

REFLEXIONES SOBRE LA TRADICIÓN HUMORÍSTICA
EN LA LITERATURA MEXICANA

Rafael de Jesús Araujo González*

*¿Por qué son censurados la insolencia y el humor irritable,
sino porque desarrollan en el hombre la naturaleza
del león y de la serpiente?*

Platón

Divertimento

• Hay una tradición humorística en la literatura mexicana? Aun cuando se ha documentado la presencia de artificios de corte humorístico utilizados por escritores a lo largo de la serie¹ literaria, en México son escasos los estudios sobre el tema. La aparente escasa utilización del humor en las producciones literarias puede ser una primera razón para explicar la ausencia de estos estudios. Como en otros países, la gran mayoría de autores ha optado más por un giro serio y formal, que busca a través de los temas y la construcción gramatical presentar una literatura de corte más bien social.

Sin embargo, al observar las obras con mayor detalle se aprecia que el humor ha estado presente en la creación literaria. Puede decirse que hay épocas donde el humor se vuelve parte del discurso literario dominante, como ocurrió en

¹ De acuerdo con lo que entendieron los teóricos del “formalismo”... Por otro lado, Jorge Cuesta, citado por Christopher Domínguez Michael (1996: 21), decía: “Hay dos clases de románticos, dos clases de inconformes; unos, que declaran muerta a la tradición y que encuentran su libertad con ello; otros, que la declaran también muerta o en peligro de muerte y que pretenden resucitarla, conservarla. La tradición es tradición porque no muere, porque vive sin que la conserve nadie”.

* Facultad de Humanidades de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

la década de los sesenta,² en el siglo XX. Los escritores jóvenes de esos años rompieron con algunas convenciones para ofrecer nuevas rutas; por ejemplo, el uso de palabras consideradas como barbarismos y los modos del habla popular que fueron incorporados en los textos. Este artificio narrativo fue utilizado ocasionalmente por escritores de generaciones anteriores, como Rubén Salazar Mallén en *Cariátide*, una novela que empezó a publicar en la década de los treinta, en la revista de Jorge Cuesta, *Examen*, y que se conoció completa en los setenta.³

Algo similar sucedió con los temas y su tratamiento, cuando evolucionaron para llegar a la informalidad, la crítica y el humor. Por ejemplo, en *Los albañiles* (1964), Vicente Leñero aborda un motivo de irrelevancia aparente que incluye diálogos con palabras usadas popularmente:

Tropezaba en el andamio:

—Bruto.

Al tratar de conservar el equilibrio soltaba el bote de mezcla:

—Imbécil.

La mezcla se derramaba en las vigas y goteaba al suelo:

—Pendejo.

La incorporación de los modismos es una manera de lograr la caracterización de los personajes a través del habla y reflejar la realidad social de un México urbano. Rafael Bernal (1969) usó esas estrategias con maestría en *El complot mongol*. Artificios que se naturalizaron en la literatura nacional, especialmente entre los autores de finales del milenio. Rosa Beltrán (2006), en “Manual de autoayuda para chinos”, ofrece un claro ejemplo:

Cuando ella se quede tendida boca abajo, desnuda y exhausta, ve a la estancia, pon esa música que tanto te gusta, de cinco notas, y recorre con el dedo su espalda. Ella se da vuelta. Te dice el nombre de su marido. Se llama Rolando

² Por supuesto que Jorge Ibarguengoitia y Carlos Monsiváis, entre otros, contribuyeron a que el humor fuera recuperado como parte del principio constructivo en la creación literaria de los autores nacionales.

³ Rubén Salazar Mallén lo reconoce así en una referencia que Javier Sicilia (2008: 38) inserta como parte del “Epílogo” a la selección de textos que fue publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México, en la serie “Material de lectura”, disponible en <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/salazar-mallen-32.pdf>

García. Antes era el director del departamento de licencias y permisos, ahora es comandante de la PGR. Cuando te pregunte “¿Qué piensas?”, no digas: “lárgate de una vez” ni “pinche puta”. Tómala suavemente de una nalga y di: —Depende. ¿Crees que nos daría permiso, tu malido?

