafael F. Muñoz, la poesía estridentista de Manuel Maples Arce o los obreros y campesinos viriles representados por Diego Rivera en sus murales.

- Encontramos, pues, una clara politización del cuerpo y del deseo, especialmente después de la Revolución, cuando la homosexualidad se convirtió en una postura crítica y estética. Al oponérsele, sus detractores intuyeron un principio de mexicanidad.
- Vimos también la influencia de José Agustín y la Onda en *El vampiro de la colonia Roma*, de Luis Zapata, hito de la literatura gay mexicana al ser la primera que rompe los estereotipos afeminados del homosexual en las letras mexicanas. La novela de Zapata emplea un lenguaje cargado de analogías, metáforas y albures para narrar de manera jocosa y picante las experiencias eróticas. Antes de *El vampiro de la colonia Roma*, el homosexual literaturizado era una mera caricatura. Luis Zapata replantea la figura del pícaro al contraponerla en un juego intertextual (de palimpsesto, diría Genette) con la vida de un prostituto homosexual en el Distrito Federal durante la década de 1970.
- Otros casos de subversión del estereotipo del gay en la literatura mexicana son la prostituta travesti en *Brenda Berenice o el diario de una loca*, de Luis Montaña, el personaje bisexual Piel Divina en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y la representación de prostitutas transexuales en *La doble vida de Jesús* de Enrique Serna. La apropiación de los estereotipos constituye un acto de rebelión y liberación tanto como el uso del humor contra los estigmas sociales y las restricciones impuestas.

- Concluimos que la transgresión de roles de género igualmente deriva de la liberación y empoderamiento de aquellos personajes anteriormente minimizados por la literatura y la sociedad al desafiar los roles de género establecidos, como se evidencia en el contexto histórico de desfiles travestis y en personajes como Mauro Llamas en *Fruta verde* de Enrique Serna.
- Por último, en el apartado que dedicamos a un estudio exhaustivo del cuento “Tía Nela” de Enrique Serna, concluimos que la efectividad del cuento como una pieza satírica e irónica radica en el empleo de un lenguaje tocado por la discriminación, el odio y la visión conservadora que incurre en una comedia involuntaria. El texto refuerza nuestras bases teóricas acerca del uso moralista del albur y de los alcances sociales del eufemismo y el disfemismo, ya que no emplea una sola grosería: la tía Nela jamás dice “puto” en vez de “joto”, se remite a un vocabulario costumbrista y común a los cronistas de Indias, como al aludir al “pecado nefando” y tachar a Efrén de “descastado”.
- También en el tiempo y el espacio pudimos apreciar niveles de expresión altamente significativos: la ciudad de Puebla siempre ha sido conservadora y seguramente lo era más a finales de la década de los 70, además de que se coincide con la visita de Juan Pablo II, un papa célebre por su concepción arraigada en el fundamentalismo, la mortificación de la carne y por encabezar una cruzada contra los anticonceptivos, la homosexualidad y en general toda posible laxitud de la Iglesia ante el mundo posmoderno.
- El relato acumula una carga lúdica al valerse de un narrador poco confiable y un final sorpresivo en los que se encuentra una relación intertextual con la novela *Psycho* de

Robert Bloch, adaptada al cine por Alfred Hitchcock, en la que un psicópata con complejo de Edipo vive bajo la sombra de su madre anciana y autoritaria. La revelación inesperada del final es que la mujer murió hace mucho tiempo. Norman Bates asume la consciencia y personalidad de esa figura opresora y eso es justo lo que hace Efrén con su tía, cuyo cadáver se pudre luego de que la asesina para ponerse su chal y remedarla frente al espejo. No puede haber, concluimos, crítica más atroz, sátira más cruel e ironía más aguda contra la homofobia que la empleada por Enrique Serna en este cuento.

