

# El discurso del estado en los episodios nacionales en salsa verde, de Marco Aurelio Almazán: una mirada desde el campo literario

Banderas Martínez, Sarah

2019-06

---

<https://hdl.handle.net/20.500.11777/4242>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto  
Presidencial del 3 de abril de 1981



## **EL DISCURSO DEL ESTADO EN LOS EPISODIOS NACIONALES EN SALSA VERDE, DE MARCO AURELIO ALMAZÁN: UNA MIRADA DESDE EL CAMPO LITERARIO**

DIRECTOR DEL TRABAJO  
DR. JOSÉ A. SÁNCHEZ CARBÓ

ELABORACIÓN DE TESIS DE GRADO  
que para obtener el Grado de  
MAESTRÍA EN LETRAS IBEROAMERICANAS

Presenta

**SARAH BANDERAS MARTINEZ**

Puebla, Pue.

2019

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
GLOSARIO.....	8
<b>I. EL CAMPO LITERARIO Y LA POSICIÓN DE ALMAZÁN. LA LITERATURA COMO VEHÍCULO DE LA OFICIALIDAD. UNA NUEVA NARRATIVA LATINOAMERICANA .....</b>	<b>9</b>
I. 1 Los libros de texto gratuito como arquitectos de una ideología política.....	29
I. 2 El surgimiento de una nueva narrativa en Latinoamérica.....	33
<b>II. EL HUMOR POLÍTICO Y SUS RECURSOS LITERARIOS EN LA OBRA DE ALMAZÁN: IRONÍA, PARODIA Y SÁTIRA.....</b>	<b>39</b>
II. 1 Ironía.....	40
II. 2 Parodia.....	43
II. 3 Sátira.....	60
II. 4 Ironía, sátira y parodia: dominancia del <i>ethos</i> .....	62
<b>III. LA OBRA DE ALMAZÁN: ANÁLISIS DESDE LA PARODIA, SÁTIRA E IRONÍA Y SU RELACIÓN CON BOURDIEU.....</b>	<b>71</b>
CONCLUSIONES.....	97
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101

## INTRODUCCIÓN

El mexicano es un humorista que se ríe de sus desgracias: su mala suerte en los deportes, los políticos corruptos que lo gobiernan, las crisis económicas de cada sexenio, los narcotraficantes que esclavizan su país, los desastres naturales, etc. Octavio Paz menciona en el *Laberinto de la soledad* (1950) que es un humor heredado por el machismo.

El "macho" hace "chingaderas", es decir, actos imprevistos y que producen la confusión, el horror, la destrucción. Abre al mundo; al abrirlo, lo desgarrar. El desgarramiento provoca una gran risa siniestra. A su manera es justo: restablece el equilibrio, pone las cosas en su sitio, esto es, las reduce a polvo, miseria, nada. El humorismo del "macho" es un acto de venganza. (34)

A través del humor, el mexicano busca reformar su realidad o, al menos, hacerla más llevadera.

Con una herencia casi genética de este humor mexicano y bajo un interés por estudiar el discurso del humor-político en la literatura mexicana, me dispuse a buscar autores para llevar a cabo este trabajo. A partir de la investigación descubrí que en México son pocos los escritores que gozan de reconocimiento en este tipo de narrativa. El más popular y estudiado es Jorge Ibargüengoitia, sin embargo, mi interés se dirigía a analizar otro autor. Fue así como llegó a mis manos Marco Aurelio Almazán, a quien las personas de edad avanzada recuerdan por "chistoso", pero carece de trascendencia en los anales de la literatura mexicana

Almazán gozaba de amplia popularidad y contó con una extensa producción bibliográfica producto de sus columnas en diarios nacionales. A través de sus artículos en *Excelsior* y en revistas como *Contenido*, *Kena*, *Del Consumidor*, *Revista de Revistas*, *Él*, entre otras, retrataba a la sociedad mexicana: costumbres, hábitos, complejos, vicios, desde

una mirada humorística, lo que le valió el mote de “filósofo de la alegría”. Durante treinta años su trabajo fue recopilado en publicaciones, y, de manera predominante, su público lector fue el femenino de clase media.

La obra que me dispuse a estudiar de este autor es *Episodios nacionales en salsa verde* (1970) que consiste en veintisiete relatos organizados en nueve etapas históricas de México partiendo de la prehispánica y hasta la Revolución, con un apartado final sobre la prospectiva del devenir de México. Los protagonistas de los episodios son personajes de la historia de México y la trama-acción que se desarrolla en cada relato es considerada, por la historia oficial, como determinante para el curso de los hechos. A través de la parodia, la sátira y la ironía, el autor especula sobre las auténticas motivaciones de los protagonistas que los llevaron a consumir el acto heroico, exponiendo la naturaleza humana pueril atada a sus impulsos e intereses personales.

La importancia de esta tesis reside en descubrir, a partir del análisis de *Episodios nacionales en salsa verde*, si existe una crítica auténtica al orden político cuya intencionalidad fuera constituirse como mecanismo de reforma social; o si, por el contrario, es una obra que legitima el discurso del Estado.

En cualquiera de las dos posibilidades, la ironía, la parodia y la sátira en *Episodios nacionales* juegan un papel fundamental como activadores de la participación del lector.

La hipótesis que guiará este trabajo es que la obra de Almazán no representa una conciencia crítica del sistema y, por el contrario, sustenta la historia oficial con lo cual refuerza el discurso del Estado. El autor apela a la historia como herramienta para justificar los defectos de un orden político que, desde su origen en la época prehispánica, están presentes, y por ello resulta una empresa quimérica lograr un cambio social y político, lo que resulta en una defensa del *statu quo*.

Es imprescindible destacar que el principal hallazgo de la investigación es que la sátira no cumple con su función reformadora. Si bien Almazán utiliza este recurso especialmente con los antihéroes, sobre quienes descarga con violencia su reprobación y los señala especialmente como culpables de la descomposición política, lo moralizante que conlleva la sátira no es manifiesto pues ese papel lo delega al curso de la historia que se encargará de enjuiciarlos y de orientar, a través de los héroes, la conducta deseable del mexicano. En este mismo sentido, cuando el autor recurre a la sátira para denunciar las prácticas políticas que han llevado al envilecimiento del gobierno y la sociedad, el recurso narrativo nuevamente no surte el efecto reformista pues Almazán se encarga de justificarlas al utilizar la historia como paliativo: ante hábitos perniciosos milenarios, heredados por nuestros antepasados, no existe remedio para combatirlos.

El presente trabajo se encuentra organizado en tres capítulos donde se contextualiza la obra de Almazán a la luz de Bourdieu, se presentan las teorías de la parodia, la sátira y la ironía y se analiza minuciosamente la obra de Almazán a partir de ellas.

De manera detallada, el primer capítulo expone la teoría de Bourdieu sobre las reglas del campo literario y, partiendo de una breve contextualización del México de los años sesenta, se examina la toma de posición de Almazán desde los principios que norman el campo.

Posteriormente, se explica el proceso de incubación de la historia oficial desde los libros de texto gratuito redactados y distribuidos por el Gobierno Federal. En ellos, la historia juega un papel pragmático pues pretende fomentar el sentimiento de unidad nacional y formar una moral ciudadana. Al ser herramientas de distribución de la historia oficial en todos los sectores sociales, homologan los conocimientos de la población, sentando con ello las bases

discursivas del Estado. La importancia de su revisión radica en que estos textos fungen, de cierta manera, como insumo de Almazán para la redacción de su obra.

Hacia el final del capítulo se esboza la situación de la literatura latinoamericana en las décadas de los sesenta y setenta: sus antecedentes en las vanguardias y los recursos narrativos y enfoques, donde se rescata la parodia como instrumento de crítica a los modelos literarios y también a elementos extraliterarios.

En el segundo capítulo se realiza la revisión teórica que sustenta el análisis de *Episodios nacionales*. Se inicia con la ironía definida como la expresión de lo contrario a lo que se piensa y en donde el lector juega un papel determinante como decodificador del mensaje verdadero. Se plantea la diferencia entre la ironía verbal (relacionada directamente con el lenguaje) y la situacional (derivada de las acciones), siendo ambas utilizadas por Almazán aunque no es su recurso dominante.

Una vez establecida la función de la ironía y su limitada influencia en la obra de análisis, se presenta la parodia y las diversas formas que adopta de acuerdo a la intención intertextual: puede ser contestataria y provocadora cuando se establece un enfrentamiento entre el texto de origen y el parodiante; puede ser respetuosa cuando dialoga con el original o neutra o lúdica cuando carece de agresividad. En Almazán encontramos, en general, una parodia respetuosa, pues al ceñirse a la historia oficial y continuar replicando el modelo de los héroes y villanos, acentúa el discurso del Estado reafirmando su adhesión al mismo.

En este apartado se presenta el parentesco literario entre la obra del español Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales* y del peruano Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas en salsa verde* y se plantean las razones que dan origen al título del libro de Almazán, vinculadas directamente con estas obras de origen extranjero.

Continuamos con la revisión de la sátira cuya efectividad reformadora, como ya se mencionó, no surte el efecto esperado en *Episodios nacionales*.

Derivado de la estrecha interrelación entre ironía, parodia y sátira, Hutcheon (1992) identifica géneros híbridos que resultan del entrecruzamiento de los géneros puros: parodia-satírica y sátira-paródica que se activan dependiendo del “blanco” al cual va dirigido: al texto en sí mismo o a un objeto fuera del texto. Almazán opta por ambas. Por su parte, el cruce entre ironía y parodia, que también es material para la obra de Almazán, resulta en una risa lúdica debido al carácter menos punzante del primero.

En esta sección del capítulo se propone un contraste entre la obra de Almazán y la de su contemporáneo Ibarguengoitia considerado como ícono del humor de su época (aunque él se negaba a ser señalado de esa forma<sup>1</sup>). El escritor guanajuatense utiliza, al igual que Almazán, a la historia y a sus próceres como insumo -pues para él la historia sólo era rescatable como farsa (Castañón, 1993)- y emplea la ironía para emitir su crítica a la Revolución Mexicana como generadora de las instituciones del Estado. La comparación entre ambos escritores mexicanos que observan el mismo espectáculo pero lo perciben y describen de distinta manera, nos da luz sobre la intención literaria de *Episodios nacionales* llevándonos a concluir que Almazán desarrolla su obra sin aspiraciones críticas,- en contraste con Ibarguengoitia-, porque pretende fortalecer la identidad nacional mientras que el segundo pretende deconstruirla.

El tercer capítulo expone el análisis de los textos de *Episodios nacionales* a partir de la identificación de dos variables constantes: 1) crítica a las instituciones, que significa si

---

<sup>1</sup> En múltiples ocasiones Ibarguengoitia declaró que no era un humorista, pues no le interesaba hacer reír a la gente ni intentaba hacer chistes, simplemente escribía desde su propio punto de vista espontáneo y no preparado que tenía como filtro una pantalla irónica (Castañeda, 2003).



Almazán hizo referencia directa o indirecta a las instituciones políticas de su tiempo de manera crítica; y 2) protagonistas de los relatos: si son héroes oficiales rebajados o villanos denigrados. Con base en este análisis se pudo concluir que Almazán esgrime la historia para justificar el orden político, presagiando además su preservación en el futuro.

Finalmente, en las conclusiones exponemos que Almazán, al vincular referentes históricos de su presente con el pasado, no hace más que reforzar la idea de una descomposición sistémica histórica, un orden social que va a perpetuarse porque los héroes así lo concibieron y los villanos terminaron por confirmarlo.

## GLOSARIO

**Campo literario:** correlación de fuerzas donde el sujeto literario está determinado por una diversidad de agentes que lo obligan a tomar una posición respecto a esta red de relaciones literarias.

**Ironía:** Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo, que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria.

**Parodia:** Consiste en efectuar una superposición de textos. Un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante. Un engarce de lo viejo en lo nuevo.

**Principio de jerarquización autónoma:** Prestigio o reconocimiento que adquiere el sujeto literario a partir de su posición dentro del campo.

**Principio de jerarquización heterónoma:** Poder económico o político que adquiere el sujeto literario a partir de su posición dentro del campo.

**Sátira:** Consiste en criticar y ridiculizar el comportamiento humano. Su objetivo es corregir vicios e ineptitudes que son extratextuales pues, en la mayoría de los casos, son morales o sociales y no literarias.

**I. EL CAMPO LITERARIO Y LA POSICIÓN DE ALMAZÁN. LA LITERATURA COMO VEHÍCULO DE LA OFICIALIDAD. UNA NUEVA NARRATIVA LATINOAMERICANA**

El campo literario es una correlación de fuerzas donde el sujeto literario está determinado por una diversidad de agentes: editoriales, mercado, reconocimientos, críticos, profesionales, gobierno, entre otros, que lo “obligan” a tomar una posición respecto a esta red de relaciones literarias. Los beneficios específicos que el sujeto pueda adquirir, ya sea económicos, prestigio intelectual o poder, están definidos por su relación con las otras posiciones (posturas) del campo

El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas —en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes— por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (dominación o subordinación, etc.) (Bourdieu, *El campo literario* 3-4)

En este campo, la comunidad de artistas y escritores, así como los comerciantes, editores, empresarios teatrales, etcétera, tienen en sus manos la producción cultural que será reconocida como legítima o verdadera (Altamirano y Sarlo 144).

Dentro del campo literario existe un doble sistema de relaciones: el que se establece entre los miembros de la comunidad intelectual y “los otros” o los externos al campo, y la que se establece entre los propios integrantes de la comunidad a través de una posición. En este sentido, el campo literario se gobierna a través del campo de las posiciones y del campo de las tomas de posición. El campo de las posiciones refiere a las distintas posturas que se reconocen a la literatura frente a su propia utilidad, tales como: partícipe del poder, el arte

por el arte o como medio de concientización social. El campo de las tomas de posición son las manifestaciones del agente literario frente a esas posiciones. El campo literario “no es sino un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas” (Bourdieu, *El campo literario* 2).

A partir de ello, el sujeto literario se determina a sí mismo de acuerdo a su toma de posición dentro del campo, y, por consiguiente, los beneficios que adquiere dependen de ella. “Artista «oficial» o de «vanguardia», escritor «marginal» o «integrado», es su posición dentro del campo la que define el tipo de participación en el «capital cultural»” (Altamirano y Sarlo 145).

Dentro de la órbita del campo literario se encuentran las instancias más significativas de la actividad cultural, tales como modelos, tradiciones, instituciones, autoridades, guías intelectuales y sistemas de consagración. “En este grado de integración relativamente alto, el campo intelectual funciona como un sistema de referencia central para sus integrantes (escritores, críticos, artistas, etc.) y como centro de decisión cuando se trata de juzgar acerca de la originalidad, pertinencia o validez de cierta obra o tendencia” (Altamirano y Sarlo 160).

Bourdieu identifica dos principios que igualmente rigen al campo literario según su relación con las fuerzas externas (poder económico o político) o internas (reconocimiento de iguales) del campo mismo: principio de jerarquización heterónoma y principio de jerarquización autónoma. El primero se reconoce como el éxito del sujeto literario medido con índices tales como la tirada de los libros, el número de representaciones de las piezas teatrales, también los honores, los cargos, etc., es decir, quienes dominan el campo económica y políticamente. El segundo es el grado de consagración específica (el «prestigio»

literario y artístico); es decir, el reconocimiento concedido por los semejantes definidos como aquellos que sólo reconocen como criterio de legitimidad el reconocimiento de aquellos que ellos reconocen, o, más exactamente, que les parecen dignos de ser reconocidos y dignos de reconocerlos (Bourdieu, *El campo literario* 16).

Para Bourdieu, mientras más autónomo es el campo literario, el campo de producción es más restringido. En este sentido, el campo de gran producción se ve simbólicamente excluido y desacreditado pues los escritores y artistas producen para el mercado, lo que tiene como consecuencia que estos sujetos literarios estén fuera de los anales de la literatura y sean poco reconocidos por historiadores del arte y la literatura (Bourdieu, *El campo literario* 16).

Así, al menos en el sector más perfectamente autónomo del campo de producción cultural, el de la producción que sólo tiene por mercado a los otros productores (por ejemplo, la poesía simbolista), la economía de las prácticas se basa, como en un juego generalizado de «el que pierde, gana», en una inversión sistemática de los principios fundamentales de todas las lógicas económicas habituales. La de los negocios: excluye la búsqueda de la ganancia y no garantiza ninguna especie de correspondencia entre las inversiones y los ingresos monetarios. La del poder: condena los honores y las dignidades temporales. E incluso la de la autoridad cultural institucionalizada: la ausencia de toda formación y de toda consagración escolares puede presentarse allí como un título de gloria... (Bourdieu, *El campo literario* 16-17)

Como el campo literario es un campo de fuerzas, surge una lucha entre los productores heterónomos y los autónomos, pues mientras los primeros pueden llegar a dominar el mercado (con *best sellers*, etc.), y a satisfacer las demandas externas (ya sea de los lectores,

de las casas editoriales, del poder mismo), los autónomos les niegan el estatus de artista, escritor o intelectual (Bourdieu, *El campo literario* 18).

En este sentido, lo que está en juego es el monopolio de la legitimidad literaria, el monopolio del poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse autor; o, si se prefiere, el monopolio del poder de consagración de los productores o de los productos. El escritor consagrado es quien tiene el poder de consagrar y de obtener la adhesión cuando consagra a un autor o una obra ya sea mediante un prefacio, una crítica laudatoria, un premio, entre otros (Bourdieu, *El campo literario* 19). “En el campo de producción, las ganancias económicas crecen cuando vamos del polo «autónomo» al polo «heterónimo» o, si se quiere, del arte «puro» al «arte burgués», mientras que las ganancias específicas crecen en sentido inverso” (Bourdieu, *El campo literario* 26).

Para Bourdieu la oposición principal dentro del campo literario se da entre los productores más autónomos, que poseen un gran capital simbólico pero escaso éxito en el público, y los productores heterónomos y de gran éxito económico. Asimismo, esta jerarquía está supeditada a la dependencia con respecto al público, al éxito, a la economía, así como a la calidad social y cultural del público alcanzado (22).

De esta manera, y tomando como fundamento los principios del campo literario, el autor puede definir su posición social en el campo de las posiciones, con base en tres variables: la conciencia grupal, es decir, la imagen elaborada por los propios escritores de que constituyen un segmento especializado de la sociedad; las condiciones de subsistencia que los escritores encuentran en la sociedad y de las que dependen; y el concepto social que los [otros] grupos elaboran en relación con él, que no necesariamente corresponde al suyo propio. Este factor expresa el reconocimiento colectivo de su actividad, que de este modo se justifica socialmente (Altamirano y Sarlo 117).

Al respecto, a mediados del siglo XX en Latinoamérica, los intelectuales tomaron posiciones cercanas al campo del poder colaborando para construir una narrativa en torno a los fundamentos y la unidad del Estado, a cambio de condiciones de subsistencia que para ejercer su actividad con plena libertad económica y, hasta cierto punto, intelectual, obteniendo legitimidad por parte del campo del poder y el social, este último que los percibe como entidades lejanas a él. De esta forma, los intelectuales no necesariamente dependen del mercado para sostenerse y el reconocimiento colectivo de su actividad tiene su origen en el poder político el ser los autores de las bases discursivas del Estado.

De acuerdo con Miller (en Delaney 147) los intelectuales desarrollaron roles contrastantes en la construcción de los Estado-nación. Por un lado, trabajaron de la mano con el Estado disfrutando de una gran influencia en la opinión pública y en el Estado mismo; y por el otro, enfocaron sus esfuerzos para modernizar las sociedades, aún a costa del orden social y político establecido.

En México como en Perú, Cuba, Argentina o Chile, lejos de ser determinantes en el gobierno, los intelectuales fueron excluidos sistemáticamente de los altos niveles de los tomadores de decisiones políticas. En México, aquellos intelectuales que se pronunciaron en contra del proyecto nacional de integración denominado mexicanidad, en la época posrevolucionaria, fueron marginalizados (Miller en Delaney 148).

Las estrategias populistas de los gobiernos para crear una identificación entre la población y el Estado, absorbieron a la sociedad civil y tuvieron un impacto directo en los intelectuales. Para el Estado, una comunidad intelectual independiente era incapaz de adherirse al proyecto nacionalista, por ello impulsó una serie de estrategias de manipulación de universidades, represión, marginalización y cooptación de individuos; así como

dependencia económica, lo cual tuvo un impacto en la ideología y actitudes de los intelectuales. En este sentido, y retomando a Bourdieu, los autores sacrifican la autonomía del campo literario a cambio de medios de subsistencia (desde los económicos como publicaciones hasta puestos en el gobierno) y de obtener legitimidad, lo que les permite, a su vez, imponer sus propias condiciones para legitimar a otros autores abriéndoles o cerrándoles los espacios de publicación que controlan y que son subsidiados por el poder político.

A partir de la década de los treinta, en América Latina, las estrategias económicas del Estado de fortalecer la empresa nacional para evitar la dependencia económica, tuvo muchos aliados intelectuales por el discurso antiimperialista que subyacía. Esta complacencia intelectual provocó una falta de modernización que limitó las oportunidades profesionales de los intelectuales fuera del aparato del estado. La alianza entre el estado y los intelectuales no se tradujo en una influencia real de los intelectuales o esta fue ilusoria. Se convirtieron en “*accessories rather than advisors to the Prince*” (Miller en Delaney 147).

Debido a su politización y a la modernización desigual, los intelectuales perdieron su independencia y su autoridad moral en la sociedad, siendo incapaces de servir como contrapesos de la política oficial y la propaganda; reduciendo sus análisis a simples discusiones acerca de la historia, el imperialismo y la división social (Miller en Delaney 148).

En México, el Estado emanado de la Revolución Mexicana fue capaz de mantener la estabilidad y gobernabilidad gracias a la estrategia de corporativizar a todos los sectores de la sociedad (incluyendo el campo literario) y al vincularlos con el poder central y el partido dominante. Este régimen se mantuvo durante muchos años sin que se pusiese en duda su legitimidad, hasta los sucesos de 1968 que terminaron por quebrantarla como resultado del desgaste.



En el Estado posrevolucionario de la década de los cuarenta y hasta los sesenta, había dos grupos que compartían la dominación del país: el capitalismo privado y las burocracias obreras. Coexistían con ellos la burocracia de administradores y tecnócratas y la de los profesionales de la política que vivían en el partido dominante, PRI. De esta manera, el poder central tenía una trinidad secular: el capital, el trabajo y el partido. Además, había otro sector cada vez más influyente e independiente: la clase media y sus voceros: los estudiantes e intelectuales.