Guillermo Fadanelli crea una literatura ubicada en el “realismo sucio” (Durán, 2010: 104): “Ella dice que el perro es un pastor alemán y que es muy bravo, pero sólo es cierto lo segundo. Otras putas la han imitado y también se han hecho de un perro: la esquina está llena de perros y de prostitutas.”⁴

Este fenómeno se observa también en la poesía. Jaime Sabines hace uso del habla popular en la creación literaria (“Canonicemos a las putas” de 1967); aspecto que se ha vuelto recurrente en los poetas más jóvenes, como sucede en Gabriela Bustos Vadillo: “Dije soy puta y lo sostengo/El demonio viene embotellado me lo bebo/Me vale madres llanto tragedia amor [...]” (2004: 28).

El uso del habla popular es un artificio que cada autor utiliza con fines específicos en la construcción de los textos. Sin embargo, aunque suelen ser leídos y asimilados de una manera humorística, no tienen esa cualidad en sí. El humor se construye de esa forma, sí, y de otras maneras. Por ejemplo, Julio Torri desarrolló a principios del siglo XX un fino sentido del humor, impregnado a la brevedad de sus textos, como lo afirma Nely Maldonado Escoto: “[...] se burla de la hipocresía y de la socarronería de quienes a través de la labia buscan conseguir puestos de poder, un lugar en la sociedad, un espacio de remembranza en quienes los miran” (Maldonado, 2013). En el texto “De funerales” es evidente esa afirmación:

Hoy asistí al entierro de un amigo mío. Me divertí poco, pues el panegirista estuvo muy torpe. Hasta parecía emocionado. Es inquietante el rumbo que lleva la oratoria fúnebre. En nuestros días se adereza un panegirico con lugares comunes sobre la muerte y ¡cosa increíble y absurda! con alabanzas para el difunto. El orador es casi siempre el mejor amigo del muerto, es decir, un sujeto compungido y tembloroso que nos mueve a risa con sus expresiones sinceras y sus afectos incomprensibles. Lo menos importante en un funeral es el pobre hombre que va en el ataúd. Y mientras las gentes no acepten estas ideas, continuaremos yendo a los entierros con tan pocas probabilidades de divertirnos como a un teatro (Torri, 2008: 16).

⁴ Citado por Antonio Durán en *El monstruo desolado* (2010: 104)

Como en este caso, hay otros autores que han utilizado el humor en sus textos a lo largo del siglo XX. Incluso, puede afirmarse que en los últimos años del siglo XIX se publicaron ejemplos notables. Como Emilio Rabasa con su tetralogía, publicada en la década de los ochenta de ese siglo. O la novela *Viaje por una oreja* de Justo Sierra, recién pasada la mitad de ese siglo, en 1869.⁵

En esta misma línea de ideas, Pilar Mandujano Jacobo señala las virtudes humorísticas en la obra de José Juan Tablada, en especial sobre lo que para ella son el humor y la ironía: “[...] son los elementos inherentes a su naturaleza intelectual, desde 1891 cuando iniciara la publicación de sus poemas y crónicas hasta su muerte, en 1945” (Mandujano, 1995: 53).

Otro autor de esa época, en la que se cerraba un siglo, una manera de ver la vida, e iniciaba otro, es Manuel Gutiérrez Nájera (2012, 13-14), quien escribiera en 1883:

A Aurelio Horta

Aurelio, estoy en mi afelio
El libro me cuesta caro
Y, si anda el público avaro
Pierdo los cuartos, Aurelio.

El caso es grave, ya ves
Yo gasto en muchas niñadas
Y me fumo cada mes
Cien “Bibliotecas honradas”.

Si hay corresponsales ágiles
Y tú me pones piropos,
Tal vez con “Tipos y Sapos”
Se paguen los “cuentos frágiles”.

⁵ Tampoco deben olvidarse los textos de Manuel Payno como *El fistol del Diablo* (1959) y *El hombre de la situación* (1961).

Intermedio: sustento teórico

*Con poco tino piensan
los que han bebido puro vino.
Hiponacte (c. 540 AC)*

Pero, ¿a poco no es cierto que la gracia vive y sobrevive?