A lo largo de esta tesis nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Qué se entiende por humor erótico?, ¿Por qué tiene tanta validez e importancia su uso en la narrativa mexicana de la segunda mitad del siglo XX? Ya que es un recurso tan socorrido en la narrativa de José Agustín, Armando Ramírez y Enrique Serna, ¿de qué otras maneras se vinculan e interrelacionan las respectivas obras de estos autores? Para encontrar la respuesta a estas preguntas, nos planteamos una metodología de trabajo que abarcó diversos campos de las humanidades y las ciencias del lenguaje, como la lingüística (en especial la semántica y la retórica), la teoría literaria (en especial principios narratológicos y de análisis literario); de igual modo, nos valimos del psicoanálisis, la antropología social y la filosofía. A lo largo de la elaboración de la tesis, descubrimos nuevas y útiles herramientas teóricas que se fueron incorporando de manera retroactiva al marco teórico y a los capítulos desarrollados, de modo que se pudiera apreciar una relación interna que conectara cada uno de los capítulos entre sí para establecer un diálogo total entre autores, obras y métodos de análisis empleados en esta investigación. De igual modo, las preguntas iniciales establecidas en el planteamiento del problema abrieron paso a nuevas y más precisas interrogantes, ya que para definir qué es el

humor erótico encontramos numerosas fuentes que lo presentaban análogo al problema del humor sexual, por lo cual tuvimos que hacer una distinción entre estos dos términos para construir una categoría y un método efectivos de análisis literario.

Por otro lado, se trata de un campo de estudio pocas veces estudiado. Vimos que se han hecho numerosos trabajos de investigación acerca de los problemas del humor y de lo erótico en cada autor. Hicimos al principio de cada capítulo dedicado a José Agustín, Armando Ramírez y Enrique Serna, un recorrido minucioso del estado de la cuestión sobre cada autor y pusimos énfasis particular en los trabajos que se enfocaban en estos dos campos. Pero vimos que no se han estudiado como un solo problema en el que se complementan tanto el humor como lo erótico, constituyendo un solo dispositivo literario. El humor erótico en la narrativa mexicana es un tema que puede y debe seguir estudiándose, ya que esta tesis apenas pudo describir algunas de sus características generales en términos estilísticos y de lenguaje, así como estudiar el fenómeno en algunas de las obras más distintivas de este rasgo en tres narradores.

Por último, en esta ocasión nos enfocamos particularmente en autores masculinos, aunque como mencionamos desde el principio existen también algunas mujeres que manejan estos recursos, pero con una sensibilidad distinta. En especial autoras contemporáneas que publican en un entorno social mucho más violento que el México de hace 50 años, y que exploran la sexualidad, la violencia y el crimen con una mirada sórdida, aterradora y no ausente de ironía. Tal es el caso de autoras como Liliana Bloom, Orfa Alarcón o Dahlia de la Cerda, por mencionar algunos casos. Pero no sólo en la narrativa se ha empleado este recurso. También la poesía ofrece ejemplos que ha estudiado Mario Calderón en *La poesía contemporánea en su escritura*, entre los que destacan poetas que manejan el albur como

recurso, por ejemplo Héctor Carreto, Ricardo Castillo, Arturo Trejo Villafuerte o Juan José Ortiz García. Hay también autores más jóvenes como Carlos Velázquez (1978) con libros como *La biblia vaquera* (2008) y *La marrana negra* (2010) que se pueden considerar herederos directos de la Onda. Esta tesis no pudo abarcarlos, pero ofrecen sin duda grandes terrenos para seguir explorando la relación estrecha entre el humor y el erotismo, entre lo sórdido, lo horrible, lo angustioso y la risa, la alegría y el goce. Esa dicotomía que nos llena de nervios o de angustia, que nos libera o nos hace celebrar, que nos hace sentirnos ridículos a la vez que nos infla el ego hasta el cielo, y que nos permite reflexionar sobre los problemas más elementales de la condición humana: el placer, la angustia y la muerte.

Bibliografía.