La función de los frailes y los clérigos en Nueva España la desempeñan ahora los universitarios y los escritores. El lugar que antes ocupaban la teología y la religión, lo ocupa hoy la ideología. Por fortuna México es una sociedad más y más plural y el ejercicio de la crítica -único antídoto contra las ortodoxias ideológicas- crece a medida que el país se diversifica (Paz, *El ogro filantrópico* 39)

La relación entre los intelectuales y el Estado se fortaleció debido a la naturaleza del sector privado: históricamente inculto, conservador, pro-clerical y anti intelectual. Este grupo podía impulsar el desarrollo económico pero no liderarlo. Especialmente antes de 1940, el Estado recurrió a la participación intelectual para delinear sus políticas sociales y económicas y crear una nación (Roderic 592).

Los artistas, impulsados por los líderes posrevolucionarios, dados a la tarea de construir y consolidar este Estado posrevolucionario, volcaron su mirada a lo que se había constituido como marginal en la época porfirista y delinearon una nueva patria impregnada de raíces indígenas (Krauze 63). La formación de una conciencia nacional, la recuperación del pasado, la pintura de símbolos nacionales y el muralismo, la transmisión de esa identidad

a las masas a través del sistema educativo, fue resultado de un trabajo entre los intelectuales y el estado.

Tal como lo describe Bourdieu sobre las tomas de posición dentro del campo literario que da como resultado autores agrupados en torno a una posición, la organización de los intelectuales en México fue semejante a la de los políticos: grupos competitivos basados en una relación de cliente-patrón donde la lealtad era más importante, incluso que el conocimiento o la integridad intelectual (Roderic 596).

La relación entre las instituciones culturales y el Estado fue estrecha. El Estado podía subsidiar el desarrollo de las actividades culturales, pero también podía retirar su apoyo de acuerdo a sus intereses. Incluso podía intervenir de manera negativa boicoteando las actividades de publicaciones, lo que provocó dependencia económica y, en algunos casos, poca independencia intelectual. Los artistas vivían subvencionados por el gobierno, un mecanismo exitoso que el Estado había implementado para controlar las críticas, a la vez de hacerse propaganda (Krauze 27).

En este sentido, y como mencionan Altamirano y Sarlo (2001), aunque el campo literario haya adoptado formas de autonomización relativas como la especialización intelectual, el mercado como dispositivo de circulación de las obras y la institución de órganos de legitimidad, se presentaron mecanismos de coerción abierta por parte del sistema político algo que bien predominaba en la cultura posrevolucionaria mexicana. Ejemplo de ello es la editorial fundada con recursos públicos: el Fondo de Cultura Económica que surgió en 1934 a través de un fideicomiso en el Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas. A través de ella nacieron las primeras ediciones de las obras de Alfonso Reyes, Juan Rulfo, Mariano Azuela, Carlos Fuentes, Octavio Paz, entre otros. Asimismo, importantes escritores mexicanos y extranjeros como Daniel Cosío Villegas, Juan José

Arreola y Pedro Henríquez Ureña formaron parte del consejo técnico o directivo de dicha institución (FCE, s/f). De esta manera, existía una convivencia entre el gobierno y el campo literario, donde este último obtenía prestaciones económicas de aquél para su producción.

A mediados del siglo XX la cultura literaria creó sus propios recursos como suplementos, revistas y casas editoriales de tipo académico y literario. Los suplementos literarios semanales fueron considerados importantes órganos de difusión y de crítica. Algunos de los más destacados los dirigió Fernando Benítez, tales como la “Revista de Cultura” de *El Nacional* (1947-1948); “México en la cultura” de *Novedades* (1949-1961) y “La Cultura en México” de *Siempre!*, entre otros (Martínez 73).

En el suplemento cultural del periódico *Novedades* publicaron los escritores más importantes: Fernando Benítez, Carlos Fuentes, Emmanuel Carballo, Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis, quienes después colaborarían en el suplemento “La cultura en México” de la revista *Siempre!*. Dichos autores, junto con Octavio Paz, Jaime García Terrés y Ramón Xirau constituían la plana mayor intelectual del país (Agustín 128), en palabras de Bourdieu, representaban la posición dominante dentro del campo literario mexicano.

Los escritores Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Tomás Segovia, Salvador Elizondo, José de la Colina y Sergio Pitol componían el sector conservador-intelectualista. Por su parte, Poniatowska, Monsiváis, Pacheco, Carballo, Luis Guillermo Piazza y María Luisa Mendoza constituían el sector popular.

El grupo de “La cultura en México” disponía de los mecanismos y medios para legitimar su producción y a sus autores, tales como la *Revista de la Universidad de México* y la *Revista Mexicana de Literatura*, marcando la pauta intelectual en México. A ellos se

unieron personajes como Tito Monterroso y Gabriel García Márquez, así como el pintor José Luis Cuevas. Posteriormente se les conocería como “la mafia” (Agustín 128).

Al respecto, Bourdieu identifica en cada sociedad una “pluralidad de potencias sociales” que, en virtud de su poder político, económico o de las instituciones que disponen, imponen sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual y reivindica una legitimidad cultural. A este universo pertenecen las tradiciones literarias y los autores canónicos. Cada escritor con su proyecto, decide qué posición toma con respecto a esa problemática dominante, la cual se define como las obras y autores faros (aquellos de quienes se habla y a quienes se cita) de una época, y traza las líneas de referencia dentro del campo literario y respecto de las cuales se toma posición (Altamirano y Sarlo 156-157). En México, los autores aglutinados en el suplemento “La cultura en México” tomaron la posición dominante en el campo literario y dispusieron de canonjías por parte del poder político, a cambio de su colaboración en el mantenimiento de la estabilidad social.

A fines de los cincuenta y principios de los sesenta este grupo de autores aún no funcionaban como mafia, incluso era, hasta cierto punto, disidentes críticos del sistema al que encontraban subdesarrollado y anacrónico. Sin embargo, a mediados de los sesenta, se convirtieron cada vez más en “pro-Estado” y establecieron criterios de descalificación tajante ante manifestaciones artísticas que ellos no favorecían, volviéndose represivos por el poder que llegaron a concentrar (Agustín 128).

Los redactores del suplemento “La cultura en México” rechazaban colaboraciones que no fueran las de escritores de su propio grupo. Estos mismos cultivaron la “mitología de la mafia”. Por una parte, reivindicaba a los autores opuestos al nacionalismo como Alfonso Reyes y los Contemporáneos; y por otro lado impulsaba a jóvenes que iniciaban sus carreras

como Jorge Ibarguengoitia, José Emilio Pacheco, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, Huberto Batis y Elena Poniatowska (Cabrera 49).

La mafia literaria reconocía o desconocía a los autores de acuerdo a sus cánones, tal como sucedió con el libro de Vicente Leñero *Los albañiles* que fue criticado despectivamente; así como minimizaron a José Revueltas.

A mediados de los sesenta la mafia tenía un enorme poder. “Lo que en un principio fue un grupo dinámico, inquietante y enriquecedor, llevaba consigo la semilla del autoritarismo aristocrático intelectual” (Agustín 213). El grupo controlaba directa o indirectamente el suplemento de *Siempre!*, la *Revista Mexicana de Literatura*, la *Revista de la Universidad de México*, la *Revista de Bellas Artes*, *Cuadernos del Viento*, *Diálogos*, Radio UNAM, la Casa del Lago y oficinas de difusión cultural con todo y sus nóminas. El gobierno reconoció su fuerza intelectual y los acogió: Fernando Benítez y Carlos Fuentes fueron diplomáticos, y el resto funcionarios e ideólogos. Apoyaron de manera acrítica la cultura europea y subestimaron la cultura nacional. Desdeñaron la narrativa social y el muralismo, pues se consideraban cosmopolitas y vanguardistas, desligándose de las raíces populares. Representaban lo moderno en México y no les daban cabida a los autores que se acercaban a la vieja idea del “nacionalismo cultural” (Agustín 129).

De acuerdo con Altamirano y Sarlo (2001), uno de los rasgos típicos del proceso artístico y literario de los países de América Latina consiste en tomar posición de acuerdo a las posiciones pertenecientes a otro campo que goza de mayor reputación. A este fenómeno se le conoció como “europeísmo”, “cosmopolitismo” o incluso “dependencia cultural”. Debido a esta dependencia hacia las metrópolis, el campo intelectual de los países latinoamericanos representa un mero espacio de recepción de categorías ideológicas y estéticas ajenas y los intelectuales se configuran como traductores de esa hegemonía externa.

“Fascinados por las metrópolis, estas élites interiorizan esquemas y paradigmas culturales producidos en contextos diferentes, los que incorporados y puestos en circulación dentro de la comunidad intelectual dependiente asumen un papel desnacionalizador” (164).

En este sentido, los autores dominantes en México establecieron como posición dentro del campo las corrientes de Europa: existencialismo, superrealismo, neonaturalismo, las preocupaciones emanadas de la posguerra. “En español teníamos nuestro propio existencialismo, el de Unamuno, Antonio Machado y Ortega y Gasset, pero fueron Heidegger, Sartre, et-al., quienes tiñeron el pensamiento juvenil” (Anderson 293). La literatura europea tenía un acento trágico y un propósito: aspiraba a dar un mensaje, lo que la constituyó como comprometida y gratuita. Los escritores parecen sentir la inminencia de un gran cambio de valores (Anderson 294).

La problemática que estableció el grupo dominante en el campo literario fue la modernización de México,

La refuncionalización: al proceso de la cultura mexicana lo modifican (añadiéndole espíritu internacionalista) la televisión y la Revolución Cubana, la revolución del pocket book y el elepé, el rock y los adelantos de la moral sexual, la explosión demográfica y la crisis del socialismo. Sin casi hallar deudos, se retiran la efervescencia nacionalista (identificada con las virtudes más pintorescas o conservadoras de la clase media) y la moral católica feudal... (Monsiváis 195).

El suplemento “La cultura en México” tuvo un papel contestatario, pues abrió la crítica a los procedimientos nacionalistas como el muralismo y en contra de la Escuela Mexicana de Pintura. En el tema de la literatura, Carlos Fuentes cuestionó la narrativa tradicional y su temática.

“La cultura en México” se renovó paulatinamente “... la ironía y el humor (el relajo, como se le llama en México) se volvieron la insignia de un grupo intelectual que propalaba su vocación cosmopolita, universalista, contemporánea [...] tal como estaba sucediendo en el mundo cultural de los países desarrollados de Occidente” (Cabrera 50). La táctica más importante del suplemento cultural fue la de satisfacer a diversas posiciones ideológico-políticas, sin inclinarse por una sola. Muestra de ello es su postura en el movimiento estudiantil de 1968: desde agosto comenzó a publicar reportajes fotográficos y artículos afines al movimiento. Posterior al 2 de octubre, publicaría la carta de renuncia de Octavio Paz y una protesta contra el encarcelamiento de Revueltas. “Esta posición llevó a La CM a la cima de su prestigio en el campo literario mexicano, al grado de que publicar en sus páginas constituía la patente de legitimación en este” (Cabrera 51).

A pesar de su vinculación con el gobierno, “La cultura en México” fue una publicación cultural-literaria que cumplió con las expectativas de libertad de opinión y de interacción con el campo político desde el campo intelectual, una necesidad imperante de la nueva generación de intelectuales de los años sesenta (Cabrera 52). El gobierno impulsó una suerte de “apertura democrática” que fortaleció el vínculo de los intelectuales con el poder al estimular y aceptar la crítica. “En los años sesentas el control básico del país está tan garantizado que los intelectuales cuentan con un margen de disenso” (Monsiváis 194), divergencia que se vio mermada en 1965 cuando Arnaldo Orfila Reynal tuvo que dejar la dirección del Fondo de Cultura Económica tras una controversia promovida desde el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz por la publicación de obras como *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis y *Escucha, yanqui. La revolución en Cuba* de Charles Wright Mills.

Había un pacto entre la literatura y el Estado y “en las diversas obras que el Estado ha reconocido como *nacionales* nos será posible ver la amplitud o la estrechez de ese pacto,

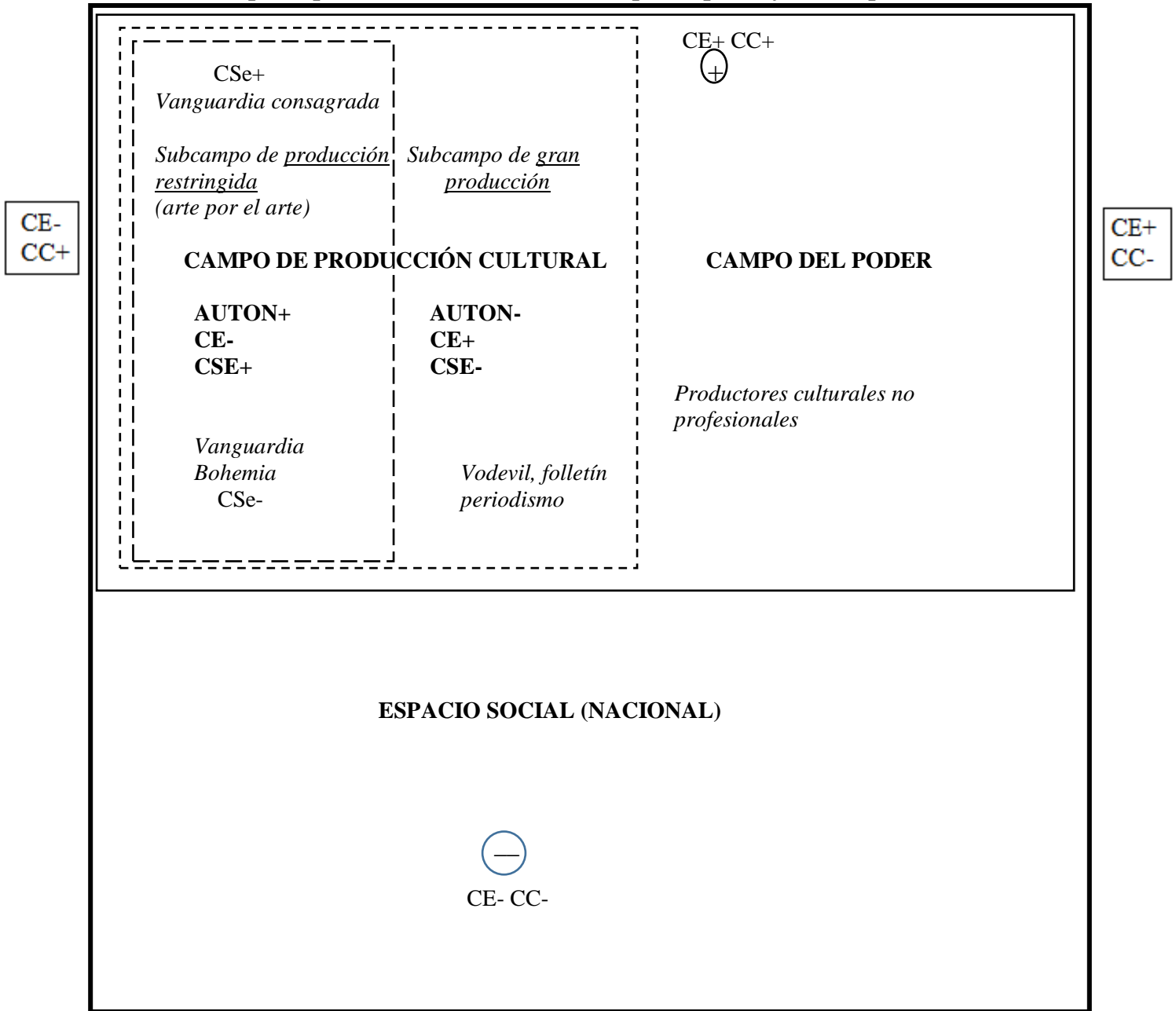
nos será posible ver cómo la llamada identidad nacional ha sido inculcada en los mexicanos a través de la conversión de los enunciados privados en enunciados públicos” (Castañón 80). El legado literario nacional debe ser apto no sólo para transmitir valores estéticos, sino también éticos y políticos (Altamirano y Sarlo 172).

Desde la teoría de Bourdieu, podríamos concluir que la posición dominante en el campo literario en México, controlaba ambos principios de jerarquización: heterónimo y autónomo, pues gracias a que disponían de publicaciones subsidiadas por el gobierno y a su cercanía con la editorial del Fondo de Cultura Económica, tenían en sus manos la producción cultural que sería reconocida como legítima. En este sentido, no sólo dominaron el campo económica y políticamente, gracias al reconocimiento y connivencia con el gobierno para legitimar los valores y postulados del Estado-nación; sino que tuvieron, además, el monopolio de la legitimidad literaria, al tener la autoridad para consagrar autores a través de sus propios espacios de publicación financiados por el Estado, convirtiéndose en un círculo perverso: el Estado reconoce y legitima a aquellos autores que el grupo dominante reconoce y legitima.

En este punto es pertinente tomar como referencia el gráfico de Bourdieu que aparece en su obra *Las reglas del arte*, sobre “El campo de producción cultural en el campo del poder y en el espacio social” (187):



**El campo de producción cultural en el campo del poder y en el espacio social**



**Leyenda**

—	Espacio social
——	Campo del poder
-----	Campo de producción
-----	Subcampo de producción restringida
CE	Capital económico
CC	Capital cultural
CSe	Capital simbólico específico
AUTON+	Grado de autonomía alto
AUTON-	Grado de autonomía reducido

Si bien establece que mientras más cercano se encuentre el campo de producción cultural al campo del poder, se sacrifica la autonomía y el capital simbólico específico, entendido como la disposición de las propias normas y mecanismos de legitimación; en el caso de México la posición dominante, a pesar de su proximidad con el campo político, mantuvo la autonomía de sus medios de publicación y la libertad de definir sus reglas, obteniendo incluso prebendas económicas por parte del gobierno y distinciones políticas como cargos diplomáticos que les abrieron las puertas del mundo para difundir y extender su producción literaria.

Se podría afirmar que incluso se convirtieron en autores muy productivos al manejar, con recursos públicos, los medios de producción y difusión, poseyendo de esta manera también el capital cultural que Bourdieu reserva únicamente para los autores que se encuentran más alejados del poder y tienen producción restringida por considerarse sólo apto para un grupo reducido de intelectuales.

En este contexto surgió un escritor mexicano, Marco Aurelio Almazán, que se dio a conocer por su estilo humorístico aplicado a la realidad social y política de México. Sus medios fueron las publicaciones periódicas como el diario *Excélsior* donde contó con la columna “Claroscuros” (1964 a 1991), el periódico *Novedades* y las revistas *Contenido*, *Del Consumidor*, *Revista de Revistas*, *Él* y *Kena*, esta última que confinaban a la mujer a la cocina, la costura y confección, los chismes sobre artistas, a la apología de las modas y la vida de los ricos. Sus artículos de opinión fueron recopilados durante más de veinte años (desde los años sesenta) en una treintena de libros.

Almazán comenzó su producción literaria en 1960 cuando publicó su primer libro *El arca de José* con su particular sello humorístico. En 1967 surgió su segunda obra *Claroscuro* como compendio de los artículos de su columna del mismo nombre. Hacia 1972 publicó su

tercera obra *Episodios nacionales en salsa verde* donde recurrió a la historia oficial como una herramienta para resaltar conductas que son distintivas de la cultura mexicana, tanto en lo social como en lo político, logrando con ello la identificación de una gran masa de lectores.

En los sesentas la sociedad estaba ávida de mundo. El campo literario dominante dirigía especialmente su atención hacia Europa. Sin embargo, Almazán miraba hacia dentro del país: tomó una posición de crítica al discurso oficial y al entramado social nacido de las instituciones políticas, desde los recursos del humor, la parodia y la sátira. Su posición fue divergente a la dominante, pues encontró en la clase media un eco a su producción literaria por identificación y por ser la voz del ciudadano promedio que sufre la incompetencia de las estructuras del gobierno. “En la medida en que los escritores y el público pertenecen al mismo medio y su *habitus* se ha conformado según regulaciones y prácticas semejantes, las destrezas para manejar los objetos literarios se suponen de la misma naturaleza que aquellas empleadas en su producción” (Altamirano y Sarlo 198). Los lectores de Almazán padecen los mismos síntomas que su autor porque emanan de la misma sociedad y cultura: la corrupción, el burocratismo, la inmoralidad del gobierno; y Almazán, como doctor, tiene la destreza de diagnosticarlos con habilidad para sus pacientes.

A partir de los medios donde publicaba Almazán, fue identificado como el escritor de la clase media urbana: amas de casa, burócratas de ventanilla, empleados, profesionistas sin pretensiones intelectuales y trabajadores de oficios, ganándose el mote de “filósofo de la alegría”. Al compartir con sus lectores un mundo ideológico, que se configuró como un mundo discursivo, sentó las bases del reconocimiento mutuo, fundamento de su éxito y extensa producción literaria (Altamirano y Sarlo 199), aunque, retomando a Bourdieu, derivado de esta posición dentro del campo literario, su participación en el capital cultural fue marginal pues su producción, para la problemática del campo, no era pertinente ya que

en ese momento se escribía sobre temáticas distintas a las que proponía Almazán y, por lo tanto, era inválida, pues no cumplía con los cánones.

Almazán tuvo una conciencia clara de su condición de escritor para la clase media desde un principio, pues si bien no aspiraba a formar parte de la élite literaria, mantuvo una estrecha relación con el poder político desde su propia toma de posición. El gobierno encontró en su narrativa a un aliado más que a un crítico y le otorgó reconocimiento a través de investirlo como miembro del Servicio Exterior Mexicano mediante el cual trabajó en las Naciones Unidas en Nueva York, Inglaterra, Líbano y España.

De igual forma, el campo de producción literaria lo acogió convirtiéndolo en un autor de grandes tirajes, múltiples ediciones y una treintena de libros que recopilan, hasta sus últimos días, sus publicaciones periódicas. En este sentido, y como parte del principio de jerarquización heterónoma del campo literario, se puede afirmar que Almazán alcanzó el éxito pues obtuvo el privilegio del mercado, popularidad entre la masa de lectores y cargos públicos, dominando el campo económica y políticamente; sin embargo, en lo relativo al principio de jerarquización autónoma, le fue negado el reconocimiento de sus semejantes (o más específicamente, de quienes dictaban quien merecía reconocimiento), con lo cual careció de prestigio o capital simbólico que significó su exclusión de la historia de la literatura mexicana.