Desde Platón, el arte ha sido considerado como una forma de representar la realidad. En *La república*, Platón sienta las bases para esta idea. Pero Aristóteles es quien establece y “[...] logra por primera vez aislar la poesía de las otras formas de arte, y luego diferenciar los géneros poéticos, tales como epopeya y drama, tragedia y comedia” (Abrams, 1962: 21).

Al reflexionar sobre la comedia, Aristóteles plantea una idea que se ha mantenido a lo largo del tiempo: “Las transformaciones que ha sufrido la tragedia, y los autores de ellas, son cosas bien sabidas; no así en cuanto a la comedia, que se nos ocultan sus comienzos por no haber sido género grande sino chico” (Sánchez, 1996: 65).

Sobre el tema, Mijail Bajtin sostiene que:

[...] la risa popular y sus formas, constituyen el campo menos estudiado de la creación popular. La concepción estrecha del carácter popular y del folklore nacida en la época pre-romántica y rematada esencialmente por Herder y los románticos, excluye casi por completo la cultura específica de la plaza pública y también el humor popular en toda la riqueza de sus manifestaciones (Bajtin, 2003: 9).

Este argumento le sirve para señalar que, en el caso de Francois Rabelais, sus textos han sido poco entendidos porque están contruidos sobre la base de estructuras lingüísticas populares, una característica que le aparta de los cánones tradicionales de la literatura. A partir de la obra de Rabelais, Bajtin presenta una metodología para estudiar el humor en la obra del autor francés. Para él, el humor debe analizarse desde las siguientes tres grandes categorías: 1) formas y rituales del espectáculo, 2) obras cómicas verbales y 3) diversas formas y tipos de vocabulario popular.

Por otro lado, Henri Bergson coincide con Bajtin al señalar la vinculación de la risa con la sociedad:

Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar sobre todo su función útil, que es una función social. Ésta será, digámoslo desde ahora, la idea que ha de presidir a todas nuestras investigaciones. La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida común. La risa debe tener una significación social (Bergson, 2009: 15).

En su estudio, el pensador francés señala como un mecanismo para generar risa la repetición automática de gestos, acciones o situaciones, cuando afirma:

El gesto ha de animarse como ella. Ha de aceptar la ley fundamental de la vida, la de no repetirse nunca. Pero he aquí que un cierto movimiento del brazo o la cabeza se repite periódicamente siempre igual. Si lo observo, si basta para distraerme, si lo aguardo en cierto momento y llega cuando lo espero, tendré que reírme contra mi voluntad. ¿Por qué? Porque estoy en presencia de un mecanismo que funciona automáticamente. No es ya la vida la que tengo delante, es el automatismo instalado en la vida y probando a imitarla. Es lo cómico (Bergson, 2009: 31).

El “automatismo” nos recuerda el principio de “extrañamiento” planteado por la teoría formalista, aunque Bergson utiliza la “automatización” para señalar el origen de lo cómico y a la risa como el efecto que lo hace visible. Insiste en varios aspectos que construyen la “automatización”, o la “rigidez” del carácter, del cuerpo o de la situación (2009: 23). Para este autor, los actos pueden ser cómicos por repetición, por inversión o por transferencia (2009: 88).

Resumiendo, Aristóteles opone la comedia respecto a la tragedia; Bajtin proporciona una metodología para detectar las relaciones de lo popular como generador del humor y de la risa, presentes en las producciones literarias. Pero es Bergson quien ofrece los elementos teóricos sobre la risa y el humor que se utilizan en este trabajo.

Para redondear el sustento teórico, debe considerarse que el objeto de estudio son las novelas consideradas como piezas importantes en la tradición literaria mexicana; por tanto, para el análisis, las reglas que proporciona la narratología son de gran utilidad, especialmente las que señala Mieke Bal en *Teoría de la narrativa* (1998). De este autor se retoman conceptos centrados en la historia narrada: secuencias, ritmo, frecuencia, personajes y el espacio; además de los términos que sugiere utilizar para el análisis del texto: el narrador, los

comentarios no narrativos y la descripción. Con estas referencias se busca desmenuzar la forma en que los autores construyen el humor; luego, se la compara con las ideas de Bergson.