- Agustín, José. *Cuentos completos*. México: Debolsillo, 2007.
- . *De perfil*. México: Debolsillo, 2007.
- . *El rey se acerca a su templo*. México: Debolsillo, 2008.
- . *El rock de la cárcel*. México: Debolsillo, 2008.
- . *La contracultura en México*. México: De Bolsillo, 2014.
- . *La miel derramada*. México: Debolsillo, 2007.
- . *La tumba*. México: Debolsillo, 2007.
- . *Se está haciendo tarde (final en laguna)*. México: Debolsillo, 2008.
- . *Tragicomedia Mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. México: Debolsillo, 2015.
- Alifano, Roberto. *El humor de Borges*. México: Lectorum, 2008.
- Aristóteles. *La poética*. México: UNAM, 1946.
- Aristófanes. *Once comedias*. México: Porrúa, 1983.
- Bachelard, Gaston. *Poética del espacio*. Argentina: FCE Argentina, 2000.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. España: Alianza, 2003.
- Barbier, Muriel; Boucher, Shazia. *The Story of Lingerie*. New York: Parkstone Press, 2005.
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de eros*. México: Tusquets, 2013.
- Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. España: Visor Dis, 2001.

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2001.
- Billig, Michael. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: SAGE Publications Ltd, 2005.
- Bloch, Robert. *Psicosis*. España: La Factoría de las Ideas, 2010.
- Bloom, Harold (Editor), O'Neill, Patrick. "On Dark Humour", *Bloom's Literary Themes: Dark Humor. Bloom's Literary Criticism*, 2010.
- Brushwood, John S. *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Editorial Grijalbo, 1984.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- Calderón, Ali. "El pensamiento analógico, la comicidad y el tono sentencioso en *Amores de segunda mano* y *El orgasmógrafo* de Enrique Serna". En *Algunas cumbres del cuento mexicano*. México: Fides, 2021.
- Calderón, Mario. *La luz del topacio*. México, BUAP: 2010.
- . *La poesía contemporánea en su escritura*. México: Ediciones Eón.
- . *Lenguajes en la poesía mexicana (entre el canon y el folklore)*. México: UNAM, 2015.
- Camps, Martín (Coordinador). *La sonrisa afilada. Enrique Serna ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Capistrán, Miguel; Schuessler K., Michael. (Coordinadores). *México se escribe con j: Una historia de la cultura gay. Edición corregida y aumentada*. México: Debolsillo, 2021.
- Careaga, Gabriel. *Biografía de un joven de la clase media*. México: Océano, 1987.

Carballo, Emmanuel. “La novela mexicana del siglo XIX”. *Revista de la Universidad de México* No. 85, 2011.

Carroll, Noël. *Humour, A Very Short Introduction*. United Kingdom: Oxford University Press, 2014.

Corominas, Joao; Pascual, José A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico (Me-Re)*. España: Gredos, 1984.

Cuddon, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. England: Penguin Books, 1999.

Cuéllar, José Tomás. *Baile y cochino*. México: Porrúa, 2014.

Cryle, Peter. *The Telling of the Act. Sexuality as Narrative in Eighteenth and Nineteenth-Century France*. Newark: University of Delaware Press, 2001.

Denegri, Marco Aurelio. *Obscenidad y pornografía*. Lima, Perú: Fondo Editorial Inca Garcilazo de la Vega, 2012.

Díaz y Morales, Magda; Cuevas Velasco, Norma A (coordinadoras). *Seducciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*. México: Universidad Veracruzana, 2017.

Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012

Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. México: Debolsillo, 2002

Engels, F. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. México: Ediciones Quinto Sol, 1987.

Friederici, Georg. “La técnica de la conquista”, en *Lecturas Nacionales II. Conquista y colonización*. Pp. 68-90. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1995.

- Flores, Ana Beatriz (Coord.) *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014.
hdl.handle.net/11086/5488
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. México: Iztaccíhuatl, 1983.
- . “El tabú de la virginidad”, en *Tótem y tabú y otras obras (1913-1914): Obras completas XII*. Argentina: Amorrortu Editores, 1991.
- . *Ensayos sobre sexualidad*. España: Sarpe, 1985.
- . “Fragmento de análisis de un caso de histeria” (caso “Dora”), *Tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905)*, en *Obras completas VII*. Argentina: Amorrortu Editores, 1992.
- García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la onda*. México: Jus, 2014.
- Glantz, Margo. *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*. México: Siglo XXI, 1971.
- . “La Onda diez años después: ¿Epitafio o revalorización?”, en *Texto Crítico* no. 5, p. 88-102 (1976).
- Gutiérrez González, Noé. *Qué trabajos pasa Carlos*. México: Gobierno del Estado de Chiapas, 1993.
- Guzmán, Humberto. “Yo también hablo de la onda”, en *La Palabra y el Hombre*, enero-junio 1985, no. 53-54, p. 63-67.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte, Tomo I*. México: Debolsillo, 2005.
- Hernández, Víctor. *Antología del Albur*. Charleston, SC, USA: Toliro Multimedia, 2006.
- Hind, Emily. *Dude Lit: Mexican Men Writing and Performing Competence, 1955-2012*. Tucson: The University of Arizona Press, 2019.