Es oportuno retomar la función de la crítica en el campo literario, como voz autorizada para consagrar o estigmatizar a un escritor. “De acuerdo con la red institucional donde funcionan, los tipos de crítica, su público y sus efectos son diferentes. En términos generales, la crítica ligada a los medios de comunicación masivos es la que mayor peso tiene en el mercado de lectores, en la producción del éxito literario y en la definición pública de una obra y de un escritor” (Altamirano y Sarlo 180). Almazán, al publicar en un medio de

comunicación masivo como el periódico *Excelsior* (que, para efectos de Bourdieu, estaría más cerca del principio de jerarquización heterónoma), tuvo acceso a una parte considerable de la población consumidora de publicaciones informativas, lo que sin duda fue determinante para consagrar su éxito literario y definirlo como un productor de obras masificadas. Si bien las reglas invisibles del campo literario otorgan autoridad a un grupo selecto (críticos que generalmente forman parte del grupo dominante) para juzgar o coronar a un autor, o para discernir sobre las obras dignas de ser amadas y admiradas, consagradas y conservadas, el éxito literario de Almazán se consolidó a partir de sus medios de publicación, del alcance de su obra y su vinculación con otros campos del arte, aunque obedeciendo a las normas de la crítica identificable con el aparato académico, sus obras y su nombre no obtuvieron suficiente valor simbólico como para lograr la “sobrevida”: permanecer más allá de su tiempo y como parte de la tradición literaria (Altamirano y Sarlo 182).

La revista literaria constituye una de las redes de la crítica y su objetivo es generar opiniones (ideológicas, estéticas, literarias, entre otras), dentro del campo intelectual y constituirse como vehículo de defensa o propagación de tendencias o escuelas literarias. La revista literaria organiza a su público, es decir, el “área de lectores que la reconozca como instancia de opinión intelectual autorizada” (Altamirano y Sarlo 185). Las revistas buscan crear vínculos y solidaridades sobre su posición e igualmente tomar distancia de otras posiciones dentro del campo literario; representan la articulación de un discurso de grupo (Altamirano y Sarlo 186). En este sentido, *La cultura en México* constituyó el órgano difusor de la posición dominante en el campo literario en México. Publicar en sus páginas era contar con una voz autorizada y capacitada para abordar los temas establecidos por el propio grupo que lideraba el suplemento. En este sentido, Almazán tenía su propia temática que no era

coincidente con el discurso de *La cultura en México*, por ello sus instancias de publicación no tenían que ver con las que eran válidas para la crítica.

Por otra parte, Marco Aurelio Almazán, desde la teoría de Bajtín, es un sujeto social cuya producción es un discurso sobre la realidad de las estructuras políticas y gubernamentales originadas a partir del partido dominante; y es también un sujeto social que refleja lo social en la literatura, como resultado de su actividad dentro de una ideología. Desde *Episodios nacionales*, Almazán proyecta su aparente inconformidad con el discurso de la historia oficial que se ha propagado mediante los instrumentos de difusión oficiales conocidos como *Libros de texto gratuito*. Esta ideología social producto de la construcción de un Estado-nación posrevolucionario produjo al sujeto, Marco Aurelio Almazán, cuya conciencia ha sido el entrecruzamiento de diferentes sistemas ideológicos. La toma de conciencia del autor sobre su situación en el espectro político y social<sup>2</sup> y la reafirmación de sus ideologías contradictorias (aparentemente críticas al discurso del poder pero que en realidad terminan reafirmando a través de su producción), le permiten tomar conscientemente una posición en el campo literario.

A través de esta toma de posición, nacieron interrelaciones con otros campos pertenecientes al arte como el cine: escribió numerosos guiones cinematográficos donde destacan los elaborados para películas de Mario Moreno "Cantinflas". En este sentido, su capital simbólico emanó del reconocimiento de otro campo artístico, gracias al cual construyó una relación con agentes influyentes que le otorgaron la legitimidad que su propio campo le negó. Es de destacar que ninguna publicación académica relacionada con la historia de la literatura otorgue un espacio a Almazán que, por decir lo menos, es conocido en la mayoría

---

<sup>2</sup> Que se define como la comprensión y racionalización de lo que conforma su *habitus* de clase.

de los hogares mexicanos. Sin duda, el principio autónomo del campo le negó el estatus de artista, escritor o intelectual por su afinidad con el lector masificado y su gran producción editorial.

Por su parte, la calidad social y cultural de su audiencia lectora fue distinta a la de “la mafia”, pues estos autores escribieron para un público reducido: gente versada en los temas literarios del momento, conocedora de las discusiones del campo literario europeo y con un lenguaje afín, por ello, autores como Leñero y su obra *Los albañiles* fueron menospreciados. En contraste, Almazán produjo para una porción considerable de la población descontenta con las prácticas del gobierno, un sector tan amplio que requería las mínimas condiciones sociales y culturales para decodificar el contenido semántico de su obra.

Por ello, Almazán podría clasificarse como un autor de *best-sellers* que atraen a amplias proporciones de la población y su lectura requiere únicamente conocimientos básicos de la cultura de México; su audiencia era poco ilustrada en literatura y su posición radicaba en hacer de la lectura un medio lúdico. Por ello, se consolida como el articulista de la clase media que produce risas sin mucho esfuerzo intelectual en revistas de difusión masiva de carácter popular, que, para los fines de Almazán, representa un lector modelo: “prototipo de una clase social determinada, dotado de una cultura particular, de una sensibilidad y un gusto particulares” (Altamirano y Sarlo 208-209) con la posibilidad de identificarse y descifrar la obra del autor para, de esta forma, convertirse en su consumidor asiduo.

### **I. 1 Los libros de texto gratuito como arquitectos de una ideología política**

Después del triunfo de la Revolución Mexicana, la preocupación central de los dirigentes políticos fue construir un Estado nacional culturalmente homogéneo para crear una identidad. El poder político utilizó las estructuras culturales para constituir un proyecto de Unidad

Nacional que le permitiera mantener orden y estabilidad social, mientras cooptaba a todas las clases sociales en torno a él.

De acuerdo con Monsiváis (1976), las instituciones culturales mantienen un doble papel en las sociedades latinoamericanas: “Primero: legitimar la posición de la clase gobernante nativa por la transmisión (en todos los órdenes de la sociedad) de sus valores o ideologías, como si se tratase del destino natural de las cosas. Segunda: ejercer la hegemonía de acuerdo al interés prioritario no de la clase nativa sino del sistema imperialista al que se pertenece” (203).

En México, el campo cultural obedeció a la política nacionalista impulsada desde el gobierno: pintores, escritores y académicos delinearon los valores nacionalistas necesarios para la construcción del Estado-Nación mexicano, y el gobierno proporcionó los medios de difusión masiva tales como espacios considerables de muro en edificios públicos y libros de texto gratuito para todas las escuelas incluyendo las privadas.

El Secretario de Educación Pública de la gestión de Adolfo López Mateos, Jaime Torres Bodet presentó la iniciativa para que el Estado editara y distribuyera libros de texto y cuadernos de trabajo para quienes cursaran la educación elemental, con una doble finalidad: por un lado, avanzar en el proceso democratizador de la enseñanza al hacer extensiva la educación a todos los sectores sociales contrarrestando los efectos de la falta de oportunidades educativas para un amplio sector de la población; y por otro lado, promover un sentimiento nacionalista en beneficio de la integración de la sociedad mexicana, y difundir una determinada ideología acorde con los intereses del Estado entre todos los sectores sociales. Con ello mantenía su hegemonía ejerciendo control sobre el aparato educativo (Greaves 3).



En 1959, al mando de Martín Luis Guzmán, se creó la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito encargada de redactar y distribuir los nuevos libros de primero a sexto grados de educación elemental, cumpliendo con la intencionalidad de hacer realidad los valores constitucionales de la gratuidad y obligatoriedad de la educación. Pero también resultaban vehículos idóneos para cumplir los preceptos legislativos que delineaban los criterios de la educación en México: “1) desarrollar armónicamente las facultades humanas, 2) fomentar el amor a la patria, la conciencia de solidaridad internacional, la independencia y la justicia, 3) promover el sentido de la democracia como forma de vida, del nacionalismo no agresivo pero activo, de la mexicanidad evocativa de costumbres y tradiciones populares...” (Torres 27).

Los primeros libros de *Historia y Civismo* (1960 y 1972) instituyeron los hechos históricos como fundamento de las actitudes cívicas deseables, de esta manera, respetar la ley y el gobierno era honrar y asumir la causa de los próceres de la historia y la subversión se consideraba un atentado contra la patria. En este contexto, la familia era el centro de la vida social y la imagen de la patria mestiza que revestía la portada de los libros, representaba una aparente sociedad igualitaria donde todos los miembros tenían un lugar siempre y cuando cumplieran con su deber personal (Torres 29).

Igualmente, se exalta el establecimiento del Estado revolucionario como última etapa en la formación de la nación mexicana y mediante la categoría “pueblo” se homogeneiza la población a nivel racial, con la intención de conciliar las clases sociales (Vargas párr. 15).

La historia patria era pragmática y no teórica: “Edmundo O ‘Gorman afirmaba que la obligatoriedad de enseñar una versión oficial de la historia implicaba asumir como verdadera una interpretación del pasado avalada por el Estado” (Torres 29). Con ello se descartan versiones antagónicas y se sustituyen por la historia oficial con el objetivo de evitar una

interpretación conflictiva del pasado y asegurar la formación de una identidad nacional lejos de disputas y viejas fracturas.

La versión de nación que se imparte en los textos se afirma comúnmente en contra de otro tipo de filiación. Dicha comunidad se delimita desde ciertos caracteres que definen su unidad, en contra de la otredad. La representación propia de la nación proyecta una visibilidad selectiva, que ilumina y oscurece ciertos hechos, grupos, personajes, actores, temas y valores sociales, constituyendo una vinculación que se «imagina» común a toda la población (Vargas párr. 112).

El contenido narrativo de los libros de texto gratuito de *Historia y Civismo* que se editaron a lo largo de treinta años, comparte rasgos similares: el conocimiento de la historia se aprecia como algo acabado y se invalida cualquier tipo de cuestionamiento; se disimulan los acontecimientos desagradables y los triunfos son en extremo relevantes, enfatizándose aquellos donde más claramente quedan expuestos los valores que se desean enseñar; el héroe ejemplifica la virtud entendida como fuerza y excelencia y el deber no se le impone sino que es expresión de su voluntad; la moralidad del relato histórico escolar deriva de la identificación del estudiante con el héroe, entre otros (Torres 32).

Asimismo, se promueve el valor de la institucionalidad como categoría legalista, a través de la cual se busca transmitir el respeto, apego y defensa de las instituciones como únicos vehículos de acceso al poder y al progreso.

De manera específica, el libro de texto de 1960, valida la Revolución como principio del actual Estado-Nación, exaltando este acontecimiento a través de los valores de justicia social, libertad e igualdad de clases; e invalida el Porfiriato a través de juzgarlo como un periodo de negación y traición al sentido y significado de la historia mexicana, a pesar de que

ambos son tendientes a buscar la consolidación nacional y el desarrollo del capitalismo como sistema económico (Vargas, párr. 120).

Bajo este contexto histórico donde el gobierno busca legitimar su discurso a través de la educación, Almazán desarrolla su obra *Episodios nacionales en salsa verde* la cual pretende criticar la historia oficial transmitida desde los libros de texto gratuito, convirtiéndola también en su insumo para parodiar ciertos acontecimientos y personajes históricos. Almazán retoma los elementos que hacen posible la objetivación de lo concebido como “nacional”: reubicación de la autoridad, su sistema de ideas, sus proyectos sociales, económicos y políticos mediante la reubicación del pasado (Vargas, 2011), para rescribirlos a través de los recursos de la parodia y la sátira, respetando su esencia como principios fundadores del Estado-Nación.

De esta manera, el discurso oficial cumple su cometido de crear una conciencia de comunidad nacional aun “cuando la población no comparte la misma época heroica de su fundación o esté traspasada por antagonismos internos de clase” (Vargas párr. 160). Almazán ha asimilado en su ideología el sentido de unidad nacional y ello permea a su obra aun cuando pretenda presentarla como crítica o que cuestiona las bases histórico-discursivas del Estado mexicano.

## **I. 2 El surgimiento de una nueva narrativa**

A principios del siglo XX en Latinoamérica, el modernismo se despedía y daba la bienvenida a las vanguardias literarias que procuraban sincronizar la cultura nacional con la internacional dentro del contexto de la inmigración europea y el comercio global. “En el seno de las vanguardias hispanoamericanas se manifestará permanentemente el intento de conciliación

y el conflicto entre desarraigo cosmopolita y arraigo en lo autóctono” (Yurkievich en Puccini y Yurkievich 409).

Mientras que el modernismo buscó estilizar, en parte, los modelos europeos para adaptarlos al medio latinoamericano, a partir de la vanguardia (de 1920 en adelante), surge la parodización que toma a los textos literarios occidentales como materia prima a ser transformada en algo nuevo. Ejemplo de ello son los manifiestos de Borges-ultraísta y su *Historia universal de la infamia* (1935) considerada como modelo de la escritura paródica (Sklodowska 10).

Algunas obras precursoras del vanguardismo como *Lunario sentimental* (1909) de Lugones utilizan recursos como la ironía, el humor, la parodia, la burla y la caricatura de entidades que representan simbólicamente a la belleza, marcando con ello un estilo caracterizado por la rebeldía individualista, donde se cultiva el ingenio y se descarta el sentimentalismo y lo anecdótico (Barrera 23).

En México el estridentismo es la voz de la subversión que busca “escandalizar al lector con diatribas cáusticas contra la tradición oficial, concentrando su furor iconoclasta en la academia, la religión, las ideologías reaccionarias, los héroes nacionales y los poetas mexicanos consagrados” (Verani en Puccini y Yurkievich 454). A través del humor sardónico y corrosivo buscaron sacudir las estructuras caducas de la sociedad. Esta herencia literaria permea en autores posteriores como Ibarguengoitia quien hace de la ironía, la parodia y el humor sus armas para enfrentarse a las instituciones del orden político.

Durante el siglo XX la reescritura, reconstrucción y reinterpretación de la historia se presenta como una alternativa literaria que ofrece una lectura distinta de la historia (subjativa, humanizada), una dimensión sobre la cual la versión imparcial, distante y desapasionada de ella se erige como verdadera. El texto literario pasa a ser leído como

alegoría nacional o como fábula histórica. Hacer literatura de este género era hacer política y estar en la política, los textos se erguían como fuerza contestataria (Sosnowski en Puccini y Yurkievich, 532).

A comienzos de 1930 el ánimo irreverente y la virulencia verbal de las vanguardias comienza a atemperarse.

La década de los cuarenta es significativa pues marca el comienzo de un desarrollo que transformaría la cultura latinoamericana. Los emigrantes españoles y el inicio de la Segunda Guerra Mundial, obligan al escritor de América Latina a mirar hacia dentro y encontrar una identidad nacional y continental. El lenguaje que constituye esta nueva literatura es producto de una visión muy honda de la realidad circundante, pero no escapa a una categorización heroica, una concepción mitológica que los aleja de lo testimonial o documental que buscaban (Rodríguez 52).

Surge una nueva generación de narradores que aspiran a romper con la tradición lingüística, las formas narrativas y la visión naturalista. La herencia de esta generación se resume a la conciencia de las estructuras externas y “una sensibilidad agudizada para el lenguaje como materia prima de lo narrativo” (Rodríguez 56). La novela latinoamericana se reforma, revoluciona, se refunda bajo sus propias normas. El realismo se impregna de ficción, fábulas, mitos y humor para proyectar la situación social, política, económica y cultural de cada país latinoamericano, difuminando los límites entre realidad y fantasía utilizando como herramienta principal el lenguaje. “Es el tema subterráneo de la novela latinoamericana más nueva: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que ‘realmente’ ocurre la novela. El lenguaje como la ‘realidad’ única y final de la novela. El medio que es el mensaje” (Rodríguez 63).

Hacia los años sesenta, América Latina convulsiona social y políticamente. La Revolución Cubana, la regeneración de la doctrina Monroe, la implantación de sangrientas dictaduras latinoamericanas, fueron circunstancias que favorecieron la reinención literaria. “Los tiempos de inestabilidad y cambio inminente resultan propicios para el ejercicio de la parodia en cuanto práctica metaliteraria, intratextual, y como una operación extraliteraria, subordinada a fines satírico-críticos” (Kiremidjian en Sklodowska 8).

Esta evolución literaria se caracteriza por la dominación de la escritura experimental, antirrealista, pero no desvinculada del contexto socio histórico. Los autores se basan en los logros de las vanguardias y crean novelas experimentales que destacan por sus innovaciones estilísticas y nuevos modos narrativos. Surge un rechazo a la novela tradicional y a la literatura realista-regionalista, dando paso a una revaloración o redescubrimiento de la parodia, que gracias a sus características: intertextualidad, ambigüedad y comicidad favorecen la activación del lector y su participación en el proceso creativo, características que promueve la nueva narrativa hispanoamericana. A través de la parodia, tienden un diálogo modernizador entre la vieja literatura y las nuevas tendencias, lo que supone una renovación de textos antiguos sin rechazar totalmente la literatura anterior.

La parodia en estos años es un elemento dominante porque invita a la reflexión metaliteraria y a la lectura de la realidad desde una perspectiva ficticia (Lange 7), de ahí que predominen los “textos de goce”, que, de acuerdo con Barthes, se definen como “el que pone en estado de pérdida, desacomoda [...], hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (Skłodowska 23).

De acuerdo con Hutcheon, la parodia es un fenómeno que se ubica en el centro del postmodernismo, no como un mero instrumento de representación del pasado, sino que apela

a la ironía como elemento crítico, incluso ideológicamente crítico. “La parodia postmoderna es una especie de «revisión» impugnadora o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia” (Hutcheon en Sklodowska 11).

Gracias a esta evolución de la narrativa, el humor es revalorado, pues en las tradiciones literarias previas había encontrado un rechazo rotundo. En este sentido, Julio Cortázar en *La vuelta al día en 80 mundos* menciona que ciertos escritores, que se llamaban a sí mismos comprometidos, habían pretendido relegar al humor a “esas cocinas del establecimiento feudal de la literatura donde hay el rincón de los bufones y los juglares” (32). en las letras sudamericanas había predominado un lenguaje hierático, vinculando seriedad con solemnidad, creyendo que la seriedad debería basarse en lo negativo, lo tremendo, lo trágico, y que sólo desde ahí, el escritor accedería a los signos positivos, a un posible final feliz.

Asomarse al gran misterio con la actitud de un Macedonio se les ocurre a muy pocos; a los humoristas les pegan de entrada la etiqueta para distinguirlos higiénicamente de los escritores serios. [...] Solo se acepta el humor en su jaulita y ojo con trinar mientras suena la sinfónica porque lo dejamos sin alpiste para que aprenda. (Cortázar 34)

La reivindicación de la literatura lúdica de escritores como Macedonio Fernández y Marechal surge cuando los escritores de la nueva narrativa de los años sesenta “reconocieron la tradición lúdico-humorístico-metaliteraria como parte de su alcurnia” (Sklodowska 21)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Borges es el precursor más inmediato e importante de la nueva novela hispanoamericana por convertir la literatura en un ejercicio que es en esencia irónico, reflejo paródico de estilos e ideas de otros, al grado de transformarse en un canon literario incomparable (Sklodowska 22).

Por su parte, con el surgimiento de la nueva narrativa hispanoamericana llega a ser notable la influencia de otros poderosos mecanismos secundarios: los premios y concursos literarios, la publicidad, la mafia crítica, el fenómeno del escritor superestrella o de los escritores faro, las metrópolis como instancias definitivas de consagración, entre otros, (Skłodowska 23), con lo cual se hacen patentes, como lo establece Bourdieu, las reglas que regulan el campo literario.



## **II. EL HUMOR POLÍTICO Y SUS RECURSOS LITERARIOS EN LA OBRA DE ALMAZÁN: IRONÍA, PARODIA Y SÁTIRA**

El humor político es considerado una forma de participación social extralegal, fuera de los medios formales de participación, y funciona como oposición a las acciones políticas y gubernamentales, permitiéndole al ciudadano liberarse de la opresión de los políticos; es el instrumento de la sociedad para manifestar su molestia sobre una cuestión político–gubernamental, convirtiéndose en el medio social para enviar mensajes. “El humor político pretende desempeñar un papel correctivo, de venganza anónima, con efectos destructivos que no pueden ser devueltos por los políticos contra la sociedad” (Schmidt 231).

El poder, para consolidarse y reproducirse, establece sus normas, valores y símbolos que descansan sobre un aparato ideológico y constituyen la identidad nacional. Cuando la sociedad recurre al humor para atacar el poder –arremetiendo, de manera involuntaria, contra las normas, valores y los que se sostienen sobre la ideología para dominar–, el humor se vuelve transgresión, aunque ello no necesariamente representa una propuesta de reemplazo ideológico (Schmidt 231).

En el humor político, el lenguaje establece sus propias normas ajenas a la estructura del lenguaje político: hay una transgresión al lenguaje simbólico que utilizan los políticos porque las reglas del juego cambian y las libertades se reordenan (Schmidt 232). Ello provoca la pérdida del respeto y el temor a la política (la desacralización de lo político), dando como consecuencia la reducción de la capacidad de convocatoria política que fomenta la desmovilización, ya que el individuo considera que “participa” en los asuntos públicos a través del humor como medio para enviar mensajes que recomiendan correcciones (Schmidt 235).

Asimismo, el humor funciona como recurso de la verdad: mientras que la política se vale de la corrupción y la demagogia, la sociedad busca en el humor el medio para desenmascararla y apelar a la verdad (Schmidt 236).

La obra de Almazán recurre al humor político para exponer la ideología del Estado posrevolucionario a través de trastocar sus valores y símbolos (héroes, villanos y acontecimientos históricos que forjaron lo que *es* México). Mediante este humor también pretende desenmascarar a la verdad legitimada por el Estado formulando su propia versión de los hechos, una versión que provoca la risa del lector porque transgrede lo sagrado del discurso oficial plasmado en la historia de los libros de texto gratuito.