Para llegar al análisis literario y determinar si existe una tradición humorística en la literatura nacional, y si al existir esta tradición tiene cualidades generales y particulares, es necesario delimitar el *corpus* que servirá como fuente de información. A continuación se presenta el resultado preliminar.

Manos a la obra: el *corpus*

Como país, México nace en 1821, casi once años después del inicio del movimiento armado encabezado por Miguel Hidalgo y Costilla en 1810. Además de estos años de transición, es evidente que muchas personas nacieron como integrantes de un virreinato y luego fueron parte de una nación independiente. Lo mismo sucedió con la publicación de piezas literarias.

Una de las novelas canónicas en la narrativa mexicana tiene esta condición. *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi Gutiérrez (1776-1827), cuyo seudónimo fue “El pensador mexicano”. El primer volumen se publica en 1816, y el último en 1831. Por esta razón María Rosa Palazón Mayoral afirma: “La publicación abarca, pues, desde fines del virreinato hasta el México liberado, aunque simule estar escrito en 1813 para respetar la continuidad cronológica y los acontecimientos del virreinato, no de la república” (Palazón, 2012: 35).

El primer libro dio pie a ser considerado como la primera novela publicada en América Latina. Sobre su estudio, Palazón Mayoral dice que: “La interpretación de la novela posterior al siglo XIX sólo se interesó en las descripciones humorísticas, cuando no sarcásticas, no en las aberraciones que se experimentaron a fines del Virreinato e inicios de la República” (Palazón, 2012: 30). En este sentido, es también una pieza canónica respecto al humor literario. Aunque Palazón se centra en difundir lo que ella ve como aspectos de la realidad de la época en la novela, también señala las cualidades humorísticas:

Los textos se bordan en un fino e inteligente humor (muy a lo Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo y Francisco de Isla), en el entendido de que el humor se parece a las simbólicas máscaras del teatro: una llora y la otra la consuela, diciéndole que es un adulto libre para vislumbrar un asomo de esperanza social (Palazón, 2012: 40).

Palazón no señala como referentes teóricos ni a Bajtin, ni a Bergson, pero es clara la vinculación de ideas sobre las dos cualidades que están presentes en la obra de Lizardi y que se observan en el fragmento que se ofrece a continuación; por un lado, el humor; por el otro, la relación con el contexto social del autor.

Luego que nació, después de las lavadas y demás diligencias de aquella hora, mis tías, mis abuelas y otras viejas del antiguo cuño querían amarrarme las manos y fajarme o liarme como un cohete, alegando que si me las dejaban sueltas estaba yo propenso a espantarme, a ser muy *manilargo* de grande, y por último, y como la razón de más peso y el argumento más incontrastable, decían que éste era el modo con que a ellas las habían criado, y por tanto era el mejor y el que se debía seguir como más seguro, sin meterse a disputar para nada del asunto, porque los viejos eran en todo más sabios que los del día, y pues ellos amarraban las manos a sus hijos, se debía seguir su ejemplo a ojos cerrados. (Fernández de Lizardi, 2012: 68)

En ese fragmento se deja constancia de una mirada a la vida familiar, lo privado, relacionada con una forma social de actuar. La educación en el seno de la familia. Por supuesto, siguiendo a Bergson, el giro cómico está en la comparación de aquello que no es natural al ser humano cuando dice: “[...] querían amarrarme las manos y fajarme o liarme como un cohete [...]”; o el uso de modos del habla popular, muy a la manera referida por Bajtin, al sentenciar: “[...] a ser *manilargo* de grande”.

En el siguiente extracto, la narración ofrece una situación cómica cuando el personaje principal se enrola en una serie de acciones que derivan en un sinsentido. A través de los personajes se pueden detectar referentes sociales, sobre todo por los roles que desempeñan:

Embutido en una puerta y oculto a la merced del poco alumbrado de la calle, observé que como a las diez y media llegaron a la casa destinada al robo dos bultos, que al momento conocí eran Enero y el Pípilo; abrieron con mucho silencio; emparejaron la puerta, y yo me fui con disimulo a encender un cigarro en la vela del farol del sereno que estaba sentado en la esquina. Luego que llegué lo saludé con mucha cortesía; él me correspondió con la misma; le di cigarro, encendí el mío, y apenas empezaba yo a enredar conversación con él esperando el resultado de mi amigo, cuando oímos abrir un balcón y dar unos gritos terribles a una muchacha que sin duda fue la criada de la viuda: —¡Señor sereno, señor guarda, ladrones; corra usted, por Dios, que nos matan!