Hobbes, Thomas. *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

Horacio, *Sátiras*. México: Porrúa, 2006.

Hutcheson, Francis. *Philosophical Writings*. London: Orion House, 1994.

Ibargüengoitia, Jorge. *La ley de Herodes*. México: Booket, 2006.

Jeffreys, Sheila. *Anticlimax: A Feminist Perspective on the Sexual Revolution*. New York: NYU Press: 1990.

Jiménez, Armando. *Picardía mexicana*. México: Diana, 1980.

Keith Allan, Kate Burridge. *Forbidden Words. Taboo and the Censoring of Language*. New York: Cambridge University Press, 2006.

Knoche, Ulrich. *Roman Satire*. Indiana: Indiana University Press, 1975.

Laporte, Dominique. *Historia de la mierda*. España: Pre-textos, 1998.

Legman, G. *Rationale of the Dirty Joke: An Analyssis of Sexual Humor*. New York: Simon & Schuster, 1968.

Licht, Hans. *Vida sexual de la antigua Grecia*. España: Ediciones Felmar, 1976.

Lope Blanch, Juan M. *La novela picaresca*. México: UNAM, 1958.

Machillot, Didier. *Machos y machistas: Historia de los estereotipos mexicanos*. México: Ariel, 2013.

Magali Tercero, “Yo pretendo escribir mentándoles la madre”, en *Sábado 294 Uno más Uno*, 18 de junio de 1983, p. 13.

McLaren, Angus. *Impotence: A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

- Meletinsky, Eleazar. "Sociedades, culturas y hecho literario". En Angenot, Marc; Bessière, et. Al. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, 2014.
- Monsiváis, Carlos. "El mundo soslayado", prólogo a *La estatua de sal* de Salvador Novo. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- . "Identidad nacional. Lo sagrado y lo profano" en *Memoria Mexicana*, UAM-Xochimilco, 1994, 3, pp. 37-43.
- . *Salvador Novo: lo marginal en el centro*. México: Ediciones Era, 2000.
- Montaño, Luis. *Brenda Berenice o el diario de una loca*. México: Editorial Domés, 1985.
- Morales, Helí. *Otra historia de la sexualidad*. México: Palabra en vuelo, 2011.
- Morreall, John. *The Philosophy Of Laughter And Humour*. USA: Suny Press, 1986.
- Morris, Desmond. *El mono desnudo*. Barcelona, España: Plaza y Janés, 1972.
- Munguía Zatarain, Martha Elena. *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. Bonilla Artigas Editores. México, 2012.
- Ogborn, Jane and Buckroyd, Peter. *Satire. Cambridge Contexts in Literature*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Olivera Romero, Caleb. *Sobre el cuerpo. Ensayos sobre la estética contemporánea*. México: Fontamara, 2014.

Ortega Villaro, Bergoña (Editora). *Poemas griegos de vino y burla (Antología Palatina, Libro XI)*.

España: Akal, 2006.

Palmer, Jerry. *Taking Humour Seriously*. New York: Routledge, 1994.

Payno, Manuel. *El hombre de la situación*. México: Universidad Veracruzana, 2008.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Pelayo, Rubén (1998), “Treinta años de erotismo en la novelística de José Agustín”, *Texto crítico*, pp. 69-81.

Pereira, Armando (Coordinador). *Diccionario de literatura mexicana Siglo XX*. México: UNAM/Ediciones Coyoacán, 2004.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Uruguay: Arca, 1998.

Ramírez, Armando. *Chin Chin el teporocho*. México: Océano, 2007.

---. *¡Pantaletas!* México: Océano, 2013.