Sin embargo, el humor político de Almazán no necesariamente representa una nueva propuesta ideológica, e incluso, podría no buscar un efecto correctivo, sino más bien justificar la ideología del Estado, con lo cual estaría contribuyendo a legitimarla.

A continuación se presentan los recursos narrativos de los que se vale Almazán para confirmar el discurso oficial, su nivel de criticidad derivado del uso de cada uno de ellos en la obra de *Episodios nacionales...* y su posición en el campo literario a partir de ello.

## **II.1 Ironía**

La ironía, parodia y sátira poseen diferentes mecanismos de activación, exigen distintos niveles de involucramiento del lector y detonan en él diversos grados críticos. Todos tienen como efecto secundario la risa, pero dependiendo de su dominancia en una obra literaria, así como de sus diversas combinaciones, podremos entender la intención crítica del autor.

De acuerdo con Linda Hutcheon, la mayoría de los críticos establecen una relación de dependencia entre los términos ironía, parodia y sátira, y agrega que la ironía es fundamental para el funcionamiento de los otros dos géneros. Establece que “la burla irónica

se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente” (177). La ironía, por sus características, “permite y exige al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo” (Hutcheon 177).

Ana Rosa Domenella, citando a Allemann, menciona que “el ironista «dice lo contrario de lo que piensa o disimula con palabras distintas su pensamiento»” (21). Agrega que la ironía renuncia a expresarse de manera directa y elige hacerlo de forma oblicua, lo que exige al ironista un trabajo extra de codificación del enunciado y del lector un trabajo extra de interpretación porque primeramente debe identificar el significado literal, después percibir la impostura y, finalmente, buscar el significado implícito que se percibe como el correcto (22).

Helena Beristáin coincide en la definición de ironía que “consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo, que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria” (277).

Al igual que Charlotte Lange quien expone que “se trata de una inversión lingüística en la que el emisor deliberadamente oculta su opinión para que el receptor la descodifique con la intención de hacerla más transparente” (32).

Con base en estas definiciones de ironía podemos asegurar que Almazán la usa en *Episodios nacionales*... moderadamente pues dominan otros recursos como la parodia y la sátira, esta última cuando hace alusiones directas ya sea a los defectos físicos de los personajes históricos, a sus debilidades morales, a la ineficiencia de las instituciones públicas de su tiempo o a las prácticas corruptas de los políticos, etcétera. El señalamiento directo sustituye a la ironía.

Un ejemplo del uso de la ironía se presenta en el relato “La toma del Álamo”. Almazán parodia el episodio histórico de la batalla del Álamo donde los texanos buscaban la independencia respecto de México. En un primer momento no se desata el conflicto, lo cual afecta a Santa Anna ya que, al carecer de méritos militares, no sería condecorado, por lo cual, debía idear algo para lograrlo. Almazán utiliza la ironía para resaltar la desvergüenza del personaje, quien afirma en el relato no ser afecto a las masacres, sin embargo, justamente la toma del Álamo es conocida por la crueldad con la que el general condujo el combate.

Después de haber cruzado la frontera de San Antonio sin haber disparado un solo tiro, el secretario particular de Santa Anna le comenta lo extraño del suceso y su preocupación por la falta de merecimientos para ser laureado.

– [...] Sólo que al regresar a la capital, si no hemos disparado ni un solo tiro, va a ser medio difícil que el Congreso le otorgue a usted alguna otra medalla.

–No, coronel. Yo me las agenciaré para que me condecoren de cualquier forma. ¿A poco el frío que hace en San Antonio en esta época del año no es motivo suficiente para merecer el bien de la patria?

[...]

Santa Anna continuó meditando. Después de todo, a él le encantaba aparecer como héroe. Al llegar al lobby del hotel, pidió su llave y le dijo al ayudante.

–Bueno, coronel. Búsquese por ahí algunos rebeldones y nos los tronamos. Nomás que no sean muchos ¿eh? Ya sabe que no me gustan las matanzas.

(Almazán 136–137)

Domenella distingue tanto ironía verbal como situaciones irónicas las cuales se acercan más hacia el código visual o de comportamientos que al lingüístico (25). En este caso, también

podemos identificar en Almazán la ironía situacional referida más a los hechos que a las palabras y que implica igualmente un trabajo interpretativo por parte del lector.

Por ejemplo, en “El nacimiento de un lema” donde se relata la estrategia mediante la cual Porfirio Díaz llegará al poder junto con su compadre Manuel González impidiendo la reelección de Sebastián Lerdo de Tejada a través de la famosa frase “Sufragio efectivo. No reelección”, se describe la siguiente escena:

–¿Qué quiere decir usted con eso, Manuelito?

–Pues eso: que si la reelección lo subleva lo mejor sería sublevarse contra la reelección.

–¿Insinúa usted que me levante en armas contra Lerdo de Tejada?

–Primero me permito insinuarle que se levante usted del sillón porque se sentó en mi sombrero de copa. Y después... al buen entendedor, pocas palabras.

El general Díaz se incorporó del asiento y sacó la chistera de su compadre, que estaba hecha un acordeón. Luego se quedó un rato pensativo. (Almazán 167)

En esta escena podemos inferir que al “sacar la chistera”, el autor nos da a entender que los protagonistas “salen con una ocurrencia” para intentar hacerse del poder, mostrando con ello su censura implícita al personaje histórico Porfirio Díaz.

## **II.2 Parodia**

Tanto para Lange como para Hutcheon, la ironía es necesaria para el funcionamiento de la parodia y de la sátira. Para Lange, la sátira utiliza parodias destructivas mientras que la ironía emplea parodias de índole más ligera y lúdica (34).

De acuerdo con Linda Hutcheon “la parodia efectúa una superposición de textos. [...] un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo” (176).

Charlotte Lange expone el origen etimológico de la palabra parodia: deriva de *odos* “canto” y de *para* que tiene un doble significado: “frente a” o “contra” y “al lado de”. En el primer caso “contra–canto” la intención del texto paródico es ridiculizar un texto anterior. En el segundo caso se refiere a la intertextualidad, la convivencia de dos o más textos sin un fin destructivo. En este sentido, la agudeza del humor determina el propósito de la parodia: puede ser un humor satírico con fines ridiculizantes (crítica destructiva) o uno lúdico poco dañino (diálogo humorístico) (46).

Linda Hutcheon clasifica la parodia en tres niveles: la contestataria y provocadora cuando se entiende su significado como “contra” o “frente a” el texto parodiado; la respetuosa cuando se posiciona “al lado de” dicho texto; y la neutra o lúdica que no contiene agresividad (175).

En la poética de Aristóteles ya se esbozaba el concepto parodia como una imitación a los seres humanos inferiores, basándose en un criterio ético y no estético. En el siglo XVII el término parodia abarcaba cuatro significados: 1) el uso cómico de un fragmento de literatura seria por medio de una recontextualización; 2) la reelaboración de una obra seria con el fin satírico extraliterario; 3) cualquier imitación de un texto preexistente, inclusive sin intención cómica; y 4) la reelaboración de un texto serio en otra obra seria, aunque con contenido diferente. Sin embargo, a partir de los siglos XVII y XVIII con la reescritura burlesca de la épica clásica, el concepto de parodia toma una acepción cómica: mientras que la tragedia se define como una acción alta en el modo dramático, la comedia es una acción

baja en el mismo modo; a su vez la epopeya y la parodia reflejan la acción alta y baja dentro del modo narrativo (Skłodowska 1-4).

Ya para el siglo XX, la parodia se colocó en un nuevo marco ideológico caracterizado por la suspensión de las normas estéticas clásicas y la eliminación del concepto de decoro (Skłodowska 5). En este momento, la parodia vuelve a sus orígenes para convertirse en un género serio que da cabida tanto a un discurso degradante como elogioso con enfoque literario o extratextual. El parodista crea una nueva obra al integrar en la propia estructura de su texto, aquello que es el blanco de la parodia (uno o varios textos, un estilo o un autor) y, de esta manera, no sólo imita otro material artístico, sino que lo transforma cómicamente para expresar su crítica o admiración (Lange 23).

Los formalistas rusos le conceden un significado positivo a la parodia: consideran que al deformar las normas literarias pone al descubierto los recursos ya familiares haciendo posible la recreación de una forma gastada. Bajtin y Tinianov abundan en que la parodia no permanece en el plano de la estilización, sino que invierte la dirección general de su pretexto, mientras que la estilización, la preserva (Skłodowska 7).

Lange distingue tres corrientes críticas sobre la parodia: la primera es la postura de Bajtín que la concibe como un carnaval literario (mundo al revés) donde mediante la risa se cuestionan las estructuras conduciendo a la liberación; la segunda corriente crítica está relacionada con el enfoque estructuralista de Genette que enfatiza la discrepancia entre contenido y forma (se reduce un tema noble a vulgar sin cambiar el estilo del texto noble) y su resultado puede ser lúdico, humorístico, serio, polémico, satírico o irónico; y la tercera corriente es la aproximación postmoderna de Rose y Hutcheon que destaca el elemento cómico como rasgo definitorio obligatorio, donde el objetivo no es la producción de un texto

cómico, sino que la parodia depende de lo cómico para expresar propósitos distintos como burla, elogio, crítica, entre otros (20-28).

Algunos autores definen a la parodia como una figura retórica o tropo literario que únicamente ridiculiza ciertos temas o ideas; otros la consideran un género literario. Sin embargo, la idea que predomina en la literatura postmoderna sobre la parodia es la que resalta su carácter metaliterario, intertextual (Skłodowska 8).

En este sentido, un elemento fundamental que constituye a la parodia es la intertextualidad, ya que tiene como punto de partida otros textos, pero siempre con una intencionalidad cómica. Esta intertextualidad permite un diálogo con la literatura anterior dando como resultado un discurso crítico, renovador o simplemente humorístico. Sin embargo, la parodia siempre transforma el pretexto y la intertextualidad sólo hace referencia al pretexto en vez de modificarlo (Hutcheon 176).

En cuestión de forma, estructura y estilo, Almazán en *Episodios nacionales en salsa verde*, recurre a la parodia para dialogar con dos textos de dos autores del siglo XIX: *Episodios nacionales* del español Benito Pérez Galdós y *Tradiciones peruanas en salsa verde* del peruano Ricardo Palma. Ambos utilizan como insumos acontecimientos históricos de sus países con distintos fines sociales y políticos.

En 1873 el escritor español Benito Pérez Galdós comenzó su empresa literaria *Episodios nacionales*, destinada a consagrar al liberalismo como la doctrina redentora de su país. A través de 46 novelas divididas en cinco series, retrata la historia de España desde 1805 hasta 1880, donde plasma su ideal patriótico de Estado–Nación que va evolucionando acorde al desarrollo político y económico del país (Lida, párr. 1).



En este devenir histórico que retrata *Episodios nacionales*, la promesa de las transformaciones sociales se convierte en un eterno retorno al *statu quo* y ante ello, Pérez Galdós pugna por una regeneración que rescate los principios básicos del liberalismo que llegaron a representar a la clase media española (Lida, párr. 2).

Como Pérez Galdós, Almazán recoge la historia de México desde su poblamiento hasta la Revolución, resaltando ciertos sucesos históricos cuya peculiaridad es reflejar la perspectiva patriótica de los personajes emanada de sus entrañas. Sin embargo, a diferencia del español, lejos de encarnar un ideal patriótico, los protagonistas exhiben los defectos y vicios de la sociedad que, a decir de Almazán, son herencias milenarias.

Al igual que la obra del español, la de Almazán refleja la tragedia que es la historia mexicana con la diferencia del recurso de la risa. Sin embargo, la diferencia medular radica en las posibilidades que cada uno de los escritores augura (o bien ansía) para sus países: una España de regeneración que retome los principios del liberalismo y un México estancado en sus prácticas corruptas y resignado a perpetuarlas. Ejemplo de ello es el último relato de Almazán “En el cosmos” situado en una época donde la tecnología ha rebasado los límites terrestres y lleva vida al espacio (2168). México ha logrado establecer una base interplanetaria que replica los modos y el actuar de los políticos de los años sesenta.

–Los pobres diablos de la guarnición del satélite, están que ladran de hambre.  
[...]

–¿Pues no que tenían bastimento para diez años terrestres?

– Acuérdesse del trinquete que hizo mi general Godínez, jefe de la Tercera Zona Interespacial. Al satélite sólo llegaron cinco toneladas de tortillas, dos de frijoles bayos y una de aceite de cártamo sintético, rancio. Lo demás se esfumó en el espacio.

–¡Ah bárbaro! –comentó el coronel Melcocha–. ¡De más de quinientas toneladas de víveres que le entregó la Conasupo!... (211)

Estudiosos de la obra de Pérez Galdós coinciden en que *Episodios nacionales* tiene propósitos didácticos con la finalidad de reconducir al país para detener su decadencia e impulsar su progreso. El español apela a la necesidad de una ruptura histórica a través de un acto de voluntad colectiva para inaugurar un tiempo nuevo (Larraz 184). Por el contrario, los *Episodios* de Almazán no buscan una ruptura sino perpetuar el discurso que da sustento al Estado posrevolucionario; no pretende moralizar a la sociedad, sino exponer a los personajes a manera de vilipendio para culparlos por los problemas del presente. La visión del español es de desilusión, pero con un final optimista, mientras que la del mexicano es de desesperanza disfrazada de comicidad.

Nuevamente, en el mismo relato “En el cosmos”, Almazán culmina su historia con un dejo de resignación sobre las prácticas burocráticas que ya forman parte de la cultura mexicana y que se perpetuarán por muchos años más:

–Martita, haga favor de poner un teleoficio a la secretaría solicitando una termobobina programadora de baleros...

–De control de fisiómetros –corrigió el coronel Melcocha.

–Eso es: de control de fisiómetros, con cargo a la partida 006/VII/5847, cuenta 58.3–XX. “Contingencias imprevistas”. Pídalo con carácter de urgente, a ver si nos llega antes de Navidad.

La secretaria tomó nota y salió otra vez por la ventana, mientras los dos cosmonautas nacionales le miraban las piernas.

[...]

Como dicen que dijo Shakespeare: “There will always be a Mexico”. (215)

En relación con los recursos narrativos a los que acuden los autores, Pérez Galdós, a través de la novela, se toma la licencia de reinterpretar la historia desde su concepción ideológica. La ficción entrelazada con los acontecimientos le permite ofrecer su visión privada de una realidad pública. Mediante la deformación de actitudes y personajes del recurso de la ironía, de la personificación simbólica de la historia, de las correspondencias entre la historia pública y la privada, Galdós enfoca su visión de la historia (Larraz 181-182).

Por su parte, Almazán recurre a los pequeños relatos con la misma licencia de la ficción para imprimir su propia versión y visión de los hechos históricos. Igualmente deforma, pero sin alejarse del discurso oficial, a los personajes verdaderos haciéndoles encarnar no una personificación simbólica de la historia, sino la propia naturaleza humana llena de deseos, ambiciones, debilidades, entre otros. Por ejemplo, en el relato “La albóndiga de Granaditas” El Pípila comete su acto heroico de derribar la puerta de la alhóndiga no por la causa insurgente, sino porque le habían prometido un premio que confundió con una albóndiga.

Es pertinente apelar a Jitrik y su concepción de parodia para discernir la intención de Almazán al acudir a Pérez Galdós. Un texto parodiado puede convertirse en un objeto parodiado según lo que de él se retome para parodiar. Por ejemplo, si se eligen los diversos elementos que lo componen como el narrador o el personaje, lo que se parodia son algunos de sus rasgos; si se toma una cualidad del texto como el estilo, se parodian sus “tics”; si se opta por el tema, existe una inversión de valores; también puede ser el discurso histórico aunque sin deformación, apenas una recontextualización, así como el propio discurso de la ideología en el cual se parodian las concreciones verbales o la organización verbal de una formulación ideológica determinada (3-4).

Con base en lo planteado por Jitrik, se puede decir que Almazán parodia los episodios de Galdós en algunas de las variantes expuestas: a) en el tema, porque Almazán pretende describir su presente a partir de su revisión del pasado (cuando hace alusiones a las prácticas políticas de su época) añadiéndole el humor como valor agregado para efectuar la parodización, con lo cual logra una inversión de los valores que guían a los héroes; y b) en el discurso histórico, porque recontextualiza la historia desde su presente (5).

Podemos afirmar que el escritor mexicano elabora una parodia “respetuosa” de elementos de los textos de Galdós, por ello rescata el título de la obra del escritor español en la suya: *Episodios nacionales*. Sin embargo, también podemos concluir que mientras la obra del español se considera una ofensiva literaria con fines de regeneración nacional, la del mexicano es un cuadro de la política mexicana que pretende legitimar el sistema actual a partir de rescribir ciertos episodios históricos insertando las prácticas políticas de su actualidad, como si estas siempre hubiesen estado ahí y no fueran obra del Estado posrevolucionario, convirtiéndose en una obra de perpetuación del discurso oficial.

Hasta aquí hemos explorado el origen de la primera parte del título del libro de Almazán vinculado con la parodia. Lo siguiente es exponer la procedencia de la parte complementaria del mismo título “en salsa verde”.

El escritor peruano Ricardo Palma (1833–1919) fundó el género literario al que llamó tradición, que consiste en relatos basados (y documentados) en la historia de Perú despojados de la solemnidad del discurso histórico–académico y de los convencionalismos de las formas literarias precedentes. Integra locuciones y giros del habla popular y recoge las preocupaciones del periodo de consolidación de las repúblicas interesadas en definir los rasgos nacionales (Rodríguez 9). Palma apela a la espontaneidad del discurso coloquial y recurre:

a la desacralización o des-solemnización de la historia oficial, interviniéndola lúdica y estéticamente, para presentarla (...) como sucesión discontinua y fragmentaria de relatos representativos de la sociedad criolla, de sus vivencias y de su memoria colectiva, sometiéndola a la mirada inquisitiva y satirizadora que podría así develarla y cuestionarla de una manera amable, divertida y no traumática, que apuntaría a la sensibilidad emotiva e imaginativa, subliminal, de sus lectores, más que a la razón o a la conciencia. (10–11)

Las tradiciones de Palma confrontan a la historia, la des-ideologizan, someten a escarnio a sus protagonistas, los humanizan, exploran sus actitudes, reacciones, creencias y expresiones, encarnando la cultura de la época que representan. La tradición utilizó como anclaje el relato histórico a la manera de las crónicas antiguas, que nombra, narra, registra, identifica los acontecimientos históricos, pero con valoraciones implícitas, a la vez que reescribe los documentos de archivo junto con lo escuchado en los espacios públicos (Rodríguez 13).

Tomando como referencia las características de las tradiciones de Palma, podemos afirmar que el estilo narrativo de Almazán en *Episodios nacionales* es semejante pues pretende popularizar la historia sacra, presentándonos una posibilidad histórica distinta a través de explorar las intenciones, debilidades, vicios y pasiones de los actores que la protagonizaron. Con ello, el autor acerca a los personajes al lector, los baja de su pedestal y promueve una identificación más honesta y menos ficticia.

Palma escribió *Tradiciones peruanas en salsa verde* que replica el modelo de su narrativa tradicionista pero como el título lo advierte, con un lenguaje más “picante”, razón por la cual solicitó que no fueran publicadas debido a la controversia que pudieran generar.

Sin duda, Almazán estimó que sus *Episodios nacionales* serían polémicos ya que señalan llana y directamente los vicios del sistema político de su época, por ello imitó parte

del título de la obra de Palma y su estilo. Sin embargo, es preciso aclarar que, en cuanto al tono, Almazán es bastante mesurado pues evita el lenguaje obsceno y sórdido de Palma, que al ser tan indecente provoca la risa. Por ejemplo, relatando Palma la guerra de Independencia, transcribe la proclama de cierto general al dirigirse a su división: “¡Zambos del carajo! Al frente están esos puñeteros españoles. El que aquí manda la batalla es Antonio José de Sucre, que, como saben ustedes, no es ningún pendejo de junto al culo, con que así, fruncir los cojones y a ellos” (Palma 35). Almazán procura no utilizar palabras ofensivas y cuando lo amerita, no salen de la boca de un mexicano. En “Los naufragos del Mayab”, cuando Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero desde la península de Yucatán ven acercarse a las naves españolas de Cortés, uno le informa al otro que ha visto velas: “No me refiero a velas de pastel, idiota, sino a velas de navío” (Almazán 42). En este mismo relato, nuevamente en conversación se replican: “–Sois imbécil, mi pobre Gonzalo. Lengua quiere decir intérpretes...” (44).

De igual forma, Almazán imita la estructura de la obra de Palma: mientras que *Tradiciones Peruanas en salsa verde* se encuentra organizada en dieciséis relatos divididos en las etapas históricas de la colonia, independencia y república, los de Almazán también abarcan los mismos periodos, así como época prehispánica y la revolución.

A manera de conclusión sobre la influencia de Galdós y Palma en Almazán, podemos decir que Almazán parodia de forma respetuosa a Benito Pérez Galdós e imita de manera mesurada el estilo de Ricardo Palma. Sus *Episodios nacionales en salsa verde* pretenden ser una lectura histórica distinta con personajes menos acartonados y un lenguaje más popularizado, pero sin desasirse del discurso oficial.

Ahora bien, en cuestión de contenido, Almazán recurre también a la parodia para establecer un contraste entre la historia oficial mexicana y su propia versión, estableciendo un diálogo intertextual con los libros de texto oficiales.

Al revisar el libro de texto gratuito *Mi libro de tercer año. Historia y Civismo* (1960), encontramos que en la época prehispánica y en la conquista se toma como base la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, citándola incluso en sus páginas. Sin embargo, se incluyen juicios de valor sobre los personajes, comenzando con ello a diferenciar a los héroes de los villanos. Por ejemplo, al contar la empresa de Hernán Cortés se hacen referencias negativas:

Y aconteció que Cortés, al recibir regalos tan valiosos, pensó que la opulencia de la capital azteca debía ser enorme. Es decir, que en vez de retirarse, se aferró más a su idea de seguir adelante, espoleado, como nunca, por la ambición. Con gran maña logró Cortés la amistad de todos los pueblos enemigos de los aztecas... (Carabés 87)

En este sentido, siguiendo a Lange, podemos afirmar que Almazán parodia la obra de Bernal Díaz del Castillo con fines ridiculizantes al degradar a Cortés; pero también parodia al texto oficial (que ya ha clasificado a Cortés como un personaje ambicioso) sin un fin destructivo, a manera de diálogo, provocando la simpatía del lector ya aleccionado por la historia de los libros de texto.