El guarda [...] chifló lo mejor que pudo y echó unas cuantas bendiciones con su farol en medio de las bocacalles para llamar a sus compañeros, y me dijo:

—Amigo, déme usted auxilio; tome mi farol y vamos.

Cogí el farol, y él se terció su capotito [...] mientras hizo estas diligencias, se escaparon los ladrones. El Pípilo, a quien conocí por su sombrero blanco, pasó casi junto a mí, y por más que corrió el sereno y yo (que también hice que corría), fue incapaz [de] darle alcance porque le nacieron alas en los pies. No le valió al sereno gritar: ¡Atájenlo, atájenlo!; pues aquellas calles son poco acompañadas de noche y no había muchos atajadores...

—¡Ay, señores!, un padre y un médico, que ya mataron a mi ama esos indignos. El sargento de la patrulla, con dos soldados, los serenos y yo, que no dejaba el farol de la mano, entramos a la recámara, donde estaba la señora tirada sobre su cama, la cual estaba llena de sangre, y ella sin dar muestras de vida.

... Yo estaba con el farol en la mano, desembozado el sarape y con aquella serenidad que infunde la inocencia; pero la malvada moza, mientras estaba dando esta razón, no me quitaba un instante la vista, repasándome de arriba abajo. Yo lo advertí, mas no se me daba nada, atribuyéndolo a que tal vez no le parecía muy malote.

Preguntóle el sargento si conocía a algunos de los ladrones, y ella respondió:

—Sí, señor, conozco a uno, que se llama señor Enero, y le dicen por mal nombre Juan Largo, y no sale de este truquito de aquí [a] la vuelta, y este señor lo ha de conocer mejor que yo. A ese tiempo me señaló, y yo me quedé mortal, como suelen decir. El sargento advirtió mi turbación, y me dijo: —Sí, amigo, la muchacha tiene razón sin duda. Usted se ha inmutado demasiado, y la misma culpa lo está acusando (Fernández de Lizardi, 2012: 136-138).

Años después se publica otra obra, primero en la prensa, luego en forma de libro. Se trata de *El gallo pitagórico*, de Juan Bautista Morales (1788-1856). Mariana Ozuna Castañeda reporta que Juan Bautista publicó el texto por entregas en el periódico *El siglo XIX*, en 1842 (Ozuna, 2009). Posteriormente el editor Ignacio Cumplido sacó la primera edición en forma de libro en 1845.

Como en el caso de *El Periquillo Sarniento*, esta obra de Juan Bautista Morales es considerada como una “novela popular”. En su estudio *La novela popular mexicana en el siglo XIX*, Alberto Villegas afirma que: “Este tipo de literatura no ha sido valorado con justeza por la crítica literaria”. Líneas antes reconoce en esta categoría de obras una cualidad que las identifica: “La novela popular tiene como finalidad llegar a los más diversos estratos sociales; aceptan desde

personas que sepan deletrear hasta los cultos y doctos en materia literaria” (Villegas, 1984: 5-6).

Otra similitud detectada a través de los comentarios de Villegas, entre *El Periquillo Sarniento* y *El gallo pitagórico*, es que ambas son consideradas como novelas de “costumbres”.

Una semejanza más estriba en el uso del humor, como hemos visto en la obra de Lizardi. En la novela de Morales también está presente, por ejemplo, en el primer capítulo, cuando se presenta el personaje principal y narrador, quien afirma de sí mismo:

P.- Todavía no es eso lo más. A esa relevante fuerza, debes igualmente añadir estas notabilísimas prendas: una lengua muy suelta para hablar desvergüenzas, un atrevimiento sin semejante, y una socarronería estremada; de suerte que aunque me digan judío, herege, tonto, ignorante, saltimbanquí, para mí lo mismo que si me dijeran cara de rosa. ¿Dime ahora si adornado de estas circunstancias no podré redactar periódicos, y si me cambiaré por los editores del *Cosmopolita*, del *Siglo XIX*, y ni aun por los mismísimos *diaristas*? (Morales, 1857: 3-4).