---. *Quinceañera*. México: Grijalbo, 1987.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. “Picaresca Mexicana: El Periquillo Sarniento en el tejido mental de la nación.” *Revista Hispánica Moderna*, vol. 51, no. 2, 1998, pp. 225–235

Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordren, Holland: D. Reidel Publishing Company, 1984.

---.; Ruch, Willibald (editor). *The Premier of Humor Research*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2008.

Richlin, Amy. *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*. New York: Oxford University Press USA, 1992.

Rovira, G.; Olachea, R.; et al. *La crueldad cautivadora. Narrativa de Enrique Serna*. México: Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2016.

Serna, Enrique. *El miedo a los animales*. México: Booket, 2004.

---. *orgasmógrafo*. México: Debolsillo, 2007.

---. *Fruta verde*. México: Debolsillo, 2006.

---. *Genealogía de la soberbia intelectual*. México: Debolsillo, 2013.

---. *Giros negros*. México: Cal y arena, 2008.

---. *La sangre erguida*. México: Seix Barral, 2010.

--. *La doble vida de Jesús*. México: Alfaguara, 2014.

Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1985.

---. *México en 1932. La polémica nacionalista*. México: FCE, 2004.

Schneider, Luis Mario. “El cuerpo urbano y las calles de la piel en *El diario de José Toledo*, primera novela mexicana de temática homosexual”, en Guillermo Gutiérrez, León. *Literatura mexicana del siglo XX. Estudios y apuntes*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, pp. 97-106.

Teichmann, Reinhard. *De la onda en adelante, conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. México: Editorial Posada, 1987.

Todorov, Tzvetan. *Teoría literaria de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 2007

Torres, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana*. México: Ediciones Eón, 2007.

Ullman, Stephen. *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Madrid: Aguilar, 1965.

Williams, Jay. *The World Of Titian*. New York: Time Life Books, 1970.

Zavala, Lauro. *Cómo estudiar el cuento. Teoría, historia, análisis, enseñanza*. México: Trillas, 2019.

---. *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1993.

Žižek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador, 2006.

Consultas electrónicas:

Agustín, José. “La Onda que nunca existió.” *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 30, no. 59, 2004, pp. 9–17. JSTOR, [jstor.org/stable/4531300](https://www.jstor.org/stable/4531300). Accessed 26 Nov. 2020.

Alarcón Hernández, Paola. “El acto sexual es comer: descripción lingüístico-cognitiva”. *RLA. Revista de Lingüística Teórica y Aplicada Concepción (Chile)*, 40, 2002, pp. 7-24. 2udec.cl/~palarco/metafora/rla_comer.pdf recuperado en 11 de mayo de 2021.

Cuevas, Hernández. “El ‘Signifying’ Chango Que Chinga En ‘Chin Chin El Teporocho.’” *Hispanic Journal*, vol. 25, no. 1/2, 2004, pp. 119–130. JSTOR, [jstor.org/stable/44284733](https://www.jstor.org/stable/44284733). Accessed 13 May 2020.

Colín Rodea, Marisela. “Modelo interpretativo para el estudio del insulto”. *Estudios de Lingüística Aplicada*, núm. 41, julio de 2005, pp. 13-37. redalyc.org/pdf/588/58804102.pdf consultado en 22 de mayo de 2021.

Conway, Christopher. “El libro de las masas: Ignacio Manuel Altamirano y la novela nacional.”

Doscientos Años De Narrativa Mexicana: Siglo XIX, edited by Rafael Olea Franco, by Pamela Vicenteño Bravo, 1st ed., vol. 11, El Colegio De Mexico, México, D.F., 2010, pp. 39–58. JSTOR, [jstor.org/stable/j.ctv3f8pw1.5](https://www.jstor.org/stable/j.ctv3f8pw1.5). Accessed 25 Nov. 2020.

Cox, James M. “Toward Vernacular Humor.” *The Virginia Quarterly Review*, vol. 46, no. 2, 1970, pp. 311–330. JSTOR, [jstor.org/stable/26443585](https://www.jstor.org/stable/26443585). Accessed 13 May 2020.

Chamizo Dominguez, Pedro. “La función social y cognitiva del eufemismo y del disfemismo”, *Panace@: Revista de Medicina, Lenguaje y Traducción*, Vol. 5, N°. 15, 2004, págs. 45-5.