En el relato “La quema de las naves”, un acontecimiento fortuito (el vicio recién adquirido por el tabaco de uno de sus almirantes) provocó el incendio de las embarcaciones de Cortés, y no su maniobra militar de evitar la deserción de sus soldados<sup>4</sup>. Con ello, Almazán

---

<sup>4</sup> En el capítulo LVIII “Cómo acordamos de ir a México, y antes que partiésemos dar todos los navíos al través, y lo que más pasó, y esto de dar con los navíos al través fue por consejo y acuerdo de todos nosotros los que

crea un nuevo texto a partir de un pretexto (el capítulo de Díaz del Castillo relacionado con la destrucción de las naves españolas por parte de los soldados fieles a Cortés), pero sin un fin crítico, más bien reafirmante del discurso oficial que denigra a Cortés.

El primer nivel de la intertextualidad, base de la parodia, es la imitación. Sin embargo, en cuanto el texto logra liberarse de ella y obtener su propia identidad, el acto imitativo tiende a llegar a otra parte. La parodia se sirve de una pieza de género noble para cambiarla a un sentido ridículo o malicioso (Jitrik 4).

Lo anterior lo podemos observar en el episodio “La noche triste”. Por un lado, Almazán intenta imitar, con estilo propio e incluyendo expresiones populares de su época, el lenguaje de los españoles del siglo XVI, de lo cual resulta una parodia estilística:

–Pero no hicisteis más que ausentaros a la Villa Rica de la Vera Cruz, para ver qué se le ofrecía a don Pánfilo de Narváez –continuó Ordaz dirigiéndose a Cortés– que al señor don Pedro de Alvarado se le ocurrió escabecharse a seiscientos huehuenches que bailaban muy quitados de la pena en el atrio del templo mayor. [...] Agora, ya lo veis: sitiados, hambrientos, mal feridos...  
(56)

Asimismo, cuando Almazán parodia el mito del llanto de Cortés en el árbol de la noche triste recurre a diversos textos nobles: la narración de Bernal Díaz del Castillo y la de Francisco López de Gómara (ambos recogidos por el libro de texto gratuito), lo cual conduce al lector primeramente a tomar en serio el relato pues contiene una base verídica–histórica y posteriormente se provoca la risa cuando la parodia se efectúa en detrimento no del texto en

---

éramos amigos de Cortés” de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, relata Díaz del Castillo que se decidió destruir las embarcaciones para evitar que más soldados huyeran hacia Cuba con el gobernador Diego Velázquez, enemigo de Cortés, tal como lo tenían planeado Pedro Escudero y Juan Cermeño, entre otros, a quienes tuvo que ejecutar el capitán como castigo por su traición.



sí sino del protagonista español pues lo presenta como plañidero. El episodio concluye con una frase de una canción de un artista popular, como mecanismo para lograr el reconocimiento (masificación) de su obra:

Don Hernando, que había perdido de vista en la refriega a su fiel Malinche, se sentó bajo un ahuehuate y se llevó un pañuelo a los ojos, lamentando su extravío. Pero la india políglota aún vivía, y al cabo de un rato vino y se acurrucó a su vera.

–¿Lloráis, amo y señor mío? –le preguntó. A Cortés se le iluminó el semblante.

Con gran ternura abrazó y besó a su amada.

–¿Por qué llorábais, cariño? –insistió doña Marina.

–Porque anoche vi llover, vi gente correr... ¡y no estabas tú! –prorrumpió el enlodado conquistador entre sollozos. (Almazán 62)

Como ya se ha mencionado, la parodia puede adquirir dos significados dependiendo de la intención del texto parodiante. Cuando se inclina por su definición “cerca de” las identidades se refuerzan provocando una nueva relectura del texto base (Jitrik 4). Ejemplo de ello es el relato de Almazán “La visión de Fray Marcos de Niza” que en un primer momento presenta una síntesis del libro *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, aderezándolo con un lenguaje coloquial. Esta parodia invita al lector a releer, bajo la mirada de Almazán, los relatos del conquistador español, redescubriendo sitios y estableciendo un vínculo entre pasado y presente ubicándonos geográficamente con referentes actuales, por los lugares en los cuales transitó Núñez en su exploración de la Florida:

el viaje fue muy accidentado a grado tal que al ser arrojados por el huracán María Dolores en la costa oriental de la península, los exploradores decidieron abandonar los navíos y emprender el viaje por tierra hacia la Nueva España,

sin saber que estaban a unas cuantas millas de Miami, donde con toda seguridad hubieran sido bien recibidos por la numerosa colonia cubana.

[...]

Los náufragos caminaron la friolera de 3,000 kilómetros. Cruzaron todo el sur de Texas, vadearon el Río Bravo por El Paso, continuaron por Nuevo México y Arizona, y después dieron vuelta a la izquierda para seguir con rumbo al sur hacia Sonora y Sinaloa. (Almazán 73-74)

Para Jitrik, el efecto mayor de la parodia es neutralizar o suspender el predominio del sistema literario en curso, inaugurando otro sistema que termina por ratificar el anterior. Es decir, el lector tiene expectativas del texto a partir de ubicarlo en un estilo o corriente literaria; a través de la parodia se anulan las características del texto donde el lector lo ha situado y surge uno nuevo, que, a su vez, termina por confirmar la pertenencia del texto base a un estilo o corriente literaria. Ello es claro con la obra de Ibarguengoitia que se inscribe dentro de la narrativa de la Revolución pero sólo para demolerla. Dice Jitrik respecto a la tragedia: si “surge una parodia de la tragedia, ese sistema previo (el de la función catártica de la tragedia) se detiene un instante, se piensa a sí mismo; puede volver a continuar, pero ese momento de suspensión es fundamental porque puede sobrevenir el colapso, como ocurrió con las novelas de caballería, o modernamente, con el realismo mágico, o bien puede producirse un robustecimiento” (11).

En este sentido, podríamos conceder que Almazán promueve una suspensión del modo de lectura de los textos oficiales, porque aun cuando los personajes cumplen con su destino heroico o antiheroico, el giro se presenta en las intenciones que conllevan sus acciones. La suspensión del sistema ocurre cuando se despoja del sacrificio patriótico y convicciones ideológicas a los personajes históricos, invitando al lector a mirarlos como a sí

mismo, con lo cual se parodia la historia oficial. Con ello, podríamos afirmar que cuando el lector tiene a su altura a los héroes puede identificarse con ellos, generar una especie de empatía y comprensión que lo lleva a apropiárselos, a insertarlos como parte de su ser y su vida, fortaleciéndose así la identidad nacionalista.

Jitrik precisa tres niveles de un texto con posibilidad de ser parodiados: personaje, estilo y temas. “En cuanto a personajes, lo que se parodia son algunos de sus rasgos; en cuanto al estilo, se parodian algunos tics y en cuanto al tema, por lo general hay un sistema de inversión de valores (que puede dar lugar a un contra–tema)” (15). En este sentido, lo parodiado no sería un texto, sino un objeto del propio texto. De igual manera, expone que puede parodiarse el discurso de la ideología: “de hecho lo que se parodia son las concreciones verbales o la organización verbal de una formulación ideológica determinada, en el entendido de que la ideología es un conjunto de ideas pertenecientes a un determinado sector o grupo social” (18).

En *Episodios nacionales* podemos encontrar ejemplos de cada uno de los niveles parodiados. En “Asalto a Columbus” podemos encontrar el relativo al personaje. Las primeras líneas nos presentan un general Francisco Villa tolerante, considerado y pasivo – incluso culto y diplomático– cualidades de las que precisamente carecía el revolucionario:

A ver muchachito –le dijo el Centauro al general Rodolfo Fierro–: con las mejores expresiones de mi cariño y con las luces de su inteligencia, me hace favor de apersonarse con esos señores gringos masque sea muy temprano y a la mejor anden con las fatigas de preparar el desayuno, pa´ pedirles licencia a efecto de internarnos en su territorio. Usté columbra, señor, que venimos en son de paz y sólo queremos ir por fayuca, pero si por acaso se ponen pelúcidos,

me hará usted el beneficio de informármelo, pa'tomar otras prontas providencias. (Almazán 187)

En cuanto al estilo, Almazán desarrolla la mayoría de sus relatos con un lenguaje formal pero asequible, muy similar al de los libros de texto gratuito, aderezándolo con expresiones populares. En este aspecto es prudente referirnos nuevamente a Lange citando a Bajtín, al afirmar que el parodista recurre a una combinación de lenguas para generar un efecto cómico.

Beristáin afirma que:

el paso del estilo serio al paródico se prepara mediante la introducción, en forma velada (sin indicio formal de expresión) de un tono épico o solemne cuya verdadera naturaleza de *habla ajena* [...], se revela después, al pasar a otro lenguaje que es el del autor, en cuya voz los adjetivos con frecuencia juegan un importante papel desenmascarador del habla ajena. (392)

En el relato “La dentadura del virrey” podemos notar esta mezcla de estilos:

Reinaba en las Españas la católica majestad del señor don Felipe IV, cuando el 24 de junio de 1640 desembarcó en Veracruz, para gobernar en su augusto nombre el virreinato de la Nueva España, el excelentísimo señor don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, duque de Escalona y marqués de Villena. Era el tal don Diego—cuentan las crónicas— un hombre que aún estaba en los años de su juventud. Alegre, decididor, impetuoso, amigo del borlote y la grandeza, buen catador de caldos, adorador del naípe, espléndido en su trato y muy amante de las faldas [...]

Don Diego tardó la friolera de dos meses en hacer el viaje de Veracruz a la capital del virreinato, ya que en cada sitio por donde pasaba organizaba una pachanga... (87)

Como se observa, el relato inicia con un tono solemne, grandilocuente, engañando al lector en un principio sobre la intención del autor. Poco a poco se va revelando la parodia cuando Almazán agrega adjetivos del habla ordinaria, generando la risa.

Hutcheon concilia las estrategias retóricas de la parodia: ironía, comicidad y exageración; con sus efectos pragmáticos como auto-reflexión, transgresión crítica o creativa del modelo, sátira y subversión ideológica. Dependiendo de la intencionalidad de la parodia son sus efectos literarios o extraliterarios (179). Marco Aurelio Almazán es paródico (intratextual) porque hace una revisión y deconstrucción de un discurso nacionalista plasmado como historia oficial en los libros de texto gratuitos (los pre-textos); y satírico (extraliterario) porque incluye elementos relacionados con el contexto político-social de su actualidad como el partido dominante, la burocracia, la corrupción, entre otros. Lleva a la auto-reflexión, realiza una transgresión creativa (más no crítica) de la manera de presentar la historia oficial, despliega elementos satíricos, y, en ocasiones, favorece la subversión ideológica cuando el lector deja de percibir lejanos e inalcanzables a sus héroes para identificarse y apropiarse de ellos.

Skłodowska señala que “la parodia es un vehículo ideológicamente significativo, que bien puede ser empleado para reevaluar el pasado y entablar una polémica reactualizadora con discursos preexistentes [...], bien puede servirse de su propia característica de arma de doble filo para autocuestionar las premisas del discurso mismo [...]” (33). En este sentido, Almazán retoma el discurso nacionalista posrevolucionario plasmado en los libros de texto para cuestionar los motivos que llevaron a actuar a los personajes históricos. Con ello, reactualiza la historia oficial con sus propias versiones y ubicándola en su propio contexto, logrando fortalecer, a través del acercamiento lector-personajes, la identidad nacional. Es decir, Almazán toma su pre-texto (uno denominado historia oficial) y construye un texto

metahistórico y metaliterario que, de manera humorística y con elementos de sátira, termina por ser cómplice del fundamento del Estado-nación posrevolucionario. En este sentido, se convierte en un “vehículo ideológicamente significativo” de manera negativa al reforzar el discurso oficial, eludiendo una verdadera crítica.

De acuerdo con Sklodowska, la parodia se desarrolla bajo tres procedimientos: la inversión de la perspectiva, la intertextualidad (transformación de modelos) y meditaciones metadiscursivas. Bajo estas premisas, Almazán presenta 1) un ejercicio paródico de inversión de la perspectiva, pues el lector no espera los giros de un acontecimiento histórico; 2) una transformación del lenguaje de los discursos históricos hacia un lenguaje coloquial, sin perder la seriedad que amerita un texto de esta naturaleza, manteniendo el tono grandilocuente (inversión paródica del modelo); y 3) una meditación metadiscursiva, pues contiene elementos de sátira con fin moralista y un cuestionamiento sobre los motivos que llevan a actuar a los héroes y villanos, rebajándolos a un nivel mundano, de tal forma que son reducidos a protagonistas de cuentos o relatos, lo que en la fórmula postvanguardista se denomina el eclipse del Sujeto.

A manera de conclusión del apartado relativo a la parodia, Almazán no reescribe la historia de México ni inventa episodios históricos, pone a dialogar dos discursos ideológicos que terminan por coincidir en los hechos, en la argumentación y en los objetivos. La crítica, a través del humor es hacia la sociedad de su tiempo, pero no hacia su fundamento discursivo.

### **II.3 Sátira**

La parodia puede ser cómica, pero la sátira lo es siempre. La parodia se sirve de la ironía, a la vez que la sátira favorece la exageración caricaturesca para realzar su mensaje crítico-moralizador (Sklodowska 12).

Lange establece la diferencia entre sátira e ironía: normalmente la segunda es más fina y sutil, menos destructiva que la primera la cual no tiene dos códigos sino un mensaje inequívoco: “deja muy claro lo que quiere criticar ridiculizando agresivamente su blanco” (34).

La diferencia entre sátira y parodia es que la segunda, además de su función crítica puede expresar también admiración; es fundamentalmente humorística y no necesariamente degenerante, mientras que la sátira sólo se empeña en criticar y ridiculizar (Lange 35).

Para Hutcheon, la sátira busca corregir, ridiculizando, vicios e ineptitudes del comportamiento humano, ineptitudes que son extratextuales pues casi siempre son morales o sociales y no literarias. Derivado de esta intención de corregir, debe centrarse en una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque (180).

Domenella señala que para que una obra sea considerada satírica es básica la actitud de ataque contra alguien o algo (38).

Con base en las definiciones anteriores, Almazán recurre a la sátira cuando señala encarnizadamente los defectos de los villanos de la historia. Por ejemplo, cuando se refiere a Santa Anna lo hace denostando su persona: “la adulación y el barbeo habían llegado a extremos sublimes en la corte de Su Alteza Serenísima, el general don Antonio López de Santa Anna, benefactor de sí mismo y cercenador de la patria” (Almazán 149). Hacemos un paréntesis para recurrir a la historia oficial a través de *Mi libro de cuarto año: Historia y Civismo* (1960) en el cual se devalúa a Santa Anna, juicios que retoma Almazán en su obra para calificarlo: “Turbulento y pendenciero cuando joven, lo caracterizaba la astucia y la audacia. Gustaba de las peleas de gallos y del juego; nunca tuvo buenas costumbres” (Barrón 99). El castigo implícito de la sátira lo ejecuta el curso de la historia, que se encarga de enjuiciarlo y reproducirlo en la memoria de las generaciones como el insidioso que vendió

más de la mitad del territorio, un personaje reprobable que encarna los antivalores del mexicano.

Otro ejemplo de sátira que señala Almazán son los absurdos del sistema político mexicano y los excesos de sus representantes, que a su vez, son herencia de las inmoralidades de los antecesores. Por ejemplo, en “La leyenda de Quetzalcóatl”, cuando invita a la reflexión sobre este personaje mítico expone su crítica a la forma en la que el gobierno federal promueve el turismo:

¿Quién fue aquél reformador de la religión, fundador de una secta numerosa, que después se transmuta en dios del aire y bajo la advocación de la serpiente emplumada vaticina la llegada de extranjeros con boinas vascas? Nunca lograremos saberlo a ciencia cierta. Aunque por todas las características antes señaladas no sería difícil que sólo haya sido un «engendro» del Departamento de Turismo. De ese estilo son sus folletos, sus promociones a base de esculturas prehispánicas hechas de material plástico y sobretodo sus sicodélicos programas de Luz y Sonido. (23–25)

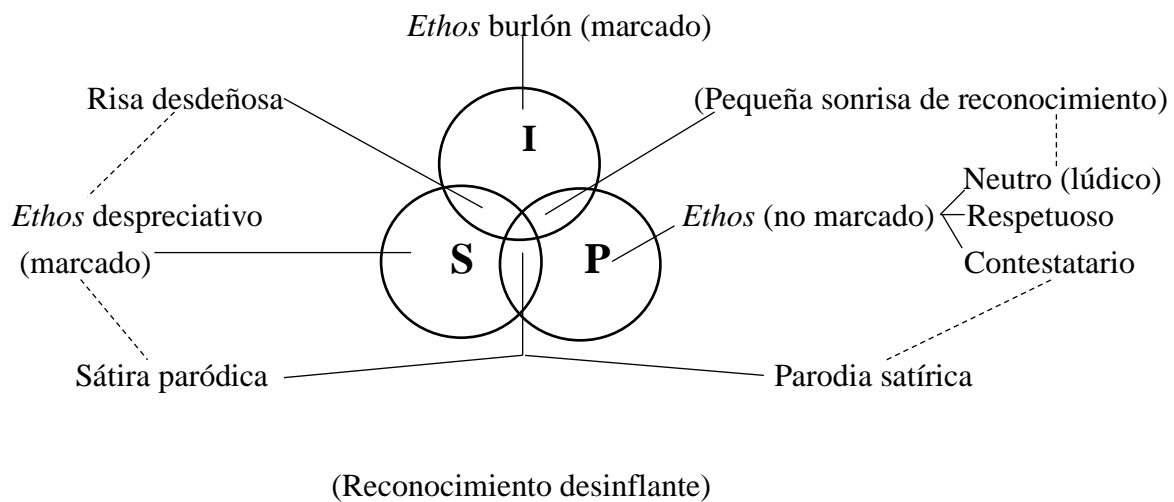
En este sentido, la sátira reformista se activa cuando resalta la fallida operación del Departamento de Turismo relacionada con su promoción de la cultura prehispánica, provocando la risa burlona del lector. Sin embargo, es importante recalcar que este tipo de señalamientos no son frecuentes en los relatos, sino más bien esporádicos, por lo cual no se podría clasificar la obra de Almazán como totalmente satírica.

#### **II.4 Ironía, sátira y parodia: dominancia del *ethos***

Hutcheon expone la complejidad de la ironía, la sátira y la parodia al intentar delimitar su campo de acción y establece que sus diferencias radican en el *ethos* generado (el sentimiento que el codificador busca comunicar al decodificador).



La ironía posee un *ethos* burlón, codificado peyorativamente. La sátira presenta un *ethos* semejante a la ironía pero codificado más negativamente aún. “Es un *ethos* más bien despreciativo, desdeñoso, que se manifiesta en la presunta cólera del autor, comunicada al lector a fuerza de invectivas” (Hutcheon 181). La parodia también tiende al *ethos* peyorativo, sin embargo, de acuerdo a su función puede ser contestataria, respetuosa o lúdica. Asimismo, Hutcheon propone un esquema donde expone la hibridación o entrelazamientos entre ironía, parodia y sátira, cuyos alcances dependen del *ethos* de la parodia (1992 185).



Donde se unen la sátira y la parodia, el *ethos* depende de la intención de la segunda. Si es un *ethos* paródico respetuoso, entonces se lee como una deferencia hacia el texto parodiado y sus valores. Si el *ethos* paródico es contestatario, el entrecruzamiento de la parodia sobre la sátira conduce a una provocación cínica.

A su vez, Hutcheon distingue dos tipos de “géneros” derivados de la coincidencia entre sátira y parodia: la parodia-satírica que apunta siempre a un “blanco” intertextual; y por

el otro, la sátira-paródica que apunta a un objeto fuera del texto pero utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su función correctiva (182).

Asimismo, la intersección de la parodia y la ironía genera un efecto lúdico. “[...] la burla más ligera de la que es capaz la ironía, se entrelaza al *ethos* paródico, el cual estaría marcado de forma lúdica” (Hutcheon 183).

A partir de lo expuesto podemos afirmar que Almazán emplea la parodia-satírica con un *ethos* respetuoso pues existe un diálogo intertextual con la versión oficial de la historia, la de los libros de texto gratuito, ya que se ajusta a las narraciones que presenta, imita el lenguaje formal y replica los modelos de los héroes y villanos sumándoles únicamente pasiones, debilidades o intereses personales para acercarlos al lector, aportaciones que son las que producen la risa. De igual forma, en ciertos relatos, Almazán recurre a la sátira cuando exagera vicios e incapacidades de los “villanos”, ridiculizándolos a través de evidenciar su ineptitud, haciendo escarnio de un personaje ya de por sí desacreditado.

Algunos relatos se encontrarían dentro de la clasificación de sátira-paródica pues el objeto de afrenta no es el texto en sí mismo, sino la descomposición del sistema político y los vicios y prácticas denostables heredadas por los protagonistas de la historia.

Finalmente, otros relatos se clasifican dentro de la intersección de la parodia con la ironía, donde Almazán busca burlarse de los personajes históricos pero apelando a la codificación, generando un efecto lúdico.

Es pertinente rescatar la obra del escritor mexicano Jorge Ibarguengoitia –reconocido precursor de una literatura dedicada a desacralizar la historia oficial–, y analizar su efecto en la obra de Almazán, a partir de que ambos emplean los mismos recursos narrativos como la parodia, la sátira y la ironía y sus distintas combinaciones, para manifestar su crítica a las bases del Estado posrevolucionario. Es preciso establecer paralelismos en los alcances y

objetivos de las obras de ambos escritores en un contexto donde la literatura mexicana se caracterizaba por su solemnidad y el tratamiento grave de los acontecimientos históricos (Zavala 59).

*Los relámpagos de agosto* (1964), novela de Ibargüengoitia, destaca porque al desmitificar lo que en apariencia es heroico surge una reflexión crítica que conlleva una visión distinta de la historia. El autor recurre a la ficción narrativa para hacernos creer en acontecimientos históricos falsos, convertidos en aventuras divertidas, verídicas y críticas estrechamente relacionadas con la historia (Martínez párr. 12). Su objetivo es desacralizar la historia oficial (la que configuró y distribuyó las instituciones del Estado) y delinear una perspectiva menos solemne de la realidad mexicana (Castañeda “*Desacralizar la historia de México: Ibargüengoitia y Los relámpagos de agosto*”, párr. 5).