O, cuando escribe sobre algunas reglas del periodista:

[...] Por otra parte, jamás deben faltar de la boca ni de la pluma del editor, las palabras *garantías, libertades públicas, derechos imprescindibles del ciudadano*, y á cada cuatro renglones del editorial debe repetir: *federación ó muerte, odio eterno á los tiranos*; y sobre todo aquel famosísimo verso de Virgilio que dice: *Malo periculosam libertatem quam quitum servitium...*

A. - ¡Qué Virgilio, ni qué verso, ni qué calabaza! (Morales, 1857: 11).

La historia se cuenta desde la primera persona, aunque Morales, en el primer capítulo, parodia la forma en que se escribieron las obras filosóficas de los griegos antiguos: el diálogo. Técnica ésta que evita la descripción.

Una de las virtudes que se les ha reconocido a las novelas de corte popular es su capacidad de innovar en las estructuras narrativas. Esta característica está presente en *El gallo pitagórico*. El autor urde la trama a partir de una propuesta periodística, motivo que le permite insertar en su diálogo un texto que se presenta en la historia como estructura del periódico que se desea sacar a luz, agregándole un toque de ironía que mueve a risa:

Interior. Parte oficial. - Se pondrán las sesiones de la junta consultiva, circulares de gobierno, sentencias de la suprema corte de justicia, de la marcial, tribunal superior, jueces &c., y las comunicaciones de la plana mayor, comandantes y demás autoridades, incluso el parte de los serenos sobre *canicidios* y de los cabos de guarda-faroles sobre *desbaratamiento* de fandanguitos.

“*Esterior.* - Se darán las noticias estrangeras, tomadas de los periódicos más recientes, que aún vienen chorreando el agua del Sena, como el *Courrier francaise*. Y no tan sólo se estractarán las noticias de los periódicos franceses, ingleses y alemanes, sino de cuantos se escriban en las sesenta y doce lenguas de la torre de Babel (Morales, 1857: 19).

Henri Bergson (2009: 88) opina respecto a las formas en que la risa puede provocarse: “Hemos demostrado que *series enteras de actos* podían resultar cómicas, por *repetición*, por *inversión* o por *interferencia*. Vamos a ver cómo ocurre lo mismo con las series de frases”. En esta línea de ideas, en *El gallo pitagórico* Morales hace uso de la inversión en las frases; por ejemplo, cuando habla de los franceses, describe y califica a grandes estrategias de la antigüedad con categorías inferiores de la clase militar:

Los franceses en su mayoría, no sólo aman, sino que veneran con cierta especie de fanatismo á Napoleón, principalmente si alguno de ellos ha tenido la imponderable dicha de servir, aunque haya sido de pito ó de tambor, en el ejército imperial. Julio César, en concepto de cualquiera de estos, no pasaría en las filas de Bonaparte de un cabo de escuadra, y Alejandro Magno de un sargento (Morales, 1857: 32).

En el texto es común encontrar construcciones narrativas que recuerdan a Bajtin cuando éste dice:

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cárnica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferentes, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas

determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista (Bajtín, 2003: 11).

Es decir, el humor popular construye un discurso alternativo al dominante, ya fuera el de la Iglesia o el del gobierno. Morales en *El gallo pitagórico* lo hace así, por ejemplo en el siguiente extracto es evidente la referencia histórica:

Este es el carácter de la mayor parte de nuestros pronunciados y de sus caudillos: la virtud y el vicio solo son medios de los que se valen para llevar adelante su empresa; en nada reparan, nada los detiene, salgan con su intento, consigan su fin y que arda Troya poco les interesa. ¿Se necesita por ejemplo la protección del estado eclesiástico? Se besa la mano con mucha reverencia á los señores sacerdotes, se defienden sus bienes, se les conceden prerrogativas. ¿Interesa el partido anti-eclesiástico? Los frailes son unos holgazanes zaragates, sus bienes son cuantiosos y pertenecen al público: sus prerrogativas son abusos insufribles en un gobierno liberal ¿Qué tal? (Morales, 1857: 50-51).