Cavagnoud, Robin. “La celebración de los quince años como rito de salida de la infancia para las chicas en el Perú”. *Umbral*, 2012, 22, pp.95-106. halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01002985

Cryle, Peter. “Enunciation and Ejaculation: Telling the Erotic Climax.” *Style*, vol. 24, no. 2, 1990, pp. JSTOR, [jstor.org/stable/42945850](https://www.jstor.org/stable/42945850). Accessed 13 May 2020.

D'Lugo, Carol Clark. “Armando Ramírez's *Pu* or *Violación En Polanco*: Looking at Race and Revenge in Modern Mexico.” *Chasqui*, vol. 30, no. 2, 2001, pp. 53–64. JSTOR, [jstor.org/stable/29741683](https://www.jstor.org/stable/29741683). Accessed 13 May 2020.

Desmas, Davy. “Variaciones en torno al mito del androgino en tres textos de Enrique Serna”. En *Mitos prehispánicos y mitos clásicos en la literatura latinoamericana*, Sep 2017, Rome, Italia. [ffhal-01812500f](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01812500). HAL Id: hal-01812500. Consultado en 10 de octubre de 2022. Disponible en: hal.archives-ouvertes.fr/hal-01812500

Díaz Rojo, José Antonio. “Pedofilia y pederastia”. *Expresión forense. Revista de divulgación sobre criminología, criminalística y ciencias forenses*. Disponible en: expresionforense.com/post/pedofilia-y-pederastia, consultado en 20 de octubre de 2020.

Domínguez, Andrea. “Tía Nela: el cuento que retrata la homosexualidad en Puebla”, en e-consulta.com/nota/2022-06-28/cultura/tia-nela-el-cuento-que-retrata-la-homosexualidad-en-puebla

Franco, Rafael Olea. “La Calandria: de sentimientos y tradiciones literarias.” *Varia Lingüística y Literaria: 50 Años Del CELL: III. Literatura : Siglos XIX y XX*, edited by Yvette Jiménez De Báez, by Martha Lilia Tenorio, 1, edicion conmemorativa ed., vol. 8, El Colegio De Mexico, México, D. F., 1997, pp. 225–248. JSTOR, jstor.org/stable/j.ctv47w565.16. Accessed 25 Nov. 2020.

García Hernández, Arturo. “Fruta verde, novela de aprendizaje sobre amor cínico: Enrique Serna”. jornada.unam.mx/2006/12/11/index.php?section=cultura&article=a10n1cul, consultado el 17 de febrero de 2022.

Gochez, Andrea. “De perfil, emblema de la rebeldía que ha acompañado a jóvenes 50 años”, en *La Razón*, 25/08/2016 01:19. Disponible en: razon.com.mx/cultura/de-perfil-emblema-de-la-rebeldia-que-ha-acompanado-a-jovenes-50-anos/ consultado 20 de octubre de 2020.

Goffen, Rona. “Sex, Space and Social History in Titian's *Venus of Urbino*”, in Goffen, Rona (ed), Titian's "Venus of Urbino", 1997, Cambridge University Press. homeworkmarket.com/sites/default/files/qx/16/04/06/04/venus_of_urbino.pdf, consultado en 11 de mayo de 2021.