Ibargüengoitia se propuso mostrar las inconsistencias (o quizás manipulaciones) historiográficas como causantes del deficiente sistema político de su época, pretendiendo entender el presente a partir de una crítica paródica–satírica del pasado (Campesino 206).

En *Los relámpagos de agosto*, el guanajuatense opta por rechazar la solemnidad para sustituirla por desparpajo y regocijo ante la barbarie. “Si la novela testimonial se asume como el canto de la gesta heroica, *Los relámpagos de agosto* constituye un contra–canto, una parodia de la Revolución” (Campesino 238), parodia que pone en juego la literatura y la historia.

Según Campesino, para el ironista, la realidad es su objeto de destrucción pues se ha declarado enemigo de ella, y la realidad que Ibargüengoitia se propone aniquilar es la de los libros de historia a través de bajar del pedestal a los héroes y los humaniza desde una mirada irónica, que tiende un lazo entre la historia y la realidad (Campesino 233). Los héroes se

humanizan cuando sus actos emanan de sus propias debilidades que pueden representarse como un vicio, un beneficio personal o la ira acercándose con ello a la realidad humana.

El recurso de la sátira que señala desaprobación, queja, denuncia y condena es transversal en la obra de Ibargüengoitia, quien elige elementos constitutivos del Estado mexicano para dirigir sus ataques: las instituciones, el discurso revolucionario, la cultura, los héroes que conforman nuestra identidad. El autor se escuda en sus personajes para disimular la burla y la crítica y con ello evitar influenciar al lector. Los personajes de Ibargüengoitia son tan similares y a la vez tan distintos a los objetos de su sátira, que precisamente en este contrasentido se puede leer su condena al discurso anquilosado del Estado (Campesino 226).

Por su parte, en su obra *Instrucciones para vivir en México* (1990), Ibargüengoitia presenta un análisis de ciertos episodios históricos desde una perspectiva más humorística que irónica. En el apartado “Lecciones de historia patria” plasma reflexiones que tienen que ver con la manera en cómo nos ha sido transmitida la historia de nuestro país y cómo la hemos introyectado, reproduciéndola irreflexivamente contribuyendo con ello a legitimar el discurso del Estado y a propagar las inconsistencias históricas:

–¿Zapata era bueno, mamá? –preguntan los niños.

–Sí, era bueno. Luchó contra la opresión del campesino y porque se les entregara la tierra a quienes la trabajan– explica la madre patriótica y revolucionaria.

Esta es la parte fácil. Lo que cuesta más trabajo explicar es cómo, siendo bueno, luchó en contra de Madero, que también era bueno, y de Carranza, que también lo fue... (51–52)

Esta sección de “Lecciones de historia patria”, que expone las reflexiones de Ibargüengoitia sobre el tratamiento del pasado desde la postura del Estado, se resume en la siguiente cita:

“Pero si la historia de México que se enseña es aburrida no es por culpa de los acontecimientos, que son variados y muy interesantes, sino porque a los que la confeccionaron no les interesaba tanto presentar el pasado, como justificar el presente” (34).

Seis años después de *Los relámpagos de agosto*, el escritor mexicano Marco Aurelio Almazán rescató mitos, leyendas, héroes y acontecimientos históricos, para elaborar una serie de relatos que conforman *Episodios nacionales en salsa verde*. Almazán propuso también su propia interpretación de los hechos recurriendo, como ya se ha expuesto, a la parodia, la sátira e ironía, despojando a los héroes de sus valores y principios patrióticos, haciendo escarnio de los villanos y señalando los defectos de las instituciones que conforman el Estado.

Almazán, igual que Ibarguengoitia, rechaza la solemnidad y objetividad y las sustituye por el lenguaje coloquial y popular, así como por la subjetividad de las acciones de sus personajes, constituyéndose la mayoría de los textos como una parodia respetuosa de la historia oficial, donde la ficción representada en las pasiones de los personajes modifica la sustancia del acontecimiento pero no su desenlace.

El autor también pretende humanizar a los héroes de la historia al despojarlos de su sacrificio patriótico y adjudicarles la casualidad o las pasiones como resultado de sus actos, subestima sus valores, llevándolos a un estado de inferioridad, al mismo nivel del lector. Sin embargo, es importante recalcar que, aunque Almazán “se divierte” subestimándolos, su objetivo no es aniquilar la realidad que le presentan los libros de historia, por el contrario, busca establecer un diálogo intertextual con la historia oficial emanada de los libros de texto gratuito.

Como ya se ha demostrado, *Episodios nacionales* utiliza la sátira pero sin ánimo de reformar pues la esperanza de transformación es nula cuando los propios héroes son los fundadores de la descomposición del sistema político, lo cual denota timidez crítica, apego a

la historia oficial e indecisión ante el mecanismo reformador de la sátira, siendo esta característica una diferencia fundamental con Ibarguengoitia quien creía que los errores de la Revolución podían tener una solución y por ello se les otorga un tratamiento humorístico.

Con base en lo expuesto podemos concluir que la obra de Almazán se desarrolla a la sombra de Ibarguengoitia. Si bien, ambos hacen de la revisión histórica su medio para formular las críticas al Estado y utilizan la parodia, la sátira y la ironía como recursos narrativos para generar simpatía e involucramiento del lector, Ibarguengoitia es incisivo y Almazán complaciente. Ibarguengoitia cuestiona las bases fundacionales del Estado posrevolucionario a través de refutar el discurso del PRI, la herramienta política más eficaz del gobierno para consolidarse. No sólo parodia los textos literarios que son fundamento de la cultura posrevolucionaria o a sus protagonistas; sino que invierte el discurso oficial, vulnerando los argumentos del Estado y con ello su credibilidad, su legitimidad y, en general, los pilares que lo sostienen (valores, principios e historia). Almazán, por su parte, entabla un diálogo intertextual con la historia oficial y pacta con ella, la respeta y respalda al mantener constante las variables del sistema: los héroes lo siguen siendo y lo mismo los villanos. Se percibe una necesidad de legitimar el discurso del Estado y nos hace creer que el partido dominante desde siempre ha existido, lo mismo que sus prácticas políticas. Igualmente, señala que los vicios del sistema y de la sociedad son milenarios por lo que es innecesario e inútil luchar contra ello.

Mientras que Ibarguengoitia invita al lector a participar en el texto descifrando el mensaje verdadero que trae consigo el discurso nacionalista, Almazán lo encubre y genera la simpatía del lector promedio, el de las revistas masivas y lúdicas, el lector aleccionado e ingenuo.

Sin duda, las posiciones en el campo literario que asumieron ambos son muy distantes entre sí, lo cual fue determinante para que uno fuera acogido por la posición dominante y el otro no gozara de reconocimiento.

En este sentido, si bien la concepción histórica que se tenía del humor en la literatura latinoamericana no era totalmente positiva<sup>5</sup>, sin duda la manera en la que decidió abordarlo cada uno de los autores en sus obras y el papel que le otorgaron como mecanismo crítico y de reforma social, influyó para posicionarse en el campo literario. Mientras Almazán propone un texto digerido, donde no se presenta una subversión del discurso del Estado ni de su manera de ver el mundo, Ibargüengoitia propone lo opuesto, haciendo partícipe al lector.

Jorge Ibargüengoitia fue acogido por el grupo dominante donde se le otorgó un espacio dentro de las publicaciones más reconocidas del momento como *Plural* y la *Revista Mexicana de Literatura*. Fue relacionado con el grupo “la mafia”:

el gobierno poco a poco fue reconociendo su fuerza intelectual y de hecho procedió a aglutinar a muchos de ellos. Por tanto, los de la mafia lo pasaron muy bien en los años sesenta porque tuvieron todo lo que quisieron: aprecio de las altas esferas y admiración de muchos jóvenes. Sin duda llevaron a cabo obras importantes para la cultura, además de la calidad de la producción en lo individual que significó magníficos libros [...] de Jorge Ibargüengoitia (*Los relámpagos de agosto*) [...]. (Agustín 21-22)

---

<sup>5</sup> Como ya se expuso en el capítulo anterior, de acuerdo con Julio Cortázar en la *Vuelta al día en 80 mundos* en las letras latinoamericanas se ha relegado al humor de la literatura bajo la premisa de que resta seriedad a las obras. Asimismo, José Miguel Oviedo expone en su ensayo “Laughing is a serious matter” la afición de los creadores por cultivar la solemnidad ya que el humor podría condenar como “ligero” un trabajo literario, denigrando el esfuerzo de los autores.

De esta manera, su estilo sofisticado (como califica José Agustín a los escritores de la mafia), en conjunto con el manejo crítico de la parodia, la sátira e ironía, recursos narrativos poco comunes en su época, le abrieron las puertas para ubicarse dentro de la posición dominante del campo literario, gozando de prestigio y legitimidad al ser amparado por los miembros que lideraban la posición. Como parte de esta aceptación, Ibarguengoitia obtuvo reconocimientos como el Premio “Casa de las Américas” (1963 y 1964), entre otros, mecanismos simbólicos para constatar el valor del autor dentro del campo literario.

Por el contrario, Almazán no fue acreedor a reconocimientos ya que su posición fue de un autor dirigido a las masas. La ligereza de su postura frente al discurso del Estado, su estilo “poco sofisticado” (citando a José Agustín) y la explotación limitada de los recursos de la parodia, la ironía y la sátira como reformadores sociales, lo colocaron en la posición opuesta a Jorge Ibarguengoitia, no sin antes obtener otras prebendas como ganancias económicas, tiraje extenso y puestos en el gobierno.



### **III. LA OBRA DE ALMAZÁN: ANÁLISIS DESDE LA PARODIA, SÁTIRA E IRONÍA Y SU RELACIÓN CON BOURDIEU**

*Episodios nacionales en salsa verde* se compone de 27 relatos organizados en nueve etapas históricas y una prospectiva sobre el devenir de México:

1. Época precortesiana (o prehispánica)
2. La conquista
3. La colonia
4. La independencia
5. Primer imperio
6. La República
7. Segundo imperio
8. El porfiriato
9. La revolución
10. Era cósmica

Si bien la totalidad de los relatos (excepto los dos últimos de la “Era cósmica”) comparten ciertos rasgos tales como que abordan un acontecimiento histórico desde la mirada del autor quien intenta hurgar en los motivos que llevaron a actuar a los protagonistas; el tono del relato y los objetos de la crítica son variables, por lo cual, a partir del análisis de cada uno, se propone una clasificación de los textos en cuatro grupos, lo cual nos permitirá clarificar mejor la intencionalidad del autor con esta obra y establecer su posición en el campo literario.

De manera general, se identificaron dos características constantes en la mayoría de los textos: “crítica a las instituciones”, que significa si Almazán hizo referencia directa o indirecta a las instituciones políticas de manera crítica: organismos públicos, partidos políticos, burocracia, sindicatos, etcétera; y “héroes y villanos”, donde el autor recurre a los

personajes reales de la historia de México y les imprime su propia caracterización. Los primeros son cuestionados por sus actos heroicos y los segundos, escarmentados.

A partir de estas características, los textos se clasificaron en cuatro grupos: en el primero predominan los héroes rebajados por sus necesidades y pasiones y no se presenta crítica a las instituciones; en el segundo nuevamente tenemos a los héroes pero sí hay presencia de crítica (directa o indirecta) a las instituciones; en el tercero los protagonistas son villanos denigrados y también se critica a las instituciones y en el último nuevamente hay villanos pero sin crítica a las instituciones.

A continuación se presenta el análisis detallado de cada grupo acompañado de ejemplos específicos de los relatos, así como su vinculación con la teoría del campo literario de Bourdieu.

El primer grupo contiene un relato sobre el periodo de la colonia, tres de la independencia y uno de la Revolución. Los textos llevan por nombres y protagonistas: “La visión de fray Marcos de Niza” con Fray Marcos de Niza; “El apetito del corregidor” con Josefa Ortiz de Domínguez; “La albóndiga de Granaditas” con el Pípila; “El niño artillero” con el niño artillero y “El asalto a Columbus” con Pancho Villa. En cuestión crítica este grupo de textos resultaría el más inofensivo, pues únicamente se limita a exponer el acontecimiento histórico desde las entrañas del héroe, resultando en acciones cómicas sin más ánimo que provocar la risa lúdica del lector, una risa de complicidad y compasión hacia los héroes, sin pretender cuestionar los cimientos de las instituciones actuales, sino, por el contrario, reforzar la narrativa de la fundación y desarrollo de los Estados: siempre han existido los héroes patrios dispuestos a sacrificarse por su nación y a combatir a los enemigos que impiden la consolidación del país. La historia ha demostrado que estos enemigos siempre

son derrotados gracias a los valores nacionalistas, por ello, la labor del Estado es fomentarlos para que exista la convicción de sacrificio.

La parodia se activa con su significado “al lado de” estableciendo entre los textos (parodiado y parodiante) un diálogo humorístico.

Los héroes son personas inocentes y trabajadoras (el pípila y el niño artillero), predicadores con las mejores intenciones religiosas (Fray Marcos de Niza), mujeres valientes al lado de la causa insurgente (Josefa Ortiz de Domínguez) y aguerridos que reivindican el honor de México ante los extranjeros (Pancho Villa), pero sucumben a sus intereses personales o apetitos pasionales sin que ello signifique una merma en su credibilidad histórica, pues el autor es muy cuidadoso al ridiculizarlos sin llegar al extremo de convertirlos en vulgares o ruines.

Por ejemplo, en “El apetito del Corregidor”, Almazán nos pinta una Josefa Ortiz de Domínguez víctima de los prejuicios de género del autor: buena ama de casa y esposa dedicada quien intuye, a través del apetito de su marido, que la revuelta insurgente ha sido descubierta. Si bien mantiene su calidad de mujer valiente y protagonista de la Independencia, no se aparta de las actividades propias de su género. Para Almazán, una mujer puede contribuir a las causas nobles sin abandonar su papel como señora.

–Menos mal que después de tantos años de casados yo ya conozco a Miguel al revés y al derecho. En cuanto vi que no se comía el arroz con plátanos machos, me figuré que había moros en la costa. Y gracias a Dios que no probó las enchiladas ni el adobo, pues de otra manera no se me hubiese ocurrido mandar el mensajero a los insurgentes, y capaz que la independencia se retrasa otros cien años... (Almazán 109)

En el relato “La albóndiga de Granaditas”, Almazán despoja de su heroicidad al famoso Pípila y lo convierte en un ingenuo ambicioso cuando después de la matanza y el saqueo de la albóndiga, se encuentra buscando una albóndiga que le prometió uno de los capitanes insurgentes si quemaba la puerta.

–¿Qué buscas? –le preguntó un sargento.

–La albóndiga..., la albóndiga que me prometió mi capitán Gómez si quemaba la puerta. He encontrado chorizos, jamones, aceitunas en conserva, turrón de Jijona y latas de sardinas, pero albóndigas, cero.

–Oíste mal, valedor. Lo que te prometieron fue la albóndiga. La albóndiga de Granaditas. Así llaman a este depósito de cereales.

–Lástima –dijo “el Pípila” abriendo una botella de Valdepeñas–. Con lo que me hubiera gustado comerme una en salsa de chipotle... (Almazán 117–118)

En la época de la Revolución, Pancho Villa reivindica el nombre de México cuando ajusticia un par de gringos en el episodio conocido como “Asalto al Columbus”, derivado de la prohibición de cruzar la frontera para comprar fayuca. En este relato, Almazán nos presenta un Pancho Villa mesurado y sensato, que trata de entablar diálogo conciliador con los gringos antes de asesinarlos, aunque sus razones sean menos loables que las de la historia oficial. Además, el autor aprovecha para ridiculizar a los estadounidenses y reforzar el mito de que Villa es el único mexicano que se ha enfrentado en una batalla con el país del norte:

–Señor –dijo Villa alzándose el pantalón–, en este día memorable vengo dentro de mi ignorancia y mis pocas luces a solicitar visa de turista o tarjeta de transmigrante pa´ internarme en territorio que nombran extranjero, sin más proposiciones que las de abastecerme en una tienda de cinco y diez para el Crismas que se avecina. (Almazán 189)

En este grupo de relatos, el autor utiliza únicamente el recurso de la parodia donde incorpora un texto nuevo en un texto noble. Apelando a Lange, a partir de la agudeza del humor del autor, podemos afirmar que son textos poco dañinos, pues los héroes mantienen su estatus aunque su calidad moral se pone en entredicho. Sin embargo, con ello, el autor no cuestiona las bases del Estado, por el contrario, promueve una mayor identificación del lector con los personajes a través de generar un sentimiento de empatía que termina por fortalecer la identidad nacional. En este sentido, rescatando a Bourdieu, Almazán toma una posición a favor del poder político identificándose como oficialista, pues además de haber una ausencia de crítica a las instituciones políticas, refuerza el discurso histórico producido desde el poder.

El segundo grupo contiene cuatro textos sobre la época prehispánica, dos sobre la colonia y uno de la Revolución. Los relatos llevan por nombres y protagonistas: “Los primeros turistas” con los olmecas; “La leyenda de Quetzalcóatl” con Quetzalcóatl; “La ofrenda de Xóchitl” con el Rey de Tula; “La fundación de Tenochtitlán” con los mexicas; “El secreto del Alférez” con Catalina de Erauso; “Lorencillo en Veracruz” con el pirata Laurent Graff y “Cañonazos de 50 mil pesos” con Álvaro Obregón. Por sus características pareciera que estos textos son los más críticos pues el héroe se tiene que enfrentar a instituciones que, desde su nacimiento, están descompuestas y no responden de manera efectiva a las necesidades sociales. Incluso, en una lectura aún más desalentadora, el propio héroe es quien da origen a dichas instituciones (así como vicios y prácticas políticas inmorales), y así, derivadas de su antigüedad, la corrupción, el burocratismo y la ineficiencia, se convierten en lastres casi imposibles de combatir, pues si los propios héroes que encarnan valores dignos de imitar sucumbieron a los intereses personales, la sociedad actual no tiene esperanzas de mejora.

Estos relatos utilizan la sátira–paródica pues se apunta a objetos fuera del texto (las instituciones políticas), y la parodia adopta su significado de “frente a” o “contra” pues se revela una crítica contestataria al convertir a los héroes, si no en villanos, sí en seres inferiores cuyas acciones tuvieron repercusiones negativas en la construcción del país.

Por ejemplo, en el relato “Los primeros turistas” con el que da inicio a la obra, Almazán hace responsables a los primeros pobladores de Mesoamérica por su falta de virtudes que ocasionó los problemas que aquejan al país, tal como la sobrepoblación rural y su consecuente estado de pobreza. Estas inmoralidades de carácter milenario, son el legado de nuestras culturas ancestrales y, por ello, se vislumbran difíciles de combatir.

El Clan de los UI Mec nunca regresó a Mongolia, ni logró alcanzar al grupo turístico que eventualmente llegó a la Patagonia. Se quedaron para siempre en las risueñas costas del Golfo de México, y con el correr de los siglos dieron origen a una portentosa cultura, la cultura olmeca, que está considerada como una de las primeras que florecieron en nuestro país. De paso, nos legaron el hábito de la impuntualidad y la costumbre de tener hijos a montones.  
(Almazán 20)

En “La leyenda de Quetzalcóatl” el autor le atribuye al protagonista Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl, último rey de Tula, vicios y antivalores de los políticos de los años sesenta, con lo cual legitima esta conducta inmoral al presentar a quien también representa una deidad (piedra angular en la cosmogonía prehispánica), como un gobernador manirroto y burócrata petulante:

Quetzalcóatl, también llamado Topiltzin, construyó cuatro casas de oración, penitencia y ayuno. [...] Como se ve, en aquella época los mandamases de Anáhuac eran bastante moderados, conformándose con cuatro residencias de

materiales rascuachones. Mil y pico de años después, sus sucesores se recetarían no cuatro, sino cuatro docenas de palacetes en el Pedregal, las Lomas, Cuernavaca, Isla Mujeres y Acapulco.

[...]

Quetzalcóatl era de naturaleza reservada y pocas veces se presentaba en público, prefiriendo celebrar sus acuerdos en la intimidad de su despacho. Más aún, antes de preparar su informe anual se recluía en las soledades de la sierra, sin más compañía que la de su secretario particular y dos o tres muchachonas que lo mismo tomaban dictado, que le peinaban la barba, que desempeñaban otras actividades. Muy de cuando en cuando asistía a la inauguración de alguna pirámide, y sólo cada cuatro años hacía acto de presencia en la toma de posesión de don Fidel Velázquez. (Almazán 21–22)

En “La fundación de Tenochtitlán” Almazán vincula las perniciosas prácticas políticas de su época con el establecimiento y auge de Tenochtitlán, dando a entender que la corrupción procede de nuestros antepasados, siendo un defecto milenario:

Hacia mediados de 1255 acamparon los mexicas en las faldas de Chapultepec y procedieron a elegir rey. Durante algunas semanas se rumorearon los nombres de diversos candidatos, hasta que la Asamblea Nacional del PAI (Partido Azteca Inmemorial), dio a conocer a su tapado, que resultó ser el licenciado Huitzilihuitl, individuo hasta entonces un tanto oscuro y anodino, pero a quien de la noche a la mañana se le reconocieron relevantes méritos como estadista, organizador y revolucionario. Inmediatamente se unificaron los criterios y la tribu entera se lanzó a la cargada. (Almazán 33)

Incluso el propio Álvaro Obregón, reconocido por poner fin a los conflictos de la revolución, pacificar al país y acoger las demandas obreras y campesinas de la lucha armada, sucumbe al poder del dinero (la corrupción), para consolidar su poder político. Nuevamente, se reafirman los males político–sociales como efecto de las decisiones de los próceres de la historia.

– (Obregón dice) Consecuentemente lo que yo necesito, no es una revolución, sino todo lo contrario. ¿No tiene usted algún procedimiento eficaz para prevenir o sofocar revoluciones?

Al vendedor se le iluminó el rostro. Volviendo a abrir rápidamente su portafolio, sacó una tricromía y se la entregó al héroe de Celaya.

–Aquí tengo algo que le vendrá como anillo al dedo, mi general. Justamente lo que usted necesita.

Obregón hojeó el folleto con su única mano.

–¿Cañonazos de cincuenta mil pesos? –preguntó extrañado.

–Sí, general. Son la última palabra en procedimientos tranquilizantes.

–Caray, ¿y qué clase de munición utilizan para ser tan caros?