Podría hacerse un símil contemporáneo: ¿interesa el bando anticapital?, se expropia el petróleo; y la otra opción: ¿se necesita el apoyo del capital?, entonces se da seguridad jurídica a la inversión privada en materia de hidrocarburos.

Pasada la mitad del siglo XIX es impresa otra novela que se convertirá en un referente necesario, en la tradición literaria mexicana: *El fistol del Diablo*, de Manuel Payno (¿?-1898), en 1859. Este autor publicará en 1891 otra novela de gran impacto que se ha considerado como precursora de la novela policiaca mexicana y “western a la mexicana”: *Los bandidos de Río Frío*.⁶ Pero aquí se pone de relieve otro texto de este autor guanajuatense del siglo XIX: *El hombre de la situación*, una obra construida desde el humor:

A cada dos o tres pasos se detenía y levantaba piedra tras piedra. Las que eran calizas y de un color blanco, las tiraba diciendo: "Estas las dejaremos para los mexicanos". Y las de granito, que según él tenían muchas partículas

⁶ Se ha dicho que esta novela fue poco valorada en las primeras dos décadas, posteriores a su lanzamiento, y que fue hasta entrado el siglo XX que se le otorgó un buen lugar. (Saborit, 1999).

de oro, las echaba en su maleta y decía: “Eto e nuestro, y toito ete oro e pa lo españole” (Payno, 1961: 36).

La última obra escogida para este trabajo es *La bola* (1888) de Emilio Rabasa. De esta manera, con las cuatro novelas el análisis permitirá la identificación de características literarias que utilizaron los autores mexicanos, las cualidades narrativas con las que dieron el acento humorístico a sus obras y cómo esta característica sirvió para realizar un ejercicio de crítica social, de acuerdo con la época de cada autor y de cada novela.

Referencias bibliográficas

- Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (1996), Segunda edición. Selección, introducción y notas de Christopher Domínguez Michael. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (2003), *La cultura en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Tercera reimpresión de la versión de 1987. Madrid: Alianza Universidad.
- Bal, Mieke (2002), *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Beltrán, Rosa (2006), “Manual de autoayuda para chinos”. Ficticia.com. Disponible en: <http://www.ficticia.com/cuentos/rosabeltranchinos.html> [consultado el 26 de marzo de 2013].
- Bernal, Rafael (2007), *El complot mongol*. (Novena reimpresión de la versión 2003). México: Booket.
- Bustos Vadillo, Gabriela (2004), *Miedo a Carmen*. Ciudad del Carmen, Campeche, México: Manigua.
- Díaz Dufoó, Carlos (2010), *Cuentos nerviosos*. S.l.: Feedbooks. Disponible en: <http://es.feedbooks.com/userbook/11571/cuentos-nerviosos> [consultado el 18 de noviembre de 2013].
- Durán Ruiz, Antonio (2010), *El monstruo desolado*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas y Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología de Chiapas.
- González Peña, Carlos (1981), *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Porrúa.
- Maldonado Escoto, Nely (2006), “Julio Torri: La brevedad está en el gusto”. En *El cuento en red, núm. 14*. Disponible en: http://www.academia.edu/672794/Julio_Torri_en_la_brevedad_esta_el_gusto [consultado el 29 de marzo de 2013].

- Mandujano Jacobo, Pilar (1995), “La función del humor en las ‘crónicas mexicanas’ de José Juan Tablada”. En *Actas XII de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Morales Bermúdez, Jesús (1997), *Aproximaciones a la poesía y la narrativa de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Nava, Gabriela (2005), “El disparatado humor carnavalesco en la lírica popular mexicana”. En *Acta Poética*, núm. 26 (1-2). Disponible en: <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/26-1-2/373.pdf> [consultado el 27 de marzo de 2013].
- Payno, Manuel (1859), *El fístol del Diablo*. México: Imprenta de Ignacio Cumplido.
- Payno, Manuel (1982), *El hombre de la situación*. (Versión original de 1861). México: Secretaría de Educación Pública.
- Sicilia, Javier (ed.) (2008). *Rubén Salazar Mallén*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/salazar-mallen-32.pdf> [consultado el 20 de abril de 2013].