- Hamnett, Brian. (2010). "Imagen, identidad y moralidad en la escritura costumbrista mexicana, 1840-1900". *Signos históricos*, 12(24), 8-43. Recuperado en 29 de noviembre de 2020, de scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202010000200001&lng=es&tlng=es
- Hadley, Scott. "José Agustín y El Lenguaje Coloquial Literario: Una Entrevista." *Chasqui*, vol. 17, no. 2, 1988, pp. 75–82. JSTOR, doi.org/10.2307/29740087. Accessed 19 Dec. 2023.
- Jiménez, A., et. al. (1993). "Las nuevas ondas de José Agustín — una entrevista". *Mester*, 22(1). Retrieved from escholarship.org/uc/item/8jn7k2bj
- Kant, Emanuel. "*Crítica del juicio*" seguida de las observaciones sobre el asentimiento de "*Lo bello y lo sublime*". Recuperado de: cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs5p8
- Krikmann, Arvo. "Contemporary Linguistic Theories of Humour." *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, vol. 33, Estonian Literary Museum of Scholarly Press, 2006, pp. 27–58. Crossref, [doi:10.7592/fejf2006.33.kriku](https://doi.org/10.7592/fejf2006.33.kriku). Recuperado de: folklore.ee/folklore/vol33/kriku.pdf
- Lara, Luis Fernando. "La ecuación sémica con ser y significar: Una exploración de la teoría del estereotipo." *Reflexiones Lingüísticas y Literarias: Volumen I: Lingüística*, edited by Rebeca Barriga Villanueva and Josefina García Fajardo, 1st ed., vol. 25, El Colegio de Mexico, 1992, pp. 211–30. JSTOR, [//doi.org/10.2307/j.ctv47w8p8](https://doi.org/10.2307/j.ctv47w8p8). Accessed 19 Dec. 2023.
- . "No 'normas', sino tradiciones." *Lengua Histórica y Normatividad*, 2, corregida y aumentada ed., vol. 142, El Colegio De México, México, D. F., 2009, pp. 71–94. JSTOR, [jstor.org/stable/j.ctv6jmx6t.6](https://www.jstor.org/stable/j.ctv6jmx6t.6). Accessed 13 May 2020

Legman, G. "Toward a Motif-Index of Erotic Humor." *The Journal of American Folklore*, vol. 75, no. 297, 1962, pp. 227–248., [jstor.org/stable/537725](https://www.jstor.org/stable/537725). Accessed 13 May 2020.

Maldonado López, Ezequiel. La clase media en baile y cochino de José Tomás de Cuéllar. p. 73-82. En : Tema y variaciones de literatura. No. 5 (1995)-. Recuperado en 20 de noviembre de 2020, hdl.handle.net/11191/1369

Millan, Diego A. "Wit's End: Frantz Fanon, Transnationalism, and the Politics of Black Laughter." *South Atlantic Review*, vol. 82, no. 4, 2017, pp. 9–30. JSTOR, [jstor.org/stable/90017445](https://www.jstor.org/stable/90017445). Accessed 4 Dec. 2023.

Monsiváis, Carlos. "De las relaciones literarias entre 'alta cultura' y 'cultura popular'". Texto Crítico, septiembre-diciembre 1985, no. 33, p. 48-61. CDigital, cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7115/198533P46.pdf?s

Montoya Landaverde, Felipe. "Armando Ramírez: Recordando Violación en Polanco", *Arizona State University*, vol. 4, no.2, pp. 21-28. Dialnet, dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2540547.pdf

Rivas, Juan. "Una conversación con Enrique Serna". Disponible en: circulodepoesia.com/2018/04/una-conversacion-con-enrique-serna/

Rodríguez Galván, Ignacio. Manolito el pisaverde y otros cuentos. México: Secretaría General de Cultura / Biblioteca Virtual de México. Disponible en: mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=_suri:DGB:TransObject:5c95760c7a8a0230b732962f

Serrano, Martínez. Muere Armando Ramírez: la voz del barrio – Martínez Serrano. Subido por [martinezserrano](https://www.youtube.com/watch?v=nfdfs27EjSA), 11 de julio de 2019 [youtube.com/watch?v=nfdfs27EjSA](https://www.youtube.com/watch?v=nfdfs27EjSA)

Sheridan, Guillermo. “La axila misteriosa”. Letras Libres, 07 junio 2013. Disponible en: letraslibres.com/mexico-espana/la-axila-misteriosa. Consultado en 15 de octubre de 2020.

Zárate Ruiz, Arturo. “La propuesta ‘moral’ detrás del humor de Picardía Mexicana de Armando Jiménez”. *Pirandante* Número 4, Julio-Diciembre 2019, pp. 51 – 71. Disponible en: pirandante.filosofia.uatx.mx/wp-content/uploads/2019/12/Arturo-Zarate.pdf. Consultado en: 25 de marzo de 2020.

Žižek, Slavoj. *The Pervert’s Guide to Cinema* (2006) — subido por The Dude, 12 de enero de 2021 youtube.com/watch?v=FYuI4SFw4g0&ab_channel=TheDude