–Centenarios, mi general, centenarios. [...]

–¿Y cómo se manejan?

–Muy fácilmente. En cuanto se entere usted de que algún alborotado está por levantarse en armas, le apunta usted la cartera, le dispara, y al día siguiente va rumbo a Europa para visitar museos y balnearios de moda, más tranquilito que un cordero. En caso de que ya se haya insurreccionado, un par de cañonazos lo pone fuera de combate, y de paso le entrega a usted sus hombres, caballos



y equipo. Es un sistema infalible, con garantía de diez años, hasta que no se devalúe el peso. Después saldrá más carito.

El general Obregón sonrió de oreja a oreja.

–[...]Saque su libreta, que le voy a hacer un pedido importante. Con tan original procedimiento, no sólo creo que podré terminar tranquilamente mi periodo sin que nadie se me alebreste, sino que inclusive llegaremos a desterrar para siempre las revoluciones de México. (Almazán 198–199)

Resulta característico que la mayoría de los relatos de este grupo que denuncian la descomposición del sistema político, sean los relativos a textos fundacionales, aquellos relacionados con nuestras raíces y con la conformación de la cultura mexicana. En la época prehispánica y en la colonial –con el mestizaje y la institucionalización de tradiciones y costumbres españolas–, se construyó lo malo, lo deficiente, lo negativo. Con ello, Almazán ofrece más argumentos para afirmar que la corrupción es cultural, incluso es parte de la cosmovisión mexicana. En este sentido, recuperando a Bourdieu, Almazán nuevamente se posiciona al lado del poder político al excusarlo de sus defectos y manipular ciertos acontecimientos históricos como justificación. Pone la historia al servicio del poder para demostrar que, desde antaño, las bases del Estado están corrompidas.

El tercer grupo contiene dos textos de la conquista, uno de la colonia, dos del periodo de la República y uno del porfiriato. Los relatos llevan por nombre y protagonista: “Los naufragos del mayab” con los españoles; “La muerte de la Marçayda” con Hernán Cortés; “La dentadura del virrey” con el Virrey Diego López; “Los píos de Iturbide” con Agustín de Iturbide; “El baile de los cojos” con Santa Anna y “Los científicos” con Porfirio Díaz. Por sus rasgos, estos textos podrían parecer los más agresivos. Sin embargo, desde nuestra lectura, el autor se aprovecha de los villanos para justificar nuevamente el origen de

instituciones pervertidas, hace escarnio de ellos, los presenta como pusilánimes y abusivos (Cortés), ventajosos (el virrey) y traidores (Iturbide), antivalores que son la base de los políticos de su época. Estos relatos generan en el lector una risa indignada, pues debido a la inmoralidad de estos sinvergüenzas, la sociedad padece sus peores vicios, y al recurrir a personajes desacreditados, el nivel crítico de los relatos se diluye y se refuerza el discurso oficial sobre los antihéroes.

La parodia funciona bajo su modalidad de sátira–paródica pues se apunta a un objeto fuera del texto (las prácticas políticas inmorales de la época del autor), sin embargo, el *ethos* paródico adopta su significado de “al lado de” porque se respeta el texto de origen o noble (el de la historia oficial).

Por ejemplo, en “Los naufragos del mayab”, los protagonistas son españoles que naufragaron en la costa de Yucatán en una de las expediciones anteriores a la de Cortés. En apoyo a la historia oficial, el autor ubica en un plano inferior a los peninsulares y los sobaja, además de someterlos al designio de los indios. Asimismo, con este texto, Almazán señala a través de la sátira la opulencia de los funcionarios públicos quienes se sirven de sus cargos para hacerse de riquezas, llevándose los recursos públicos saqueados al norte, donde se refugian.

Desde lo alto del cocotero, el naufrago se colocó una mano sobre la frente a modo de pantalla y aguzó la vista tratando de distinguir lo que eran aquellos once puntitos blancos en la inmensidad azul del Caribe. Al cabo de un rato le llegó un ligero tufo a gazpacho y ya no tuvo dudas.

–¡Rediez! –exclamó entusiasmado–. ¡Son naves españolas! [...]

– ¡Albricias, hermano Gonzalo! –le dijo Aguilar al oído, pues la señora ya entendía el castellano y de ninguna manera convenía que se enterase del asunto–. He visto once velas en la mar, a la altura de Isla Mujeres.

–Será algún ricacho o funcionario público que está celebrando el cumpleaños de su hijo. Vos sabés que ahora todos tienen lujosas residencias en la ínsula, desde que la puso de moda don Aníbal de Iturbide –repuso Guerrero raspando los residuos de corn flakes de un plato.

–No me refiero a velas de pastel, idiota, sino a velas de navío. Once he contado. Trátase sin duda de alguna expedición que viene de Cuba.

–En tal caso se dirigirá a la Florida, pues bien sabéis que es allá a donde escapan todos los que pueden. (Almazán 41–42)

“Los píos de Iturbide” presenta a Agustín de Iturbide como un tramposo, obstinado, traidor y empeñado en ser emperador, acorde con el libro de texto gratuito *Mi libro de sexto año. Historia y civismo* que le adjudica el fracaso de los ideales independentistas: “Iturbide se hizo coronar emperador; no se cumplió el afán democrático del pueblo; la situación de desigualdad social continuó” (Blanquel y Manrique 217). Además, en *Episodios nacionales...* Iturbide personifica la práctica reconocida como “la cargada”, donde una multitud cooptada apoya el ungimiento de un candidato.

El 18 de mayo de 1822, mientras Iturbide jugaba una partida de póquer con sus amigos Manuel de la Bárcena e Isidro Yáñez, un grupo de gente se congregó afuera de su residencia para proclamarlo emperador. Aunque Iturbide se empeña en hacer creer que es un acto espontáneo, Almazán, a través de la ironía, nos deja ver que todo estaba perfectamente planeado por Iturbide en conjunto con el Sargento Pío Marcha.

Al resplandor de mil antorchas, la plebe se amontonaba frente a la casa de Moncada, lanzando gritos estentóreos:

-¡Viva Agustín I! ¡Viva el imperio mexicano! ¡Viva el ejército! ¡Muera la Conasupo!

[...]

Mientras tanto, don Agustín de Iturbide, saltando como un cabrito por el salón, reía y gritaba como loco: ¡Pío, pío, pío! (Almazán 131)

Por su parte, el virrey Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla hereda el nepotismo e influyentismo como resultado del uso del oficio público para beneficio personal y de sus allegados. En el relato “La dentadura del virrey”, Almazán utiliza el recurso de citar una fuente confiable: Vicente Riva Palacio en *México a través de los siglos*, para darle veracidad a su relato, reforzando la concepción histórica de que los virreyes enviados por la Corona Española se dedicaron a saquear las arcas de la Nueva España. Con ello, el autor tiene la libertad de ensañarse con el personaje pues las fuentes históricas lo respaldan, generando en el lector una risa cargada de animadversión que refuerza el discurso del Estado.

Cuando el virrey perdió la dentadura, derivado de una enfermedad de las encías, sus amigos ministros resolvieron hacer uso de sus funciones públicas para obtener dinero de los contribuyentes y mandarla traer desde Londres.

[. . .] uno de ellos (que después llegó a ser ministro de la Real Hacienda) tuvo la luminosa idea de recurrir al comercio organizado y a los esquilmados contribuyentes, solicitando un donativo “voluntario” para adquirir la dentadura del señor virrey. A los que no aflojaban de inmediato y de buen grado, siempre se les encontraba que habían infringido el artículo número

tanto de la Ley tal y tal, que era copiosa y complicada en la vasta legislación virreinal. [...]

El procedimiento resultó extraordinariamente eficaz. [...]

[...] en México quedó la costumbre de seguir chupando sangre en nombre de su dentadura, y después en las de sus sucesores. Con el tiempo llegó a ser una verdadera institución nacional, sólo que al sobrevenir la independencia, el nombre del sistema resultó un poco anacrónico y empezó a conocerse por el más republicano y democrático de “mordida”, que es el que conserva hasta nuestros días, en que sigue floreciendo con admirable lozanía. (Almazán, 127-128)

En este mismo relato, Almazán aprovecha para desacreditar a los líderes sindicales, mediante el uso de la sátira.

Sin embargo, cuando otros dos meses después se instaló ya de firme en el palacio (el virrey Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla), recibió la desagradable noticia de que las arcas virreinales estaban más exhaustas que las de un sindicato al cambiar de líder. (Almazán 88)

De igual forma Almazán, con base en su fuente histórica Riva Palacio, vincula el abuso del poder público de la colonia con el del gobierno de la revolución. Si bien los señalamientos de corrupción y peculado son incisivos y escrupulosos en la colonia, Almazán se esconde detrás de su fuente para criticar tangencialmente al Estado posrevolucionario. De nuevo hace uso de la sátira como escarnio de los virreyes y del gobierno. Citando a Riva Palacio:

«El fausto y el desorden reinaban en el Palacio de los virreyes –sigue diciendo el autor antes citado—. No se atendía en el despacho a más negocios que a los que presentaban de ganancia y de provecho para las cajas virreinales, para el

duque y sus favoritos. Los pobres, los desvalidos y los indios no tenían acceso con el excelentísimo señor virrey. En cambio los parientes y amigos del duque de Escalona acumulaban cada uno de ellos grandes sueldos por empleos, comisiones y oficios que no podían desempeñar, pues cada uno tenía varios que había adquirido, no por su mérito, sino por el favoritismo o el cohecho. La alhóndiga se la dio a un influyentazo, amigo del duque, quien la convirtió muy pronto en estanco, en donde los víveres se revendían a muy elevados precios [...] Como era natural, en todos estos negocios y trinquetes el señor duque tenía tajadas muy considerables».

Total, que aquello parecía gobierno revolucionario. (Almazán 89–90)

Por su parte, Almazán reescribe dos episodios históricos en torno a la arrogancia del once veces presidente, Antonio López de Santa Anna, quien, a decir del autor, se desenvolvía con pretensiones de rey y redentor de la patria. En “El baile de los cojos”, el autor se presenta especialmente crítico con la clase política de su tiempo, y con los dueños del capital que se beneficiaban del gobierno, a quienes describe como serviles, aduladores y lambiscones. Por un lado, aprovecha el descrédito del personaje Santa Anna para disfrazar su desaprobación; y, por otro lado, antes de lanzar sus diatribas, justifica el comportamiento de los políticos al mencionar que es producto de una herencia prehispánica y colonial. Nuevamente, la historia al servicio del autor para excusar al sistema político.

En una sociedad heredera del despotismo azteca y de la tiranía colonial, resultaba natural que se encumbrase la figura del mandatario en turno y que se le adulase hasta el delirio. [...] Se le alababa servilmente en planas desplegadas en los periódicos, y cada vez que daba un paso se empapelaban las paredes con su imagen. Se llenaba la plaza de la Constitución con el

populacho portando mantas y carteles en que se ensalzaban sus supuestas virtudes Y cada vez que hablaba en el Congreso, a los señores diputados les salían ampollas en las manos de tanto aplauso. (Almazán 150)

En los episodios relativos a Porfirio Díaz se destaca su ímpetu dictatorial y el supuesto progreso que se alcanzó durante su gobierno, lo cual está acorde a la descripción de los libros de texto gratuito de historia y civismo de tercero y sexto de primaria:

Algunos hombres que habían luchado por la Reforma y contra la Intervención ambicionaban el poder y veían en el estricto régimen de la Constitución un impedimento para realizar sus designios; entre aquellos hombres estaba el general Porfirio Díaz. [...] Díaz no confiaba en la Constitución y estaba dispuesto a hacer cuanto le pareciera bien sin importarle la legalidad. Así, aunque su largo gobierno haya tenido cosas positivas [...] adolecía de un gran defecto: el de no apegarse a la legalidad [...] sin el respeto a las leyes no hay verdadero progreso en un país, ni verdadera libertad y bienestar... (Blanquel y Manrique 223–224)

Acorde con esta descripción de los libros de texto relacionadas con el progreso incompleto en el periodo de Díaz, Almazán atiza contra su gabinete conocido como Los Científicos y los culpa, además, de ser los artífices del burocratismo, despojando con ello a los gobiernos emanados de la revolución de esta responsabilidad.

El autor recurre a la sátira y especialmente a la ironía para denunciar el lastre de la burocracia; y a la parodia, para desvirtuar el trabajo de Los Científicos. Este grupo de políticos educados y con amplios conocimientos del progreso técnico (adquiridos a partir de sus viajes a Europa), fue el que introdujo a México la locomotora, el teléfono y el telégrafo,

entre otros. En el texto de Almazán a Los Científicos también se les atribuye la importación de la máquina de escribir, y con ello, el nacimiento del burocratismo.

–[...] por el momento, nos depara la oportunidad de instalar en todas las oficinas gubernamentales estas ingeniosas máquinas de escribir, las cuales permitirán a los empleados, y sobre todo a las empleadas, ahorrar un tiempo precioso.

–¿Y qué harán con el tiempo que así ahorren? –preguntó el jefe de Personal.

–Ellos, lo dedicarán a fumar, leer el periódico y hablar de futbol, toros o política. Ellas, rifarán anillos y relojes, se pintarán las uñas y tejerán chambritas.

[...]

– [...] La máquina de escribir abrirá una nueva era: la del papeleo oficial. El papeleo burocrático dará acomodo a cientos de miles de nuevos empleados, impulsará la industria del papel carbón, activará la fabricación de carpetas y estimulará la construcción de archivadores, por no hablar de las gomas de borrar, los “clips”, las engrapadoras y los cestos para la basura. La administración pública descansará sobre montañas de expedientes.

[...]

–De hoy en adelante no habrá documento, oficio, memorándum, circular, informe, que no salga en siete tantos... Vamos a centuplicar la producción burocrática.

[...]

–¡Viva el progreso! ¡Viva la mecanización! ¡Viva el papeleo! –gritaron todos al unísono.



Por algo a los miembros del gabinete de Don Porfirio, con Ives Limantour a la cabeza, los llamaban “los científicos”. Hasta la fecha estamos sufriendo las consecuencias. (Almazán 175–177)

A partir de este grupo de textos podemos notar que las prácticas políticas más denostables como la famosa “mordida”, el peculado, el abuso del poder público, el influyentismo, provienen de la fundación, desarrollo y conformación de la nación mexicana, pero con el enorme peso de una variable trascendental: la influencia española.

Los conquistadores, los virreyes y los “traidores” de Iturbide y Santa Anna son culpables de los males sociales y políticos, lo cual funciona como argumento para nuevamente justificar al gobierno del Estado posrevolucionario. De igual forma, la cultura mexicana ha asumido a la corrupción como parte de su naturaleza, y ante ello, poco puede hacerse. Lo mejor es intentar convivir con eso y tomarlo con humor.

Apelando a Bourdieu, la toma de posición de Almazán sigue estando al lado del poder político, pues aunque en estos relatos se lee un autor más crítico hacia las instituciones políticas, continúa afianzando el discurso histórico oficial cimentado en una serie de villanos que heredaron valores negativos a la nación mexicana. Nuevamente, ante ese legado de siglos, el Estado poco puede hacer para combatirlo.

El cuarto y último grupo contiene dos textos de la Conquista, dos del periodo de la República, uno del Segundo Imperio, uno del Porfiriato y uno de la Revolución. Los relatos llevan por nombres y protagonistas: “La quema de las naves” y “La noche triste” con Hernán Cortés; “La toma del Álamo” con Santa Anna; “La mujer del pastelero” con los franceses; “La locura de Carlota” con Maximiliano de Habsburgo; “El nacimiento de un lema” con Porfirio Díaz y “La docena trágica” con Victoriano Huerta. A partir de sus características, los textos también podrían definirse como inocuos ya que el autor únicamente explora las

intenciones de estos villanos (intenciones que son perversas por la naturaleza de los personajes), reforzando la concepción negativa que se tiene de ellos, provocando una risa de escarnio cuya finalidad es generar la complicidad del lector con el autor y reforzar el discurso del Estado sobre los antivalores de los villanos.

Almazán se burla de los personajes y señala, a través de la ironía, sus defectos. Los protagonistas se comportan tal cómo se esperaría de acuerdo a la imagen que se tiene de ellos, resultando textos poco críticos.

La parodia funciona con su *ethos* respetuoso, mediante un diálogo intertextual lúdico, ya que se deja conducir por la historia oficial. Predomina la parodia-satírica pues el blanco intertextual que la sátira señala son los vicios e ineptitudes de los protagonistas históricos catalogados como villanos. En cada uno de estos episodios se resalta el defecto (físico o moral) que caracteriza al personaje, convirtiéndose en materia prima para escribir la trama alrededor de él. Sin embargo, en algunos de estos textos, se activa la intersección de la parodia con la ironía, donde Almazán se burla de los villanos pero sin la afrenta narrativa que caracteriza a la sátira, generando un efecto lúdico.

Por ejemplo, en los relatos protagonizados por Cortés, el autor recurre a la ironía para señalarlo como lascivo y débil: en “La quema de las naves”, como ya se estableció en capítulos anteriores, reescribe la historia al decir que la quema de los navíos se trató de un accidente de su tripulación más que de un acto de sacrificio. Concluye Almazán confrontando su versión con la de Bernal Díaz del Castillo, asegurando que la suya es la verdadera: “fue así como ocurrió la famosa quema de las naves de don Hernán Cortés. Más tarde los historiadores hispanófilos dirían que se trató de un acto de heroísmo del capitán extremeño,

para obligar a sus hombres a seguir «arriba y adelante», hacia los famosos dominios del gran Moctezuma” (Almazán 53).<sup>6</sup>

En este mismo relato, Almazán señala la lascivia de Cortés a través de la ironía, abonando al rechazo que su figura provoca en el imaginario colectivo: “Don Hernando se aflojó la armadura y se sentó a popa de la nao capitana, esperando que oscureciese para reunirse con Malintzin, ya que no deseaba ser visto por la tripulación apapachando a las esclavas” (Almazán 50).

Adicionalmente, el autor degrada a Cortés y lo pinta como pusilánime en el episodio conocido como “La noche triste” cuando atribuye su llanto a la pérdida de La Malinche en vez de a la huida y derrota a manos de los mexicas.

Por su parte, Almazán recurre a otro villano histórico: Antonio López de Santa Anna, para reforzar el discurso adverso hacia este personaje. En el relato “La toma del Álamo” se intersectan los tres recursos narrativos: parodia, sátira e ironía con un *ethos* burlón peyorativo, pues la intención es denostar al personaje en complicidad con el lector instruido por la historia oficial.

–¡Mi general! –exclamó [el secretario particular de Santa Anna]–. ¡Ya encontré un grupo de rebeldes!

–¡Ah chirrión! –dijo Santa Anna agarrando su sable–. ¿Dónde están los condenados?

–En la misión del Álamo, al ladito de “Joske’s”.

---

<sup>6</sup> Es pertinente mencionar que Almazán extiende un guiño al lector al utilizar la frase “Arriba y adelante” que el expresidente Luis Echeverría utilizó durante su campaña, la cual, justamente, se desarrollaba cuando se publicaron los *Episodios nacionales en salsa verde*. El autor busca vincular el pasado con el presente a través de una frase política, con la finalidad de identificarse con el lector y de relacionar los procesos políticos de su actualidad con los procesos fundacionales de México.

[...]

–[...] Entonces atáquenlos con varios regimientos. Cuando se los haya sonado, me avisa.

El coronel Balarrasa se cuadró y salió disparado. Santa Anna pidió el periódico y *ham and eggs* para el desayuno.

[...]

Después de celebrar la victoria, Santa Anna empezó a dictarle un comunicado de prensa a su ayudante:

«Tras cruentos combates, en que arriesgué la vida de día y de noche, arrostrando impávido el fuego enemigo, logré acallar sus cañones a sombrerozcos y adueñarme de la imponente fortaleza...» (Almazán 137–139)

Por su parte, en “La mujer del pastelero” y “La locura de Carlota” Almazán se mofa de la ingenuidad de los franceses y de Maximiliano de Habsburgo, a quien traza como torpe, inepto y obtuso. El autor atiende el discurso oficial que dicta un castigo a la intromisión en los asuntos de México por parte de algún país extranjero, y lo hace a través del escarnio de la sátira y el doble juego de la ironía.

En “La locura de Carlota” la parodia se activa al presentarse la consonancia entre el texto parodiante y el parodiado que es el texto noble del libro de *Historia y civismo de tercero* que describe a Maximiliano de Habsburgo como un impostor: “Maximiliano gobernó ilegalmente [...] El emperador no estaba capacitado para gobernar un país que no conocía y de cuyos verdaderos problemas no se había enterado [...] Por otra parte, el imperio era repudiado por la mayoría de los mexicanos (...)” (Blanquel y Manrique 222).

Almazán, en el relato relativo al emperador de Austria, le adjudica sus pírricos éxitos a su disposición a ingerir grandes cantidades de comida mexicana, a pesar del malestar que le provoca.

Maximiliano de Habsburgo, dirigiéndose a su esposa:

—Bien sabes —continuó el archiduque— que debemos adaptarnos a las costumbres mexicanas si queremos lograr el afecto y la simpatía de nuestros súbditos. Aunque sea a costa de sacrificios. Tú sabes cómo me revuelve el estómago el pulque, y sin embargo esta noche me aticé sin parpadear cuatro litros de curado de tuna. Gracias a ello creo haberme ganado la lealtad del General Mejía.

[...]

— ¡Si tan sólo pudiera yo entrevistarme con Juárez! Estoy seguro de que alrededor de un buen plato de chilaquiles podríamos llegar a un acuerdo... A mí me revienta el mezcal con sal de gusanos de maguey, pero estaría dispuesto a consumir toda la producción de Oaxaca con tal de ganarme a don Benito. Dicen que a él le encantan los tamales de olla... (Almazán 159–161)

En el episodio “El nacimiento de un lema” protagonizado por Porfirio Díaz, la parodia-satírica apunta a encarnizarse con el personaje haciendo uso de expresiones populares, lo que provoca la risa del lector, pero sin dejar de subrayar la inmoralidad de Díaz. El relato prescinde del fin moralizante ya que el propio curso de la historia, a través de la Revolución Mexicana, se encargó de corregir los defectos del porfiriato (a decir del discurso del Estado): “Debemos sentirnos satisfechos al advertir que México es actualmente uno de los países más progresistas de América. [...] Se debe a que los gobiernos de la Revolución se han preocupado, cada vez más, por conseguir el bien de todo el pueblo” (Cárabes 122).

Finalmente, Victoriano Huerta, villano de la Revolución Mexicana, es escarnecido por su problema de alcoholismo. Almazán recurre a la parodia para rescribir el episodio histórico de la toma de la Ciudadela donde Victoriano Huerta traiciona al presidente Francisco I. Madero; y utiliza la sátira y la ironía para despojar de todo valor militar a Huerta y lo rebaja a un vil borracho que ni siquiera está enterado del desarrollo de la refriega. Lo pinta pusilánime, bruto y cínico. Asimismo, Almazán deshonra con la sátira al embajador norteamericano Henry Lane Wilson, autor intelectual de la felonía a Madero, al acusarlo de alcohólico y embaucador.

Hacia el final de la obra Almazán plasma en dos relatos su perspectiva sobre el futuro del país, un futuro poco esperanzador en cuestión de evolución de la política mexicana.

Los protagonistas de este par de textos no son héroes sublimados por el discurso histórico ni villanos a agraviar, son simples burócratas o políticos de alto rango que sirven al autor para demostrar nuevamente la descomposición de las instituciones, así como los vicios y prácticas políticas corruptas que se han perpetuado en el tiempo desde la época prehispánica.

En el relato denominado “La señora presidenta informa”, el autor recurre a la parodia para describir la parafernalia que acompaña a los actos públicos de gobierno instituida por las administraciones posrevolucionarias. En este sentido, la parodia es extratextual pues hace referencia a la praxis que caracteriza a la política mexicana.

Por su parte, en el último relato “En el cosmos”, Almazán se sitúa casi dos siglos después y nos describe el funcionamiento de una estación espacial que mantiene la operación política y burocrática característica de los gobiernos posrevolucionarios. El autor recurre, a la sátira para describir el lastre que representan los diversos procesos burocráticos en el país, tales como la adquisición de recursos materiales necesarios para ejercer un trabajo que puede

alargarse por periodos ilimitados; o los negocios ilegales que entablan las dependencias públicas con sus proveedores para reportar gastos mayores a lo que realmente sufragaron con el fin de sustraer para sí mismos una parte del presupuesto, entre otros.

En el puerto interplanetario de San Juanito Chipitongo, se encuentran dos burócratas intentando lanzar una nave espacial para llevar provisiones a la guarnición que se encuentra en un satélite artificial. El lanzamiento ha fracasado en varios intentos por una cuestión de burocratismo:

El coronel consultó su reloj nuclear.

—A 15 de julio de 2168.

— ¡Imagínese! Desde el trece de abril estamos tratando de arrancar y todo se nos va en chisporroteos.

—No ha sido por culpa nuestra, mi gene. Primero, que se traspapeló la orden de salida, y nos pasamos dos semanas esperando a que nos mandaran de México copia del oficio. Después, que el comandante Ronquillo pidió sus vacaciones. La tercera, que no llegó el combustible. La cuarta, que usted...

El general carraspeó y trató de cambiar el tema, pues le molestaba que un subordinado le recordara que había estado borracho una semana (Almazán 212)

Asimismo, a través de la sátira, señala prácticas corruptas como el mecanismo de repartición de puestos, pero sin un fin moralizante ya que, como se ha señalado en esta tesis, para el autor, la forma en la que se conduce la política y el gobierno tiene registros históricos (desde los inicios de la civilización prehispánica), con lo cual ha llegado a formar parte de la cultura y, por consiguiente, es aceptable.

– [...] Mire: en realidad lo que pasó, fue que a su compadre, el señor ministro, le dieron gato por liebre. Con perdón de usted, ¿qué puede saber de cosmonáutica un señor que es ginecólogo?

El general Caramillo se puso colorado.

– Coronel Melcocha, no estamos aquí para discutir los inescrutables designios de la superioridad. La política es la política. A los ganaderos los hacen embajadores, y a los tenedores de libros directores de pesca. ¿Qué tal si en el próximo sexenio se le hace a su cuñado, el licenciado Piocholea? A la mejor a usted, piloto cósmico de carrera, lo nombran director del ISSSTE...

(Almazán 212–213)

A manera de conclusión de este capítulo, se puede apreciar que, en la época prehispánica y el periodo de independencia, no se identifican villanos. El autor ha sido cuidadoso de mantener a salvo los antecedentes indígenas que el Estado posrevolucionario ha pretendido rescatar para legitimarse. Para los intelectuales e historiadores afines al Estado, la etapa prehispánica es la más noble porque representa las raíces auténticas de la civilización mexicana. Al haber sido violentados por una raza extranjera, automáticamente se posicionan en el sitio de las víctimas y, por ende, de ellos no surgen villanos. Sin embargo, con todo y su nobleza, desde la perspectiva de Almazán, fueron artífices también de algunas prácticas políticas denostables que se heredaron al paso de los siglos y se enquistaron en el sistema de gobierno.

Por su parte, el periodo de Independencia es la reivindicación después de la irrupción violenta que fue la conquista y la imposición de un nuevo orden social que fue la colonia. Aquí tampoco se reconocen villanos del bando insurgente, y los héroes patrios, especialmente aquellos que carecen de un nombre pero fueron imprescindibles en la lucha, se mantienen a



salvo. El autor se pronuncia benevolente con los valores, los intereses y las pasiones de sus protagonistas y es especialmente escrupuloso en presentarnos a estos personajes más humanizados, de manera que el lector sienta empatía con ellos.

En el lado opuesto, Almazán identifica únicamente villanos en la época de la conquista y en el porfiriato, dos periodos en los que la historia oficial se empeñó en mostrar únicamente su legado negativo. La conquista ha sido caracterizada como la destrucción de la cultura y las raíces prehispánicas; y el porfiriato, como el origen de la pobreza, la desigualdad y la tiranía.

Aunque el periodo de la República tiene para Almazán características negativas, es cuidadoso en seleccionar ciertos personajes protagonistas de este periodo que son identificados claramente por la masa de lectores como villanos.

Tanto la colonia como la revolución significaron procesos históricos de ruptura y reconfiguración muy significativos porque construyeron los cimientos institucionales de México, por lo cual en ellas se reconocen tanto héroes como villanos. La Revolución Mexicana expone la dualidad crítica de Almazán, ya que por un lado refrenda la historia oficial al recurrir a la parodia respetuosa para enaltecer la figura del caudillo Pancho Villa y para escarnecer a Victoriano Huerta sin ánimo moralizante pues el curso de la historia se encargaría de ajusticiarlo: “El pueblo, bajo la jefatura de Venustiano Carranza, se alzó en armas no sólo para derrocar a Huerta y castigarlo por el asesinato de Madero y Pino Suárez, sino para hacer triunfar el movimiento revolucionario y el ansia de justicia social” (Blanquel y Manrique 227). Y, por otro lado, mediante la sátira–paródica, el autor señala el mecanismo más efectivo para consolidar las instituciones posrevolucionarias como el PRI: el soborno que inauguraría Álvaro Obregón.

Almazán también le da su lugar a otros personajes atendiendo a la historia oficial: los virreyes, por ser representantes directos e impuestos por la Corona Española, les corresponde la villanía; lo mismo para quien quiso coronarse emperador al haberse consumado la Independencia, Agustín de Iturbide; también para quien vendió la mitad del territorio mexicano, Santa Anna; para quienes invadieron ilegalmente a México e impusieron a su monarca, Francia y Maximiliano de Habsburgo; y para quien traicionó al prócer de la democracia, Victoriano Huerta.

Por su parte, hay benevolencia hacia los misioneros quienes protegieron a los indios y velaron por sus derechos humanos; hacia los pillos que hicieron intentos por desestabilizar la Corona Española; hacia Álvaro Obregón que colaboró para idear y mantener la paz posrevolucionaria; y hacia Pancho Villa, el único mexicano que se ha enfrentado a los Estados Unidos.

Si bien la parodia es el eje narrativo que articula a todos los textos, el *ethos* contestatario, respetuoso o lúdico es el que caracteriza a cada uno de los relatos, sin embargo, a partir de su análisis se concluye que ninguno tiene una intencionalidad crítica hacia las bases discursivas del Estado emanado de la revolución. En este sentido, y acudiendo a Bourdieu, podemos ratificar que la posición de Almazán en el campo literario fue cercana al campo del poder, con lo cual reforzó la narrativa histórica que intelectuales e investigadores produjeron para legitimar a los gobiernos posrevolucionarios y producir un sentimiento de identidad nacional en la población. Gracias a esta cercanía gozó de capital económico y gran producción que se reflejó en el tiraje de sus obras, aunque el capital simbólico específico le fue negado por parte de quienes dominaban el campo literario en ese momento ya que subestimaban a los escritores que utilizaban recursos humorísticos en sus obras.

## CONCLUSIONES

A lo largo de la historia, los Estados-Nación han ideado sus mecanismos legitimadores, constituyendo el recurso intelectual una herramienta eficaz de articulación y propagación del discurso.

En México, hasta el día de hoy, la historiografía oficial se transmite a través de la educación mediante los libros de texto gratuitos, vehículos que sirven para delinear una identidad. Los héroes patrios han respondido al modelo de mexicano ideal que el sistema necesita para ser perpetuado. Los villanos, encarnados en la figura del impostor extranjero o del mexicano traidor a la patria y a su pueblo, son el blanco a escarnecer. La historia dicta, a través de las herramientas del Estado, luchar contra los enemigos, pues de lo contrario se estará alejado del virtuosismo patrio.

Estos valores se refrendan en la obra de Almazán *Episodios nacionales en salsa verde* quien a través de la parodia, sátira e ironía reinterpreta ciertos capítulos de la historia de México sin alterar el discurso del Estado que subyace en la historiografía oficial.

El recurso narrativo que permea la mayor parte de la obra de Almazán es la parodia, pues se trata de un diálogo intertextual con la historia oficial. También recurre a la sátira intratextual cuando denosta a un personaje histórico, especialmente los catalogados como villanos; y a la extratextual cuando señala la corrupción del sistema político.

Asimismo, utiliza la ironía para señalar, de manera codificada, las inmoralidades de los antihéroes o los extranjeros intervencionistas.

Sin embargo, a pesar de recurrir a la sátira extratextual para denunciar la descomposición del gobierno, suspende su fin moralizante al presentarse en un contexto

donde el autor aprueba y secunda el discurso oficial y donde pretende justificar, utilizando a los próceres y villanos de la historia de México, la cultura política que impera.

Además, en un ánimo nacionalista, rebaja a los héroes al nivel de su lector promedio (donde se resaltan las debilidades y pasiones que lo conducen), para generar una identificación y sublimar la idea de que cualquier persona con valores patrióticos puede convertirse en un héroe.

Si bien aparecen destellos de crítica a las instituciones, estas no parecen definir el tono de la obra pues se diluyen con la parodia de los personajes quienes ejecutan acciones tan ingenuas e insensatas que logran desviar la atención del lector, el cual termina por aceptar que los héroes y villanos tenían intenciones más humanas de lo que los presenta la historia, aunque al final se conservan en el pedestal o en la cloaca donde los ha colocado el discurso oficial sin atentar contra su esencia histórica.

La parodia de Almazán confirma el discurso del Estado que afirma que cada quien tiene su lugar en la historia y el orden político no necesita ser cambiado pues es producto del propio curso de los acontecimientos. Quizá, por ello, su obra es socialmente más aceptada convirtiéndose en literatura de masas ya que no obliga al lector adoctrinado a interpretar textos que confrontan sus principios nacionalistas.

Skłodowska señala que ciertos autores que utilizan la parodia como recurso crítico terminan por caer en una autoparodia destructora: "... una forma de resistencia parcial; tras su gozosa irreverencia, sus bromas o a veces su humor escatológico, siempre retornan a la ideología del discurso oficial" (20). Sin duda, Almazán es de estos.

En contraste, Ibargüengoitia satiriza a los héroes, parodia los grandes acontecimientos históricos y a sus protagonistas, e ironiza el discurso oficial cuestionando con ello los

cimientos políticos-sociales, a la vez de repudiar el modelo literario de la Revolución estableciendo con ello un diálogo metaliterario.

Ibargüengoitia utiliza la risa para cuestionar la construcción del Estado-Nación; Almazán la utiliza para refrendar el discurso del Estado.

Almazán señala como inicio de la corrupción y el desorden a las culturas fundacionales, Ibargüengoitia señala al Estado posrevolucionario.

Desde la perspectiva de Almazán es preferible aceptar el escenario político que nos tocó vivir y alegrarnos, resignadamente, porque, como cita al final de los *Episodios nacionales* "There will always be a Mexico".

Sin duda, el estudio de la obra de Marco Aurelio Almazán, un autor que ocupó una posición marginal en el campo literario, contribuye a analizar otro tipo de aportaciones literarias que no se encuentran en las memorias de la literatura mexicana; así como también nos ayuda a entender sociológicamente, a partir de la amplia recepción de la obra de Almazán, las necesidades ideológicas del mexicano promedio que constituye la masa de lectores del país.

Una mirada atendiendo únicamente a los valores estéticos o a una participación dentro de una corriente literaria, empobrece los estudios literarios, pues se soslayan factores esenciales que nos permiten entender la toma de posición de un autor dentro del campo literario, así como la configuración del propio campo literario en una época o lugar determinado.

En este sentido, el análisis de *Episodios nacionales*, que parte de identificar las intenciones políticas de su autor a partir de la revisión de los recursos literarios que predominan en la obra, nos permiten deducir, de manera paralela, los mecanismos que regían

en ese momento histórico el campo literario, así como las temáticas predominantes y los autores faros.

Ante la escasez de autores reconocidos y examinados en materia de parodia, ironía y sátira y ante la deficiencia de investigaciones literarias sobre el humor en México, convendría ampliar los estudios actuales para entender la evolución literaria de la sátira y reconfigurar su teoría tomando en cuenta que, al menos en *Episodios nacionales*, su rasgo distintivo como reformadora social no se activa, y, por el contrario, termina por legitimar un discurso ideológico.

Siempre será enriquecedor estudiar el fenómeno de la sátira y más en la literatura, partiendo de la premisa de que el humor es parte fundamental de la cultura del mexicano, como arma que le ayuda a sobrellevar sus pesadas cargas morales y enfrentar una realidad que siempre le juega del lado contrario.

La contemplación del horror, y aun la familiaridad y la complacencia en su trato, constituyen contrariamente uno de los rasgos más notables del carácter mexicano. Los Cristos ensangrentados de las iglesias pueblerinas, el humor macabro de ciertos encabezados de los diarios [...]

Los mexicanos son desconfiados; (los norteamericanos) abiertos. Nosotros somos tristes y sarcásticos; ellos alegres y humorísticos [...]. (Paz, *El laberinto* 7)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almazán, Marco Aurelio. *Episodios nacionales en salsa verde*. México: Editorial Jus, 1970. Impreso
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 2001. Research Gate. Web. 19 de octubre de 2017.
- Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 1*. Distrito Federal: Planeta, 1990. Impreso.
- Barrera, Trinidad. *Las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006. Impreso.
- Barrón de Morán, Concepción. *Mi libro de cuarto año: Historia y Civismo*. Distrito Federal: Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito, 1960. Impreso
- Beristáin, Helena. *Diccionario de poética y retórica*. México: Editorial Porrúa, 1995. Impreso.
- Baroja, Pío. "Humorismo y retórica". *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*. 2002. Web. "1 de diciembre de 2015. <https://revistas.ucm.es/index.php/>
- Blanquel, Eduardo y Manrique, Jorge Alberto. *Mi libro de sexto año. Historia y Civismo*. Distrito Federal: Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito. 1966. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". *Criterios*. Enero 1989-diciembre 1990. Web. 17 de octubre de 2017. <http://educacion.deacmusac.es/practicasleylegitimadoras/files/2010/05/bourdieuCampo.pdf>
- *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.
- Campesino, Juan. *La historia como ironía. Ibarguengoitia como historiador*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, Colección Anaquel Ensayo, 2005. Impreso.
- Cárabes Pedroza, J. Jesús. *Mi libro de tercer año. Historia y Civismo*. Distrito Federal: Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito, 1960. Impreso.
- Castañeda, Jaime. "Jorge Ibarguengoitia a 20 años de su muerte". ITAM. 2013. Web. 2 de marzo de 2016 <http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-9/68/JaimeCastaniedaJorgeIbarguengoitia.pdf>

- Castañeda Hernández, María del Carmen. “Desacralizar la historia de México: Ibargüengoitia y Los relámpagos de agosto”. *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2010. Web. 19 de mayo de 2017. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero46/hismexic.html>
- Castañón, Adolfo. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*. Distrito Federal: Vuelta, 1993. Impreso.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1968. Web. 28 de febrero de 2019. <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2017/12/la-vuelta-al-dia-en-80-mundos-julio-cortazar.pdf>
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Distrito Federal: Grupo Editorial Tomo, 2008. Impreso.
- Delaney, Jeane. *In the Shadow of the State: Intellectuals and the Quest for National Identity in Twentieth-Century Spanish America*. Review by Jeane DeLaney. *Latin American Politics and Society*. Vol. 43, No. 1 (Spring, 2001). Web. 19 de mayo de 2016. [http://www.jstor.org/stable/3177018?seq=4#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/3177018?seq=4#page_scan_tab_contents)
- Domenella, Ana Rosa. *Jorge Ibargüengoitia: ironía, humor y grotesco. “Los relámpagos desmitificadores” y otros ensayos críticos*. Distrito Federal: El Colegio de México y Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2011.
- Greaves Laine, Cecilia. “Política educativa y libros de texto gratuitos. Una polémica en torno al control por la educación”. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*. Consejo Mexicano de Investigación Educativa. Ene-Abr, 2001. Web. 12 de mayo de 2017. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14001203&iCveNum=171>
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en *De la ironía a lo grotesco*. Distrito Federal: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992. 173-193. Impreso.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Los relámpagos de Agosto*. Distrito Federal: Editorial Joaquín Mortiz, 1994. Impreso
- , *Instrucciones para vivir en México*. Distrito Federal: Editorial Joaquín Mortiz, 1990. Impreso.



- Jitrik, Noé. "Para leer la parodia" en *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, 1993. Web. 20 de mayo de 2017. <http://biblioteca.cefyl.net/node/29434>
- Larraz Elorriaga, Fernando. "Galdós y el historicismo en la quinta serie de los Episodios Nacionales". *Revista de Filología*, 23, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2005. Web. 13 de febrero de 2016. <https://dialnet.unirioja.es>
- Lange, Charlotte. *Modos de parodia*. Berlín: Peter Lang, 2008. Impreso.
- Lida, Clara E. "Galdós y los Episodios nacionales: una historia del liberalismo español". *Anales galdosianos*, Año III (1968), p. 61-73. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: 2005. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/galdos-y-los-episodios-nacionales--una-historia-del-liberalismo-espaol-0/> el 20 de febrero de 2016.
- Krauze, Enrique. *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México: Tusquets Editores, 1997. Impreso.
- Martínez, José Luis. "Introducción a la literatura mexicana". 1999. Web. 20 de febrero de 2016. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/787/2/1999112P9.pdf>
- Martínez, Rodrigo. "La fábula y la contrahistoria: Ibarguengoitia a través de *Los relámpagos de agosto*". Punto de Partida, Universidad Nacional Autónoma de México. Web. 19 de mayo de 2016. <http://www.puntodepartida.unam.mx 29>
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en la década de los setentas". *Cultura y dependencia*. Distrito Federal: Bellas Artes, 1976. Web. 19 de mayo de 2016. [http://aleph.academica.mx/jspui/bitstream/56789/5960/1/DOCT2065115\\_ARTICULO\\_12.PDF](http://aleph.academica.mx/jspui/bitstream/56789/5960/1/DOCT2065115_ARTICULO_12.PDF)
- Oviedo, José Miguel. "Laughing is a serious matter". Review: Literature and Arts of the Americas, Volume 18, 1985. Web, 28 de febrero de 2019. <https://www.tandfonline.com/action/doSearch?AllField=laughing+is+a+serious+matter&SeriesKey=rrev20>
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950. Web. 27 de marzo de 2019. <http://www.hacer.org/pdf/Paz00.pdf>
- "El ogro filantrópico". *Vuelta*. 21 de agosto de 1978. Web. 10 de febrero de 2016. <http://www.bdigital.unal.edu.co/24319/1/21465-73312-1-PB.pdf>

- Puccini, Darío y Yurkievich, Saúl comp. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Roderic, Camp. *Intellectuals and the state in twentieth –century Mexico*, en *History of Education Quarterly*. Vol. 26, No. 4 (Winter, 1986). Web. 10 de febrero de 2016. <http://www.jstor.org/stable/369018>
- Rodríguez Carucci, Alberto, prol. *Tradiciones peruanas en salsa verde*. Por Ricardo Palma. Lima: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007. Web. 10 de febrero de 2016. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211698.pdf>
- Rodríguez Monegal, Emir. “La nueva novela latinoamericana” en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*. México: Asociación Internacional de Hispanistas y El Colegio de México, 1970. Web. 10 de febrero de 2016. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nueva-novela-latinoamericana/>
- Schmidt, Samuel. “Humor y política en México”. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 54, No. 1 (Jan. - Mar., 1992). Distrito Federal: Universidad Nacional Autónoma de México. Web. 20 de mayo de 2016. [https://www.jstor.org/stable/3540785?seq=16#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3540785?seq=16#page_scan_tab_contents)
- Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company, 1991. Web. 8 de febrero de 2019. <https://es.scribd.com/document/260197204/Elzbieta-Sklodowska-La-parodia-en-la-nueva-novela-hispanoamericana-1960-1985>
- Torres Barreto, Arturo. “Los libros de texto gratuitos de historia en México”. *Multidisciplina*. Revista electrónica de la Facultad de Estudios Superior Acatlán. Web. 9 de marzo de 2016. <http://www.journals.unam.mx>
- Vargas, Natalia. “La historia de México en los libros de texto gratuito: evidencia de las transformaciones en los modelos de integración nacional”. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*. Vol.16 no.49. México abr./jun. 2011. Web. 17 de octubre de 2018. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-66662011000200008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662011000200008)
- Zavala, Lauro. *Humor e ironía en el cuento mexicano. 1979-1991*. 2 vols., Comp., selec., y pról. de Lauro Zavala. Montevideo: Asociación de escritores de Uruguay, 1992. Impreso.

----- "Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura", Distrito Federal:  
UAM Xochimilco, 2005. Web. 5 de junio de 2015. <https://www.academia.edu/>